

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**ALÉM DAS  
DIVISAS:  
CAMINHOS NA  
LITERATURA  
COMPARADA**

**XXI INTER**  
**ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE  
ESTUDOS LITERÁRIOS (ANAIS)**



**XXI INTER**  
**ENCONTRO**  
**INTERDISCIPLINAR**  
**DE ESTUDOS**  
**LITERÁRIOS**

**ALÉM DAS**  
**DIVISAS:**  
CAMINHOS NA  
LITERATURA  
COMPARADA

09  
10  
11  
DEZ

# ANAIS DO XXI ENCONTRO INTERDISCIPLINAR DE ESTUDOS LITERÁRIOS REALIZADO PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ EM 2024.

## REALIZAÇÃO



## APOIO



ISSN 2179-4154  
V. ÚNICO

©  
OS TEXTOS SÃO DE TOTAL RESPONSABILIDADE DE SEUS RESPECTIVOS AUTORES.

## **COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Cristina Maria da Silva

## **REPRESENTAÇÃO DISCENTE**

Aline Bussons

Renildo Rene de Oliveira Medeiros

Rochelle Sales Cruz

Tainá Facó Franklin de Lima Moisés

## **COMISSÃO ORGANIZADORA**

Renildo Rene de Oliveira Medeiros

Rochelle Sales Cruz

## **ORGANIZADORES**

Cristina Maria da Silva

Diego dos Santos Rocha

Diego Marques Ribeiro

Júlio Cezar Bastoni da Silva

Karla Andressa da Silva Araújo

Maria Karolyne Reis Santana

Moacir Santos de Souza Filho

Raisa Christina Lima Saraiva

Ray Kenner Alcântara da Silva

Reinaldo Luiz da Silva Junior

Renildo Rene de Oliveira Medeiros

Rochelle Sales Cruz

Victor Matos de Almeida

## **ORGANIZAÇÃO DOS ANAIS**

Reinaldo Luiz da Silva Junior

Renildo Rene de Oliveira Medeiros

Rochelle Sales Cruz

## **COMISSÃO CIENTÍFICA**

Aline Bussons

Alyni Costa

Ana Remígio

Carla Castro

Glacyone Uchôa

Glaudiney Mendonça  
Isabela Caldas  
Jáder Santana  
Johny Paiva Freitas  
Káren Andrade  
Karolyne Santana  
Lucas Matheus  
Luciana Alves  
Maria Reginalda da Silva  
Moacir Filho  
Priscila Araújo  
Raisa Christina  
Romildo Biar  
Rôner Rômulo  
Thalyta Nascimento

### **COLABORADORES**

Gabriela Almeida Pinheiro  
Johny Paiva Freitas  
Lorena Lopes Silva  
Lucas Matheus Vasconcelos Santos  
Marcelo Lucas Monteiro do Nascimento  
Marciana de Souza Gonçalves  
Mariana Matos Coriolano  
Mayra Leoneide de Moraes  
Nicole Dourado de Moraes

### **ARTE E IDENTIDADE VISUAL**

Gabriela Almeida Pinheiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Biblioteca de Ciências Humanas  
Bibliotecária: Michele Maia Mendonça Marinho CRB-3/1071

---

—  
E56a Encontro Interdisciplinar de estudos literários (21.: 2024: Fortaleza, CE)

Anais do XXI Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários de 2024 em Fortaleza, CE [recurso eletrônico]/ Coordenação: Júlio Cezar Bastoni da Silva (Coordenador PPGLetras - UFC). Organização: Reinaldo Luiz da Silva Junior; Renildo Rene de Oliveira Medeiros; Rochelle Sales Cruz. - Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; 2023. 273 p.;

ISSN: 2179-4154

Realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (UFC)

Tema: Além das Divisas: Caminhos na Literatura Comparada.

Disponível em: <https://ppgletras.ufc.br/pt/publicacoes/>

Vários autores.

1. Anais - eventos. 2. Debate - Literatura Comparada. 3. Literatura - estética. 4. Crítica literária. 5. Política e literatura. 6. Literatura e sociedade. I. Oliveira Medeiros, Renildo Rene (org.). II. Sales Cruz, Rochelle (org.). III. Silva Junior, Reinaldo Luiz (org.). Título.

CDD 809.93355

---

—

## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	8
PÂNICO E RUÍNA EM JORGE DE LIMA: ENTRE FOTOMONTAGENS E POESIA.....	10
SOCIEDADE DOS NOVOS RETRATOS: A TENSÃO ENTRE O SER E O PARECER EM O RETRATO DE DORIAN GRAY E NAS DINÂMICAS INTERSOCIAIS CONTEMPORÂNEAS.....	21
A MÚSICA EM MEMÓRIAS DO CÁRCERE: RESISTÊNCIA NAS PÁGINAS E NAS TELAS.....	32
SEVERINO FAZ CHOVER NO CONTEXTO DE ESTUDANTES COM DEFICIÊNCIA VISUAL: UMA ABORDAGEM A PARTIR DA OBRA DE ANA MARIA MACHADO....	42
LITERATURA COM E PARA BEBÊS EM CONTEXTO DE CRECHE.....	50
FORMAÇÃO EM LÍNGUA PORTUGUESA: DESENVOLVIMENTO FEMININO EM GUTA E QUINA.....	61
DO INEDITISMO DE ÁRIDO À CONSAGRAÇÃO DE VIDAS SECAS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS.....	71
O CURSO DA ÁGUA, O QUE AS ÁGUAS TÊM A NOS DIZER? UMA COMPARAÇÃO DO FUTURO ANCESTRAL (2022) DE AILTON KRENAK COM ÁGUA FUNDA (1946) DE RUTH GUIMARÃES.....	81
RESISTÊNCIA: RESÍDUOS IDENTITÁRIOS DO PARAÍSO PERDIDO EM PARADISE DE ABDULRAZAK GURNAH.....	92
RECORDAÇÕES DE UM GENOCÍDIO: QUANDO A ESCRITA VIRA MORTALHA....	103
VOZES DA TAPERA: MEMÓRIAS E IDENTIDADES DAS MULHERES DE AQUIRAZ, CE.....	115
IMAGEM-LEMBRANÇA DA MEMÓRIA EM FLORES INCULTAS, DE LUÍZA AMÉLIA DE QUEIRÓZ.....	125
O TEMPO SEGUNDO LAVOURA ARCAICA (1989).....	132
ESCREVER A MÃE: MATERNIDADE E RESISTÊNCIA EM AINDA ESTOU AQUI, DE MARCELO RUBENS PAIVA.....	141
CORAÇÃO NA ALDEIA, PÉS NO MUNDO, DE AURITHA TABAJARA: CAMINHOS	

PARA O ACESSO À PRODUÇÃO LITERÁRIA INDÍGENA NO BRASIL.....	150
LUZ E SOMBRAS: O GÓTICO NA PRODUÇÃO FEMININA NO BRASIL OITOCENTISTA.....	161
A CONSTRUÇÃO DO ETHOS POLÊMICO DE RODOLFO TEÓFILO NOS TEXTOS DE CRÍTICA DO JORNAL O PÃO.....	170
A FALÊNCIA DA ASCENSÃO SOCIAL: A ANÁLISE PSICOLÓGICA DO NARRADOR HETERODIEGÉTICO EM A FALÊNCIA DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA.....	181
FLORINA – AS VARIAÇÕES DO FANTÁSTICO NO CONTO DE EMILIA FREITAS NA IMPrensa CEARENSE DO SÉCULO XIX.....	192
GONÇALVES CRESPO: POESIA E AFRODESCENDÊNCIA NO SÉCULO XIX.....	201
A OUTRA NARRATIVA NO ROMANCE ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS	208
O VIÉS FEMINISTA EM CLARICE LISPECTOR E MARINA COLASANTI A PARTIR DA LEITURA DAS CRÔNICAS.....	217
DOMINAÇÃO, SUBMISSÃO E ENTREGA: O SUBVERSIVO E A LIBERDADE SEXUAL FEMININA EM NATALIA BORGES POLESSO.....	224
A SUB-HUMANIDADE DO DIFERENTE NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA: REFLEXÕES SOBRE A PALAVRA QUE RESTA, DE STÊNIO GARDEL.....	232
O ADOECIMENTO FEMININO NO CONTO O PAPEL DE PAREDE AMARELO, DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN.....	243
FIGURATIVIDADE E TEMATIZAÇÃO NO RÍO GRANDE DO POETA JUAN RAMÓN MOLINA.....	253
OBRA LITERÁRIA E ADAPTAÇÃO CINEMATOGRAFICA: UMA ANÁLISE COMPARADA DE ANNE ELLIOT NO LIVRO PERSUAÇÃO, DE JANE AUSTEN, E NO FILME HOMÔNIMO DA NETFLIX.....	262



## APRESENTAÇÃO

O XXI Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários –“Além das Divisas: Caminhos na Literatura Comparada”, promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, realizou-se nos dias 9, 10 e 11 de dezembro de 2024, em formato presencial. Esta edição reafirmou o compromisso do evento em reunir a comunidade acadêmica para refletir sobre os múltiplos cenários da Literatura Comparada, ressaltando a diversidade de perspectivas e práticas que configuram a área em nosso tempo.

O “Inter”, em sua trajetória de mais de duas décadas, tem se consolidado como espaço de interlocução interdisciplinar, no qual estudantes, professores/as, pesquisadores/as – vinculados ou não ao Programa e a Instituição – compartilham não apenas resultados de pesquisa, mas também experiências, inquietações e modos de compreender a literatura em diálogo com outras artes, culturas e saberes. Em 2025, o tema “Além das Divisas: Caminhos na Literatura Comparada” buscou dar visibilidade a percursos que ultrapassam fronteiras geográficas, epistemológicas e institucionais, reconhecendo as diversas trajetórias pessoais e acadêmica que, de diferentes contextos, contribuem para a expansão crítica da área e a formação do painel multifacetado do Programa.

Durante a programação, foram reunidos diversos escritores/as e pesquisadores/as relacionados à temática geral do evento sobre trânsitos, movimentos, geografias do Nordeste e do Brasil, histórias de localidades e divisas, margens, resistência e permanência e/ou em diálogo com a literatura.. Odorico Leal e Natércia Pontes foram os convidados da mesa de abertura “*Para começar: Nostalgias em caquinhos*” e em conversa leve e descontraída mediada pela mestranda Rochelle Sales, abordaram as diversas relações deles com o território cearense e os caminhos de suas escritas ficcionais em conto e em romance. A mesa ocorreu no dia 09 de dezembro, no Teatro Universitário da UFC (TUPA), a quem gentilmente agradecemos pelo espaço cedido.

A mesa de encerramento, intitulada “*Pra terminar: Quatro contra-propostas hoje na poesia brasileira*”, reuniu as poetas Adelaide Ivánova, Nina Rizzi (egressa do PPGLetras/UFC), Regina Azevedo e Érica Zingano (doutoranda do Programa), em um momento singular, divertido e harmonioso. As convidadas discutiram os múltiplos conflitos e emoções envolvidos na escrita poética no século XXI, em um território marcado por desigualdades, pela legitimação de conhecimentos orais e familiares, e também pela inclusão das pesquisas científicas.

Ainda durante a programação, a doutoranda Carla Castrou reuniu diversos convidados para mediar e integrar a Mesa-redonda e lançamento do livro “A literatura brasileira (de autoria feminina) através dos tempos”, com as presenças do autor do livro Vicente Júnior(UVA-CE) e os professores Roberto Pontes (UFC) Elizabeth Dias Martins (UFC). Em evento exclusivo e destinado aos estudantes da Escola EEM Dr. Cesar Cals, os estudantes Mariana Coriolano, Reinaldo Junior e Patricia Souza celebram o aniversário de uma das maiores escritoras do nosso país em uma atividade intitulada “PPGLEtras na escola: Macabéa e o aniversário de Clarice Lispector (exibição e discussão do filme “A hora da estrela”)”.

A programação contou ainda com a Oficina “Traduzindo e adaptando obras de literaturas estrangeiras”, ofertada pelos doutorandos Lucas Matheus e Marina Abreu, realizada na sala de estudos da Casa de Cultura Alemã. O hall de entrada do Departamento de Literatura, no Prédio Carolina Maria de Jesus, recebeu uma exposição artística com obras de vários artistas locais e residentes no Ceará, além da já tradicional feirinha artística do Centro de Humanidades, espaço de divulgação e ampliação do público de diferentes comerciantes.

As mesas de comunicação aconteceram nos turnos matutino e vespertino, nos dias 10 e 11 de dezembro, nas salas do Bloco de Literatura e do Bloco Noturno. As comunicações, abertas a pesquisadores(as) do PPGLEtras/UFC e de outras instituições, bem como a estudantes de graduação sob supervisão de orientadores(as), foram organizadas em torno das três linhas de pesquisa do Programa: 1. Literatura/s, linguagens e outras poéticas; 2. Literatura: tradição e inovação; 3. Literatura, mito, outros saberes.

A presente publicação reúne os anais do evento, com trabalhos apresentados nas diversas mesas-redondas. Esses textos testemunham a vitalidade das pesquisas em andamento e evidenciam a pluralidade de temáticas que caracterizam o campo da Literatura Comparada no século XXI. Ao registrar este conjunto de produções, reafirma-se o papel do Encontro como espaço de circulação do conhecimento e como instância de valorização do trabalho intelectual, artístico e pedagógico realizado em nossas universidades e escolas.

Desejamos que estas páginas sirvam não apenas como memória desta edição do Inter, mas também como ponto de partida para novas reflexões, diálogos e pesquisas que sigam atravessando fronteiras e traçando caminhos para a literatura em suas múltiplas dimensões.

Representação Discente 2024-2025.

## Pânico e ruína em Jorge de Lima: entre fotomontagens e poesia<sup>1</sup>

Gabriela Ribeiro MARTINS NETA<sup>2</sup>

### RESUMO

Este estudo propõe uma leitura das articulações imagéticas entre as fotomontagens surrealistas de Jorge de Lima, reunidas n'*A pintura em pânico*, e o poema *Invenção de Orfeu*. Para tal, observamos como o autor constrói imagens fragmentadas, insólitas e oníricas, próximas da estética das vanguardas europeias (André Breton, Max Ernst, Chirico) e da psicanálise, tensionadas por elementos de ruína e desamparo. Nesse sentido, a lógica da montagem, entendida como forma visual e alegórica, atravessa tanto a dimensão plástica quanto poética, instaurando uma temporalidade anacrônica. Para essa aproximação, portanto, dialogamos com as ideias de ruína e alegoria de Walter Benjamin e com estudos sobre a obra visual de Jorge de Lima (Tadeu Chiarelli, Priscila Sacchettin, Annateresa Fabris).

**Palavras-chave:** Jorge de Lima; fotomontagens; surrealismo; poesia.

---

<sup>1</sup> Este texto retoma e adapta reflexões desenvolvidas no artigo *Jorge de Lima e o jogo imagético entre as fotomontagens e a poesia*, publicado na revista *Travessias Interativas* (n.27). São Cristóvão-SE, v. 12, n. 27, p. 88–103, 2023. DOI: 10.51951/ti.v12i27.p88-103. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/17987>. Acesso em: 14 abr. 2025.

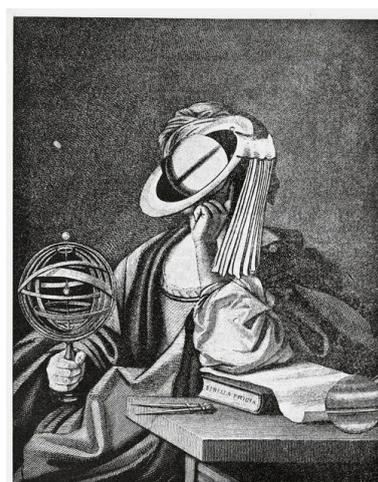
<sup>2</sup> Doutoranda em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro. E-mail: [gabrielaneta@hotmail.com](mailto:gabrielaneta@hotmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0812-8925>.

*Sou adorador de imagens. Eu me ajoelho.  
Eu sou venerador de imagens. Sou.*

Jorge de Lima, *Invenção de Orfeu*

O autor alagoano Jorge de Lima (1893–1953) se desdobrou em diversas áreas do conhecimento: foi médico, político, professor, artista plástico e escritor. Na literatura é lembrado, principalmente, pela coleção *Poemas Negros* (1947) e por seu último livro, *Invenção de Orfeu* (1952), longo poema dividido em dez cantos. Todavia, ainda pouco se fala sobre o *métier* de Jorge como artista visual, com destaque para as fotomontagens surrealistas d’*A pintura em pânico* (1943) – embora o artista também tenha pintado óleo sobre tela. Por tal motivo, esta breve reflexão busca “juntar alguns fios” entre o trabalho plástico das fotomontagens e as imagens fabricadas na poesia, destacando como a sobreposição de fragmentos das fotomontagens encontra eco nos versos de *Invenção de Orfeu* que, por sua vez, ressoa vozes atravessadas pelo cânone, pelos mitos, pelo onírico. Contudo, essas vozes não partem de um ponto estável: elas se inscrevem numa paisagem de ruínas e a potência poética não está na síntese, mas na heterogeneidade.

Sob esse viés, portanto, vamos às fotomontagens. A escolha do termo “pânico” do título nos leva a pensar na relação com Murilo Mendes, já que este publicou (em 1937) *A poesia em pânico*<sup>3</sup>, justamente com uma fotomontagem de Jorge de Lima na capa<sup>4</sup>:



Capa do livro de Murilo Mendes,  
1937.

<sup>3</sup> O “pânico” nas duas obras pode remeter tanto ao desejo de provocar um abalo estético, quanto à atmosfera sombria do período entre guerras, contexto em que foram concebidas (Sacchetin, 2018, p. 131).

<sup>4</sup> Os autores chegaram a planejar fotomontagens em parceria, à semelhança de *Tempo e eternidade* (1935), mas Murilo desistiu, alegando falta de “paciência” e “perseverança” (cf. nota liminar de *A pintura em pânico*, 1943).

“A poesia em pânico”. In: *A pintura em pânico*, 1943.

É possível perceber, a partir desse diálogo poético-visual, que Jorge experimentou cedo a técnica da fotomontagem (ainda anos 1930) e se interessava pela vanguarda surrealista, o que é consolidado na década seguinte, com a reunião de quarenta e uma fotomontagens n’*A pintura em pânico* na qual, então, a imagem de 1937 ressurge.

Podemos dizer que os múltiplos interesses artísticos de Jorge ajudaram a delinear uma produção poética sublinhada pela transgressão entre as fronteiras de estilo e de gênero, o que, de certo modo, contribuiu para sua recepção ambígua. Parte da crítica o acusou de hermetismo e dispersão (Massaud Moisés e Haroldo de Campos são alguns exemplos)<sup>5</sup>. Em contraponto, Alfredo Bosi o define como “um mestre de linguagem, o último com que conta a poesia contemporânea em língua portuguesa” (Bosi, 1994, p. 456). O trabalho de Jorge nas artes plásticas também suscitou opiniões dissonantes, particularmente em relação às fotomontagens, que não eram comuns no País naquela época. Nota-se que tal “novidade” foi comentada por Mário de Andrade, que reconheceu o caráter experimental das composições e seu potencial para o campo artístico brasileiro<sup>6</sup>.

Mas de modo geral, e apesar da presença do surrealismo no Brasil desde os anos 1920 (com nomes como Ismael Nery, Maria Martins e Cícero Dias), as fotomontagens de Jorge de Lima foram recebidas inicialmente com estranhamento, talvez por destoarem da “hegemonia modernista” em voga<sup>7</sup>. Embora nem sempre seja lembrado por essa inscrição, o autor foi um dos primeiros a dedicar-se à tal técnica, estabelecendo diálogo com a vanguarda surrealista. Essa aproximação sinaliza um olhar a seu tempo, em sintonia com a linguagem psicanalítica então em circulação<sup>8</sup>, e com artistas como André Breton, Max Ernst, Giorgio de Chirico e Marc Chagall. Nesse sentido, podemos mapear *alguma permanência* do traço

---

<sup>5</sup> Eduardo Sterzi observa que críticos como Mário Faustino e os irmãos Campos apontaram a falta de unidade e a indefinição de gênero em *Invenção de Orfeu*, ignorando seu projeto de “modernização da epopeia”. Porém, diferentemente dos concretistas, Faustino admirava Jorge de Lima, a quem chamou de “o maior nome de nossa poesia” (cf. Sterzi, 2001).

<sup>6</sup> Ao comentar as fotomontagens, Mário (que era amigo de Jorge) observa que, à primeira vista, pode parecer uma brincadeira ingênua pela simplicidade do procedimento: recortar imagens e reorganizá-las em novas composições. Entretanto, com o tempo, a técnica revelou-se como um exercício de imaginação criadora: “em vez de uma pura brincadeira de passatempo, estamos diante de uma verdadeira arte, de um meio novo de expressão!” (cf. Andrade, 1939).

<sup>7</sup> De acordo com Tadeu Chiarelli, a fotomontagem por não figurar o “homem brasileiro” nem recorrer a técnicas tradicionais, foi marginalizada pelo modernismo hegemônico (cf. Chiarelli, 2003).

<sup>8</sup> Visto que o autor já conhecia a obra de Freud desde os anos 1920. Annateresa Fabris assinala: “Freud, que fora lido pelo artista entre 1920 e 1927, havia estabelecido em *A Interpretação dos Sonhos* (1900) uma analogia entre o aparelho fotográfico e a vida psíquica a partir da ideia de uma produção de imagens ativadas no momento oportuno” (cf. Fabris, 2002, p. 145).

surrealista nas imagens oníricas e fragmentadas de *Invenção de Orfeu*, publicado anos depois, como veremos mais adiante.

Com isso em vista, Annateresa Fabris (2002) esclarece que a técnica da colagem surrealista promove uma espécie de “desambientação mental” que desloca o espectador e o confronta com o imaginário inscrito em uma percepção aparentemente realista (Fabris, 2002, p. 146). E as fotomontagens d’*A pintura em pânico* foram fabricadas precisamente a partir dessa perspectiva: recortes de revistas (em especial de moda feminina) combinam-se a imagens e fontes variadas, compondo figuras insólitas que, posteriormente, eram fotografadas. O resultado se aproxima da obra *La femme 100 têtes*, de Max Ernst (1929), que usou a colagem como forma de resignificação e deslocamento do símbolo, visto que seu romance-colagem conta com imagens variadas do século XIX, extraídas de fontes heterogêneas, o que possibilitou uma narrativa *sui generis*<sup>9</sup>. Isto posto, vejamos algumas fotomontagens de Jorge de Lima:



“Julgamento do tempo”. In: *A pintura em pânico*, 1943.



Fotomontagem inédita, col. IEB-USP.  
In: *A pintura em pânico*, da Caixa Cultural, p. 29, 2010.

Nas imagens percebemos a reconfiguração do corpo humano, que surge fragmentado e híbrido. De acordo com Tadeu Chiarelli, as fotomontagens de Jorge contêm “cenas insólitas ocorrendo em espaços quase sempre contínuos, oníricos, povoados de seres mutantes, misto de mulher e máquina, mulher e animal, mulher e manequim...” (Chiarelli, 2003, p. 74).

Na primeira imagem, observamos um corpo feminino dividido: uma máscara com fios parece conectar-se à cabeça deslocada, enquanto a mulher permanece serena, com as

---

<sup>9</sup> A obra *La femme 100 têtes* pode ser conferida digitalmente no seguinte endereço: [http://www.nomadica.eu/diffusione/Max\\_Ernst\\_la\\_femme\\_100\\_tetes\\_1929.pdf](http://www.nomadica.eu/diffusione/Max_Ernst_la_femme_100_tetes_1929.pdf).

mãos cruzadas diante da bizarrice da cena. Os tons escuros são predominantes. Podemos pensar na noção de duplo, semelhante a uma dama do baralho recortada e espelhada<sup>10</sup>. Na segunda, o corpo feminino ressurgue também modificado: uma delicada mão segura um cigarro e, no punho, destaca-se uma pulseira de pérolas. A figura veste um casaco de pele, porém possui cabeça de gorila, o que gera um misto de ironia e estranheza.

Desse modo, nas fotomontagens, o corpo torna-se ruína: é fragmentado, desmembrado. As cabeças (o intelecto, o pensamento) são deslocadas ou substituídas por elementos estranhos. Essa mutilação encontra eco na colocação de Eliane Robert Moraes (2017, p. 56) que observa como, após a Primeira Guerra Mundial, o entusiasmo das vanguardas cedeu lugar a um sentimento de esvaziamento diante da violência histórica. A arte, portanto, abrigou corpos despedaçados, objetos em queda, gestos interrompidos, como se a fragmentação da consciência coletiva impusesse a necessidade de fragmentar a o corpo humano (*ibidem*, p. 57). Como desdobramento dessas questões, destacamos a seguinte fotomontagem:



“O poeta trabalha”. In: *A pintura em pânico*, 1943.

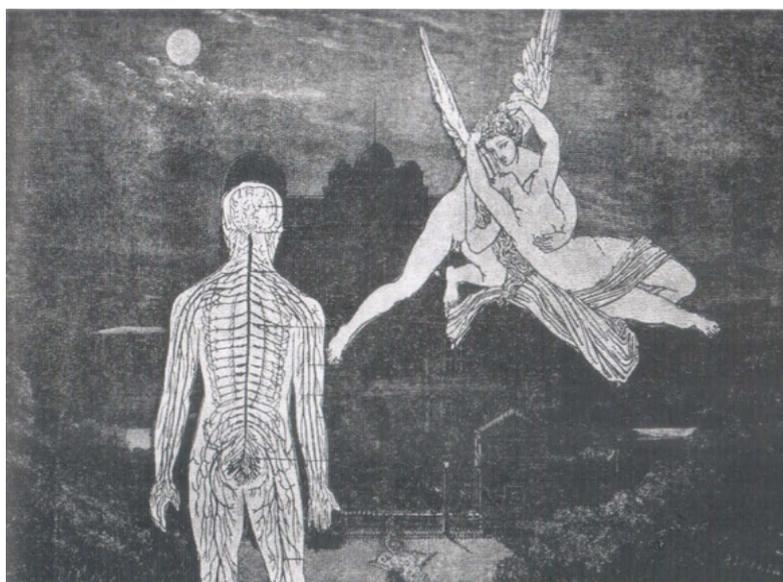
“O poeta trabalha” remete ao *Manifesto surrealista* de André Breton (1924), no consta a prática do poeta Saint-Pol-Roux de colar em sua porta, antes de dormir, o aviso: “o poeta está trabalhando”. Inclusive, podemos pensar em Orfeu adormecido com seu instrumento musical nas mãos, cingido por um cenário sombrio. A construção visual sugere a

---

<sup>10</sup> Cf. Paulino (1987).

ideia do espaço onírico. Vale recordar que o interesse dos surrealistas pela linguagem onírica foi fortemente atravessado pelas leituras de Freud, e o registro dos sonhos tornou-se prática recorrente entre aqueles que buscavam captar os impulsos do inconsciente, assim como a escritura e pintura automáticas, o *cadavre exquis*...

O psicanalista Joel Birman (2007) destaca que, em *A interpretação dos sonhos*, Freud propôs a noção de uma realidade psíquica em sentido estrito, distinta da realidade material. E essa realidade interior se manifestaria por traços atravessados por fantasmas, logo, o sentido surgiria a partir dessas inscrições, afastando-se do realismo objetivo dos fatos (Birman, 2007, p. 249). De acordo com Freud: “o sonho é incoerente, aceita, sem motivo, as maiores contradições, permite impossibilidades, deixa de lado o nosso saber” (Freud, 2021, p. 81). À vista disso, observemos a fotomontagem “Povoadores do ar”:



“Povoadores do ar”. In: *A pintura em pânico*, 1943.

A fotomontagem apresenta signos oníricos que evocam a lógica do sonho: um corpo exposto anatomicamente está em pé diante de Eros e Psiqué (mito fundador da psicanálise)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Segundo o mito narrado por Apuleio, Psiqué, de beleza incomparável, desperta o ciúme de Afrodite, que ordena a Eros que a faça se apaixonar por um homem desprezível. Eros, porém, fere-se com a própria flecha e se apaixona por Psiqué. Eles vivem juntos sob a condição de que ela nunca veja seu rosto. Instigada pelas irmãs, Psiqué quebra o pacto e perde o amado. Para reconquistá-lo, submete-se a quatro tarefas cruéis impostas por Afrodite, culminando na descida ao Hades, de onde retorna resgatada por Eros e elevada à imortalidade por Zeus. Assim como Orfeu, que vai ao Hades em busca de Eurídice, Psiqué também conhece o submundo. Em ambos os mitos, o *olhar* é decisivo (no caso de Orfeu, Eurídice se perde porque ele rompe o pacto acordado com os deuses de não olhar para ela durante o trajeto de volta à superfície), e marca o limite entre perda e retorno. Já anos 1920, Freud desenvolveu importantes teorias sobre as pulsões de vida e de morte, e tomou a figura de Eros como força psíquica da conservação da vida. Em oposição a ele está Tânetos, pulsão de morte, que tende à dissolução e ao retorno ao inorgânico.

O contraste entre esse corpo “em carne viva”, no plano terrestre, e o casal em voo, no plano celestial, acentua o jogo tensivo entre morte e vida.

Nesse ponto, encontramos correspondência com o mito de Orfeu e Eurídice, no qual a quebra de um pacto também relacionado ao *olhar* resulta na perda da amada. Jorge de Lima volta à imagem do submundo diversas vezes em *Invenção de Orfeu*; um exemplo dessa articulação pode ser visto na abertura do “Canto da Desaparição” (Canto VI):

Aqui é o fim do mundo, aqui é o fim do mundo  
em que até aves vêm cantar para encerrá-lo.  
Em cada poço, dorme um cadáver, no fundo,  
e nos vastos areais — ossadas de cavalo.

Entre as aves do céu: igual carnificina:  
se dormires cansado, à face do deserto,  
quando acordares hás de te assustar. Por certo,  
corvos te espreitarão sobre cada colina.

E, se entoas teu canto a essas aves (teu canto  
que é debaixo dos céus, a mais triste canção),  
vem das aves a voz repetindo teu pranto.

E, entre teu angustiado e surpreendido espanto,  
tangê-las-ás de ti, de ti mesmo, em que estão  
esses corvos fatais. E esses corvos não vão.  
(Lima, 2017, p. 217)

Os “corvos fatais” e as “ossadas de cavalo” anunciam um mundo em ruína, povoado por cadáveres (nos lembra Hades). Assim como a fotomontagem, o poema traz uma paisagem soturna, na qual o canto desolado (de Orfeu) se confunde com o lamento das aves. O jogo entre céu e terra também se inscreve no poema, pois o canto “debaixo dos céus” repercute no lamento das aves, que habitam as alturas. Os corvos devolvem esse canto, talvez como resposta a uma dor que parte de fora e de dentro, marcada nos versos “tangê-las-ás de ti, de ti mesmo, em que estão/ esses corvos fatais. E esses corvos não vão”; ou seja, a angústia não é só paisagem: é corpo, voz, matéria. Os corvos permanecem ali, entrelaçados ao sujeito.

Diante disso, o arranjo visual e verbal dessas imagens consiste na ruína, e o horizonte é grifado pelo desamparo e pelos resíduos caóticos do mundo. Nessa direção, a paisagem dos versos do Canto II, “Subsolo e Supersolo” (e o próprio título retoma a antítese entre os planos baixo e alto, céu e inferno, Olimpo e Hades...) é fabricada a partir da queda e do eu infausto:

É preciso falar-se das criaturas,  
verdadeiras criaturas animadas,  
das vivências totais, arbítrio e tudo,  
alma, corpo funesto e essa imortal

perpetuidade além, Deus nas alturas,  
nomes de terra e nomes eternados,  
anjos, demônios, sonhos acordados  
e as profecias, fúrias, posses, tudo

que um poema pode ter: esse clamor  
essa indefinição, esses apelos,  
— sonho de rei Nabucodonosor,

que depois de feito e decifrado  
é a condição do bicho: carne, pelos,  
e sangue breve do homem desgraçado.  
(Lima, 2017, p. 83)

Em diálogo com a ambientação da fotomontagem “Povoadores do ar”, o poema não se delimita a um tempo-espaço, é estilhaçado, empilha restos. Sob tal perspectiva, ambos dialogam com anjo da história de Walter Benjamin (formulado a partir do *Angelus Novus* de Paul Klee). Esse anjo, ao olhar para o passado não vê uma sucessão de acontecimentos, mas uma única catástrofe contínua, na qual as ruínas se amontoam sem cessar. Ele gostaria de deter-se, recuperar os fragmentos e reparar os mortos, mas é arrastado por uma força avassaladora para o futuro, uma tempestade que o impede de agir. Essa força, que evita o retorno e acelera a destruição, seria o progresso (Benjamin, 1987, p. 226).

À luz de Benjamin (1984, 1987), portanto, podemos pensar as fotomontagens de Jorge de Lima (feitas de corpos partidos e deslocados, com cenários destroçados e sombrios) como uma *ruína visual*, imagem alegórica de um tempo anacrônico. Benjamin marca as diferenças entre alegoria e símbolo. Enquanto o símbolo remete à unidade e à permanência do sentido, a alegoria se constitui de fragmentação e de instabilidade, tira os objetos de contexto e os encara como restos, os reordenando em constelações onde eles perdem sua inteireza. Em outras palavras: a alegoria mobiliza ruínas; ela não aponta para uma síntese, mas para direções múltiplas. Quando Benjamin fala sobre o drama barroco alemão, essa lógica se conecta a uma visão da natureza que é atravessada pela caducidade e pela dissolução. Nesse sentido, a concepção de história não se orientaria pela continuidade dos acontecimentos, mas pela descontinuidade e pela queda<sup>12</sup>.

Isto colocado em perspectiva, podemos ler os versos citados anteriormente a partir do desamparo. Como o anjo benjaminiano, o poema empilha imagens fragmentadas e o que resta, depois do “sonho de rei Nabucodonosor” decifrado, é a condição de bicho, de matéria orgânica agarrada ao rés do chão: carne, pelos e sangue. O poema não sublima, desce. Em vez

---

<sup>12</sup> Cf. Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão* (1984).

de ascensão, instala a alegoria da queda, feita de restos, como os escombros que o anjo encara, impotente.

Nos desdobramentos desta breve leitura, percebemos em Jorge de Lima uma articulação plural na formação das imagens: ele seleciona, recorta, reorganiza, monta, cola, fotografa e empilha ruínas. E o longuíssimo poema *Invenção de Orfeu* assume a forma de montagem heterogênea<sup>13</sup>, onde os restos do mundo moderno, o diálogo com o cânone<sup>14</sup>, os resquícios teológicos e os traumas históricos deslizam numa dança ruinosa: “(Prazer de perscrutar sobre as ruínas/ esse pulso, esse cântico barroco)” (Lima, 2017, p. 398, Canto X).

À vista disso, o poeta-pintor nos convida a observar as ruínas e os espíritos angustiados numa tentativa, talvez, de ouvir algum canto que ainda ecoa, mesmo sob os escombros. Trata-se de uma poética que não esconde, mas assume a fratura. Com isso, sua produção se inscreve como potência não apenas no modernismo brasileiro, mas também em um panorama mais amplo da literatura e das artes.

Jorge de Lima deixou uma obra diversa, ainda em parte à espera de novas leituras. Cabe à crítica contemporânea abrir caminhos para ouvir o que nela ainda *pulsa*.

## Referências

ANDRADE, Gênese. Jorge de Lima e as artes plásticas. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, Brasil, n. 3, p. 69–96, 2002. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/121136>. Acesso em: 27 maio. 2025.

ANDRADE, Mário de. Fantasias de um poeta. In: *Suplemento em Rotogravura*, n.146, O Estado de São Paulo. 1a. Quinzena, nov.1939.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

---

<sup>13</sup> Em relação ao termo, é oportuno mencionar que Celia Pedrosa, em artigo sobre as fotomontagens de Jorge de Lima, ressalta que elas configuram uma operação de justaposição anacrônica e heterogênea, em que signos de diferentes tempos e naturezas colidem sem se fundir. Ou seja, uma heterogeneidade constitutiva, que não se resolve em unidade sintética, mas permanece como montagem fraturada, transpassada por múltiplas temporalidades e linguagens (Pedrosa, 2016, p. 33).

<sup>14</sup> Cf. Busatto, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*, 1978. O autor compreende a montagem em *Invenção de Orfeu* como uma operação de colagem e de diálogo com o cânone, marcada pela justaposição de fragmentos de obras como *Eneida*, *Divina Comédia*, *Paraíso Perdido* e *Os Lusíadas*. Ao dispor trechos em sequência, aproxima o gesto de Jorge da linguagem cinematográfica, como um trabalho de reescrita através de imagens.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BIRMAN, Joel. Escritura e psicanálise: Derrida, leitor de Freud. *Nat. hum.*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 275-298, dez. 2007.

BOSI, Alfredo. “Jorge de Lima”. In: *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo. Cultrix, 1994.

BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUSATTO, Luiz. *Montagem em Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural, 1978.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como “introdução à arte moderna”: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003. DOI: 10.1590/S1678-53202003000100007.

FABRIS, Annateresa. Fotomontagem e surrealismo: Jorge de Lima. *Revista USP*, [S. l.], n. 55, p. 143-151, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i55p143-151.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. São Paulo: Cia das Letras, 2021.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2010.

LIMA, Jorge de. *A pintura em pânico*. Rio de Janeiro: Tipografia Luso-Brasileira, 1943.

MARTINS NETA, Gabriela Ribeiro. Jorge de Lima e o jogo imagético entre as fotomontagens e a poesia. *Travessias Interativas*, São Cristóvão-SE, v. 12, n. 27, p. 88–103, 2023. DOI: 10.51951/ti.v12i27.p88-103. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/17987>.

MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

PAULINO, Ana Maria (org.). *O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 1987.

PEDROSA, Celia. Para uma releitura da relação entre arte e pobreza (a propósito da poética da colagem em Jorge de Lima). *eLyra: Revista da Rede Internacional Lyra Compoetics*, [S. l.], n. 7, 2016. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/111>. Acesso em: 2 jun. 2025.

SACCHETTIN, Priscila. *A pintura em pânico: fotomontagens de Jorge de Lima*. 2018. (235 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

STERZI, Eduardo. *Invenção de Orfeu: uma epopeia moderna?* *Organon*, [S.L.], v. 15, n. 30-31, 2001. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

## **Sociedade dos Novos Retratos: A Tensão Entre o Ser e o Parecer em *O Retrato de Dorian Gray* e nas Dinâmicas Intersociais Contemporâneas**

Karla Andressa da Silva Araújo<sup>15</sup>

### **RESUMO**

Este estudo propõe uma análise comparativa entre *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e os mecanismos de construção de imagem nas redes sociais contemporâneas. A partir da tensão entre ser e parecer, observa-se como os indivíduos moldam identidades idealizadas em busca de reconhecimento e validação externa. A figura de Dorian torna-se metáfora do sujeito moderno que sacrifica sua essência em prol da imagem perfeita. O texto apresenta três níveis de identidade — real, projetada e influente — e explora a estética digital como palco de encenação e alienação. Influenciadores assumem o papel de líderes visuais, enquanto algoritmos padronizam aparências e obscurecem a autenticidade. Como nos retratos de Wilde, a imagem passa a carregar significados que vão além da aparência, revelando inseguranças e desejos. Assim, o culto à estética esvazia o sujeito e transforma o amor-próprio em amour-propre, fazendo da busca pela beleza um ciclo de autonegação. O artigo reflete, portanto, sobre as implicações éticas, estéticas e existenciais dessa sociedade dos novos retratos.

**Palavras-chave:** Oscar Wilde; Dorian Gray; Retratos; Mídias Sociais; Imagem.

---

<sup>15</sup> Graduada em Letras - Língua Inglesa pela UNILAB, mestranda em Letras - Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, bolsista da CAPES. E-mail: karlaandressa2001@gmail.com

## INTRODUÇÃO

*O Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891) instaura um ideal que atravessa toda a narrativa: o culto à aparência, à beleza e à efemeridade. Dorian, capturado pela promessa de prazer e eternidade visual, sacrifica sua essência em nome de uma imagem imaculada. Na contemporaneidade, esse drama se atualiza nas redes sociais digitais, onde o corpo passa a ser superfície simbólica, moldada por filtros, algoritmos e padrões de beleza cada vez mais homogêneos.

O presente artigo parte dessa aproximação entre literatura e contemporaneidade para investigar como o romance de Oscar Wilde antecipa os dilemas da representação do eu na era digital. Utilizando como foco metodológico a análise interpretativa e crítica de base comparatista, o estudo propõe refletir sobre as dinâmicas entre ser e parecer, tomando a imagem como signo social e a juventude como mercadoria simbólica central no espetáculo da visibilidade.

## SOCIEDADE DOS NOVOS RETRATOS

Sempre houve e ainda há indivíduos em busca desesperada por reconhecimento, aguardando-o como se fosse a chave para uma existência plena de sentido. Essa necessidade, quase visceral, de ser visto e validado manifesta-se em diferentes esferas: social, artística, profissional ou acadêmica. Independentemente do campo, o destino parece ser o mesmo: a incessante busca por aprovação.

Ao se recorrer à simbologia do teatro, a analogia torna-se evidente. Existe a peça encenada, construída sobre uma narrativa cuidadosamente elaborada para entreter e engajar; por outro lado, encontra-se a vida cotidiana, que também se desenrola como uma grande encenação. Observa-se a construção de personagens e a adoção de papéis socialmente convenientes para sustentar determinadas narrativas, próprias ou impostas. A imagem passa, então, a ser compreendida como ferramenta de manipulação, sobretudo em ambientes de exposição pública, nos quais cada aspecto da aparência comunica mensagens específicas.

Na contemporaneidade, esse processo torna-se ainda mais visível nas redes sociais, onde o visual atua como extensão da identidade. Entre figuras públicas, nota-se a constante necessidade de ajustar a aparência para manter ou conquistar aceitação. O uso de vestuários em tons claros e infantis, por exemplo, emerge como estratégia para comunicar sensações de inocência, fragilidade e vulnerabilidade, objetivando gerar empatia. Tal escolha estética

desvia o foco de críticas e suaviza a autoimagem, especialmente em contextos marcados pelo cancelamento digital. Essa construção visual ultrapassa a superficialidade da aparência e configura-se como um recurso comunicativo. Em um cenário no qual a opinião pública é, muitas vezes, moldada por percepções visuais instantâneas, evidencia-se a supremacia do que é visto em relação ao que é dito. Trata-se de uma atualização do que Guy Debord (1997) denominou *A sociedade do espetáculo*, em que a vida é mediada por imagens e convertida em representação. Nesse viés, a aparência passa a substituir a essência, e a realidade vira encenação.

A estratégia de manipulação da imagem envolve também a dimensão da culpa, perceptível na relação entre o eu e o outro. Nesse entrelaçamento de relações, o indivíduo é constantemente moldado pela percepção alheia e, ao ser observado, passa a se perceber sob uma ótica distinta, já que o olhar do outro o transforma em objeto.

A objetificação pelo olhar externo gera uma angústia, pois há a perda do controle sobre a maneira como se é percebido. Nesse contexto, a manipulação da própria imagem, pública ou pessoal, pode ser compreendida como tentativa de atenuar tal angústia. Consciente de que será julgado, o sujeito constrói uma fachada que busca controlar a narrativa sobre si mesmo. Trata-se de uma tática que visa deslocar a culpa, projetando-a no outro e moldando a percepção alheia para garantir uma imagem favorável e manter uma sensação de integridade.

Essa busca contínua por aprovação conduz à conformação da identidade segundo expectativas externas, dinâmica já explorada pela literatura desde os textos clássicos até os contemporâneos. Com a chegada da era digital, essas tensões assumem novas camadas de complexidade, embora os conflitos entre o eu e o outro já se encontrassem prefigurados em obras que, de forma visionária, anteciparam tais questões. É o caso do romance *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que será explorado nesta análise.

As redes sociais, com seus filtros e algoritmos, oferecem uma nova forma de encenação, na qual o palco é virtual e o público, global. Nesse cenário, multiplicam-se as máscaras, e a autenticidade cede espaço à necessidade de adequação a padrões de beleza cada vez mais homogêneos e programados. Essa dinâmica conduz à diluição da subjetividade, na medida em que o sujeito se perde na superficialidade de si mesmo, em busca de um ideal inalcançável. O resultado é um reflexo ilusório, em que aquilo que se toma por real revela-se vazio, desprovido de substância diante da atuação à qual se submete. Na busca por reconhecimento, permanece a encenação, mascarada para obscurecer a essência.

Nesta cena histórica e literária, percebe-se em Oscar Wilde a mesma inquietude que perpassa seus ensaios. Viveu em constante conflito, transformando sua existência em uma

encenação contínua, na tentativa de buscar algo em um mundo que se esforçava por aprisionar seu espírito em moldes morais restritivos. Sua vida tornou-se espetáculo, no qual a essência se ocultava sob as máscaras por ele mesmo construídas. Wilde elaborou um palco simbólico onde elementos do antigo e do moderno se entrelaçavam. Mais do que propor uma substituição entre opostos, sua obra revela um jogo com a dualidade: manipula as verdades, confunde e provoca. Em seus personagens, desafiou convenções sociais, ocultando identidades sob artifícios e aparências — movimento refletor da sua percepção sobre a tensão entre ser e parecer.

Essa tensão encontra expressão mais clara em seu único romance, *O Retrato de Dorian Gray*, no qual a distância entre aparência e realidade é explorada como força destrutiva da identidade — se é que tal identidade, em sua essência, pode de fato ser definida. Ainda assim, o romance propõe uma reflexão sobre aquilo que mais se aproxima de uma verdade interior, constantemente ameaçada pela busca por reconhecimento e beleza.

Ao se transpor essa análise para o contexto contemporâneo, especialmente no espaço digital, observa-se uma realidade igualmente marcada pela manipulação da imagem e pela adaptação constante a padrões de beleza em transformação. Nesse ambiente, repete-se o movimento encenado por Dorian Gray: mesmo enquadrando-se nos padrões estéticos de sua época, o personagem é impelido a desejar mais, como se verá no trecho a seguir.

Sinto ciúmes de tudo aquilo cuja beleza não morre. Tenho ciúmes desse retrato meu que você pintou. Por que haverá ele de conservar o que eu perderei? Cada momento que passa arrebatam-me algo e dá algo a ele. Oh! Se eu pudesse ser o contrário! Se o retrato pudesse envelhecer e eu permanecer tal como sou agora! Por que pintou esse retrato? Algum dia zombará de mim, zombará horrivelmente! (Wilde, 1986, p. 75).

Dorian configurava-se como o objeto do desejo alheio, porém tal condição jamais lhe parecia suficiente. Em um pacto silencioso e inconsciente, sacrificava sua essência em favor da aparência, trocando a profundidade do ser pela superficialidade do parecer. Embora essa troca tenha caráter fantástico na narrativa de Wilde, ela ressoa nas práticas cotidianas da sociedade contemporânea. Atualmente, a ideia de eterna juventude, alcançável no romance por meio do pacto fáustico de Dorian, aparenta estar acessível a todos por meio de filtros, cirurgias e manipulações digitais. Entretanto, assim como o retrato que se deteriora ao longo dos anos enquanto Dorian permanece jovem, a imagem projetada nas redes sociais também carrega marcas de uma degradação interna, análoga àquela representada pela perda moral no

retrato. Segundo Hannah Arendt (2009), o perigo de a aparência perder sua ligação com a essência reside na criação de uma semblância, ou seja, algo que simula ser, mas carece de verdade, promovendo a substituição do ser pelo parecer.

Inicialmente, a persona virtualizada apresenta-se imaculada, cuidadosamente construída para alinhar-se aos padrões contemporâneos de beleza e sucesso. Contudo, assim como o retrato oculta as falhas morais do protagonista, a imagem vendida nas plataformas digitais também encerra, em seu âmago, as marcas de escolhas e ações frequentemente ocultas. Celebidades, influenciadores digitais e figuras públicas enfrentam, com frequência, quedas abruptas de reputação quando as verdades subjacentes a essas imagens idealizadas vêm à tona. Tal qual o retrato de Dorian, que revela sua verdadeira essência após anos de decadência moral, as redes sociais podem funcionar como espelhos de uma deterioração interna. O culto à perfeição nessas plataformas, embora reluzente na superfície, oculta vulnerabilidade, que em momentos de adversidade, emerge para manchar irreversivelmente a imagem antes venerada.

A busca por uma perfeição ilusória, na qual cada postagem é cuidadosamente editada para se aproximar de um ideal inatingível, revela um vazio crescente e uma desconexão com a própria essência. Por meio dessa manipulação, o avatar digital busca esse ideal e almeja a permanência da imagem projetada, chegando a recorrer a procedimentos duvidosos, invasivos e perigosos. A tragédia de Dorian Gray não reside apenas em sua ruína final, mas no fato de que ele, assim como muitos na contemporaneidade, foi consumido pelo próprio reflexo. Em vez de encontrar liberdade na juventude eterna, encontrou prisão; em vez de alcançar o reconhecimento tão almejado, encontrou isolamento.

Essa constitui a ironia cruel da sociedade atual, onde a promessa de liberdade expressa pela manipulação da imagem aprisiona ainda mais aqueles que tentam fugir do tempo e da mortalidade. Dorian tornou-se, dessa forma, uma metáfora viva de uma geração que, ao tentar escapar da realidade, acaba perdida em um mundo de ilusões. Essa dualidade e tensão entre ser e parecer continuam a ecoar na forma como o indivíduo se apresenta ao mundo, seja no palco vitoriano de Wilde ou nas telas brilhantes dos dispositivos digitais. Por fim, o reconhecimento pode ser compreendido como a máscara mais pesada que todos, em algum momento, escolhem vestir, aproximando-se assim da ideia de uma Sociedade dos Novos Retratos.

## **OS NOVOS DORIAN GRAYS**

Os Novos Retratos mencionados configuram-se como imagens moldadas e filtradas para atender a ideais de beleza em constante transformação. Inseridos em uma sociedade da informação, esses retratos recebem continuamente novos dados, adaptando-se e reinventando-se a cada atualização. Por meio das plataformas digitais, que possibilitam a criação de versões idealizadas de si mesmos, perpetua-se uma estética de perfeição que oculta as complexidades e imperfeições da vida real. Trata-se de uma narrativa construída de maneira diversa por cada usuário, mas que converge para um mesmo objetivo: ser visto.

Assim, esses retratos são moldados para o olhar do Outro de forma atraente e adequada, seguindo uma lógica anterior ao ser definida pelos padrões de beleza a serem seguidos. Eles representam uma forma de controle sobre a própria narrativa visual, mas essa autonomia implica o custo de uma constante pressão para conformar-se a padrões irreais, conduzida pelos algoritmos que uniformizam rostos, adequando-os ao padrão estabelecido e homogeneizando aparências. Esse movimento apresenta o risco de apagar a originalidade de cada rosto e enfraquecer a percepção do valor da própria imagem, substituindo a autenticidade por uma versão digitalmente aprimorada do sujeito, sempre em conformidade com os ditames dos algoritmos e das tendências voláteis.

Dessa forma, ao homogeneizar as aparências, esses recursos fortalecem o ideal de beleza predominante e fabricado, que, por meio dos filtros, é incorporado voluntariamente pelos usuários, valorizando a aparência em detrimento da essência. Assim como Dorian Gray, que vendeu sua alma pela juventude eterna, os avatares das redes sociais sacrificam sua identidade real em prol de uma imagem idealizada, porém vazia. Essa dinâmica instaura um ciclo vicioso: quanto maior a busca por aprovação por meio de imagens cuidadosamente editadas, mais distante se torna a verdade, gerando uma desconexão profunda entre ser e parecer.

A cada "curtida" ou "comentário" recebido, a sensação de valor pessoal é temporariamente inflada, mas nunca completamente satisfeita. Por isso, os Novos Retratos configuram-se como prisões invisíveis, nas quais os indivíduos se veem aprisionados numa busca interminável por aprovação, cada vez mais distantes de sua verdadeira identidade. A ironia reside no fato de que, na tentativa de escapar da mortalidade e do tempo, os novos Dorian Gray da era digital acabam perdidos em um labirinto de imagens falsas e expectativas, onde a verdadeira liberdade e autenticidade tornam-se cada vez mais enganosas. Trata-se, portanto, da perpetuação da ilusão própria do mundo sensível, no qual a verdade dos seres é ocultada por sombras e cópias — os novos retratos — distorcidas da realidade.

A busca por um padrão estético inalcançável configura-se como uma forma

autoinfligida de permanência na caverna platônica. Ao seguir cegamente esse padrão, o indivíduo passa a ignorar sua própria realidade e concepção, apoiando-se em produtores de conteúdo que vivem uma vida multifacetada, voltada para a obtenção de cliques. Essa autoprisão corrói tanto a concepção estética quanto a autoestima do sujeito, iniciando um ciclo de autoflagelação na busca por uma perfeição inexistente. Deliberar-se nessa busca equivale a aprofundar-se cada vez mais dentro da caverna, almejando uma falsa sensação de luz na escuridão e, gradativamente, excluindo a própria visão do eu sobre si mesmo.

Ao adentrar o complexo cenário da era digital, torna-se essencial compreender como a identidade do indivíduo — neste caso, do usuário — se desdobra em diferentes níveis. Essa era pode ser analisada em três camadas. No primeiro nível, denominado Nível do Indivíduo Real ou Identidade Primária, encontra-se a essência do ser humano, o conteúdo genuíno de seu ser, moldado por vivências básicas e relações interpessoais autênticas. No segundo nível, o Nível da Identidade Projetada, observa-se o surgimento de avatares idealizados, espaços onde o sujeito se vê compelido a construir uma versão de si que atenda aos padrões estéticos impostos socialmente. Nas mídias digitais, esse avatar é polido, filtrado e cuidadosamente curado, projetando uma imagem alinhada a uma estética inatingível. Por fim, no terceiro nível, o Nível do Influenciador ou Líder da Imagem, indivíduos tornam-se referências estéticas para suas audiências, moldando percepções e comportamentos. Os influenciadores não apenas produzem conteúdo, mas definem padrões estéticos que ressoam e perpetuam uma narrativa visual centrada na perfeição. Essa estética fabricada, embora aparente celebrar a individualidade, reforça os estereótipos que o Nível da Identidade Projetada busca alcançar. Dessa forma, verifica-se a transição do segundo para o terceiro nível, resultando em um ciclo contínuo, no qual o avatar almeja tornar-se referência (DA SILVA ARAÚJO, 2023).

Ao analisar os personagens de Wilde para estabelecer a relação entre esses componentes da era digital e a dinâmica literária presente na obra, identifica-se que o primeiro nível, a Identidade Primária, corresponde ao usuário ainda real e encontra representação no pintor Basil Hallward, personagem que encarna o ser genuíno, moldado por sua percepção autêntica de Dorian. O Avatar Ideal, que representa a projeção filtrada, associa-se ao personagem Dorian Gray, personificação da beleza idealizada. Por fim, o terceiro nível, Líder da Imagem, assemelha-se ao papel desempenhado por Lord Henry, influenciador de Dorian, que o instiga a explorar uma vida marcada pela superficialidade. Oscar Wilde, cuja vida foi marcada pela encenação e pela crítica às convenções sociais, antecipava esse dilema: a tensão entre aparência e essência, entre o que é visível ao mundo e o que realmente se é. No contexto contemporâneo, essa tensão fortifica-se, uma vez que todos se tornam protagonistas de um

espetáculo em que a autenticidade é sistematicamente sacrificada em nome da estética padronizada e inerte. Nesse processo, a verdadeira beleza, aquela que reside na diferença e na singularidade, acaba por se perder, subjugada pela tirania do reconhecimento superficial.

## **A IMAGEM E O SIGNIFICADO**

Os novos retratos que emergem no contexto digital não configuram apenas faces exibidas em uma tela; tratam-se de construções carregadas de significados que refletem os valores da contemporaneidade. As imagens compartilhadas assumem um papel comunicativo, revelando aspirações, medos e expectativas coletivas. Cada postagem transforma a narrativa para transmitir algo além da mera aparência estética. Esses Novos Retratos encontram-se intrinsecamente vinculados às dinâmicas sociais e culturais que os moldam. Assim, as postagens nas redes sociais ocultam camadas de alienação sob o peso da busca por aceitação. Conforme sugerido por Panofsky, que entende a imagem como um reflexo da sociedade, os Novos Retratos evidenciam distorções de um desejo profundo por pertencimento e validação.

Nesse contexto, a relação entre imagem e significado ultrapassa a exposição, envolvendo a construção de identidades. O usuário é compelido a adotar estereótipos e arquétipos que nem sempre correspondem à sua essência genuína. A cada clique e filtro, estabelece-se uma negociação entre o ser e o desejar ser. As redes sociais configuram-se como palcos nos quais essa performance se desenvolve, enquanto o reconhecimento do Outro transforma-se em moeda de troca para a validação pessoal. Essa busca por validação externa frequentemente culmina em uma experiência desumanizadora. Os usuários, tentam se adequar aos padrões impostos, perdem-se na narrativa que constroem para seus avatares idealizados. O anseio por tornar-se líder de imagem, aquele que define parâmetros e exerce influência, intensifica-se. Assim como Dorian Gray representa a idealização de um influenciador, esse ciclo de transformação perpetua-se. A alienação decorrente dessa experiência é patente, uma vez que a conexão com o eu interior é eclipsada pela necessidade de aceitação externa.

O paradoxo reside no fato de que, embora as imagens possam ser visualizadas por milhares de pessoas, a solidão e o vazio emocional frequentemente acompanham essa visibilidade. O “like” ou o “comentário” funcionam como símbolos de aceitação momentânea, incapazes, contudo, de preencher o abismo que se estabelece entre a realidade e a imagem projetada. Consequentemente, os Novos Retratos capturados pelas mídias revelam o *amour-propre*, conforme Rousseau, como uma ilusão velada sob a máscara do que se acredita

ser amor-próprio genuíno. Essa imagem idealizada, veiculada nas redes sociais, não reflete autenticamente o ser, mas configura-se como uma construção volátil, uma miragem que seduz e, simultaneamente, distancia o indivíduo de sua verdadeira essência.

Em *O Retrato de Dorian Gray*, a cena em que o pintor Basil Hallward captura a imagem do protagonista na pintura representa não apenas sua aparência, mas também toda a percepção social que, naquele momento, Basil encarna. O artista, ao criar o retrato, busca retratá-lo com sinceridade, expondo-o tal como o percebe, sem filtros ou distorções. Esse ato criativo transcende o exercício estético e insere-se em uma tentativa maior: fixar na tela a pureza do ser, ainda intocada pelas corrupções do tempo e da vida. Basil não manipula ou distorce a imagem; ao contrário, absorve e reproduz o material em seu estado mais natural. É nesse compromisso com a autenticidade — a verdade essencial que percebe em Dorian — que reside a força de sua arte. Esse gesto estabelece um filtro analógico, quase biológico, em contraponto aos filtros digitais da contemporaneidade. Conforme o próprio artista confessa em diálogo com Lorde Henry: “Porque, sem o perceber, pus nele a expressão de toda esta estranha idolatria artística, da qual, naturalmente, nunca cuidei de falar a ele. (...) Há demasiado de mim mesmo nele, Henry... demasiado de mim mesmo” (Wilde, 1986, p. 64).

Dessa forma, evidencia-se como Wilde constrói seus personagens em camadas de complexidade. Revela-se, aqui, a densidade do ato criativo e a interseção entre o criador e sua obra. Ao tentar capturar a essência de Dorian, Basil acaba por imortalizar seus próprios anseios e fragilidades, fazendo do retrato um espelho das expectativas e desejos pessoais do artista.

Na era digital, essa expectativa manifestada pelos usuários ecoa a idolatria que Basil Hallward confessa ao criar seu retrato. A imagem consumida e produzida — polida, cuidadosamente composta — tem o potencial de distorcer a verdade, refletindo não o ser, mas o parecer. Nesse sentido, ao refletir sobre o amor-próprio nas redes sociais, é fundamental questionar: até que ponto o triunfo buscado na validação externa se mantém? Esse triunfo é efêmero. Cada “like” torna-se uma moeda de troca que, embora aparente fornecer uma sensação de valor, é apenas um eco distante do que realmente importa: a aceitação do próprio ser.

À medida que as imagens se consolidam como ícones de prestígio e sucesso, perde-se de vista a singularidade humana, suprimindo a dimensão existencial do ser — a busca por um significado autêntico e pela compreensão do “eu” real. Em vez de confrontar as questões fundamentais da existência, opta-se pela construção de uma versão idealizada de si mesmo, mais aceita e valorizada socialmente. Todavia, tal escolha resulta na alienação da verdadeira

natureza, transformando o ser em prisioneiro da própria criação. O amor-próprio desfigura-se na expectativa do que se espera ser, e a conexão genuína consigo mesmo dissolve-se na superficialidade do retrato perfeitamente elaborado.

Assim, a busca incessante por validação externa transforma o sujeito em objeto de consumo e produto da cultura do espetáculo, onde a autenticidade é sacrificada em nome da perfeição. O indivíduo torna-se artista de sua própria imagem, mas, simultaneamente, priva-se da verdadeira criatividade pela individualidade. O culto da imagem transcende a mera questão estética; configura-se como uma sobrevivência emocional, na qual a aparência torna-se a única forma de afirmação em um mundo que dita constantemente o que é suficiente para o ser. Não é difícil imaginar que, nessa sociedade dos Novos Retratos, muitos estariam dispostos a entregar suas almas em um pacto, tal como Dorian Gray. A diferença, entretanto, reside na consciência desse ato: o sacrifício talvez não seja um deslize inconsciente, mas uma escolha deliberada, feita com os olhos bem abertos, em nome da beleza efêmera e da aprovação alheia.

## CONCLUSÃO

Conforme se pôde observar, *O Retrato de Dorian Gray* não se configura apenas como uma crítica à superficialidade estética de sua época, mas como uma narrativa que antecipa, com notável lucidez, as tensões que hoje se intensificam na cultura digital contemporânea. Dorian, ao pactuar com a imagem, encarna o dilema moderno da identidade esvaziada: o ser se curva ao parecer, e a essência se dissolve diante da performance. Na atualidade, com a mediação constante das redes sociais, a juventude idealizada, o rosto filtrado e o corpo harmonizado tornam-se extensões desse retrato eterno, onde cada postagem busca não apenas visibilidade, mas também legitimação afetiva e social. A estética, transformada em estratégia de sobrevivência simbólica, aprisiona o sujeito em um ciclo de validação que o afasta de si mesmo.

Assim, o romance de Wilde e os novos retratos digitais convergem na mesma ferida: a da subjetividade condicionada ao olhar do Outro. Reconhecer essa tensão é o primeiro passo para resistir à lógica que transforma o eu em vitrine e o reconhecimento em mercadoria.

## REFERÊNCIAS

**ARENDT, Hannah.** *A vida do espírito*. Tradução de Antônio Abranches. Rio de Janeiro:

Civilização Brasileira, 2022.

**DA SILVA ARAÚJO, Karla Andressa.** *O retrato de Dorian Gray como metáfora para o entendimento da relação de indivíduos e corpos femininos através do uso de filtros embelezadores dos stories do Instagram.* 2023. 40 f. Monografia (Curso de Língua Inglesa) — Instituto de Linguagens e Literaturas, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Redenção-CE, 2023. Disponível em: <https://www.repositorio.unilab.edu.br/jspui/handle/123456789/5971>. Acesso em: 15 jun. 2025.

**DA SILVA ARAÚJO, Karla Andressa; TEIXEIRA DE BRITO, João Luiz.** O retrato de Dorian Gray: metáfora para indivíduos e corpos femininos a partir do uso dos filtros de embelezamento. *Revista de Letras*, [S. l.], v. 1, n. 43, 2024. DOI: 10.36517/2525-3468.rdl.v1i43.2024.94338. Disponível em: <https://periodicos.ufc.br/revletras/article/view/94338>. Acesso em: 15 jun. 2025.

**DEBORD, Guy.** *A sociedade do espetáculo.* Tradução de Paulo Miguel Netto. São Paulo: Contraponto, 1997.

**LANCELIN, Aude; LEMONNIER, Marie.** Os filósofos e o amor [Jean-Jacques Rousseau: o amor aos saltos e em cabriolas]. Tradução de Carlos Vaz Marques. Lisboa: Tinta-da-China, 2021. p. 79-95.

**PANOFSKY, Erwin.** *Idea: a evolução do belo* [“Introdução”]. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 7-43.

**WILDE, Oscar.** *Obra completa.* Tradução e edição de Oscar Mendes. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

## **A música em *Memórias do Cárcere*: resistência nas páginas e nas telas**

Rôner Rômulo Bezerra Porto<sup>16</sup>

### **RESUMO**

*Memórias do cárcere* (1998), de Graciliano Ramos, é permeado por relatos de repressão e de autoritarismo na mesma medida que se constitui em ato de resistência contra essas forças repressivas e autoritárias, através da denúncia e do próprio fazer artístico. A obra literária, testemunho da prisão arbitrária a que fora submetido o autor alagoano durante o primeiro governo getulista, é adaptada para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1984, e ganha novas potencialidades exegéticas em vista do contexto de produção e de recepção do longa-metragem, isto é, o fim da ditadura militar e a redemocratização. Ambas as produções, reveladoras do engajamento político do escritor e do cineasta em suas respectivas conjunturas sociopolíticas, mobilizam escolhas estéticas e expedientes técnicos acionados por seus respectivos realizadores em uma postura de resistência assumida perante a repressão do governo Getúlio Vargas e perante a transição do regime militar para um Estado Democrático de Direito. Tendo em vista os artifícios a que Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos lançaram mão para a construção desse discurso de resistência, destaca-se a manipulação da Música tanto nas canções que despontam no texto literário quanto na composição da trilha sonora da película. Nas considerações acerca do manejo dos recursos musicais como ato de resistência na adaptação cinematográfica, consideram-se a ideia de uma literatura de resistência, (Bosi, 2002) e os estudos da adaptação (Hutcheon, 2013), dentre outros referenciais teóricos e metodológicos.

**Palavras-chave:** Memórias do cárcere; resistência; adaptação; cinema.

---

<sup>16</sup> Doutorando em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: roner.porto@gmail.com

## **MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE GRACILIANO RAMOS: UM TESTEMUNHO DA DITADURA ESTADONOVISTA**

Sem culpa formada a respeito de qualquer delito eventualmente cometido ou sem tampouco ter transcorrido o devido processo legal com direito à ampla defesa e ao contraditório, Graciliano Ramos fora encarcerado por pouco mais de dez meses, período no qual fora transferido para diferentes penitenciárias. A partir dessa desagradável experiência, surge *Memórias do cárcere*, publicado postumamente em 1953. Dividido em dois volumes, o texto memorialista apresenta um viés de denúncia e de crítica social aos desmandos e ao autoritarismo da ditadura do Estado Novo. Por meio das recordações evocadas, o autor faz saber ao leitor o testemunho dos meses de prisão a que fora submetido, entre 03 de março de 1936 e 13 de janeiro de 1937. Em virtude desses acontecimentos, o texto literário desempenha papel não só como registro das memórias pessoais do escritor alagoano, mas também como forma de resistência diante da ação de agentes públicos opressores, de uma administração pública despótica e de uma justiça arbitrária, da atuação persecutória de indivíduos celerados cujas orientações políticas e ideológicas lhes fazia rechaçar ideias divergentes e perseguir, prender e torturar qualquer pessoa que constituísse a mínima ameaça, ainda que se tratasse tão somente de um autor de literatura cujo ativismo não extrapolava (ainda) a atividade literária. *Memórias do cárcere* (1998) permite uma leitura que alce sua posição como produto cultural de resistência à repressão e à violência perpetradas pelo governo de Getúlio Vargas, em sua neurótica caçada à “ameaça comunista”. Nesse sentido, as vivências pessoais de Graciliano Ramos inscritas no texto memorialista ganham contornos de relevância social, sobretudo quando são misturadas as intimidades do sujeito com o contexto ditatorial do Estado Novo e da censura instaurada contra artistas e pensadores, já que a “A escrita resistente não resgata apenas o que foi dito uma só vez no passado distante e que, não raro, foi ouvido por uma única testemunha [...] Também o que é calado no curso da conversação banal, por medo, angústia ou pudor, soará no monólogo narrativo, no diálogo dramático.” (Bosi, 2002, p. 135).

Antonio Candido (2006) sugere a divisão da obra de Graciliano Ramos em duas partes: uma porção ficcional, na qual se inscrevem seus romances mais afamados, *Vidas secas* (2008), *São Bernardo* (2011) e *Angústia* (2023), além de contos, crônicas e outros textos; e a porção confessional, na qual se apresentam as memórias do escritor, em *Infância* (1986) e em *Memórias do cárcere* (1998). Ainda que não se possa afirmar se tratarem de obras ficcionais, é possível identificar nesses textos de memórias a existência de um procedimento ficcional de narrar as histórias vividas pelo autor, isto é, um tratamento ficcional na forma de contar capaz

de tornar memória em texto. Esse é um procedimento que não implica numa necessária subversão dos fatos, no entanto, configura-se como uma expressão da realidade, uma vez que o autor traz à tona uma verossimilhança apta a existir tão somente por meio de um manuseio da linguagem literária e de uma operação estilística própria do escritor. Diante disso, na obra de Graciliano Ramos, ficção e confissão se imiscuem uma à outra: quer por meio dos testemunhos das agruras que permeiam a vida, quer através dos testemunhos das arbitrariedades e das injustiças do Estado Novo. Esse caráter testemunhal da obra memorialista configura uma possibilidade exegética com a qual é possível considerar o texto literário, conforme assevera Márcio Seligman-Silva (2022):

Antes, tudo na obra analisada deve ser lido do ponto de vista dessa construção de seu teor testemunhal: por que a obra possui, por exemplo, uma estrutura fragmentada; por que porta um narrador autodiegético, ou, ao contrário, por que porta um narrador heterodiegético; como se constrói a temporalidade na obra; quais as geografias apresentadas; que espaços e arquiteturas entram em questão; qual a sua relação com outras obras que cita ou parodia; como ela subverte (ou não) gêneros literários convencionados; como se estruturam as relações de classe, gênero e étnico-raciais na obra; quais são os modos de apresentação dos personagens e de suas subjetividades; como a violência é apresentada (ou por que é ocultada e apenas sugerida); a quem a obra se destina de modo programático; como se (des)construem, no caso da lírica, a versificação, o sistema de assonâncias, etc. (Seligman-Silva, p. 131-132).

Aleida Assman (2011) indica que o “Controle do arquivo é controle da memória”. Depois de uma mudança de poder político, a existência do arquivo se desloca juntamente com as estruturas de legitimação.” (Assman, 2011, p. 368). Por isso, faz-se mister destacar a circulação de arquivos que não são oficialmente autorizados pelo Poder Público ou por outras instituições, a exemplo de *Memórias do cárcere* (1998). Eles podem ser úteis na tarefa de desvelar os excessos e a crueldade dos detentores do poder, isto é, denunciam os abusos das forças institucionais, as falhas da Justiça e a brutalidade do sistema prisional. “O testemunho também funciona como um sistema de arquivamento do passado, e sua força advém desse fato.” (Seligman-Silva, 2022, p. 134) aponta Seligman-Silva (2022) no que tange à necessidade e à urgência de se arquivar o passado.

### **MEMÓRIAS DO CÁRCERE, DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS: UM TESTEMUNHO DOS ANOS DE CHUMBO**

O texto memorialista de Graciliano Ramos foi adaptado para o cinema por Nelson Pereira dos Santos, em 1984, no fim do regime militar e no início da redemocratização. O

diretor paulista lança mão de elementos estéticos e técnicos particulares do cinema para levar às telas as memórias do escritor ao estabelecer, ainda, um jogo duplo com o contexto de repressão no qual vivera Graciliano Ramos, que culminara na sua prisão narrada no texto literário, e com o contexto de lançamento da obra cinematográfica. Assim, no filme homônimo, o cárcere se reveste de uma dupla significação ao se referir ao momento histórico do Estado Novo, diretamente relacionado ao enredo, e à ditadura militar iniciada em 1964, em vista do lançamento do filme no momento de ruptura desse estado de exceção para a retomada do Estado Democrático de Direito.

A adaptação de textos literários para o cinema constitui uma prática que envolve processos de adaptação de elementos narrativos, estéticos e culturais, de modo que o cineasta busca explorar as possibilidades do meio audiovisual para compor uma nova obra autônoma e independente do texto fonte. Com isso, em que pese o fato de haver um inegável diálogo entre o texto de partida, neste caso o testemunho de Graciliano Ramos, e o texto de chegada, a adaptação filmica, nenhuma das produções é tributária da outra, pois se constituem em novos textos, em novas obras com suas características específicas e com potencialidades narrativas e estéticas diferentes. Isto posto, de acordo com Paulo Roberto Ramos (2019), a adaptação é “uma forma específica de hermenêutica onde o cineasta, através de sua interpretação, reatualiza o texto literário.” (Ramos, 2019, p. 45). Destarte, a utilização de termos como “infidelidade, traição, deformação, violação, abastardamento, vulgarização e profanação” (Johnson, 2003, p. 42) não podem mais ser associados às atividades de tradução ou de adaptação, uma vez que “adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar” (Bazin, 1999, p. 98). Nessa esteira, Linda Hutcheon (2013) aponta que a adaptação como um processo consiste na (re)interpretação criativa de um texto-fonte, já que “(...) como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação (...)”. (Hutcheon, 2013, p. 29, grifos da autora).

No caso de *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos, a obra cinematográfica se apoia em uma série de recursos estéticos e narrativos próprios da linguagem cinematográfica para dar vida à narrativa de Graciliano Ramos, que retrata suas experiências de prisão durante o Estado Novo brasileiro. Entre esses recursos, as músicas desempenham papel central na construção de sentidos e na ampliação de suas dimensões simbólicas e políticas.

### **A música como resistência em *Memórias do cárcere*, de Nelson Pereira dos Santos**

Aspecto relevante nas adaptações cinematográficas é a escolha da trilha sonora, a exemplo do que ocorre em *Memórias do cárcere* (1984), já que as músicas eleitas para o longa-metragem auxiliam na construção de uma memória coletiva e na resistência simbólica que o filme apresenta ao público espectador. Na película, as canções selecionadas reforçam a ideia de que a narrativa de Graciliano Ramos não é apenas uma experiência individual, mas é também a representação de uma luta coletiva contra o despotismo, a censura e a injustiça. A trilha instrumental e as canções presentes na obra não apenas endossam a dimensão emocional do testemunho, mas também funcionam como fatores de afirmação identitária e de resistência frente à repressão e à opressão do regime militar brasileiro. Logo, as músicas reforçam a dimensão política do texto literário ao passo que contribuem para a sua atualização no meio cinematográfico, isto é, permitem uma (re)leitura a partir do contexto de lançamento do longa-metragem. Essa estratégia estética evidencia a intenção de preservar a memória histórica e de afirmar identidades ameaçadas, aspectos que também estão presentes na obra de Graciliano Ramos, que denuncia as violações de direitos humanos e a opressão do regime autoritário de Getúlio Vargas nos anos 1930.

No âmbito narrativo, as composições musicais desempenham funções que vão além do reforço imersivo na história contada na tela. Desse modo, a trilha sonora cinematográfica pode ser mobilizada externamente ao enredo, sendo esses sons ouvidos apenas pelos espectadores, portanto não-diegéticas, ou internamente à narrativa, de modo diegético. A “Marcha Solene Brasileira para Orquestra e Banda com Canhão”, de Louis Moreau Gottschalk, é exemplo de música não-diegética presente na película, sendo tocada a partir dos três minutos de filme, durante os créditos de abertura, e a partir das três horas e cinco minutos de exibição, quando do encerramento com os créditos finais. A execução da referida peça instrumental contribui para a construção de uma narrativa emocionalmente carregada, que busca envolver o espectador na experiência dos personagens e na atmosfera de opressão e de esperança. Além disso, a trilha sonora não-diegética pode atuar como meio de transição entre cenas ou momentos narrativos, criando uma continuidade temática e emocional. Essa estratégia ajuda a manter o ritmo do filme e a consolidar a mensagem de resistência, de memória e de identidade que permeia toda a obra fílmica.

A utilização de canções tradicionais, populares e de protesto evidencia uma conexão intrínseca entre o cinema e a literatura de resistência, na medida em que ambas as formas artísticas se articulam na denúncia das violações de direitos humanos e na preservação da memória coletiva. No filme, as músicas despontam como símbolos de resistência cultural, resgatando a identidade do povo brasileiro e reafirmando a sua capacidade de resistência

frente às tentativas de silenciamento e de apagamento de suas vozes. Assim, a escolha de determinadas canções e a sua inserção na narrativa reforçam a dimensão política do filme, além de articular uma estética de resistência que busca não apenas registrar os horrores do cárcere, mas também promover uma reflexão crítica sobre o autoritarismo.

No Pavilhão dos Primários, uma das prisões para onde Graciliano Ramos fora enviado, as prisioneiras da ala feminina protagonizam uma cena na qual cantam “O orvalho vem caindo”, de Noel Rosa, e a marchinha de carnaval, “Cidade maravilhosa”. Nas duas composições, as prisioneiras crescem, em coro, uma estrofe de autoria própria, de modo que as paródias apontam para a truculência e para a violência que envolviam o contexto nacional, com o início da ditadura varguista e com o ganho de prestígio dos integralistas, e internacional, com a ascensão do nazifascismo na Europa. As personagens – dentre elas Nise da Silveira, Elisa Berger e Olga Prestes – inserem, no samba de Rosa, um trecho no qual se evidenciam as atitudes beligerantes das forças institucionais, quer pelas autoridades policiais do Estado Novo, quer pela agressividade dos agentes do regime de 1964:

O orvalho vem caindo, vai molhar o meu chapéu  
E também vão sumindo, as estrelas lá no céu  
Tenho passado tão mal  
(...)  
A minha cama é uma folha de jornal  
Meu cortinado é um vasto céu de anil  
E o meu despertador é o guarda civil  
(Que o salário ainda não viu!)

*As granadas vão caindo  
Incendiando o meu quartel  
E os soldados resistindo  
São valentes a granel  
A luta é desigual* (Memórias do cárcere, 1984, 58 min., grifos nossos).

Em ambos os contextos, a implacável ferocidade do sistema, tornada concreta nos soldados a serviço dos aparelhos de estado, persegue e oprime todos aqueles classificados como opositores e subservidos, por isso “A luta é desigual” (Memórias do cárcere, 1984, 58 min.). Ato contínuo, as cantoras encarceradas vocalizam a famosa marchinha “Cidade maravilhosa”, executando o mesmo movimento de acréscimos à letra:

Praia maravilhosa  
Cheia de balas mil  
Vermelha e radiosa  
Sentinela do Brasil... (Memórias do cárcere, 1984, 59 min., grifos nossos).

Uma vez mais o confronto armado figura como componente do cenário político nacional, mesmo em contraste com as belezas naturais da Cidade Maravilhosa do Rio de Janeiro. Tendo em vista o qualitativo “comunista” com o qual foram categorizados muitos dos aprisionados, embora alguns deles nem o fossem oficialmente – a exemplo de Graciliano Ramos, que somente se filiou ao Partido Comunista Brasileiro anos depois de sua soltura – as praias maravilhosas do Rio de Janeiro seriam “vermelhas” e “radiosas”, numa alusão à cor característica aos partidos de inclinação marxista. A suposta “ameaça comunista”, aliás, era combustível para os desmandos e para a violência típicos do Estado Novo e da ditadura militar de 1964. Essas canções carregam em si uma carga simbólica de resistência, de luta por liberdade e de afirmação de uma cultura que o regime tentava restringir. Levando isso em conta, a música torna-se um meio de manter viva a memória coletiva, atuando como uma forma de resistência simbólica contra a repressão e o silenciamento imposto pelo autoritarismo.

Outra canção que surge de forma diegética em *Memórias do cárcere* (1984) é “O canto da ema”, de João do Vale e de Jackson do Pandeiro, na cena em que os prisioneiros transportados no porão do navio Manaus cantam para uma plateia burguesa que assistia atônita a partir de seu local de conforto sobre o convés da embarcação. Graciliano Ramos, em suas memórias, não identifica a canção e só nos é dado a saber que se trata de um samba: “Por mais que tentasse, não me era possível distinguir a letra da composição, e isto a valorizava. Sem dúvida versos insignificantes e errados. Não os discriminando, apenas me interessava pelo clamor que subi da escuridão.” (Ramos, 1998, p. 179-180). Na adaptação para o cinema, Nelson Pereira dos Santos aproveita o ensejo – um “silêncio” do texto literário – e faz da escolha da trilha sonora para a cena citada uma interpretação criativa sua. O cineasta, então, elege o samba cantado por Jackson do Pandeiro na construção sonora da cena. Cantada pelos prisioneiros trancafiados em um insalubre porão de navio, num ambiente fechado e abafado, encharcado pelos dejetos dos próprios encarcerados, a canção ganha uma nova significação. Se na voz de Jackson do Pandeiro “O canto da ema” pode ser interpretada por um viés romântico, de um eu-lírico preocupado com o mau-agouro do canto da ema que pode lhe trazer azar nas relações amorosas, na voz dos prisioneiros a letra alcança novo significado, mais metafórico, que também evoca prenúncios negativos, em especial àqueles que vivem na clandestinidade e/ou sob as ameaças da censura e da repressão das forças militares. Diferentemente do que fizeram as prisioneiras do Pavilhão dos Primários, os detentos a bordo do navio Manaus não alteram a letra da canção, no entanto a conjuntura na qual se encontram se configura como fator determinante para uma releitura do samba. Além do estado

degradante em que são transportados para o Rio de Janeiro, na hora do coro dos prisioneiros, outros passageiros do navio, alocados em confortáveis cabines longe do deletério porão, observam curiosos a performance da turba por meio de uma escotilha:

A ema gemeu  
No tronco do juremá  
A ema gemeu  
No tronco do juremá

Foi um sinal bem triste, morena  
Fiquei a imaginar  
Será que é o nosso amor, morena  
Que vai se acabar?

Você bem sabe  
Que a ema quando canta  
Vem trazendo no seu canto  
Um bocado de azar

Eu tenho medo  
Pois acho que é muito cedo  
Muito cedo, meu benzinho  
Para esse amor se acabar  
(...) (Memórias do cárcere, 1984, 46 min.)

A expressão corporal dos prisioneiros, com gestos hostis e afrontosos, e o posicionamento vertical dos passageiros, assistindo de cima à cantoria no porão, aliam-se aos versos que demonstram o temor de um futuro incerto, pressagiado por signos de azar. O fim do amor do eu-lírico, evidente na primeira camada do texto, pode ter origem não no misticismo do canto da ema, mas sim no cenário de perseguição e de censura impostos pelos regimes ditatoriais brasileiros do século XX. Se é possível falar em uma ameaça ao amor do eu-lírico pela morena, esse não será o canto da ave; por outro lado, o que pode impedir o eu-lírico do samba de continuar a estar com sua amada é a truculência de um estado de exceção

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No filme *Memórias do Cárcere* (1984), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, a presença musical assume uma dimensão que vai além do mero acompanhamento emocional, configurando-se como uma estratégia estética e política de resistência. A obra, baseada no livro homônimo de Graciliano Ramos, retrata a experiência do cárcere sob o regime militar brasileiro e sua dimensão musical desempenha papel crucial na construção de uma narrativa que busca preservar a memória, afirmar identidades e desafiar a narrativa oficial de repressão.

A trilha sonora é um elemento fundamental da adaptação cinematográfica do texto memorialista de Graciliano Ramos, reforçando a narrativa, contextualizando o período histórico e expressando as emoções dos personagens. Desempenhando distintas funções na obra fílmica, a manipulação dos componentes sonoros em *Memórias do cárcere* (1984), em conjunção com outros recursos da linguagem cinematográfica, permitiu ao cineasta decidir que sentidos desejava produzir esteticamente, ressignificando o texto literário e o contexto da prisão do escritor alagoano ao aproximar as memórias de Graciliano Ramos ao momento histórico no qual se insculpe o lançamento do filme.

As peças instrumentais e as canções entoadas na película contribuem para a construção da atmosfera e da identidade cultural, demonstrando a importância dos elementos musicais na adaptação cinematográfica de textos literários. Nesse viés, a música no longa-metragem não se limita ao seu valor de imagem acústica, pois assume uma dimensão simbólica que reforça a luta contra a opressão. Ela atua como uma espécie de resistência sonora, que desafia o silêncio imposto pelo regime, e como uma forma de resistência emocional, que sustenta a esperança dos presos e do povo brasileiro. A música, portanto, torna-se um símbolo de resistência que transcende o âmbito individual, consolidando-se como uma expressão coletiva de luta e de preservação da dignidade humana. Obras literárias como as de Graciliano Ramos, e filmes como os de Nelson Pereira dos Santos, articulam-se na construção de uma estética que valoriza a memória, a denúncia e a resistência cultural.

Por fim, o texto de memórias, no formato de testemunho, é exemplo da resistência de Graciliano Ramos diante da ditadura getulista, da injusta prisão a que fora submetido, dos oprimidos sem voz e sem identidade que não chegaram a gozar da liberdade novamente. Igualmente, a adaptação cinematográfica realizada por Nelson Pereira dos Santos configura uma forma de resistência e de ocupação de um espaço, depois dos conturbados anos de chumbo. A resistência no filme é temática, imanente e metalinguística.

## REFERÊNCIAS

BAZIN, Andre. **Por um cinema impuro**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechnel. 2ª Ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. In: PELLEGRINI, Tânia. *et al. Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

RAMOS, Graciliano. **Infância**. Posfácio de Octávio de Faria, ilustrações de Darcy Penteadó. - 22ª Ed. - Rio de Janeiro: Record, 1986.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Prefácio de Nelson Werneck Sodré. Ilustrações de Percy Deane. - 34ª Ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 1998. Vols. I e II.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Posfácio de Marilene Felinto. – 104ª Ed. – Rio de Janeiro: Record, 2008.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. – Livro vira-vira 1. Posfácio de Godofredo de Oliveira Neto. – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. - 94ª Ed. - Rio de Janeiro: Record, 2023.

RAMOS, Paulo Roberto. **Memórias do cárcere: da literatura ao cinema**. São Paulo: Alameda, 2019.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. **A virada testemunhal e decolonial do saber histórico**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2022.

### **Referências filmográficas**

MEMÓRIAS do cárcere. Direção e roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Diretor de produção: José Oliosi. Produtora executiva: Maria da Salette. Brasil, 1984. 2 VHS (197 min.)

**SEVERINO faz chover no contexto de estudantes com deficiência visual: uma abordagem a partir da obra de ANA MARIA MACHADO.**

Izabel Cristina Lopes de ALMEIDA<sup>17</sup>

**RESUMO**

Este artigo tem como objetivo estimular o interesse pela leitura entre crianças, adolescentes e jovens, por meio da integração entre Literatura e Música no currículo escolar. A proposta foi desenvolvida em uma turma do 4 ano do Ensino Fundamental de uma escola da rede pública estadual, a partir da obra Severino Faz Chover, de Ana Maria Machado, cuja narrativa dialoga com a canção Asa Branca, de Luiz Gonzaga. A iniciativa surgiu da necessidade observada na turma de promover o aprimoramento das habilidades de leitura e escrita de forma crítica e interpretativa.

**Palavras-chave:** Deficiência Visual; Literatura, Música; Ana Maria Machado

---

<sup>17</sup>Mestre em Artes. Licenciada em Música. Licenciada em Letras Português Inglês. Professora da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Ceará (SEDUC)  
e-mail: izabel.almeida@prof.ce.gov.br

## **INTRODUÇÃO**

Este trabalho constitui uma experiência pedagógica desenvolvida com o objetivo de estimular e ampliar o incentivo à leitura dos estudantes da Escola de Ensino Fundamental, por meio do Projeto Gosto pela leitura, na qual trabalhamos a obra Severino faz chover da escritora Ana Maria Machado<sup>18</sup>.

A motivação para a realização deste estudo surgiu da percepção da necessidade de implementar ações voltadas ao aperfeiçoamento das habilidades de leitura e escrita de forma crítica e interpretativa, contribuindo para uma formação mais reflexiva e significativa dos estudantes.

## **O PROJETO GOSTO PELA LEITURA**

O projeto foi criado com o objetivo de desenvolver a leitura e a escrita, crítica e interpretativa e busca incentivar o prazer pela leitura, utilizando recursos acessíveis aos estudantes com deficiência visual, através de uma escuta ativa e participativa.

Na construção deste artigo, para ampliar o repertório literário dos aprendentes e oportunizar experiências com as obras da autora, foram estudados os livros Menina bonita do laço de fita; Bisa, Bia, Bisa Bel e Severino Faz chover.

Foram utilizadas histórias em áudio e textos em Braille para leitura junto aos estudantes. Também foi usada a versão Severino Faz Chover da coleção Taba, publicada em 1982 pela editora Abril Cultural. Essa versão consiste em um compacto em áudio, musicado por Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga, intitulado Cante Asa Branca com o Quinteto Violado.

A versão Taba, em prosa e verso, apresenta a história de Severino Faz Chover de forma musicada, com as vozes de cantores da música popular brasileira que representam as falas da narradora, dos personagens Severino, sua mãe, seu pai e dos meninos da história. As cenas estão interligadas por diálogos e por trechos da música Asa Branca e outras melodias populares.

A produção literária de Ana Maria Machado abrange diversos títulos voltados para o público infantil e juvenil, além de romances, ensaios e histórias que abordam temas sociais e políticos. De modo geral, neste ensaio, analisamos especificamente a literatura direcionada ao público infantil. Observamos que a obra da autora retrata temas da realidade cotidiana, dando voz a todos os seres humanos em sua diversidade e pluralidade histórica e cultural. Além

---

<sup>18</sup> <https://www.anamariamachado.com.br/>

disso, Machado faz uso da intertextualidade, apresenta narrativas inovadoras para os contos de fadas e harmoniza, em sua produção, elementos de realidade e fantasia.

De acordo com Viana, 2015:

Ler as obras de Ana Maria Machado é mergulhar num universo mágico das palavras, é adentrar num mundo de palavras e vozes de seres humanos de todas as etnias, de todas as cores, de todos os sonhos, de todos os gostos, enfim, na pluralidade de sentimentos e ideias. Viana 2015, p. 51.

A história de Severino é envolvente e imaginativa, a autora tece com maestria uma rede de significados, a partir da interação entre o escritor, o interlocutor e o texto. Machado utiliza o vocabulário poético e acessível a partir das narrativas corriqueiras das pessoas, onde eles vivenciam fatos históricos, ideias, costumes e tradições, faz uso de expressões coloquiais e de textos da linguagem musical como canções de roda e do repertório de Gonzaga.

Inferimos que a persistência do menino transforma situações, muda circunstâncias, estimula o pensamento criativo e contagia o interlocutor a viver uma vida de fruição literária, utilizando a arte para criar sonhos, desenvolver saberes e ressignificar as circunstâncias ao seu redor. Durante essa construção a autora convida o leitor a participar ativamente do enredo através de cantar e recontar a história e a vivenciar novas experiências para ultrapassar as dificuldades causadas pela falta da chuva.

Dessa forma, o estudo de Severino Faz Chover no contexto de estudantes com deficiência visual foi realizado e apresentado durante o Projeto Gosto pela Leitura, em uma Escola de Ensino Fundamental especializada no atendimento a alunos com déficit visuais. Os estudantes participaram ativamente, protagonizando a narrativa.

Ao final do estudo das três obras, o livro Severino Faz Chover foi selecionado para apresentação à comunidade escolar durante a Feira Cultural. Nessa ocasião, os alunos do 4º ano do Ensino Fundamental realizaram uma releitura da história, encenando-a por meio de uma apresentação musical.

Uma estudante da turma aprendeu a tocar os trechos musicais utilizando um teclado, enquanto outro aluno acompanhou tocando um caxixi (instrumento de percussão). Dessa forma, todos os aprendentes participaram, cantando e recontando a história Severino Faz Chover.

Na apresentação, participaram dois estudantes cegos e quatro com baixa visão. Os recursos utilizados incluíram o livro com a história da autora, mídias digitais da coleção Severino Faz Chover – Coleção Taba (1982), a cifra melódica da música de Luiz Gonzaga, aparelho de som portátil, computador, teclado musical e o caxixi para acompanhamento.

Para a realização da apresentação, foram confeccionados materiais para a montagem de um cenário típico do Nordeste, utilizando TNT, papel craft, cartolinas, tinta guache e objetos como quartinha, cachimbo, toalha de mesa e gravuras com imagens do livro.

O percurso metodológico do projeto envolveu ações em sala de aula, no laboratório de informática e no centro de multimeios da escola, com as leituras das obras, análises textuais e oficinas de música, teatro, desenho e pintura. Essas atividades proporcionaram uma vivência rica e sensível da literatura, adaptada às necessidades dos estudantes com baixa visão, promovendo a inclusão, a expressão artística e o protagonismo dos aprendentes.

## **A DEFICIÊNCIA VISUAL**

Este tópico tem como objetivo apresentar uma compreensão introdutória sobre a deficiência visual (DV), a fim de contextualizar os estudantes participantes do projeto, considerando que a escola mencionada é especializada no atendimento de escolares com deficiência visual. Assim, compreender as especificidades da DV é essencial para que possamos refletir sobre as diferenças na realização de atividades e nas formas de aprendizagem no nosso contexto.

Em conformidade com Almeida 2024, a deficiência visual (DV) é uma condição que afeta a capacidade da visão de perceber imagens e outras manifestações visuais relevantes e ocasiona prejuízo na interação com a sociedade. A DV se constitui como baixa visão, quando a pessoa apresenta um resíduo visual remanescente e como cegueira, quando ocorre a perda total da visão. As pessoas com DV exploram o mundo através de sensações como odores, sabores, sons, toques e a audição e o tato são as vias de acesso principais para a obtenção de informações e interação na sociedade.

Desse modo, cabe aos professores proporcionar aos aprendizes diferentes estratégias para potencializar a motivação e interesse e desenvolver atividades de exploração e experimentação adequadas ao seu nível de visão.

## **A BASE NACIONAL COMUM CURRICULAR E A LITERATURA**

A BNCC recomenda o ensino da Língua Portuguesa para fortalecer a competência da leitura e escrita, como uma prática social, a partir de experiências realizadas nos processos de interação, utilizando diferentes gêneros textuais que circulam na sociedade.

A leitura literária constitui uma experiência de conhecimento estético que aproxima o interlocutor com gêneros narrativos e poéticos e os seus elementos, personagens, espaço, tempo, lugar, culturas e modos de viver diferentes, além de oportunizar a formação do leitor.

Segundo Brasil:

No âmbito do Campo artístico-literário, trata-se de possibilitar o contato com as manifestações artísticas em geral, e, de forma particular e especial, com a arte literária e de oferecer as condições para que se possa reconhecer, valorizar e fruir essas manifestações. Brasil, 2017, p. 138

Nesse sentido, ressaltamos a ideia expressa no documento, da importância das manifestações de leitura para que os leitores fruidores da literatura se apropriem desta experiência refletindo, interpretando e construindo significados a partir da leitura de textos literários.

De acordo com a BNCC, o trabalho com a leitura na sala de aula deverá oportunizar a participação em diferentes esferas de atividades humanas para ampliar os letramentos dos estudantes. A leitura compreende mais do que decodificar letras, palavras, frases e identificar respostas explícitas em um texto. Ler é um processo que se estabelece na interação entre o interlocutor, o autor e os textos escritos, orais e multissemióticos. A leitura deverá contribuir para o desenvolvimento da reconstrução e da reflexão sobre as condições de produção e recepção de textos relativos a diversas gerações, épocas e áreas de atuação humana.

A leitura de texto literário deverá acompanhar o estudante em seu processo de escolarização ao longo da Educação Básica, assim como as atividades com as linguagens artísticas como a música, deste modo as atividades envolvendo a literatura e a música deverão ser adaptadas às necessidades de todos os escolares, de acordo com a série, faixa etária e as peculiaridades ou diferenças individuais Brasil, 2015.

A BNCC evidencia que a:

[...] literatura enriquece nossa percepção e nossa visão de mundo. Mediante arranjos especiais das palavras, ela cria um universo que nos permite aumentar nossa capacidade de ver e sentir. Brasil, 2017, p.499.

A BNCC propõe que as experiências relacionadas à literatura são sugeridas na escola, pois auxiliam no desenvolvimento do gosto pela leitura, no estímulo à imaginação e na expansão do entendimento de mundo, essas atividades promovem a interação e a familiaridade com narrativas, contos, fábulas, poemas, cordéis e outros gêneros literários.

As práticas de atividades envolvendo a Literatura e a Música constituem um direito a todos os estudantes na Educação Básica, deste modo a BNCC assegura que:

Os direitos humanos também perpassam todos os campos de diferentes formas: seja no debate de ideias e organização de formas de defesa dos direitos humanos (campo jornalístico-midiático e campo de atuação na vida pública), seja no exercício desses

direitos – direito à literatura e à arte, direito à informação e aos conhecimentos disponíveis. (Brasil, p. 87).

A BNCC apresenta as orientações para o trabalho pedagógico dos professores em cada etapa da educação brasileira, propõe eixos organizadores e as competências específicas do ensino da Língua Portuguesa (LP) no currículo escolar. No ensino Fundamental a 9ª competência evidencia o trabalho com a literatura e a arte musical a ser trabalhada com os estudantes objetivando:

[...] desenvolvimento do senso estético para fruição, valorizando a literatura e outras manifestações artístico-culturais como formas de acesso às dimensões lúdicas, de imaginário e encantamento, reconhecendo o potencial transformador e humanizador da experiência com a literatura, Brasil, 2017, p. 87.

Portanto, o trabalho interdisciplinar entre a Literatura e a Música estão previstos no currículo escolar, uma vez que articulam saberes sobre produtos e expressões artísticas, englobando as atividades de criação, leitura, escrita, construção, exposição e reflexão sobre formas artísticas através da sensibilidade, intuição, raciocínio, emoções e das subjetividades inerentes ao ser humano.

Na obra em tela, a linguagem lúdica e poética da autora estabelece um diálogo envolvente que aproxima o interlocutor com o texto, a proposta estimula um modo diferente de pensar e refletir os problemas e dificuldades da vida no sertão, ressignificando e incentivando a criação para a resolução de problemas vivenciados no contexto social de Severino.

No contexto de estudante com deficiência visual, os recursos como história em áudio musicada, e audiodescrição de textos, textos em braille e ampliados em tinta, constituem recursos viáveis na promoção da educação de estudantes com déficit visuais. Na história em áudio é evidenciada as características do ambiente nordestino. O áudio apresenta as falas dos narradores, as músicas, e a emissão de elementos sonoros como (pássaros, cachorro, bois, cantadores, chuva, dentre outros).

A utilização desses recursos expressivos enriquece a história e contribuem com o desenvolvimento da percepção auditiva, despertando o interesse, curiosidade e o conhecimento de mundo dos escolares.

Segundo a BNCC,

As práticas de linguagem contemporâneas não só envolvem novos gêneros e textos cada vez mais multissemióticos e multimidiáticos, como também novas formas de produzir, de configurar, de disponibilizar, de replicar e de interagir. As novas ferramentas de edição de textos, áudios, fotos, vídeos tornam acessíveis a qualquer uma produção e disponibilização de textos multissemióticos nas redes sociais e outros ambientes da Web. Brasil, 2017, p. 68.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Refletimos que as ações desenvolvidas por meio das linguagens da Literatura e da Música articulam conhecimentos acerca de produtos e fenômenos artísticos, abrangendo atividades de criação, leitura, produção, expressão e reflexão sobre as manifestações artísticas. Tais ações contribuem significativamente para as práticas de leitura literária no ambiente escolar.

Evidenciamos que o acesso à literatura na configuração de textos em áudio musicados ou audiodescrições de histórias é efetivamente relevante no contexto de estudantes com deficiência visual, pois favorece de maneira significativa o acesso ao conhecimento literário e à apreciação de obras e produtos artísticos.

Além disso, consideramos imprescindível o desenvolvimento contínuo de outras experiências e recursos que promovam a acessibilidade e a inclusão de estudantes, com ou sem deficiência, possibilitando o acesso aos variados conhecimentos construídos em todas as áreas do saber.

A experiência com a obra Severino Faz Chover, integrada ao Projeto Gosto pela Leitura, demonstrou a importância de práticas pedagógicas sensíveis, planejadas e adaptadas à realidade dos estudantes. A proposta interdisciplinar envolvendo literatura, música, teatro e artes visuais favoreceu o protagonismo, a expressão artística e a vivência estética dos alunos, especialmente daqueles com deficiência visual.

Observamos o impacto positivo das atividades nas relações entre os estudantes, na valorização de suas identidades culturais e na ampliação do repertório literário. A escolha das obras de Ana Maria Machado reforçou esse aspecto, por sua capacidade de abordar temas da realidade com sensibilidade, diversidade e riqueza linguística.

Concluimos que o trabalho com literatura na escola, quando realizado de forma acessível, inclusiva e interdisciplinar, contribui não apenas para o desenvolvimento das competências leitoras e linguísticas, mas também para a formação de sujeitos sensíveis, criativos, críticos e socialmente engajados.

## **REFERÊNCIAS**

ALMEIDA, Izabel Cristina Lopes de. Educação musical para estudantes com deficiência visual mediada pela flauta doce. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará Instituto de Cultura e Arte. Programa de Mestrado Profissional em Artes. Fortaleza, 2024.

Ana Maria Machado: Da infância literária à Academia Brasileira de Letras - Câmara Rio Entrevista 141. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=JKvbQICB\\_z8](https://www.youtube.com/watch?v=JKvbQICB_z8)> Acesso em 30/04/2025.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Ministério da Educação/MEC: 2017. Disponível em: [http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com\\_docman&view=download&alias=79601-anexo-texto-bncc-reexportado-pdf-2&category\\_slug=dezembro-2017-pdf&Itemid=30192](http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=79601-anexo-texto-bncc-reexportado-pdf-2&category_slug=dezembro-2017-pdf&Itemid=30192)>. Acesso em: 08/11/2024.

BRASIL. Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência nº 13.146, de 6 de julho de 2015 (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União, Brasília, DF: 2015.

Escola Kids. Ana Maria Machado. Disponível: <<https://escolakids.uol.com.br/portugues/o-fantastico-universo-literario-de-ana-maria-machado.htm>>. Acesso 30/04/2025.

MACHADO, Ana Maria. Ana Maria Machado, 2014. Disponível em: <<https://www.anamariamachado.com.br/>> Acesso em 30/04/2025

Severino faz chover - Coleção TABA – Completa. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rpj0YJ2wi6Y>> Acesso em 30/04/2025.

Vera e Ideias. Severino Faz Chover- uma homenagem às primeiras chuvas deste setembro de 2010. Disponível em: <<https://veraeideias.blogspot.com/2010/09/severino-faz-chover-uma-homenagem-as.html>>. Acesso 30/04/2025.

VIANA, Maria Helena da Silva. Ana Maria Machado em sala de aula: leitura literária e formação do leitor. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2015.

## Literatura com e para bebês em contexto de creche

Juliana Alves Pereira Senhor<sup>19</sup>

Jorgiana Ricardo Pereira<sup>20</sup>

### Resumo

O reconhecimento dos bebês como sujeitos de direitos culturais, como pessoas capazes de ler o mundo, com as quais se desenvolvem experiências por meio de conversas, brincadeiras e da literatura, é recente. Este trabalho objetiva visibilizar conhecimentos relativos a práticas importantes de serem desenvolvidas com bebês em contexto de creche, tendo em vista a efetivação do direito à literatura e a ampliação do seu repertório cultural. O interesse pelo tema decorre de estudos realizados no curso de extensão “Literatura infantil: seu papel no desenvolvimento da criança na faixa etária da Educação Infantil (0 a 5 anos) e na ampliação do seu repertório cultural”. A metodologia, de abordagem qualitativa, se inspira na pesquisa bibliográfica. O estudo centra-se em um dos cadernos da coleção do projeto “Leitura e Escrita na Educação Infantil”, nomeadamente: *Bebês como leitores e autores*. Apresentamos os resultados do exame do capítulo 1: “Os bebês, as professoras e a literatura: um triângulo amoroso”. As análises revelam que o bebê se torna leitor desde o nascimento, tendo como referência a voz de sua mãe, primeiro signo de contato com a cultura, gestos e palavras. A leitura é criada por múltiplos estímulos, especialmente, pela literatura, embora, nem sempre seja vista como tal. Isso porque surge das intenções espontâneas que adultos, familiares ou professores, em interação com o bebê, ativam nas vivências associadas à própria infância, como: cantigas de ninar, brincadeiras e canções balbuciadas. A narração é assinalada como a mais importante nascente de acesso à linguagem, se apoia em uma relação de cuidados afetivos, de experiências com palavras e olhares compartilhados. Entre as possibilidades de práticas com a literatura, destacamos: narrações, tanto as que organizam a vida, quanto as poéticas; vivências com canções de ninar e disponibilização de livros apropriados para o manuseio dos bebês e leitura com e para eles.

**Palavras-chave:** Creche; Literatura; Bebês; Direitos.

---

<sup>19</sup> Professora Pedagoga da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Mestranda em Artes pelo Instituto Federal de Educação, Ciências e Tecnologia do Ceará (IFCE). E-mail: juliana.alves1@educacao.fortaleza.ce.gov.br

<sup>20</sup> Professora do Centro de Humanidades da UFC. Dra. em Educação e coordenadora do Curso de Extensão “Literatura infantil: seu papel no desenvolvimento da criança na faixa etária da Educação Infantil (0 a 5 anos) e na ampliação do seu repertório cultural” e do Projeto de Extensão “Literatura Infantil e Educação no âmbito da Educação Infantil e dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental”. E-mail: jorgiana.r.pereira@ufc.br

## Introdução

As concepções de infância e de criança passaram por importantes transformações ao longo do tempo. Tradicionalmente, a escola se baseia em uma concepção de infância e criança homogênea, distinguida, maiormente, pelo que lhes falta em relação ao adulto (Cerisara, 2004). Entretanto, “é preciso considerar a infância como uma condição das crianças. O conjunto das experiências vividas por elas em diferentes lugares históricos, geográficos e sociais é muito mais do que uma representação dos adultos sobre essa fase da vida” (Kuhlmann Jr., 1998, p. 31).

Nesse sentido, é necessário conhecer as representações de infância e considerar as crianças como seres humanos concretos, sujeitos históricos, constituídos nas relações sociais e culturais que participam; competentes, portadores de história, produtos e produtores de cultura. É no âmbito dessa concepção de criança cidadã que compreendemos os bebês<sup>21</sup>.

O sentido educativo atribuído à educação que os bebês e demais crianças, na faixa etária da primeira etapa da educação básica, têm acesso em contextos de creche (0 a 3 anos) ou de pré-escola (4 a 5 anos) vincula-se à concepção que se tem de criança e dos processos de constituição da infância.

Rosemberg (2011), ao discorrer sobre o direito de bebês e crianças pequenas à creche, realça que no Brasil essa instituição é discriminada, uma vez que o silenciamento em relação às especificidades do atendimento educacional aos bebês denota discriminação. A pesquisadora assume-se vigilante, procurando sempre verificar – quando os textos acadêmicos, políticos, militantes e governamentais mencionam a educação ou a Educação Infantil – se estão incluindo as creches ou se estão se referindo apenas às escolas ou às pré-escolas. Se, quando falam, de forma genérica, em crianças ou infância ou pré-escolares, no Brasil, estão incluindo os bebês e as crianças de até 3 anos de idade.

Machado (1998) nos lembra que distinguir bebês e crianças pequenas de adolescentes, jovens ou adultos – logo, identificá-los como grupo social distinto – decorre de uma configuração política, econômica e cultural, a qual reconhece as características específicas dessas crianças na sociedade como um todo.

Embora os bebês, historicamente, tenham sido vistos como passivos e invisibilizados como seres de direitos e de cultura (Ariès, 1986), atualmente, dispomos de

---

<sup>21</sup> Conforme a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), consideram-se bebês as crianças na faixa etária de zero a 1 ano e 6 meses; crianças com 1 ano e 7 meses a 3 anos e 11 meses são identificadas como crianças bem pequenas e as de 4 anos a 5 anos e 11 meses como crianças pequenas.

conhecimento científico de distintas áreas, as quais tanto contribuem para o entendimento da infância como construção sócio-histórica, como para o desenvolvimento de perspectivas de pedagogia (Pereira, 2019) que reconhecem os bebês como protagonistas. Isso se dá inclusive no que se refere à fruição da literatura, aspecto enfocado neste trabalho, conforme elucida seu objetivo: visibilizar conhecimentos relativos a práticas importantes de serem desenvolvidas com bebês em contexto de creche, tendo em vista a efetivação do direito à literatura e a ampliação do seu repertório cultural.

Almejamos que a discussão advinda deste trabalho contribua para a construção e ampliação de práticas pedagógicas sensíveis, intencionais e comprometidas com a ampliação do repertório cultural das crianças desde o início da vida.

### **Rastros de uma travessia: um percurso que leva ao leitor bebê**

O interesse pela temática do presente trabalho emergiu da experiência de uma professora, uma das autoras deste artigo, como cursista do curso de extensão denominado “Literatura infantil: seu papel no desenvolvimento da criança na faixa etária da Educação Infantil (0 a 5 anos) e na ampliação do seu repertório cultural”, realizado no Centro de Humanidade da UFC. Citado interesse ampliou-se com sua participação no Grupo de Estudos vinculado ao Projeto de extensão “Literatura Infantil e Educação no âmbito da Educação Infantil e dos Anos Iniciais do Ensino Fundamental”, o qual tem entre seus objetivos ampliar e compartilhar conhecimentos acerca da literatura infantil e promover práticas e/ou a transformação destas, de modo a possibilitar o direito das crianças ao encontro e ao encantamento com a arte literária desde a mais tenra idade em instituições de educação que integram os sistemas de ensino. Tudo isso se somou a sua atuação docente, como professora em uma instituição da Rede Pública Municipal de Fortaleza, onde, ao desenvolver práticas fundamentadas no campo da literatura infantil, pôde vivenciar de maneira prática e enriquecedora o papel da literatura na formação cultural e afetiva das crianças, para citar só duas dimensões.

Ao longo desse processo, iniciado em 2023.2, com sua participação no curso de extensão já citado e continuado no grupo de estudos também referido antes, percebeu que o caminho percorrido foi não apenas uma experiência de compreensão teórica, mas também um processo de escuta ativa dos bebês com os quais trabalhava, de observação das suas reações às narrativas e das suas interações com os livros.

Em cada momento de contato com a literatura, tanto nos estudos que realizava, como nas práticas planejadas e desenvolvidas com e para os bebês, sentia que a pesquisa não era apenas uma busca por respostas, mas uma trilha de descobertas e aprendizagens mútuas, em que cada gesto, cada olhar e cada som emergiam como elementos significativos na formação do repertório cultural dos bebês. Assim, o percurso metodológico desta pesquisa foi sendo tecido a partir da combinação da teoria com a prática, da reflexão contínua e da adaptação constante das estratégias pedagógicas à realidade concreta do grupo com o qual exercia suas atividades docentes, constituído por bebês e crianças bem pequenas.

O estudo está ancorado na abordagem qualitativa, que, conforme Marconi e Lakatos (2007), se preocupa em analisar e interpretar aspectos mais profundos, descrevendo a complexidade do comportamento humano. A pesquisa qualitativa oferece uma análise detalhada das investigações, hábitos, atitudes e tendências de comportamento, o que é essencial quando se busca compreender fenômenos como a interação de bebês com a literatura.

Dentre os diferentes métodos de pesquisa qualitativa, este estudo inspira-se no bibliográfico (Minayo, 1994), sobretudo, pelo interesse de investigar e entender o fenômeno enfocado à luz de um importante material já publicado, a recordar: o *Caderno 4: Bebês como leitores e autores*, parte da coleção “Leitura e escrita na Educação Infantil”, elaborada para a formação docente, vinculada à Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação. A escolha desse material se deu pelo seu valor formativo e pela relevância teórica e prática para a discussão da literatura com bebês em contexto de creche. A inspiração na pesquisa bibliográfica ocorreu por esse tipo de investigação permitir a imersão e o aprofundamento em materiais teóricos e formativos publicados e, no caso deste estudo, considerados valiosos para iniciação na busca de compreensão fundamentada das relações entre bebês e literatura em instituições de educação. Neste trabalho, apresentamos os primeiros resultados do estudo desse material.

A análise foi orientada pelas temáticas presente no objetivo definido para este trabalho. De tal modo, abrangeu concepções sobre leitura e literatura com e para bebês, leitor bebê e o direito à literatura desde a primeiríssima infância e o exercício de apreender o que tais concepções e conhecimentos implicados em cada uma revelam para o desenvolvimento de práticas favoráveis à efetivação do direito à literatura e para a ampliação do repertório cultural dos bebês em contexto de creche.

A interpretação apoiou-se na perspectiva dialógica, a qual, conforme Estepa Barón *et al.* (2022), compreende a linguagem como um processo interativo e responsivo, em

que os sentidos são construídos na relação entre sujeitos. Além disso, foi embasada em Candido (2011), Freire (1989) e nos estudos de Amaral, Sá e Baptista (2023) e de Corsino (2014). Essas escolhas teórico-metodológicas também se justificam pelo contexto formativo em que o estudo foi desenvolvido, especialmente a partir das discussões realizadas no curso de extensão sobre Literatura Infantil, durante o estudo e debate do capítulo "Os bebês, as professoras e a literatura: um triângulo amoroso". Nesse espaço de trocas, os diferentes olhares, vivências e leituras possibilitaram a construção de significados coletivos sobre a presença da literatura na vida dos bebês.

As bases teórico-metodológicas deste estudo foram desenhadas como um caminho sensível e investigativo, as quais, ao considerarem bebês como leitores, permitem refletir sobre as práticas pedagógicas e afirmar a literatura como direito desde o início da infância.

## **Resultados e discussão**

Nesta seção, apresentamos a análise do capítulo "Os bebês, as professoras e a literatura: um triângulo amoroso". Ao longo do capítulo, López (2016) enfatiza a potencialidade das relações intensas entre leitura, literatura e vínculos precoces. Ao ressaltar as especificidades dessas relações, tendo em vista um leitor bebê, a estudiosa pondera que

A leitura é nutrida por múltiplos estímulos, entre eles, e fundamentalmente, o da literatura. Uma literatura que, muitas vezes, não é registrada como tal, porque nasce das intenções espontâneas de qualquer mãe, pai, avô, avó ou professora que se veja diante de um bebê e que, neste contato, ative um reservatório de vivências próprias, muitas vezes adormecidas, associadas à própria infância. Cantigas de ninar, acalantos, brincadeiras com os dedos a tocar o corpo do bebê e alguma canção balbuciada no ritmo do olhar, do sorriso ou do choro do bebê (López, 2016, p. 14).

Nessa perspectiva, a pesquisadora afirma que os bebês são leitores desde o nascimento, uma vez que interpretam os sinais do mundo ao seu redor. Em sua visão, a leitura é algo que transcende a simples decodificação de palavras; ela se inicia muito antes da linguagem escrita, quando o bebê busca significar as vivências que participa, por meio da voz da mãe, do pai, da professora ou outro adulto, dos gestos e das expressões faciais desses sujeitos com os quais interage no mundo/meio em que está inserido. Conforme pondera, essa dinâmica inclui o bebê em uma envoltura narrativa, um conjunto de experiências sonoras, afetivas e simbólicas que o insere na cultura e organizam sua subjetividade.

As comunicações que se efetivam entre bebês e adultos não significam um desafio vivido somente pelo bebê. De acordo com a López (2016), constituir com um bebê uma

relação intersubjetiva não é só um desafio interessante, mas um processo em que não é tudo fácil de ser decodificado. Isso porque a competência de imaginar ou fantasiar para quem cuida e educa um bebê ou criança pequena não está dada, “pois a criança não é a única pessoa que precisa aprender um alfabeto para se comunicar; a mãe, o pai, a professora também precisam aprender a decifrar o pictograma inicialmente oferecido pelo bebê” (p. 19).

As compreensões sobre leitura, literatura e o leitor bebê, apresentadas no texto examinado, são indicativas de práticas cotidianas importantes de serem desenvolvidas nas instituições de Educação Infantil que atendem bebês e também crianças bem pequenas, embora essas não sejam focalizadas aqui. Logo, práticas que promovam o envolvimento ativo em experiências apoiadas pela construção de vínculos amorosos são aspectos apresentados por López (2016) como essenciais ao desenvolvimento psíquico e poético das crianças.

Nesse sentido, em contexto de creche, é imprescindível a efetivação de ações permanentes de garantia do acesso à literatura, por meio de práticas que se traduzam em enriquecimento e aproximação dos bebês com a linguagem e a experiência poética. De tal modo, vivências narrativas, fonte central de entrada para a linguagem, são mencionadas no texto analisado como essenciais para o bebê. As experiências de narrativas precoces, por exemplo, organizam o cotidiano, alimentam a imaginação e são imprescindíveis para o desenvolvimento humano, pois estruturam o tempo, os vínculos e os sentidos da vida desde muito cedo (López, 2016).

Candido (2011), ao defender a literatura como um direito humano, reforça que ela não é um luxo, mas sim um bem essencial à condição humana. A intersecção entre suas ideias e as de López (2016) evidencia que a literatura para bebês não deve ser vista como um recurso preparatório para o ensino da linguagem escrita, mas como uma experiência fundante de linguagem e sentido. Quando um adulto canta uma canção de ninar, narra uma história, medeia a leitura de um livro de imagem ou ilustrado enquanto lê com e para um bebê, ele não está apenas oferecendo estímulos, está criando um espaço de encontro, escuta e reconhecimento da alteridade.

Tudo isso permite afirmarmos que, em contexto de creche, a literatura deve ser uma escolha diária, ética e estética, que reconhece o bebê como sujeito cultural, competente e de direitos, capaz de dar sentido às experiências das quais ele participa ativamente desde o nascimento.

A construção de uma relação com a literatura e a garantia desse direito desde a mais tenra idade devem ser distinguidas pelo encontro e o encantamento que possibilitam a constituição de interesse e envolvimento em momentos diários de narração. Momentos

planejados nessa perspectiva não precisam se limitar à importante e necessária narrativa oral. É essencial, além disso, possibilitar vivências com livros considerados de qualidade para bebês e a realização de leituras. É “por meio da voz de um leitor mais experiente que os bebês e as crianças bem pequenas entram em contato com as narrativas presentes nos livros de literatura infantil” (Amaral; Sá; Baptista, 2023, p. 56).

Em conexão, essas ações incluem a literatura no dia a dia da creche e os bebês em uma envoltura narrativa, gestada na situação dialógica tecida pelos adultos que os acompanham (López, 2016). Nesses processos interativos e interlocutivos, os bebês vão percebendo os afetos e, em diálogo, mesmo não verbais, vão significando seus efeitos, elaborando entendimentos que não passam pela razão, mas que partilham significados e que vão compondo a linguagem, o pensamento e, com isso, a consciência (Corsino, 2014).

Em relação aos livros, López (2016) pontua que eles não são menos importantes na aproximação à literatura, tendo em vista as consequências positivas que sua presença tem na vida das crianças, desde a mais tenra idade. O valor dos livros é grandioso, como objetos externos ao próprio corpo e não apenas “por permitirem começar a se relacionar com as artes visuais, com a imagem ligada à fantasia, mas também por aquilo que significa na vida mental da criança contar com imagens que permanecem, que podem fazer ir e vir à vontade” (p. 34).

Dessa forma, garantir a existência, em contexto de creche, de um acervo de livros considerados de qualidade para bebês e sua disponibilização para acesso por esses sujeitos em momentos de leitura de história, planejados e coordenados pela professora, não é uma prerrogativa das instituições de educação e das professoras, mas um direito dos bebês.

Em concordância com López (2016), entendemos que o livro é para o bebê, a princípio, um brinquedo, contudo um brinquedo que apresenta histórias, cenas, dramaturgias, traz narrativas que colaboram para a constituição de sentidos sobre si e sobre o mundo.

Ao desenvolver a metáfora do “triângulo amoroso” entre o bebê, a professora e a literatura, presente no título do seu texto, a pesquisadora convoca todos a pensarem em vínculos que se estabelecem por meio da escuta sensível, do gesto cuidadoso e da mediação intencional a experiências que apóiam a entrada do bebê no universo da linguagem, da leitura e da literatura. A professora de bebês, nesse contexto, não apenas cuida e educa, mas, nesse processo indissociável (Barbosa, 2009), lê com o corpo, com os olhos, com a voz, criando ambientes ricos em linguagens e afeto, criando um ambiente seguro para o bebê, onde a imaginação e a poesia podem florescer.

As ideias de Freire (1989) sobre a leitura como um ato criador e crítico contribuem para a compreensão da literatura na Educação Infantil, de maneira especial, neste trabalho, no

âmbito da creche e de práticas literárias com bebês. Freire (1989) enfatiza que a leitura do mundo precede a leitura da palavra e que, no processo de alfabetização, é essencial reconhecer o educando como um sujeito ativo, capaz de transformar a realidade por meio da linguagem. Para o patrono da Educação Brasileira, a alfabetização não se resume à memorização de letras ou palavras, mas à elaboração ativa da linguagem escrita, a partir da expressão oral. Freire (1989) alerta sobre o perigo de uma visão mecanicista da educação e nos desafia a olhar para o educando como um sujeito criador, cuja vivência e interpretação do mundo devem ser reconhecidas e valorizadas.

Em um ambiente de creche, essas ideias significam, entre outras coisas, que a literatura precisa ser vista como uma fonte ao processo de construção de significados, a partir das narrativas e dos encontros com a palavra que ela possibilita, capaz de apoiar a criança, desde bebê, na compreensão do mundo/meio em que está inserida e do qual participa.

Ademais, o estudo do capítulo “Os bebês, as professoras e a literatura: um triângulo amoroso”, objeto de análise deste trabalho, revela que há importantes práticas literárias com bebês que são desconsideradas como tal, notadamente aquelas que não se baseiam em suporte escrito, como as canções de ninar, parlendas e histórias contadas de memória. No entanto, são justamente essas formas orais, fluidas e afetivas, que primeiro inscrevem os bebês na linguagem e nos rituais culturais de uma comunidade.

Importa chamar atenção, ainda, para o fato de que, como argumenta Candido (2011), a literatura não deve ser vista apenas como produto das elites letradas, mas como manifestação universal, presente em histórias de roda, provérbios e cantos populares, formas legítimas de expressão poética e simbólica. A literatura, então, aparece como um campo de direito, resistência e cuidado.

As análises do texto de López (2016) compartilhadas aqui, associadas à reflexão teórica de Candido (2011), revelam a potência da literatura como experiência estética, relacional e formadora desde o início da vida do bebê. Ambas as autorias expõem a necessidade de reconhecer a literatura como um direito humano, cultural e emocional, cuja fruição é parte essencial do processo de humanização. A literatura é um bem incompressível, da ordem dos direitos humanos, que não pode ser negado a ninguém. Caso isso ocorra, não é sem acarretar uma forma de mutilação da personalidade (Candido, 2011).

## **Considerações finais**

Neste trabalho, objetivamos visibilizar conhecimentos relativos a práticas importantes de serem desenvolvidas com bebês em contexto de creche, tendo em vista a efetivação do direito à literatura e a ampliação do seu repertório cultural.

Os resultados revelaram ideias sobre vínculos precoces e a comunicação entre bebês e adultos (mãe, professores etc.), articulando-as a experiências com a linguagem para falar de leitura e literatura com e para os bebês, reafirmando o direito desses sujeitos à leitura e à literatura desde o início da vida, bem como desvendando como esse direito pode ser efetivado em creches.

Em resumo, o estudo permitiu perceber: 1) a importância de integrar a literatura nas práticas diárias de cuidado e educação com bebês e de planejar ações permanentes de leitura compartilhada, de organização intencional de espaços que favoreçam a construção de um ambiente promotor de experiências literárias nos contextos de creche; 2) a literatura como fonte de humanização, acesso e expressão cultural e de formação de sentidos desde os primeiros anos; 3) a necessidade de conhecimentos específicos sobre leitura e literatura com e para bebês pelos profissionais da educação que trabalham em contexto de creche.

Aspiramos a continuidade deste estudo e a realização de outros que visibilizem, para a comunidade acadêmica e educativa e para a sociedade em geral, os desafios que precisam ser assumidos no âmbito das políticas públicas educacionais e culturais e da gestão educacional e escolar. Isso se dá, por um lado, para garantir a presença e permanência de livros de boa qualidade em contextos de creche e, por outro lado, para contemplar, na formação inicial e continuada de profissionais que atuam ou poderão atuar na primeira etapa da Educação Básica, conhecimentos específicos do campo da literatura, principalmente, da literatura para a primeira infância. Esses dois pontos de vista são basilares para o enfrentamento dos impasses envolvidos na transformação de práticas transmissivas na direção de práticas participativas (Pereira, 2019), também presentes no modo como se pensa e se trabalha com a literatura na escola (Corsino, 2014).

Finalizamos na companhia de Candido (2011), o qual nos impulsiona a perceber como a literatura humaniza. Ao garanti-la aos bebês, estamos reconhecendo sua dignidade e sua potência e favorecendo não apenas o desenvolvimento de suas habilidades linguísticas, mas o seu desenvolvimento integral, a ampliação do seu repertório cultural e, com isso, sua capacidade de ler e apreender o mundo, refletir e até mesmo se posicionar diante dele por meio das cem linguagens que, em potencial, possuem (Malaguzzi, 2016).

## **Referências**

AMARAL, M. P. L. do; SÁ, A. L. de; BAPTISTA, M. C. Bebês como leitores: a entrada no mundo da linguagem. **Revista Humanidades e Inovação**. Palmas, v. 10, n. 2, p. 52-66, jan. 2023.

ARIÈS, P. **História social da criança e da família**. 2. ed. Trad. de D. Flaksman. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BARBOSA, Maria Carmem Silveira. **Práticas cotidianas na educação infantil**: bases para a reflexão sobre orientações curriculares. Brasília, DF: MEC, 2009.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades, 2011. p. 171-193.

CERISARA, A. B. Por uma pedagogia da EI: desafios e perspectivas para as professoras. *In*: SÃO PAULO. (org.). Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. **Caderno Temático de Formação 2 - EI**: construindo a pedagogia da infância no Município de São Paulo. São Paulo: SEESP, 2004. p. 6-16.

CORSINO, P. (org). **Travessias da literatura na escola**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

ESTEPA BARÓN, E. D.; CARDOSO, J. P. C.; FRANÇA, D. P. de; PADILHA, S. de J. Dialogismo: princípio fundante para a compreensão da concepção de linguagem na perspectiva bakhtiniana. *In*: HELBEL, D. F.; DALLA MARTHA COUTO, R. L. (org.). **Sobre ler e escrever**: usos da linguagem na perspectiva dialógica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022.

FREIRE, P. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados; Cortez, 1989.

KUHLMANN JR., M. **Infância e educação infantil**: uma abordagem histórica. Porto Alegre: Mediação, 1998.

LÓPEZ, M. E. Os bebês, as professoras e a literatura: um triângulo amoroso. *In*: BRASIL. (org.). **Bebês como leitores e autores**. Ministério da Educação, Secretaria de Educação Básica. 1. ed. Brasília, DF: MEC; SEB, 2016. p. 9-43.

MACHADO, M. L. de A. **Formação profissional para a educação infantil**: subsídios para idealização e implementação de projetos. 1998. 211 f. Tese (Doutorado em Psicologia da Educação) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

MALAGUZZI, L. De jeito nenhum. As cem estão lá (Poema traduzido por Lella Gandini). *In*: EDWARDS, C.; GANDINI, L.; FORMAN, G. (org.). **As cem linguagens da criança**: a experiência de Reggio Emilia em transformação. Porto Alegre: Penso, 2016. p. 21.

MARCONI, M. de A.; LAKATOS, E. M. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2007.

MINAYO, M. C. S. O desafio da pesquisa social. *In*: MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

PEREIRA, J. R. **Pedagogia da educação infantil, gestão escolar e liderança pedagógica:** um estudo de caso multicontexto numa pedagogia transmissiva e numa pedagogia participativa. 2019. 535f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

ROSEMBERG, F. A criança pequena e o direito à creche no contexto dos debates sobre infância e relações raciais. *In:* BENTO, M. A. S. (org.). **Educação infantil, igualdade racial e diversidade:** aspectos políticos, jurídicos, conceituais. São Paulo: CEERT, 2011. p. 11-46.

## Formação em Língua Portuguesa: Desenvolvimento feminino em Guta e Quina

Celso Chagas de Freitas<sup>22</sup>

Júlio Cezar Bastoni da Silva<sup>23</sup>

### RESUMO

A geração de 1930 destacou experiências marginalizadas nas periferias do país, imagens e expressões, como a dos sertanejos e o seu registro oral, foram fortemente fortalecidas pela literatura produzida nesse tempo. Na condição de escrita feminina (HOLLANDA, 2022), Rachel de Queiroz encontra outras nuances de sensibilidade em um momento tão protagonizado por figuras masculinas, como Jorge Amado e Graciliano Ramos. Exemplo desse olhar está em *As Três Marias* (1939), romance de aprendizagem que coloca Guta, protagonista do romance, como personagem sensorial de uma situação feminina de época no interior do Ceará e na capital. Do outro lado do oceano, em 1954, Agustina Bessa-Luís publica seu romance de aprendizagem que, apesar do intervalo de décadas entre os lançamentos, recebeu influências profundas da geração de 30. A produção Neorrealista trouxe à Portugal a representação de suas periferias também nas literaturas, encontrando inspiração majoritária nos romances brasileiros que trabalhavam sob essa perspectiva. O romance de Bessa-Luís é protagonizado por Quina, personagem que, cedo, compreende que os mecanismos sociais não apoiam perspectivas de expansão pessoal para o seu desenvolvimento, o que é facilmente acessível aos homens da família. Essa exposição está interessada em comparar as perspectivas do desenvolvimento de dois perfis femininos: no campo, Quina, do princípio até o seu status de Sibila e, na cidade, Guta, ao ultrapassar o que é estimado como tolerável para uma performance feminina, alcançando instrução suficiente para garantir sua independência frente à família. A análise considera os parâmetros estabelecidos por Pinto (1990) sobre o Bildungsroman feminino e o estudo de Mello (2011), que analisa a obra de Bessa-Luís em características que orientam a compreensão de um romance de formação. Admitimos relações de desenvolvimento e performance feminina que

---

<sup>22</sup> Graduando em Letras, Licenciatura em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC). Monitor pelo Programa de Iniciação à Docência (PID).

<sup>23</sup> Professor Adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará (Departamento de Literatura-UFC) e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada (PPGLetras-UFC). Coordena o Grupo de Estudos Literatura e Classes Populares no Brasil (GELIP/UFC), cadastrado no Diretório de Grupos de Pesquisa (DGP) do CNPq.

confluem entre Portugal e Brasil e esperamos que essas intersecções digam da construção do desenvolvimento feminino tolerável das duas nações.

**Palavras-chave:** Bildungsroman; Geração de 30; Literatura feminina.

## INTRODUÇÃO

A tradição do *Bildungsroman* encontra, através dos séculos, questões que localizam tipos específicos de desenvolvimento humano. Entender o subgênero de formação como um receptor sensorial de uma situação é, também, analisar a obra com os olhos de que aprecia uma época da qual não, necessariamente, faça parte, ou, mais ainda, de uma perspectiva que não seja a sua. Já se passaram 230 anos desde a primeira publicação de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1794) na Alemanha, traduzido para o Brasil como *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, desde então, a obra fundadora do romance de desenvolvimento e/ou aprendizagem ganhou espaço e notoriedade, estabelecendo os parâmetros narrativos da expressão necessária à criação artística, no campo literário, para demonstrar o amadurecimento de um herói.

Exemplo disso é o trabalho notório de Cristina Ferreira Pinto, em *O Bildungsroman feminino: Quatro exemplos brasileiros* (1990), ao assimilar a discussão feita ao longo das décadas sobre a existência de um romance de formação feminino, suas variedades, possibilidades e particularidades, aplicadas à quatro obras brasileiras. Ao que interessa nosso recorte, Pinto estabelece brilhantemente *As Três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz, como um exemplo de *bildung* sob o amadurecimento de Guta, protagonista e heroína da obra. Na introdução de seu trabalho, Pinto estabelece os mais relevantes critérios para a identificação do subgênero - que, portanto, pode acontecer ao mesmo tempo em que outro gênero é priorizado em estrutura, podendo levar teor psicológico ou regionalista - que são “infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (...), auto-educação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar seu ambiente de origem e tentar uma vida independente” (PINTO, 1990, p. 14, *apud* BUCKLEY; LABOVITZ).

Última obra do seu conjunto na geração, Queiroz se ateu a uma perspectiva fortemente psicológica de um romance narrado em primeira pessoa por sua heroína. Além disso, o livro se inscreve na chamada Geração de 1930 que, influenciada pelas contribuições modernistas, passam a dar prioridade à representação de um *Outro*, sua realidade e, mais difícil ainda, emular seus pensamentos. No período, esse foi o compromisso do grupo de

autores composto por figuras como Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego e do poeta Carlos Drummond de Andrade. Exatamente em 1939, em Portugal, o Neorrealismo surge como oposição à literatura presencista, inaugurando um movimento de grande escala inédito até o momento da produção do território: o movimento encontrou mote e inspiração das obras publicadas e referenciadas na Geração de 30 brasileira. A inauguração desse movimento deu-se sob o frágil momento democrático da pátria portuguesa, que exprimiu a necessidade de manifestação de, também, um *Outro*, sua representação social, situação de classe, a emulação de seus pensamentos.

É nesse contexto que emerge a obra de Agustina Bessa-Luís, “procurando traduzir as inquietações humanas profundas a busca do Absoluto, a romancista regressa até o mito, única maneira de explicar o estar no mundo de seres privilegiados” (GOMES, 1993, p. 28). O mítico recortado para este trabalho é sua obra *A Sibila* (1954), que, acima de tudo, nos traz uma perspectiva de vivência feminina, também geracional, também localizada no campo, mas com outra compreensão de desenvolvimento feminino. Quina, protagonista do romance, também pode ser compreendida por um processo de amadurecimento, dado que, segundo Mello (2011) “É dado ao leitor, portanto, acompanhar o desenvolvimento físico da personagem principal, do nascimento à morte, mas também seu crescimento emocional e intelectual, marcando, dessa forma, a obra como um *bildungsroman*” (p. 486).

Entendidas como desenvolvimento, o que é considerado nos referidos trabalhos é encaixe de características que dizem algo de um gênero criado, originalmente para um propósito pedagógico, ao exemplo do que o herói faz quando posto em situações desafiadoras para confirmação do seu Eu. Acontece que no romance de formação feminino, a priorização do Eu e a expansão das suas vontades enfrenta outras questões na maturidade feminina. Ainda segundo as orientações de Pinto (1990), “a integração pessoal e integração social são incompatíveis para a protagonista do ‘romance de aprendizagem’ tradicional” (p. 16). A decadência que vem, paradoxalmente, da ascendência de um Eu feminino é, além disso, severamente punida; essa repercussão é conhecida como *truncated Bildungsroman*, quando o desenvolvimento da heroína é bruscamente interrompido.

No presente trabalho, entendemos que os percursos, tanto de Quina quanto de Guta, se não são interrompidos, são severamente punidos. De um lado, há Guta, protagonista que cresce e se desenvolve em um colégio de freiras localizado em Fortaleza, mas que, entretanto, veio do interior do Ceará e é incentivada a retornar para este ambiente quando encerra seus estudos. De outro, há Quina, criada dentro dos muros da Casa de Vessada, no campo, convivendo com seus irmãos, irmã, sua mãe e seu pai, e depreendendo, através de seus

conflitos, uma série de demonstrações de regras sociais, decodificadas por ela, ainda criança, e reaproveitadas em sua autoeducação. É certo que o *bildung* feminino já supõe exigências sociais das nossas heroínas em questão, mas o objetivo desse trabalho é tentar buscar particularidades do desenvolvimento feminino em língua portuguesa. O que difere do desenvolvimento empregado por Quina e Guta? Onde se encontram? O que essas particularidades representam em relação à herança portuguesa advinda da colonização? Mais ainda, quais são essas particularidades?

### **SOLIDÃO EM SOCIEDADE: DESDOBRAMENTOS INTERNOS**

A primeira vista, é interessante aproximar a escrita de Agustina Bessa-Luís e de Rachel de Queiroz, no que diz respeito à sua forma, segundo Pratt, quando a escritora quer injetar alguma forma de protetor em sua ficção, mas não de um jeito que prejudique ela nem sua relação com a sociedade, ela lança mão de diversos recursos narrativos (*apud* PINTO, 1990). Se Guta se aproxima progressivamente de um desenvolvimento psicológico, especialmente no encerramento da obra, em Quina, nós temos o uso de uma lenda mítica que objetiva falar algo de concreto da sociedade. Localizadas em posições periféricas em relação à metrópoles urbanas, Quina isolada em sua casa, Guta isolada em seu colégio, ambas isoladas de um convívio direto com a sociedade, a exigência de uma performance feminina vem de seus próprios aprendizados por observação de outras vivências femininas em suas limitações.

Guta se vê pela primeira vez longe do mundo conhecido de sua casa, sentindo-se lançada num ambiente hostil e intimidante. O primeiro contato com esse novo meio lhe provoca ‘complexa impressão de medo, estranheza, novidade, ... uma imprecisa angústia. Logo no primeiro dia Guta faz-se amiga de Maria José e Maria Glória e em pouco tempo elas se tornam as inseparáveis três Marias (PINTO, 1990, p. 62).

Por um fenômeno não muito raro no coração das mais extremosas mães, Joaquina Augusta encontrou um terreno de afectos quase totalmente dedicado à primeira filha, Estina. Talvez porque ao nascimento desta se ligassem mais vivos pormenores sentimentais, ou porque a criança, ao crescer se revelasse detentora de perfeições e afinidades que seriam réplica da própria mãe, Maria distinguiu-a sempre... (BESSA-LUÍS, 2009, p. 25).

A observação das heroínas acontece em ambiente em que elas estão inscritas, atribuindo, para tal, noções de um *locus* dominante (PINTO, 1990), isso é, uma atitude que seja tolerável e esperável de suas performances. Guta se mune de sua autoaprendizagem para priorizar o seu locus, ao mesmo tempo que tenta entrar em conjunção com a sociedade,

enquanto Quina abre mão, à exemplo da convivência com seus pais e irmãos, de cerimônias tradicionais para adquirir poder econômico e político. O jogo de Quina difere da postura adotada por Guta, mas o amadurecimento de ambas ganha novas proporções diante da presença da morte em seus caminhos. Ambas refletem e encaram a morte de 14 para 15 anos, Quina por doença, Guta por deterioração psíquica, independente da razão, as duas atingem novas proporções de percepção real de seu amadurecimento diante da sociedade. Dentro desse esquema, a deterioração emocional do desenvolvimento em língua portuguesa pode ser apontado como primeira circunstância particularizante, e sendo particularizante nos eventos que se compreender ao caminho de Quina e Guta: esta, colocada em atrito com figuras femininas destoantes de sua noção de conceber o mundo, o que resulta em sua solidão e distanciamento progressivo dessas outras meninas e, mais tarde, mulheres; aquela, por compreender, muito nova, que seu papel na sociedade é limitado, se mune de poder econômico e liberdade de escolha dentro deste perímetro limitado - escolhe não se casar. Não há, em Quina ou em Guta, qualquer sugestão de continuidade, qualquer vestígio de planejamento para o futuro que seja além de suas vidas, seja por um filho ou um herdeiro terceiro. A interpretação que fica, colocados em comparação tão diretamente, é que a realidade em língua portuguesa, quando desafiada por uma figura feminina, só permite a continuidade àquelas que se submetem ao locus dominante.

### **CAMPO PORTUGUÊS E CIDADE BRASILEIRA NO LOCUS DOMINANTE**

Para um nível de perspectiva da personagem, há um apreço em comum, em suas próprias narrativas - apesar de distintas em suas localidades e métodos - em promover um controle prático de suas vidas: em Guta, conseguindo um emprego em Fortaleza; em Quina, um progressivo acúmulo de dinheiro associado à sua consciência de liberdade enquanto mulher solteira. Essa consciência torna possível uma fresta de desenvolvimento - ao menos psíquico - em língua portuguesa, o que é visível e defendido diante dos caminhos tomados pelos narradores. Apesar da narradora em *As Três Marias* atuar em primeira pessoa, também podemos perceber como o narrador em terceira pessoa percebe e sincretiza os pensamentos de Quina, sem deixar de julgá-la pelas suas posições – considerando a personagem como, muitas vezes, fútil e vaidosa.

“Com quarenta anos, Quina obteve uma corte de pretendentes que em moça nunca conseguira. Realizara-se, enobrecendo-se, mercê do espírito, que atingira a maturidade. Estava muito grisalha, por que, na família, as cãs

tinham de temporão o que as rugas teriam de serôdio; mas isso não fazia velha, apenas respeitável. Ela adorava os respeitos, mais do que os amores. Sempre assim fora, e, mesmo agora, que alguns partidos consideráveis mandavam espiar-lhe as disposições a respeito do consórcio, ela sentia mais prazer pelas honras feitas ao seu nome de proprietária, do que pela galanteria dedicada à mulher. Não tencionava casar-se. Porém, não o declarava abertamente, nem se negava a receber certas cortesias, certas atenções insinuantes que ela saboreava com uma gratidão um tanto pungente, saudosa, porque em breve não as encontraria mais no seu caminho.” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 93)

O narrador em *A Sibila* tem a missão de descrever para além do que é demonstrado pela personagem, seja em interações com outros personagens ou em tomadas de ações práticas, nesse sentido, o leitor tem acesso à uma direção utilizada pela personagem para criar condições de desenvolvimento pessoal, mesmo que regida - Quina - pelo locus dominante em questão. Assim, temos que o status de Sibila alcançado por Quina é explicado pelo discernimento que, ao longo do seu desenvolvimento, é obtido e maturado. O que a coloca em um lugar de aceitabilidade é o fato de nenhuma regra prática estar sendo quebrada, o fato é que ela escolhe engrandecer territórios que lhe são permitidos, em uma situação específica, essa é a aura que ronda a sabedoria pragmática da Sibila; é, também o que faz outras mulheres no romance buscarem seus conselhos. Esse efeito é intensificado na estrutura da narração, que esconde detalhes para permitir a dissimulação de Quina: “Não tencionava casar-se. Porém, não o declarava abertamente (...)” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 93).

Apesar de conseguir sucesso em sua empreitada econômica, Quina paga um preço caro por se proteger do casamento e dar perpetuidade ao legado de sua mãe, todos os seus irmãos e mesmo sua irmã, de quem era mais próxima, abandonam a casa de Vessada. Os efeitos desse abandono são visíveis na descrição narrativa: a progressiva solidão, mesmo que diante de um desenvolvimento feminino tolerável, consome, pouco a pouco, a personagem. Seja no campo, ou seja na cidade, o silêncio e a solidão estão progressivamente presentes no desenvolvimento feminino em língua portuguesa. Dessa forma, não soa correto dizer que “temos em *A Sibila* um de romance de formação feminino bem sucedido, no qual a protagonista consegue transpor as barreiras sociais que impediam as mulheres de crescerem enquanto indivíduos” (MELLO, 2011, p. 490). Na verdade, há, em Quina, um desenvolvimento pensado para proteger a personagem de instituições sociais repressivas, como a família, casamento, igreja e a própria sociedade, através de uma dinâmica de distância e aproximação do locus dominante, alternado com sua liberdade. Ora, mesmo o herdeiro adotado por Quina não vinga e se suicida, o mesmo que passou os momentos finais da vida de Quina reclamando direitos pela sua fortuna, já que, assim como os irmãos de Quina,

Emílio/Custódio se torna um homem incapaz de dar continuidade ao legado da Sibila. Sabendo disso, mesmo diante da simpatia e amor por Custódio, Quina lega a sua fortuna para Germa, mesmo tendo uma relação dúbia com a sombrinha: “Germa, como herdeira, havia de parecer-lhe, decerto, ideal, porque, pela sua fortuna, se podia supor que depositária segura doutros bens. «Dá gosto dar-lhe dinheiro, porque sabemos que não o gastará» - dissera, muitas vezes, Quina” (BESSA-LUÍS, 2009, p. 273).

Protegida da convivência das instâncias sociais, em progressiva solidão, não é exagero pensar que o narrador em terceira pessoa no desenvolvimento feminino pensado em campo/interior, revela uma estratégia narrativa de Agustina Bessa-Luís que produz efeito de sentido diferente do narrador estabelecido por Rachel de Queiroz em *As três Marias*. Assim, temos no recorte dois planos, mesmo que semelhantes. Pensando nas diferenças entre campo e cidade, para Walter Benjamin, pensando em como essas diferenças impactaram nas escritas da dita escrita fisiologista das cidades, estabelece que “as pessoas tinham de se habituar a uma nova circunstância bastante estranha, própria das grandes cidades, Simmel encontrou uma expressão feliz para essa problemática: ‘Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que aquele que ouve sem ver’” (BENJAMIN, 2024, p. 40 *apud* SIMMEL). Pode-se pensar na medida de som para medir as distâncias entre os narradores de Queiroz e Bessa-Luís, ligadas ao modo de *improvement of bildung*. Para Quina, a dissolução de suas estratégias, aproximadas da sua liberdade, são silenciosas e, por isso, dúbias - visto, por vezes, como míticas - a forma como ela encara sua sociedade no campo acontece por motivos internos, não necessariamente declarados, o que condiz com a sobreposição do *ouvir* em relação ao *ver*.

Em primeira pessoa, Guta não se agarra aos segredos com suas amigas, não se prende ao monólogo interno, reagindo à situações diretamente; mesmo que haja um pensamento formulado em primeira pessoa, Guta e seus pensamentos andam em sincronia. Não há, evidentemente, uma relação tão profunda com o silêncio, não há, também, a decisão de Guta dar continuidade a sua vida no interior; o que há são imagens que guiam a vida da protagonista, o seu modo de *improvement of bildung* gira em torno de ideais, sejam eles românticos ou memórias vividas na infância, com sua mãe.

“Foi então que notei o homem de cabeleira grisalha, sentado numa das poltronas da imprensa. Magro, sem cor no rosto, a feição muda e fina, a cabeleira enorme, toda alinhavada de branco, tufando em redor das fontes pálidas. Era feio, débil, pequeno, mas tinha um ar de romance, talvez um ar de grandeza interior que ele procurava pôr toda nos olhos, enormes, fundos, escuros. Olhou-me longamente, fixamente. Eu também o olhei de começo sem me sentir – o homem era tão velho –, depois, meio perturbada (...)” (QUEIROZ, 2022, p. 103, 104)

O que é visto e como Guta é vista pode ser uma perspectiva interessante para perceber os fenômenos do progressivo truncamento do *bildung* empregado pela personagem. Que, na sua infância, diferente de Quina, não teve por tanto tempo a figura da mãe como figura de apoio, portanto, não há perpetuidade para dar continuidade - “Não tenho mãe e quem não tem mãe não tem família” (QUEIROZ, 2022, p. 57). No entanto, podemos dizer que outra característica do desenvolvimento feminino em língua portuguesa se deve, exatamente, à perpetuidade feminina, essa exigência acontece com Quina e, também, com Violeta, outra personagem da narrativa da Queiroz, que, por conta do seu modo de vida, tem um resultado muito diferente de Quina. O fato é que Guta, com as memórias da mãe, reconstituídas em um ideal, como uma meta de vida, corre ao longo do desenvolvimento em nome de alcançar algo ou alguém que a faça se sentir de maneira semelhante à sua infância com a mãe perdida, nesse caso, o seu paraíso perdido é ligado a perpetuidade na solidão.

Progressivamente, Guta desafia o *locus dominante*, se compara às outras performances femininas ao seu redor, compartilha e estreia novas experiências na infância, observa aspectos da cidade, se compreende nesse meio, a própria oposição do seu *bildung* às instituições sociais é sua bússola para encontrar sua direção – “Guta se decepciona com a rotina da cidade e nada parece conseguir preencher o vazio de sua existência. Ela procura então encontrar um sentido de identidade, adotando diferentes posturas e comportamentos” (PINTO, 1990, p. 69). A decepção com as instituições, a declaração concreta de sua insatisfação para outras personagens – à exemplo de sua reação quando a responsabilizaram pelo suicídio de Aluísio – demonstra uma experiência distanciada de Quina, não apenas em território ou localidade. Talvez essa seja a explicação mais plausível que dê conta do desenvolvimento mais curto, pois foi truncado, em relação ao desenvolvimento de Quina, que perdurou. Entretanto, as duas métricas têm um ponto de intersecção em comum: a solidão.

Guta encerra seu desenvolvimento tendo se relacionado com um judeu, sofrido um aborto, além de ter se relacionado com um homem casado anteriormente. Pouco a pouco, a personagem é deixada à margem das instituições, mesmo suas amigas, que tem papel decisivo no seu desenvolvimento, a abandonam.

## **CARÁTER DE DESENVOLVIMENTO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

Em síntese, temos, diante deste trabalho, meios de pensar em um desenvolvimento feminino localizado e característico de países de língua portuguesa, a decadência das duas

personagens aponta para implicações que dizem respeito de uma cultura, enquanto comunidade de fala dinamizada no globo. Nesse sentido, este trabalho não dá conta, por questão metodológica em nosso recorte, de compreender relações específicas de desenvolvimento feminino dos países de língua portuguesa no continente africano, sejam comparados entre si, ou colocados em contraposição à Portugal. Por outro lado, localizamos que, em um *bildungsroman* truncado, diante da necessidade de “o romance escrito por mulheres freqüentemente traz[er] uma dupla posição frente às normas de comportamento e ao ideal feminino ditados pela sociedade” (PINTO, 1990, p. 18), o estilo narração tem, no mínimo, alguma relação com a personagem e a sociedade na qual esteja inserida.

Compreendendo às realidades do campo e urbanas, é frequente que estejam a disposição de certa perpetuidade de valores antes empregados por suas figuras femininas de autoridade, nos exemplos explorados neste trabalho, as mães de Quina e Guta. Guta, que busca, para além de seu desenvolvimento, a proximidade com sua mãe perdida de volta - paraíso perdido -, Quina, que lança mão de cerimônias elementares para a convivência feminina no locus dominante, ganhando poder econômico e, com ele, solidão. Os dois eventos são entendidos como particulares e possíveis na cultura portuguesa e brasileira. O que é interessante em comparar pontos de desenvolvimento tão distintos em narratividade e localidade, portanto, é observar a progressiva solidão das duas personagens, independente do meio adotado, seja a sibila mítica ou uma das três estrelas do céu.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2024. 347 p.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A Sibila**. 1. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2009. 296 p.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Voz Itinerante**: Ensaio sobre o Romance Português Contemporâneo. 1. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993. 169 p.

MELLO, Ludmila Giovanna Ribeiro de. **O bildungsroman na literatura feminina**: uma análise de A Sibila. *Via Litterae*: Revista de Linguística e Teoria Literária, Anápolis, v. 3, n. 2, p. 481–490, jul./dez. 2011.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino**: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990. 159 p.

QUEIROZ, Rachel. **As três Marias**. 33. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021. 256 p.

## Do ineditismo de *Árido* à consagração de *Vidas Secas*: diálogos possíveis

Adriana Furtuoso da Silva

### RESUMO

A proposta dessa apresentação versa sobre os possíveis diálogos entre as obras *Árido*: histórias de outras vidas secas (2024) e *Vidas Secas* (2021), o reconhecido romance de Graciliano Ramos. Desde 1º de janeiro de 2024, a obra desse autor entrou para o domínio público. Desde então, o mercado editorial mobilizou-se tanto para o lançamento de novas edições dos romances já consagrados do escritor alagoano, quanto para a publicação de obras inéditas, fortuna crítica e/ou inspiradas na escrita do Velho Graça. Em *Árido*, os autores Ana Paula Lisboa, Cristiano Aguiar, Fabiane Guimarães, José Falero, Tanto Tupiassu apresentam uma coletânea de contos que se entrelaçam com a narrativa de *Vidas Secas*. Essa coletânea pressupõe uma aproximação tanto pelo viés da continuidade das temáticas, enaltecendo o aspecto da universalidade das obras, quanto das figuras que assumem a posição de protagonistas num universo marcado pela falta: a falta de políticas públicas, a falta de esperança e a falta da linguagem que se constrói e se reconstrói num universo das vidas que sobrevivem, resistem, inscrevem suas histórias, ainda que atravessadas por agruras. Dessa forma, reconhecemos a multiplicidade de Fabianos, Sinhás Vitória, Meninos mais novos e mais velhos que inundam as narrativas. Essas personagens são inspiradas em seres humanos reais e em suas relações problemáticas, especialmente as de poder. Não se trata apenas de representatividade, mas de uma literatura de denúncia fortemente marcada pelo social que se constitui de realidades marcadas pela miséria, pela violência e pelo abandono. O arcabouço teórico dessa análise compreende as contribuições de Antonio Candido (2023), Erich Auerbach (2021) e Harold Bloom (2002), dentre outros, cujas ideias são explanadas e discutidas ao longo dos capítulos.

**Palavras-chave:** *Árido*. *Vidas Secas*. Graciliano Ramos. Diálogos.

## Introdução

Certamente, o primeiro aspecto a considerarmos quando tratamos de um diálogo entre *Vidas Secas* e *Árido* é justamente o da influência de Graciliano Ramos. É inegável que a obra desse autor possui uma das fortunas críticas mais ricas da literatura brasileira. São inúmeros os estudos que diferentes pesquisadores empreenderam com o intuito de aprofundar-se na escrita do escritor alagoano e defender teses profícuas a partir de suas hipóteses de leitura. O que ocorre com a proposta de *Árido*, porém, é um processo diferenciado, uma vez que retoma uma das obras mais consagradas do autor para dialogar com ela, enaltecer seu legado e suscitar reflexões possíveis.

Esse legado expresso por meio dessa obra-prima da nossa literatura e que se estende às inspirações de outras obras — a exemplo do que ocorre com *Árido* — remete à ideia defendida por Harold Bloom em *A Angústia da Influência*. Bloom argumenta que a relação entre um autor e seus predecessores não se resume a uma continuidade harmoniosa ou a uma homenagem direta. Para este autor, mesmo os que por ele são reconhecidos como grandes autores (os chamados “poetas fortes”) são, em certa medida, submetidos a uma “angústia” diante da influência dos cânones que os antecederam. Tal angústia se situa no entremeio do desejo de ser original e do peso do que já foi criado, aliás, procede de uma querela antiga entre o clássico e o contemporâneo.

Bloom entende essa influência não como um processo passivo de absorção, mas um confronto criativo — uma luta para se libertar da sombra do antecessor e afirmar a própria voz. Esse processo conflituoso aponta para o que Bloom chama de “misreading” (leitura equivocada ou desvio interpretativo). É que o novo autor interpreta o antecessor de maneira pessoal e, muitas vezes, distorcida, criando algo novo a partir dessa releitura. Tal ideia é revolucionária, pois desloca o foco da influência como mera continuidade para um ato de transformação, que pode ser tanto complementar quanto disruptivo. Isso caracteriza, justamente, a dualidade desse processo, que está centrada tanto na tentativa de permanência quanto de ressignificação de temas caros à literatura presentes nas duas obras, mas também nos outros artifícios literários que podemos perceber ao observá-las pelo viés comparativo.

É justamente assim que grandes obras de determinados escritores inspiram outros contemporâneos ou estabelecem diálogos com esses, característica que se manifesta ora de maneira mais direta, ora de maneira mais sutil. Essa relação, portanto, nem sempre é de complementaridade, mas pode assumir um caráter de arbitrariedade, considerando que o

contemporâneo tende a reivindicar para si as características da inovação e do ineditismo. A querela entre o clássico e o contemporâneo, aliás, é antiga.

Assim, os autores da coletânea intitulada *Árido* não se limitam a copiar ou seguir fielmente o que encontramos em *Vidas Secas*, considerando os enredos, os personagens, dentre outros. Em seus contos, mesmos inspirados em uma obra consagrada, eles operam com recursos próprios e escolhas literárias individuais, o que lhes confere a marca de sua subjetividade. Há ali uma reinterpretação do universo do romance de Graciliano Ramos (o ambiente, o social, o humano desumanizado), retomado por vozes contemporâneas e uma estética plural, revestida de um espírito de universalidade. Dessa forma, o estético que distancia *Árido* de *Vidas Secas* não é gratuito, e sim, intencional. Na liberdade de estilo de cada autor contemporâneo, emergem escolhas que rompem com o universo seco — já consolidado na recepção dos leitores —, reiterando a perspectiva de transformação das agruras apresentadas.

Nesse ponto, podemos retomar os pontos de conexão entre as obras: as temáticas da miséria, da solidão, do deslocamento e do não pertencimento das personagens. Em suma, o universo da falta.

### **Contexto e Relevância**

A obra de Graciliano, na sua totalidade, sempre foi fortemente marcada pelo social, num entremeio da revolta, da denúncia, do deslocamento das personagens, não obstante, da esperança. Sim, a esperança, embora haja controvérsias, assume seu lugar de protagonista também. Mesmo partindo da desesperança, do pessimismo pungente, as obras suscitam em nós o desejo de construir e/ou, ao menos, desvelar outra realidade diferente da apresentada nas narrativas.

Num projeto literário que não apenas homenageia quanto reinventa esses clássicos de autoria do escritor nordestino, *Árido* explora novas perspectivas e aprofunda a crítica social já iniciada em *Vidas Secas* e outras obras do autor.

Nessa coletânea, os autores Ana Paula Lisboa, Cristiano Aguiar, Fabiane Guimarães, José Falero, Tanto Tupiassu nos apresentam uma coletânea de contos que se entrelaçam com a narrativa de *Vidas Secas*. A obra pressupõe uma aproximação tanto pelo viés da continuidade das temáticas, enaltecendo o aspecto da universalidade das obras, quanto das figuras que assumem a posição de protagonistas num universo marcado pela falta: a falta de políticas públicas, a falta de esperança e a falta da linguagem que se constrói e se reconstrói num

universo das vidas que sobrevivem, resistem, inscrevem suas histórias, ainda que atravessadas por agruras.

Dessa forma, reconhecemos a multiplicidade de Fabianos, Sinhás Vitórias, Meninos mais novos e mais velhos que inundam as narrativas e são inspiradas em seres humanos reais e em suas relações problemáticas, sobretudo as de poder. Não se trata apenas de representatividade, mas de uma literatura de denúncia fortemente marcada pelo social que se constitui de realidades marcadas pela miséria, pela violência e pelo abandono.

O ambiente de *Vidas Secas* é amplamente conhecido: o sertão seco nordestino que, em *Árido*, se estende a outras paisagens – ao manguezal, aos laranjais, aos asfaltos, estruturas e subúrbios urbanos. O que os autores buscam – Graciliano e os contemporâneos – é como se efetivam as relações humanas nesses ambientes e esse registro da literatura dá conta tanto do percurso da introspecção, tão fortemente desenvolvido pelo autor alagoano, quanto do forte teor de denúncia, burilado nas obras em questão.

Essa forma de representar a realidade faz-nos pensar na contribuição de Erich Auerbach, em *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, obra em que ele nos apresenta outra perspectiva que permite analisar uma aproximação entre literatura e realidade. Para tanto, ele se debruça sobre a representação do real proposta pela literatura, observando de que forma o realismo moderno nos permite ter acesso ao discurso de camadas marginalizadas, numa espécie de fuga da idealização.

É o que percebemos, por exemplo, em *Vidas Secas*, em que o realismo de Graciliano Ramos envereda pelo uso de uma linguagem austera e da descontinuidade narrativa, com uma estrutura organizada em capítulos aparentemente fragmentados e desconexos, o que manifesta a precariedade da vida das personagens, humanas e não-humanas, e profundamente marcadas pela miséria, solidão e não-pertencimento. Essa forma de representação foge ao floreio e desnuda a universalidade da experiência dos humildes, elevando as particularidades do sertão a um símbolo da condição humana sobre a opressão. O que se percebe em *Árido* é que essa forma de mimese é restabelecida e ressignificada: os contos perscrutam o já familiar universo da falta, mas estendem a outras vozes contemporâneas, atualizando um quadro de denúncia centrado em outras realidades e outros sujeitos.

Assim, conforme propõe Antonio Candido em *Literatura e sociedade* (2023), o que se vê em ambas as obras é uma assimilação da dimensão social como fator de arte, chegando-se a uma interpretação estética que é, ao mesmo tempo, dialética e pormenorizada, não situando mais o contexto na superfície ou na parte superior da hierarquia do texto, mas

absorvendo-o e, em seguida, expandindo-o na forma como as narrativas foram escritas. Temos, portanto, um externo que se tornou interno.

### **Análise dos Contos de *Árido* e seus Diálogos com *Vidas Secas***

Cada conto presente na coletânea *Árido* estabelece uma relação específica com *Vidas Secas*, seja pela retomada de personagens, pela ambientação semelhante ou pela continuidade das temáticas centrais. A seguir, vemos como isso se efetiva em cada um dos contos analisados.

Fátima fazia que não, mas estava contente por alguém se interessar. Sempre soube que a gruta era um lugar especial. Quando criança, deslizava pelo buraco quase todos os dias. Atravessava o descampado com passadas largas para espantar as cobras, contornava o riacho grande e descia o paredão bem devagarzinho, tomando cuidado para não arranhar a mão nas pedras. Lá embaixo, o ar era gelado, limpo feito vidro, e até os passarinhos desciam do céu para fazer uma visita. O avô de Fátima dizia que a gruta era úmida e silenciosa como a boca de Deus. Sempre que entrava, ela fazia o sinal da cruz, porque era preciso ter respeito pelas coisas antigas e incompreensíveis, e porque não queria acabar sendo engolida (Lisboa *et al*, 2024, p. 10).

No conto “Os pioneiros”, de Fabiane Guimarães, encontramos a história de Fátima, uma mulher pobre, humilde, sem instrução, separada do filho Joel, que mora em Brasília e que mais se comunica com ela por telefone do que presencialmente. Por intermédio dele, ela prepara a si e ao ambiente para receber uma equipe de jovens arqueólogos, pesquisadores a quem ela se refere como “o povo que lia cavernas”. A gruta que eles desejam estudar carrega consigo uma simbologia das memórias dessa mulher que, agora que está velha, encontra-se sozinha, abandonada e, mais adiante, ridicularizada. Na procura por desvendar os segredos da gruta e por acreditar que nela estão os vestígios dos pioneiros daquela região, deixam de reconhecer em Fátima uma importante representação das origens e dos valores daquele lugar.

A protagonista se autodeprecia, achando-se invisível, reconhecendo-se como subalterna - prepara o ambiente para recebê-los, dedica-se por uma semana ao asseio da casa, lava os chiqueiros, bota fogo no lixo. Depois da chegada dos jovens, comporta-se como uma anfitriã devotada e com desvelo excessivo, até lhes levando alimentos e oferecendo companhia. Antes da vinda dos jovens, demonstra aflição por não possuir uma cama para oferecer-lhes mais conforto.

O silêncio e a admiração pela linguagem empregada - “O avô de Fátima dizia que a gruta era úmida e silenciosa como a boca de Deus.”; “Tinham um sotaque bonito de quem não

mastigava as palavras, às vezes, porque conheciam do que eram feitas.”; “No meio do caminho atropelou as frases, jorrou coisa demais, o que acontecia quando estava empolgada.”

Esses indícios nos ajudam a remeter a outra personagem, esta mais famosa na literatura brasileira, Sinhá Vitória. E elas se articulam, ainda que em textos, tempos e espaços diferentes, pelo reconhecimento da condição de subjugada, pelo anseio de que um símbolo - a cama – represente não apenas mais conforto, mas uma espécie de ascensão social. Essas personagens vislumbram outras realidades, anseiam romper com um ciclo de exclusão. A dificuldade com a linguagem é outra marca registrada e admiração pela forma como ela é facilmente utilizada por outrem. Aliás, é sempre o outro que ascende socialmente, que domina, que as humilham. O universo da falta lhes marca, definitivamente.

Vamos ser francos: algo de bom morreu na província de São Pedro – e morreu já faz muito tempo. Ou talvez nunca tenha vivido, pensando bem. Afinal, depois de tudo, quem seria louco de botar a mão no fogo pela memória já apagada de uma virtude gaúcha? Não seria a primeira mentira a integrar as nossas façanhas (Lisboa *et al*, 2024, p. 27).

Adiante, no conto “A campanha”, José Falero volta-se para o trágico, novamente. Talvez o conto que mais gerou expectativa pelo que o autor apresentou em *Os supridores* (2020). Aqui, no entanto, a história está centrada na vida de Carlito e nas outras pequenas narrativas que esboçam uma série de infortúnios até terminar em sua morte. Numa vida atravessada por ausências - a de alimentos, de solidariedade, da mãe que morrera e até a ausência da misericórdia divina, o menino empreende uma verdadeira campanha para conseguir alimento. Aliás, a própria campanha poderia ser referência do local em que ele avança sobre um laranjal, desejoso de encontrar comida, mas é perseguido por funcionários a serviço de um proprietário invisível. Na fuga, perde a noção dos outros perigos que o cercam e termina sendo atropelado, morto.

Falero domina as tensões que se constroem nas relações que subjazem num ambiente urbano, como a questão da luta de classes, a alienação da classe trabalhadora, as injustiças sociais, dentre outros. É justamente isso que encontramos em sua obra mais famosa. Mas, a história de um menino abatido pela fome, que pede esmolas, que se dispõe a vasculhar o lixo e que sofre ainda mais mediante à indiferença plena dos indivíduos abastados nos lembra a de outros meninos similarmente combalidos pela fome, mandados seguirem na escassez da estiagem como condenados do diabo, assim como os da família de retirantes que, para escapar desse infortúnio, recorriam ao que tinham ao seu alcance - matar um papagaio que pouco falava (alegando pouca serventia do bicho), comer os preás resultantes da caçada de Baleia.

“Fazia dias que a chuva caía lenta em nossas vidas, bem diferente de torós de final de tarde, que geralmente só chegavam para balançar a existência e iam embora sem despedir” (Lisboa *et al*, 2024, p. 10): é assim que temos o início do conto “A chuva lenta”, de autoria de Tanto Tupiassu. Nesse texto, temos uma narradora não identificada, mas caracterizada como uma menina ou uma adolescente que se julga abandonada pelos pais e é adotada por Mariinha e Mapará. Formam um trio principal dessa trama, mas, vez ou outra, outros personagens não identificados dialogam com eles.

Há dias chove no local em que se encontram: próximo a um rio. Mariinha assume a função de continuar a alimentá-los, mesmo diante das dificuldades, e Mapará tem uma preocupação com as galinhas, quer as abrigar, protegê-las. Dias após a chuva ininterrupta, saem em retirada porque a ilha em que moram está afundando, está sendo levada pelas águas. A narradora se encontra com uma mulher que vive nas águas e que deseja levá-la consigo. Resiste, mas ao ver tantas mortes, acaba por aceitar.

Há duas questões cruciais que nos colocam diante de outras vidas secas ou vidas fadadas ao infortúnio, à escassez - a natureza como protagonista, a vida que sobrevive e assemelha-se à morte e a constante ameaça dessa última, o que leva o indivíduo a desistir de viver. Aliás, os títulos *Árido* e *Vidas secas* versam sobre sobrevivência, resistência, uma vida que, entrecortada por infortúnios, não pode ser usufruída em plenitude.

Há uma ameaça de morte que os ronda, cerca-os e arrefece-lhes as esperanças. Parte dessa ameaça vem da natureza, posta na narrativa como outra personagem. Em *Vidas Secas* também, até nas arribações, bebem a água dos rios e matam o gado, nos suçuaranas que comem as criações, dentre outros, encontramos a representação da vida sob constante ameaça. Há uma existência mergulhada no marasmo, na desesperança, o que acaba se constituindo numa espécie de morte em vida.

A cabeça estourada pela nuca e o último pensamento: a mãe. O toque lento e ríspido da última imagem, as últimas lágrimas, um pedido esperançoso de permanecer vivo – só ele sabe a quem pediu. A imagem imaginada do cano de uma arma que não podia ser vista. Quem pensou que morreria ali, assim, sem ter ido nunca a lugar nenhum? Pouco andou, pouquíssimo (Lisboa *et al*, 2024, p. 75).

No conto “Menino mais novo”, Ana Paula Lisboa narra a história de um menino que, a exemplo dos filhos de Sinhá Vitória e Fabiano, não são nomeados. Faz-se importante lembrar que outras narrativas de seca seguem o mesmo exemplo, como o filho do protagonista de *A fome* (2011), de Rodolfo Teófilo. Mas, aqui, o menino mais novo é outro, morre de tiro, reduzido a mais um número do extermínio de jovens no nosso país.

Há um conflito de "tempos" na narrativa que encerra diferentes visões dos personagens: o tempo do filho encerra com um tiro, a cabeça esfaqueada; o tempo da mãe continua sendo o da memória do filho vivo, do qual ela deseja permanecer junto. O menino mais novo é, em *Vidas secas*, aquele que nutre grande admiração pelo pai, Fabiano. Por isso mesmo, imita-o, colocando-o na figura de herói. Há certo fatalismo em acreditar que há um mesmo futuro reservado para os dois - resignados, resta-lhes apenas o seguir. O conto, portanto, põe dois meninos em diálogo: um que se entrega à marginalidade e acaba sucumbindo a ela; outro ridicularizado por acreditar que a única transformação que lhe resta é seguir os mesmos passos do pai, já que os outros não veem essa circunstância com o mesmo orgulho que ele alimenta.

Em "O sítio ruim", de Cristiano Aguiar, o mesmo autor de *Gótico nordestino* (2022), encontramos a narrativa mais surpreendente e com maior carga introspectiva dessa coletânea. Uma criança abandonada pela mãe, criada pelo pai, que, depois, também morre. Desde então, ela precisa aprender mais sobre a vida e a enfrentá-la sozinha. Há um reencontro com as tias, irmãs de sua mãe, e a partir de então, há uma confusão intencional entre realidade e sonhos, devaneios. Elas firmam um contrato que termina com a morte dos homens da família antes do quarenta. Mas, a criança protagonista já não é mais menino.

Essa é uma narrativa fragmentada, construída sob o terreno fértil das dualidades, dos conflitos das personagens, da forte carga introspectiva que recai sobre os personagens. Não é uma marca específica de *Vidas secas*, mas da obra de Graciliano na sua totalidade. Poucos escritores põem em cheque as questões próprias da alma humana como ele. Ir do introspectivo até alcançar uma crítica social bem estruturada é algo que o escritor alagoano faz com primazia. Além da solidão, Graciliano lida muito bem com a ideia de certo deslocamento das personagens, um não pertencimento e o mesmo registro que encontramos em *Histórias de Alexandre* (2013) e que, na obra da pesquisadora Carina Lessa (2017), tem o nome de desarranjo interior.

### **Considerações finais**

E por fim, é necessário refletir sobre a importância de Graciliano. Em *Árido*, encontramos o seguinte registro acerca dessa questão: "A permanência no tempo é a mais evidente das formas de consagração de um escritor, porém o reconhecimento definitivo de sua importância só ocorre quando ele passa a influenciar outros autores, transformando-se de simples narrador em fonte de inspiração" (Lisboa *et al*, 2024, p. 111).

A literatura analisada aqui, além do zelo pelo estético, apresenta a possibilidade de contribuir para relevantes reflexões e denunciar desigualdades. No intuito de homenagear e reconhecer a importância de *Vidas Secas* para a literatura nacional, *Árido* reafirma a sensibilidade da harmonia entre elementos externos e internos em uma narrativa ficcional, fator ao qual se soma o valor das particularidades à abrangência dada pelo tom de universalidade. Essa análise proposta ratifica a importância da obra de Graciliano Ramos, ocupando espaço de referência na nossa literatura.

Há em *Árido* não apenas uma homenagem a *Vidas Secas* e seu criador, como também uma atualização da crítica social nela proposta por meio de uma expansão das temáticas e do alcance a outras vozes, igualmente marginalizadas como o que ocorre com Fabiano, Sinhá Vitória e os outros personagens que compõem esse núcleo familiar.

O estudo aqui iniciado abre espaço para possibilidades de outras releituras e outras análises que enriqueçam ainda mais a já tão vasta fortuna crítica do autor, ampliando as possibilidades de perspectivas dialógicas acerca da intertextualidade dessas obras, da dialética dos temas que são retomados, das representações de caráter da subalternidade e outros elementos que podem compor uma gama de possibilidades que a Literatura Comparada nos permite.

## Referências

AGUIAR, Cristhiano. **Gótico nordestino**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad. George Bernard Sperber. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.

FALERO, José. **Os supridores**. São Paulo: Todavia, 2020.

LESSA, Carina. **Graciliano Ramos**: o desarranjo interior e a estética da memória. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

LISBOA, Ana Paula *et al.* **Árido**: histórias de outras vidas secas. Rio de Janeiro: Rocco, 2024.

RAMOS, Graciliano. **Histórias de Alexandre**. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. 151 ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

## **O Curso da Água, o que as Águas Têm a nos Dizer? Uma Comparação do *Futuro Ancestral* (2022) de Ailton Krenak com *Água Funda* (1946) de Ruth Guimarães**

Maria Karolyne Reis Santana<sup>24</sup>

### **RESUMO**

As comparações que proponho neste artigo planejam pensar não somente o estilo e as estruturas das obras, mas como o curso da água, dentro dessas duas escritas, apresenta relevância para a realidade. No romance, o simbolismo da água mostra como ela está ligada a tudo e todos. Seja para explicar a maldade que se encerra e se transforma em bondade, ou a descrição de uma pessoa, ou mesmo aos caminhos que as águas nos levam. O objetivo deste artigo é propor reflexões acerca do romance *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães, em comparação ao ensaio *Futuro ancestral* (2022), de Ailton Krenak. Pretende-se, sob uma perspectiva decolonial, interpretar e analisar essas obras a partir do ponto de vista dos sujeitos historicamente marginalizados, com o intuito de propor novas maneiras de adquirir conhecimento. A metodologia utilizada para a produção deste trabalho deu-se a partir de uma leitura sistemática dos textos, em concordância com a leitura atenta do romance escolhido e a comparação com a obra teórica.

**Palavras-chave:** Água; Ancestralidade; Natureza.

---

<sup>24</sup> Doutoranda e Mestra em Letras-Literatura Comparada pelo programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: professorakarolyneis@gmail.com

## Introdução

Este trabalho pretende refletir sobre o romance *Água Funda*, publicado em 1946 por Ruth Guimarães, em comparação à obra teórica *Futuro Ancestral*, publicada em 2022 por Ailton Krenak, com o intuito de destacar a importância poética da água, mas também sua magnitude na investigação de como ela pode ser relevante para os estudos literários, além de servir como reflexão sobre a vida real.

Estudar sobre literatura brasileira requer pensar em como o cânone literário brasileiro tem sido construído e como ele abre espaço para outras literaturas. De acordo com o professor Luiz Roberto Veloso Cairo (2001), em meados do século XIX, os críticos criaram um cânone brasileiro “influenciados pelas idéias da crítica romântica europeia que contribuíram para a construção da identidade nacional desta literatura” (Cairo, 2001, p. 32). Nesse sentido, é necessário estudá-la por outros caminhos, que integrem literaturas esquecidas e não mencionadas na formação desse cânone. As escritas que fazem parte dos grupos historicamente marginalizados propõem, em sua maioria, uma literatura de resistência para que suas histórias não sejam apagadas.

As literaturas que denomino como “esquecidas” são as afro-brasileira e indígenas, que foram historicamente excluídas e inventadas de forma pejorativa pelas mãos dos invasores. Utilizo o termo “literaturas” no plural com o intuito de destacar as ramificações dessas escritas, como elas se conectam e propõem narrar as histórias das diversidades dos povos negros e indígenas, sobretudo por uma perspectiva do próprio sujeito que vive e conta as histórias. Seja de forma imagética, como Ruth Guimarães propôs no romance, ou como Ailton Krenak apresentou em forma de ensaios, contando como os povos indígenas vivem e cultuam seus saberes culturais.

Por isso, a partir da Literatura Comparada, proponho este trabalho com o intuito de contribuir para pesquisas futuras que englobem as diversas ramificações da literatura brasileira. Estudar a literatura brasileira por uma perspectiva decolonial nos permite perceber a relevância de outras histórias. A comparação entre um romance narrado de um ponto de vista que pode ser facilmente relacionado à realidade nos leva a um caminho de descobertas, entre semelhanças aos saberes ancestrais africanos, mas também dos povos originários — já que partimos da escrita de uma mulher negra brasileira, que nasceu e viveu em terra indígena: o Brasil.

No romance *Água funda* (2018), Ruth Guimarães ressaltava diversas vezes o fenômeno da água em situações diferentes ao longo da obra. Por isso, traço uma reflexão entre o simbolismo da água e a ancestralidade, a partir do livro *Futuro ancestral* (2022), de Ailton Krenak. Com esta escrita pretendo ponderar as ligações entre os rios e a ancestralidade, com o intuito de responder às seguintes indagações: em que medida a água, no romance, torna-se um elemento primordial para trazer vestígios de um passado ancestral? Qual a conscientização que podemos extrair desses textos, em suas determinadas áreas de produção

### **Escrita afro-brasileira e indígena: contexto e resumo das obras**

Em *Água Funda* (2018), a escritora propõe duas principais narrativas, mas, ao longo da leitura, é possível perceber diversas histórias. O livro é uma junção de causos e personagens que vivem na zona rural, ambientado na fazenda Olhos d'água. Durante a leitura, lugares, personagens, elementos da natureza e momentos são descritos, além do uso de figuras de linguagem, como é o caso da onomatopeia, que nos transporta para dentro do cenário da história, trazendo sensações únicas e nos inserindo nas cenas expostas durante as narrativas. Os personagens Sinhá Carolina, Joca, Curiango e a Mãe de Ouro são alguns dos mais marcantes e fazem o leitor atento se incomodar e se questionar, principalmente em relação às simbologias que trazem junto aos elementos da natureza.

Nesse romance, percebo, além das histórias, um elemento simbólico que aparece e conecta todas elas: a água. Além de compor o título — e, mesmo não sendo a primeira escolha da autora —, durante a leitura é possível interpretar e perceber que cumpre o esperado e traduz muito bem do que se trata: a água funda é a vida da gente. Nas palavras de Guimarães: “*Água funda* é um livro engraçado, livro da vida de todos os dias, é um livro de “acontecências”. Qualquer vida dá uma água funda”<sup>25</sup>.

As contribuições de Ruth Guimarães para a literatura brasileira e afro-brasileira foram importantes para criar cenários possíveis e diversificados dentro do mundo literário. Além disso, propõe que os leitores visualizem e alcancem outros horizontes, com publicações que abordam diversas temáticas e povos que compõem o Brasil, como *Os Filhos do Medo* (1950) que nos contempla com pesquisas folclóricas, e *Contos Negros* (2020) e *Contos índios* (2020) que englobam povos que fazem parte da construção do país. Em *Água Funda*, os personagens

---

<sup>25</sup> (Depoimento concedido ao seminário "Encontro de Gerações", promovido pelo Museu Afro Brasil, em 2007. In: Ruth Guimarães assume vaga na Academia Paulista de Letras, aos 88 anos)

e as histórias contadas são caracterizadas em um formato que contempla as regiões ao redor das grandes cidades: são os municípios, os interiores, as fazendas.

Ruth Guimarães (1920-2014) nasceu em Cachoeira Paulista, SP<sup>26</sup>, e viveu parte de sua infância com os pais em uma fazenda em Minas Gerais. Aos dez anos, enquanto morava com os avós em Cachoeira Paulista, publicou seus primeiros versos nos jornais *A Região* e *A Notícia*. Sendo assim, pode-se afirmar que Ruth Guimarães é uma das primeiras escritoras negras a publicar no Brasil. Suas escritas se desdobram em diversos gêneros literários: romance, poemas, crônicas e, não somente isso, ela também se destacou como tradutora e revisora, devido à sua formação em Filosofia e Letras Clássicas pela USP. Guimarães publicou cerca de 50 obras dos mais diferentes gêneros, e entre elas surge o romance ao qual proponho analisar neste trabalho.

No livro teórico *Futuro ancestral* (2022), o escritor Ailton Krenak nos conduz por meio das suas memórias e observações do meio ambiente, à importância de a sociedade moderna se reconectar com as sabedorias ancestrais dos povos originários. A escrita de Krenak tem uma proposta decolonial contemporânea: uma escrita teórica firme, mas também poética, que nos leva a perceber a necessidade de estarmos em contato com a natureza. A obra está dividida em cinco capítulos que perpassam por diversos povos e culturas, ressaltando nome dos rios e estados que essas águas passam.

Perceber e sentir a água nesse livro é algo bastante acentuado, pois é um dos saberes ancestrais que Krenak nos ensina ao longo das páginas. Ele inicia suas teorias elencando a ideia de que tudo o que existe sempre esteve aqui e, por isso, compara a ancestralidade aos “rios, esses seres que sempre habitaram os mundos em diferentes formas, são quem me sugerem que, se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui” (Krenak, 2022, p. 8).

Krenak, de forma assertiva, consegue nos conectar com certas demandas da vida ao iniciar comparando os rios aos ancestrais e, na metade da obra, propor uma reflexão sobre o período pandêmico. Propondo voltar nosso olhar para perceber como as crianças estão sendo educadas, ele ressalta, de forma clara e objetiva, a importância da educação ambiental e como devemos nos inserir em meio à natureza, porque ela também faz parte do mesmo lugar que nós: a Terra. O autor nos leva a um lugar de indagações sobre a nossa própria existência. Em suas palavras, Krenak (2018, p. 48) afirma: “todos nós temos uma transcendência e, ao chegarmos ao mundo, já somos — e o *ser* é a essência de tudo”. Pensar o futuro ancestral é

---

<sup>26</sup> Dados biográficos retirados do portal literafro ufmg, disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/autoras/434-ruth-guimaraes> acessado em 11 de setembro de 2024.

uma metáfora para refletirmos que descendemos de uma ancestralidade que caminha conosco, aqui e agora. Por isso, pode-se concluir: "o futuro não existe, nós que o imaginamos" (Krenak, 2018, p. 49).

Além da proposta de refletirmos sobre o mundo real, sua escrita contribui de maneira relevante e necessária para os estudos sobre a literatura indígena, mas também para a literatura brasileira. Pensar a teoria apresentada em seu livro nos conduz a um caminho de ancestralidade ligado aos nossos escritos enquanto povo que foi impedido de aprender as sabedorias de quem já estava aqui quando o país foi invadido. Krenak sugere pensarmos a partir da sua percepção e da de outros povos que vivem em contato direto com a natureza. Por isso, sua escrita é poderosa, principalmente para a sociedade moderna, uma vez que o meio ambiente tem sofrido com as mudanças climáticas ocasionadas nesta década. Sua é reflexiva e poética, e se torna essencial para que os leitores repensem seus atos e como mudá-los podem ser favoráveis à própria vida.

### **Análise comparativa: a água como um elemento ancestral**

Além de compreender o que as águas têm a nos dizer, pretendo, abordar também as semelhanças entre essas obras e como elas podem ser necessárias para a conscientização das pessoas em suas épocas. Traçarei aqui os principais temas, estilos e estruturas de cada uma, como forma de sistematizar e facilitar o movimento de comparação que tenho a intenção de apresentar. Em *Água funda* (2018) Ruth Guimarães traz um romance modernista, com características regionais, abordando temas como: tradições, lendas folclóricas, misticismo, religiosidade, crenças, modernização, desigualdades, amores, paixões, traições e revoltas. Aspectos estes que fazem parte de uma grande e profunda “água funda”, que é a vida de várias pessoas que vivem nas regiões rurais.

O livro está estruturado em duas principais histórias que separadas por cinquenta anos, se interligam durante toda a obra. A narradora nos conta, na primeira parte, a história de Sinhá Carolina e sua filha, e, na segunda, a história de Joca e Curiango. Ambientada na fazenda Olhos D’água, ela nos leva a um cenário engraçado, triste e instigante, que nos motiva a continuar a leitura. Trata-se de uma obra com várias narrativas, e, durante elas, os elementos da natureza surgem e conectam essas histórias.

Com uma escrita de estilo ensaístico-filosófico, Ailton Krenak, em *Futuro Ancestral* (2022), propõe ideias reflexivas ao leitor, com temas centrais que se baseiam em: sustentabilidade, meio ambiente, sabedoria ancestral, crítica à modernização desenfreada e

espiritualidade. Elementos importantes e necessários para serem pensados por todos que vivem em sociedade. A estrutura desse livro está dividida em ensaios sobre a cultura indígena, com uma linguagem acessível e de fácil compreensão, o que nos leva, enquanto leitores, a entender como os povos indígenas vivem e qual o seu propósito com essa obra.

Ailton Krenak (1953-presente), nascido na região do Vale do Rio Doce, é um líder indígena, ativista e escritor brasileiro que “tem levado a cabo um vasto trabalho educativo e ambientalista como jornalista e através de programas de vídeo e televisivos”<sup>27</sup>. Em *Futuro Ancestral* (2022), propõe a possibilidade de pensar o conceito de ancestralidade, a ligação com os rios e as águas, baseado na cosmovisão e na sabedoria dos povos originários.

As comparações que proponho neste trabalho pretendem refletir sobre como o curso da água é retratado dentro dessas duas produções e como se apresenta de forma relevante para a realidade. No romance, o simbolismo da água mostra como ela está ligada a tudo e todos — seja para explicar a maldade que se encerra e se transforma em bondade, seja para descrever uma pessoa ou os caminhos pelos quais ela nos conduz. O que as águas têm a nos dizer? Essa foi a pergunta que fiz enquanto lia o livro *Água Funda*, e por isso resolvi traçar a comparação com o livro *Futuro Ancestral*. Mesmo sendo escritas distintas, ambas carregam semelhanças ao trazer o elemento água para narrar ou teorizar cenários.

Na escrita imagética de Guimarães (2018), elementos da natureza aparecem como uma simbologia necessária para pensarmos a vida, sendo ressaltados ao longo de toda a obra. No contexto da escrita indígena, Krenak (2022) apresenta a vivência dos povos originários, que cuidam desses elementos mais do que qualquer outro. São “os povos das águas”, que necessitam desse elemento natural não apenas como fonte de vida, mas também como base da sua própria existência. Assim como no romance, Guimarães constrói alguns personagens como seres que existem através da água ou em comunhão com ela, como é o caso da personagem Curiango, que, pelos olhos do seu amado Joca, era vista como alguém que “tinha um corpo com jeito de água corrente, virando curva em remanso sereno” (Guimarães, 2018, p. 111). Por outro lado, pode-se dizer que “os povos das águas” de Krenak são como Curiango, pois precisam da “água viva” para continuar existindo.

Nossos parentes que vivem ali na fronteira do Peru com a Colômbia moram em aldeias flutuantes, construídas em plataformas sobre as águas. E uma gente que precisa da água viva, dos espíritos da água presentes, da poesia que ela proporciona a vida e, por isso, são chamados de povos das águas. (Krenak, 2022, p. 11-12)

---

<sup>27</sup> Informações retiradas do livro em: “sobre o autor, p. 60” na versão em PDF.

Ao mesmo tempo em que Guimarães (2018) constrói uma narrativa imagética de um povo que vive no interior, ela também nos permite refletir sobre a ancestralidade. Quando enfatiza o seguinte trecho: “alguma coisa guia os perdidos (...) e assim como as águas correm para baixo, a gente segue o caminho que tem que seguir...” (Guimarães, 2018, p. 150), ela sugere que, seja pelo desejo inquietante ou pelo destino, a vida da gente sempre toma um rumo em algum momento. É nesse “rumo/destino/caminho” que podemos entender as vozes das águas como nossos ancestrais soprando para que consigamos encontrar o caminho de casa. Krenak destaca isso quando expressa que devemos escutar essas vozes para não nos perdermos dos caminhos: “vamos escutar a voz dos rios, pois eles falam. Sejamos água, em matéria e espírito, em nossa movência e capacidade de mudar de rumo, ou estaremos perdidos” (Krenak, 2022, p. 14-15).

As obras que comparo neste trabalho se conectam de maneira profunda, indo além dos elementos da natureza. Por isso, faço esse paralelo com o intuito de trazer a escrita literária imagética de uma época/contexto do passado para o futuro. Krenak descreve que o futuro está totalmente ligado ao nosso passado, à nossa origem, e por isso ele é ancestral. Em função disso, repensar os acontecimentos de uma narrativa literária contempla a necessidade de refletirmos também sobre a vida e o cotidiano.

Uma relação indissociável com a origem, com a memória da criação do mundo e com as histórias mais reconfortantes que cada cultura é capaz de produzir — que são chamadas, em certa literatura, de mitos. As mitologias estão vivas. Seguem existindo sempre que uma comunidade insiste em habitar esse lugar poético de viver uma experiência de afetação da vida, a despeito das outras narrativas duras do mundo (Krenak, 2022, p. 52)

Durante o romance, é possível perceber críticas à modernização desenfreada que afeta e impacta as tradições de um povo que vive na zona rural: “O que já não existe é outra coisa. Coisa que a gente vê menos, mas de que sente mais a falta. É o ar que não é mais o mesmo” (Guimarães, 2018, p. 17-18). Mais adiante, durante a narrativa, são destacadas as construções das usinas, que mais uma vez revelam a preocupação da autora em trazer o impacto social da modernização nas culturas locais. Ela destaca nessas passagens a alegria do povo por ter emprego: “Veio um moço da cidade (...) construíram um prédio enorme, com dependências grandes, salões de 30 x 30, para a usina nova (...) Construíram mais um prédio para escritório e outro para depósito” (Guimarães, 2018, p. 57).

Depois, é exposto o momento em que um personagem chamado Mané Doce conta que vivia bem no seu ranchinho, no Lado do Limoeiro, mas que chegou um homem prometendo

emprego e que a Companhia pagaria por tudo. No entanto, quando ele começou a trabalhar, recebia em vales e trabalhava mais do que o corpo aguentava: “Tenho um contrato assinado por vocês. Quem não quiser trabalhar, vai para a cadeia, como vagabundo”. Aquilo doía na alma” (Guimarães, 2018, p. 96).

O tema da modernização impactando a vida rural em *Água Funda* é um paralelo pertinente com a obra de Krenak, que critica o avanço desenfreado da modernidade e a exploração da natureza, especialmente em relação aos povos originários. Ele usa sua escrita para questionar e refletir sobre os danos causados pelo modelo de desenvolvimento que degrada o meio ambiente, afetando diretamente as águas e, por consequência, as vidas que dependem delas. Em *Água Funda*, a relação simbólica com a água é descrita com poesia e imersão, como quando Joca deita "de barriga para cima, deixando a água levar o corpo abandonado. Tão bom..." (Guimarães, 2018, p. 75-76), mostrando uma relação harmônica com a natureza.

Hoje, o corpo do Watu está cheio de mercúrio e de uma lista imensa de venenos oriundos da mineração, e o rio, cansado, mergulhou em si. Aquele material que desce na calha não é rio, mas detrito de uma civilização abusiva, o que o grande chefe Seattle chamou de vomito. A água de verdade, que nasce nas montanhas, agora está correndo debaixo de uma laje de pedra que os geólogos constataram ser uma formação de granito e outros materiais muitos sólidos. (Krenak, 2022, p. 13)

Durante o romance, Guimarães (2018) nos permite refletir que todos fazemos parte da natureza, a partir das suas personagens marcantes: Sinhá e Curiango. Assim como Krenak, que destaca parte da sua infância em contato direto com a natureza, e chega à conclusão de que também faz parte dela: “Essa liberdade que tive na infância de viver uma conexão com tudo aquilo que percebemos como natureza me deu o entendimento de que eu também sou parte dela” (Krenak, 2022, p. 52). A autora utiliza elementos do meio ambiente com frequência para a construção da sua narrativa, como: chuvas e igapó.

Assim como Krenak, na passagem seguinte ela nos permite refletir que somos parte da natureza: “Já viu seriema, no brejo, em dia calmo? Fica horas apoiada num pé. A gente olha, parece estatueta. Não se mexe. Não se cansa. Não espia pra lá e pra cá. A água parada, embaixo, e o céu, em cima, é tudo um céu. E ela fica, fica, fica...” (Guimarães, 2018, p. 47)

Ambas as obras relatam elementos místicos e espirituais, de um lado tem-se a literatura de Ruth Guimarães com as crenças, principalmente na Mãe de Ouro pelos moradores da fazenda Olhos d’água, uma lenda que vista como a protetora do ouro, é também uma figura que domina o fogo, ambos elementos naturais. De outro lado tem-se Krenak com a integração do espírito a partir do cotidiano dos povos originários, no caso o espírito dos rios,

das águas, da terra. No trecho abaixo Joca está descrevendo a Mãe de Ouro para Vicente, com toda convicção que ele a viu. Demonstra na seguinte passagem o quanto o folclore brasileiro tem sua força no imaginário: “Vi, por tudo quanto é mais sagrado, a Mãe de Ouro. — Que jeito ela é? — É alta, com jeito de santa, vestida de amarelo e com os olhos fuzilando. Tem uma coisa na mão. — Que coisa? — Não sei. Parece uma vela, mas é mais larga em cima (Guimarães, 2018, p. 131).”

No contexto da sabedoria e ligação com os espíritos pelos povos indígenas, Krenak (2022) demonstra a sabedoria ancestral do seu povo, trazendo a crença de que as crianças estão relacionadas com as plantas. Qualquer planta que nasceu em seu território é o lugar onde deve ser enterrado o cordão umbilical e, com esse ato concretizado, acreditam que as duas, a “criança e a planta, compartilham o mesmo espírito” (Krenak, 2022, p. 21).

Assim como os povos krenaks, no romance, Sinhá é descrita como elementos da natureza: igapó, água, borboleta, lagarta. Além disso, durante toda a narrativa, mostra-se a ligação que Sinhá tinha com o seu lugar de pertencimento, sendo atribuída a ela a ideia de que a fazenda só se encontrava em bom estado por causa dela: “estava embelezada e viçosa, como planta depois da chuva. Sinhá foi a chuva” (Guimarães, 2018, p. 55). A figura de Sinhá é bastante conectada com seu lugar, que, até quando ela está beirando a loucura, ela consegue voltar para casa, mesmo se tornando a personagem Choquinha: “Já viu como lagarta vira borboleta? Elas são a mesma coisa, e ao mesmo tempo não são. Cada uma é uma. Sinhá andou o caminho de diante para trás. Foi a borboleta que virou lagarta” (Guimarães, 2018, p. 139).

Dessa forma, ao longo dessas comparações e reflexões subjetivas às quais essas escritas nos permitem evidenciar, acentuo que os textos buscam conscientizar os leitores a refletir sobre as culturas locais e tradições, perceber como elas, a partir das histórias e vivências das pessoas, ainda resistem. Além disso, os textos nos conduzem a um caminho de reflexão a partir de quem somos e o que fazemos para preservar o espaço em que vivemos. Como temos agido com o meio ambiente? As águas leves, límpidas da fazenda Olhos D’água ainda estão escoando em nossos rios? Ou são apenas águas sujas/turvas, como Guimarães descreve em momentos do texto, e mais tarde Krenak apresenta nos ensaios? Nossa vida passa como “canoa em água funda” e, se não preservarmos nossas histórias e memórias, é como se nunca tivéssemos existido.

Nas palavras de Guimarães: “Tudo ficou como antes. Foi o mesmo que Sinhá nunca tivesse existido. A gente passa nesta vida, como canoa em água funda. Passa. A água bole um pouco. E depois não fica mais nada” (2018, p. 53). Por isso, estudar sobre a obra de Krenak é

perceber que o futuro é o passado ancestral que habita em nós. Ao mesmo tempo que sua teoria nos mostra isso, a escrita literária de Ruth Guimarães também: “água vem, água vai, fica tudo no mesmo outra vez” (Guimarães, 2018, p. 53). Ela ir e voltar são as vozes dos ancestrais soprando para onde devemos seguir; é a volta ao passado que reflete em nosso presente/futuro e abre nossos horizontes para cuidar daquilo que já esteve um dia aqui.

### **Considerações finais**

Portanto essa comparação entre o romance *Água funda* (1946), de Ruth Guimarães, e a obra teórica *Futuro ancestral* (2022), de Ailton Krenak, por meio da ideia de que a água é vista como um elemento ancestral e simbólico na vida e cultura dos povos brasileiros, sejam eles habitantes das zonas rurais ou povos indígenas. Durante este trabalho, foi possível compreender como as obras podem se conectar, mesmo sendo de gêneros diferentes e escritas em contextos e tempos distintos. As análises foram importantes para apresentar reflexões entre o ser humano, o meio ambiente e a ancestralidade.

No romance, as vozes enunciadas são das pessoas do interior, o que nos revela um cotidiano tradicional dos povos que vivem à margem da modernização. Essas pessoas mantêm profundamente suas raízes, culturas e relações com a natureza. Sendo assim, a água presente no título e nas histórias se mostra como um símbolo importante para representar as memórias e sabedorias ancestrais, além de desencadear a ideia de que a vida das pessoas segue o fluxo-curso das águas, estando em constante movimento.

Já na obra teórica, as vozes são dos povos originários. Krenak nos convida a escutar as vozes da natureza, dos rios, como fonte de saber, para repensarmos o nosso futuro e como estamos cuidando do meio em que vivemos. Propondo um olhar decolonial, ele sugere que voltemos nosso olhar para trás, para um passado que já esteve aqui e pode nos ajudar em um futuro melhor e possível, capaz de enfrentar os impactos da modernização.

Sendo assim, essas análises foram importantes para apresentar uma contribuição que ajude a refletir sobre os estudos da literatura brasileira, especificamente para destacar perspectivas afro-brasileira e indígena, historicamente marginalizadas e esquecidas do cânone literário brasileiro. Além disso, propõe que trilhemos um caminho de reconhecimento e valorização das nossas histórias e saberes, com o intuito de criarmos um futuro mais conectado com nossas raízes.

### **Referências**

CAIRO, Luiz Roberto Velloso. **Memória cultural e construção do cânone literário brasileiro**. Scripta, v. 4, n. 8, p. 32-44, 2001.

GUIMARÃES, Ruth. **Água Funda**. São Paulo: Editora 34, 2018.

KRENAK, Ailton. **Futuro Ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

Ruth Guimarães assume vaga na Academia Paulista de Letras, aos 88 anos. [22 set. 2008]. Disponível em: <<http://cidinhadasilva.blogspot.com/2008/09/ruth-guimares-assume-vaga-na-academia.html>>. Acesso em: 09 ago. 2024.

Ruth Guimarães, DADOS BIOGRÁFICOS. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/autoras/434-ruth-guimaraes>. Acesso em 03 de agosto de 2024.

***Resistência: resíduos identitários do paraíso perdido em Paradise de Abdulrazak Gurnah***

Márcia Maria Fonteles Vasconcelos<sup>28</sup>

**RESUMO**

Na busca de evidências do social, a arte imita a realidade e na tessitura do texto empreende recursos com os quais valoriza a criação, mas também o objeto ideológico. Ao conceber a literatura como um espaço heterogêneo, assume-se, igualmente, o encontro de identidades e opera-se na compreensão de como a representação delas passa a caracterizar um povo, embora em contextos subvertidos. É, pois, nesse sentido, que a presente proposição se torna relevante, dadas as especificidades encontradas na obra *Paradise* de Abdulrazak Gurnah que permitem a identificação e a conseqüente valorização daqueles situados em um cenário de opressão. Partindo de um recorte de uma apreciação mais ampla, traz-se à tona uma análise de aspectos que possibilitaram a permanência de traços que não foram totalmente apagados pela dominação iminente narrada por Gurnah no panorama da África Oriental. Logo, o estudo em questão objetiva analisar como o tema *resistência* é articulado na obra a partir de elementos diversos, como o léxico e o próprio teor da narrativa, que convergem para uma representação cultural e histórica do povo africano. Para isso, serão averiguados os subsídios que reforcem a caracterização identitária que se sobressai na história de pessoas que tiveram seus valores sobrepostos pelo domínio de outrem e seu paraíso perdido em função da invasão que não se restringiu à terra. Essa identificação exposta de forma mista com diversas cenas de opressão revela que a literatura é palco para materialização de histórias e resistência em meio a um difícil processo de colonização. Assim, de forma a embasar as análises apresentadas, o estudo tem como aporte teórico Bosi (2002), Candido (2006), Said (2007) e Spivak (2010) para o recorte exposto. Destarte, a explanação será feita em paralelo com as evidências extraídas da obra e apontamentos teóricos que endossem a perspectiva da narrativa aqui delimitada.

**Palavras-chave:** resistência; Paradise; literatura; histórias; cultura.

---

<sup>28</sup> Discente formada em Letras – habilitação em Língua Portuguesa pela Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA; especialista em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade Cândido Mendes – UCAM; mestra em Linguística pela Universidade Federal do Ceará – UFC e doutoranda no curso de Letras pela UFC. E-mail: marciafonteles0@gmail.com.

## **Introdução**

O presente artigo traz à tona a discussão concernente à temática *resistência*, depreendida da obra *Paradise* (1994) de Abdulrazak Gurnah. Traduzida recentemente no Brasil (2023) pela Companhia das Letras, a versão de *Paraíso* se apresenta aqui como um recorte de um estudo mais profundo e denso. Situada em contexto pré-colonial, a obra permite reflexões e análises que convergem com os estudos atuais no tocante à literatura de autoria negra, suas lutas, seus receios, mas também à opressão e resistência.

Embora sejam diversas as possibilidades de análise, fez-se aqui o recorte da temática *resistência*, considerando os resquícios dessa força de um grupo que ainda luta por reconhecimento, espaço e respeito. Propõe-se, com isso, analisar como o tema *resistência* é articulado na obra a partir de elementos diversos, como o léxico e o próprio teor da narrativa, que convergem para uma representação cultural e histórica do povo africano. Em meio a essa representação, outras reflexões serão propostas no que diz respeito ao tema a fim de questionar os limites dessa *força* e como as acepções selecionadas da obra são fidedignas ou não a essa delimitação, tendo ainda em vista os embasamentos teóricos.

Dessa forma, o estudo se pauta em autores diversos, como Bosi (2002), Candido (2006), Said (2005, 2007), Scott (2000) e Spivak (2010) que tecem discussões que confluem com as ideias expostas, seja pelo cenário de opressão/resistência, espaço de fala do subalterno, seja pela representatividade social que a literatura tem. Quanto ao aspecto metodológico, discutir-se-á o contexto do tema, definições e desdobramentos que serão tomados a partir do referencial teórico e intercalado com as análises diretas daquilo se discute/reflete quanto à *resistência* presente na obra *Paraíso*, exemplificadas por meio dos excertos.

### ***Resistência e alguns contextos***

O que, de fato, constitui *resistência*? Em uma busca rápida em um dicionário de línguas, encontramos acepções como: “1 – ato ou efeito de resistir; 2 – Força que se opõe a outra, que não cede a outra; 3 – Luta em defesa; defesa” (Aurélio, 2019). Tal definição vai ao encontro da representatividade que buscamos na obra à luz de ações, falas, narrativas que reforcem a quebra de estereótipos construídos pelo homem europeu, o que gerou boa parte das ideias que giram hoje em torno do colonizado. Em decorrência dessa percepção, procura-se

vislumbrar quais aspectos são sobressalentes na narrativa e endossam caracterizações peculiares a um povo inferiorizado e, ainda assim, resistente.

Nesse sentido, falar do Oriente faz vir à tona o Ocidente. Construído pelas muitas narrativas e representações que o último fez do primeiro, para Said (2007), esse panorama do Oriente mistificado, na verdade, posto em paralelo, ajudou a criar as versões que se tem de cada um. É com base nisso, pois, que para o autor surge o Orientalismo, “[...] um modo de abordar o Oriente que tem como fundamento o lugar especial do Oriente na experiência ocidental europeia” (SAID, 2007, p.27). De que forma um povo se mostra superior a outro? Ao formular uma imagem do Oriente, o Ocidente, simultaneamente, foi construindo a sua, assim como as ideias, caracterizações e personalidade que permitiram subjugar um povo e tê-lo sempre com essa visibilidade de inferior e dependente, cabendo a ele a ideia distorcida de “ensinar” e “governar”.

Na verdade, é recente a produção literária que faz emergir temáticas questionadoras acerca do processo de colonização e de como isso trouxe consequências que perduram até hoje. Publicada em 1902, a obra *The heart of darkness* (O coração das trevas), de Joseph Conrad, é a primeira que inicia os questionamentos sobre o método do colonizador, por meio de uma narrativa que enfatiza doenças, mortes e escravidão. Todavia, não configura obra que enfrenta a questão, apenas faz surgir as suspeitas acerca do processo de colonização. Vale salientar, no entanto, que essa ação foi crucial para as outras histórias que surgem posteriormente, constituindo, assim, um divisor de águas.

Após a referida obra, é lançada, em 1958, a narrativa que viria a ser grande referência no tocante à colonização: *Things Fall Apart* (O Mundo se Despedaça), de Chinua Achebe. Pela primeira vez, um texto traz claramente o contexto de escravidão e sob a ótica de um colonizado, que sofreu submissão forçada. O livro apresenta questionamentos diretos sobre o processo, dá voz às pessoas no que diz respeito à independência. Compõe uma narrativa de resistência, pela perspectiva do nativo, ao passo que destaca as singularidades e enfatiza as disparidades.

Destarte, é nesse contexto sócio-histórico que, aos poucos, vai se estabelecendo a *resistência*. Sobre isso, Scott (2020) teoriza acerca do que ele chama de resistência cotidiana, o que se dá, em sua maioria, de forma velada e sutil, por meio da música e dos contos populares. Essa discussão parte do que o autor fomenta acerca dos discursos ocultos, postos em oposição aos discursos de poder, compreendendo estes como aqueles que representam o dominador, a elite, muitas vezes em ambientações públicas, de viés político e que se vinculam a uma classe subordinada.

Cientes da motivação política e, principalmente, econômica, desse processo de dominação, o capitalismo passa a ser o sistema criticado nessas discussões e contra o qual se planejam os atos de dissidência, sejam diretos ou não. Assim, qualquer ato em oposição ao sistema opressivo seria vantajoso para lidar com as consequências; para Abink e Walraven (2008, p. 17-18), “[...] [caberia] incluir cualquier cosa, desde la disimulación al bandolerismo social, cualquier actividad que ayudara a frustrar las operaciones del capitalismo”. Dessa forma, verifica-se a analogia aos discursos ocultos de Scott, pela discrição dos atos ou ainda o “domínio político” que torna claro o que até então era mantido de forma velada.

Conquanto sejam vários os exemplos desses discursos de resistência, ao trazer a reflexão tecida por Spivak (2014) quanto a esse contexto capitalista, para a autora, “A invocação *da* luta dos trabalhadores é perniciosa em sua própria inocência, pois ela é incapaz de lidar com o capitalismo global [...]” (Spivak, 2014, p. 28). O referido sistema está enraizado plenamente na sociedade, sendo sua organização feita de modo a tornar um grupo dependente dele, o que favorece o ciclo e dificulta articulações que venham a desestruturá-lo.

Conforme Spivak (2014), há diversos problemas que enfatizam o *modus operandi* do sistema, seja pela produção do sujeito trabalhador, da produção de mais-valia, o incentivo ao consumo e de muitas outras ações que levam ao fortalecimento do capitalismo em detrimento dos desprestigiados. Haveria, pois, ou ainda, há formas de o subalterno<sup>29</sup> falar sem que acabe em um discurso insidioso de *resistência*? Estaria o colonizado tão imbuído pela ideia de outra força dominante que sua fala reproduz mais do mesmo discurso hegemônico?

Trazendo de modo mais específico para a ambientação literária, é preciso entender de que forma o tema se constitui no texto. Quanto a isso, Bosi (2002, p. 134) diz que “A resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata sujeito ao seu contexto existencial e histórico”. Nesta interpretação, o sujeito, enquanto apresentador de sua história, precisaria se distanciar dela e se autoconhecer. Esse processo de autoconhecimento levaria à verdadeira consciência narrativa, o que constituiria o marco inicial da representação resistente e indissociável desse homem que o traz.

### ***Resistência em Gurnah***

---

<sup>29</sup> Spivak (2014) toma o termo com a acepção daquele que representa o “proletariado”, “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (Spivak, 2014, p. 14). Nesta proposição, a utilização do termo se dá com a conotação do colonizado, daquele que se viu ou esteve em condição de subserviência e contexto colonial.

Considerando o exposto sobre a argumentação teórica, o intuito é validar o que realmente se configura como *resistência* no espaço da obra *Paraíso* (2023) e como as interpretações vão ao encontro dessa identificação ou não. Isso se dá, porque, a depender de como se associam os conceitos aqui explicitados ao que se fez de recorte textual com a temática proposta, é possível vislumbrar mais dos discursos hegemônicos entrelaçados com a narrativa de Gurnah do que os resquícios de uma verdadeira força opositora. Teríamos aqui, então, um outro que tenta falar pelo subalterno? Um discurso de aparente resistência que se propõe de forma velada a fim de se fazer falar e ouvir?

Não nos propomos aqui a responder aos questionamentos acima, mas deixá-los como pontos de reflexão a serem pensados e discutidos a partir dos recortes extraídos da obra e como as subjetividades e as racionalidades teóricas nos permitem esmiuçá-los. Desse modo, com o intuito de organizar os pontos apresentados, ressalta-se que a *resistência* será contemplada conforme os blocos pelos quais se dá (ou como assim possa permitir uma interpretação): pela língua; pela(o)s lendas/mitos; pelos resquícios do Paraíso e pela religião.

### **Pela língua**

O texto fonte de *Paraíso* (2023) foi publicado em 1994, escrito em língua inglesa, embora Abdulrazak Gurnah seja natural de Zanzibar e tenha, como língua materna, o suaíli. Falada hoje por mais de 200 milhões de pessoas, o suaíli constitui uma língua muito comum no continente africano, tendo sido reconhecida pela Unesco com um dia dedicado em sua homenagem, 07 de julho.

Ainda que não tenha sido escrita na língua materna do autor, a obra contempla várias entradas lexicais em suaíli, não havendo substituição dos termos em nenhuma das traduções existentes da obra. Nesse sentido, é importante salientar que esse processo tradutório pode envolver diferentes intuítos, assim como as questões metodológicas. Ao falar da tradução estrangeirizadora, esta teria, como propósito, segundo Schleiermacher (2007, p. 83), “[...] [que] cada um pudesse apreciar o que os mais diferentes períodos trouxeram de bonito tão pura e perfeitamente possível do estrangeiro”. Ao mencionar o ganho cultural com esta técnica, é possível ver a estrangeirização como um projeto tradutório em que há a permanência dos termos pertencentes a outra língua, seja para causar estranhamento, seja para destacar a língua que não sofreu a tradução, ao passo que leva o autor até o leitor de forma mais próxima. Os excertos abaixo explicitam essa seleção de destaque à língua suaíli e como ela opera para a construção de uma identidade e valorização da cultura local.

- a) “[...] por ele ser um mercador tão rico e tão famoso – *tajiri mkubwa* – [...]”. (GURNAH, 2023, p. 12)
- b) “Pãezinhos cheirosos e redondos, *maandazi* e *mahami*, transbordando do cesto [...]”. (GURNAH, 2023, p. 17)
- c) “Khalil o chamava de *kifa urongo* também”. (GURNAH, 2023, p. 36)
- d) “[...] depois pararam para ver uns meninos jogando *kipande*”. (GURNAH, 2023, p. 55)

Nos excertos acima, as entradas lexicais “*tajiri mkubwa*”, “*maandazi* e *mahami*”, “*kifa urongo*” e “*kipande*” são exemplos de uso do suaíli no cotidiano, com traduções aproximadas<sup>30</sup> para “*muito rico*”, “*bolos e doces*”, “*morto na rede*” e “*brincadeira com tacos*<sup>31</sup>”. Nas associações tradutórias, é notável a referência a diferentes contextos que refletem aspectos da vida de uma determinada comunidade, como alcunhas vinculadas às expressões populares, no caso de *morto na rede*, utilizado para alguém que finge morrer quando tocado. Ademais, as palavras remetem à alimentação, assim como às brincadeiras comuns na região.

### **Pela(o)s lendas/mitos**

As histórias orais já fazem parte da representação identitária do povo africano. Durante muito tempo, o legado dessa prática foi passado de geração em geração, sendo muito comuns distintos relatos que iam de grandes histórias a fantasias acerca de seres e/ou encantamentos que entretinham, principalmente, as crianças.

Em *Paraíso* (2023), por diversas vezes, essas histórias permeiam a narrativa, nas vozes dos personagens mais próximos de Yusuf, mas principalmente por Khalil, um jovem que tinha em torno de dezessete, dezoito anos, que também foi retirado da família por dívida ao comerciante Aziz. Assim como Yusuf, trabalhava para o comerciante em troca apenas da parca alimentação e dormida, já que passava o dia todo na venda.

Dentre as várias exemplificações, foram selecionadas:

---

<sup>30</sup> As traduções foram realizadas com o auxílio do Google Tradutor e adequações ao contexto de cada excerto, de modo a não destoar da frase apresentada, nem da tradução exposta. Disponível em: <https://acesse.one/xErWg>. Acesso em 14 jan. 2025.

<sup>31</sup> Não há tradução que se adegue ao contexto do que se percebe ser uma brincadeira que se dá com um objeto denominado *kipande*, feito de madeira, o qual é batido e rebatido com um taco, similar, pela descrição, ao jogo de beisebol.

- a) “Khalil contou a Yusuf histórias de lobos e chacais que roubavam bebês humanos e os criavam como bichos, alimentados com leite de cadela e carne regurgitada”. (GURNAH, 2023, p. 40)
- b) “Os homens-lobo correm mais que as zebras, mais que o pensamento. A única coisa mais rápida que um homem-lobo é uma oração”. (GURNAH, 2023, p. 41)

Yusuf alimentava um medo muito grande de cachorros, que o espreitavam na calada da noite, enquanto seu companheiro de labuta dormia. Determinado dia, os animais chegaram muito perto de onde dormiam e se não fosse pelo amigo, teria sido atacado. A partir disso, Khalil contou-lhe histórias como essas, envolvendo cachorros e espíritos maus, como os *jinn*s (gênios) criados do fogo, e dos anjos, seres de luz.

### **Pelos resquícios do *Paraíso***

Ao tomar o termo *paraíso* na obra, dadas as referências e/ou alusões torna-se perceptível uma ambiguidade na interpretação a ser feita. Mais do que a menção a um espaço belo como um todo, há, ao longo da obra, indícios dessa representação e que, aos poucos, se vislumbra até a invasão plena dos colonizadores. Esses vestígios, por sua vez, configuram-se como elementos que agregam força à narrativa, sendo pontos de oposição, de defesa de um território cujo povo se mostra resistente.

Por outro lado, no entanto, parte das descrições dos espaços, das menções realizadas comungam com a narração bíblica, sendo possível estabelecer analogias diretas de trechos e cenas que mais se assemelham a um comparativo com os textos religiosos do que outro paraíso aleatório. Todavia, resta-nos questionar: estaria o homem fadado a enaltecer o seu algoz a fim de que possa ser reconhecido, *identificado*? Quanto de *resistência* se camufla em meio ao que muitos veem como discurso hegemônico? Ou, de fato, estamos diante de uma valorização de outrem em contraponto a uma falsa visão de força opositora?

Mediante os pontos de reflexão acima, apresentar-se-ão os excertos que convergem com a referida similitude:

- a) “O jardim era totalmente fechado, fora a porta larga perto da varanda na parte da frente da casa. O silêncio e o frescor do jardim, que eram nítidos mesmo de longe, tinham encantado Yusuf desde a chegada. [...] viu que o jardim era dividido em quatro partes, com um lago no centro e canais que saíam dele nas quatro direções. Os quadrantes eram cobertos de árvores e arbustos, alguns

deles floridos: lavanda, henna, alecrim e aloe. [...] Laranjeiras e pés de romã ficavam espalhados por certas partes do jardim, e quando caminhava à sombra das árvores Yusuf se sentia um intruso, e sentia o perfume de suas flores com uma sensação de culpa. [...] A romã, Khalil lhe disse, era a suma de todas as frutas. [...] Era a própria árvore da fertilidade, com um tronco e um fruto robustos e firmes como a própria vida que nasce. As sementes duras e sem sumo que Yusuf recebeu como confirmação dessa doutrina, de uma fruta corajosamente roubada do jardim, não tinham o menor gosto de laranja [...]”. (GURNAH, 2023, p. 58)

- b) “A terra era coberta de capim e de árvores exuberantes naquele ponto, e enquanto eles montavam acampamento à luz do pôr do sol da montanha o ar fervilhava com o canto das aves e o som da água corrente. [...] Do outro lado, depois de uma área aberta, viu grandes capões de bananeiras. Logo chegou a uma catarata e parou para olhar. Aquele lugar tinha um ar de segredo e de magia, mas seu espírito era bondoso, tranquilo”. (GURNAH, 2023, p. 101)

O primeiro recorte remete ao contexto de descoberta do jardim de Aziz por Yusuf. Enquanto aquele saía, o menino passava a contemplar a beleza do espaço, conforme descrito. É notório que a cena é similar ao que lemos em Gênesis (Bíblia, Gn, 2:10-17), da criação do paraíso. Assim como a menção bíblica, o espaço de Aziz é formado por um lago, de onde saem quatro canais, os quais podem ser associados aos rios Pisom, Giom, Tigre e Eufrates. Na sequência, para além da descrição das árvores frutíferas, aqui é possível reconhecer um paralelo à macieira, fruto do conhecimento. Yusuf estaria diante de um fruto similarmente proibido?

No segundo excerto, a descrição contempla uma paisagem bastante paradisíaca, com um cenário que remete à paz e tranquilidade. Em suas viagens com Hamid (a quem Aziz o confiou), Yusuf se deparou com essa cena no sopé da montanha. Lá, ele demonstra sua admiração pela beleza do lugar e pela calma e zumbido que ele compara com o “som do Deus do rio que respirava” (Gurnah, 2023, p. 102). Aqui, a própria terra é provida de recursos naturais e beleza aparente, o que, ao longo da obra, também se apresenta como vestígios do que permaneceu frente à chegada dos colonizadores.

## **Pela religião**

Às vésperas do Ramadã, Hamid descobre que Yusuf não sabia ler o Corão e, conseqüentemente, não cumpria com suas obrigações religiosas. São recorrentes as evidências dos ritos religiosos, orações e práticas que colocam Alá como refúgio. O modo como foi incentivado a aprender a ler, bem como a presença de um professor para orientá-lo, tornou-o obsessivo em relação à religiosidade, ainda que em um dado período, até ser aconselhado novamente.

Dentre as distintas entradas religiosas que convergem com a linha de delimitação da análise, selecionou-se:

- a) “Você sabia que nós, que somos do litoral, nos chamamos de *waungwana*? [...] Sabe o que isso quer dizer? Quer dizer gente honrada. É esse o nosso nome, especialmente aqui entre os bichos e os selvagens. Por que é que a gente se chama assim? É Deus quem nos dá esse direito. Nós somos honrados por causa da nossa submissão ao Criador, e por compreendermos e mantermos as nossas obrigações para com Ele. Se você não consegue ler a palavra d’Ele nem seguir a Sua lei, você é igual aos que adoram pedras e árvores. Pouco melhor que um animal”. (GURNAH, 2023, p. 130-131)

O excerto contempla o momento em que Khalil descobre que Yusuf não lê o alcorão. Ao destacar que são *waungwana* (senhores), Khalil reforça o quanto isso está sendo atrelado à honra advinda de cumprir o que os preceitos religiosos pregam, provenientes da soberania de Deus e de como essa submissão é indispensável. Trecho similar é encontrado em Tiago (Bíblia, Tg, 4: 7), de que “Toda autoridade vem de Deus, o Criador do céu e da terra, e temos obrigação de nos submeter a Ele”. Sem esse servilismo o homem se reduz a uma categoria não tão bem definida que a obra esclarece como estando acima dos animais, mas semelhante aos que, talvez, não tenham racionalidade plena.

### **Considerações Finais**

A literatura é espaço de ressignificação. Durante muito tempo, e ainda hoje, há quem veja determinadas pessoas, com suas culturas, valores e identidades, de formas distorcidas e deturpadas, em sua grande maioria, pelas visões construídas pelo sistema eurocêntrico. Desmistificar esses aspectos é cogente a fim de que espaços e oportunidades sejam dados para a propagação do que esse povo de fato representa e possa sair da zona de inferiorização, da periferia à qual foram destinados.

Na narrativa de Gurnah, é possível levantar alguns questionamentos pela forma como as ideias são apresentadas e articuladas. A menção constante a elementos diversos que são caracterizadores do Oriente deixam entrever uma valorização e/ou preocupação que permeia a construção de outras ideias que parecem trazer em evidência a superioridade europeia. Estaria aquele que defende o espaço do dito inferior confundindo os limites de sua representação? Quanto dos resquícios de *resistência* verdadeiramente são permissivos para que o subalterno possa falar?

Assim, seja pela língua, pela (os) lendas e mitos, pela visão ambígua do paraíso ou pela religião, Gurnah construiu um projeto literário que não é alheio às condições dos subjugados, mas que também, talvez, não se isenta da reprodução total daquilo que ainda faz parte dos mitos contados pela Europa. Espera-se que as análises expostas possam consentir a identificação desses resíduos de resistência, porém, analogamente, como uma pesquisa em andamento, consiga contribuir para outros desdobramentos e avaliações complementares que endossem a reflexão e encontre respostas assertivas para os questionamentos apresentados. Afinal, assim como o amadurecimento de Yusuf aconteceu, o da pesquisa também se concretiza.

## Referências

ABBINK, Jon; WALRAVEN, Klass van; BRUJIN, Mirjam de. (Edit.). *A propósito de resistir. Repensar la insurgencia en Africa*. Barcelona: Oozebap, 2008.

BÍBLIA. *Gênesis*. In: Bíblia Sagrada. Tradução de Almeida Corrigida Fiel. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil (SBTB). Disponível em: <https://www.biblionline.com.br/acf/gn/2/10-14>. Acesso em 15 jan. 2025.

BÍBLIA. *Tiago*. In: Bíblia Sagrada. Tradução de Almeida Corrigida Fiel. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil (SBTB). Disponível em: <https://www.biblionline.com.br/acf/tg/4>. Acesso em 15 jan. 2025.

BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Digital - versão 5.0*. Rio de Janeiro: Editora Positivo, 2010.

GURNAH, Abdulrazak. *Paraíso*. Traduzido por Caetano W. Galindo. 1ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Traduzido por Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCHLEIERMACHER, F. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Trad. Celso Braidão. *In: Princípios*, vol. 14, n. 21. Natal: UFRN, 2007.

SCOTT, James C. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Discursos ocultos. Ciudad de México: Ediciones Era, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## Recordações de um genocídio: Quando a escrita vira mortalha

Lucas Pinheiro Tenório Farias <sup>32</sup>

### RESUMO

Partindo do livro *A mulher de pés descalços* (2017), de Scholastique Mukasonga este trabalho busca investigar como a escritora (re)toca o corpo da mãe, Stefania, assassinada nas entranhas do genocídio o de Ruanda, por meio da escrita, ao mesmo tempo em que como uma fiandeira das memórias, (re)tece e (re)desenha os contornos e as formas da mácula de um passado, que arde no presente, tal qual a lanterna que ilumina (Hiragi, 2024) um futuro na constante busca por respostas, palavras e pedaços, como um museu do silêncio (Ogawa, 2016). Sob a mira de facões de metal e a iminência de uma morte ávida, Stefania, uma mãe cuja única razão de viver era salvar os filhos, elaborava estratégias, mapas, saberes, duelando contra o tempo das catástrofes. Todo o seu cuidado matriarcal possibilitou que toda uma nação pudesse décadas mais tarde ser velada por meio do testemunho de sua filha, a escritora (sobre)vivente, Scholastique Mukasonga, que ao (re)fabular a escrita fez dela muito mais do que uma metáfora para a memória, mas sobretudo, uma mortalha para cobrir os corpos ausentes dos seus ancestrais insepultos.

**Palavras-Chave:** Escrita; Genocídio; Memória; Ruanda.

---

<sup>32</sup> Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Ceará (UFCE) e bolsista PIBIC-UFC no projeto de pesquisa “Rastro da memória em narrativas literárias: grafando as recordações femininas na literatura africana e brasileira” sob orientação da professora Dra. Cristina Maria da Silva (UFCE). Email: [Lucaspinheiroufc@gmail.com](mailto:Lucaspinheiroufc@gmail.com).

*Para todas as mulheres que se reconhecerão na coragem e na esperança obstinada de Stefania (Scholastique Mukasonga, 2017)*

## **Introdução**

Era talvez pressentindo que esse dia logo chegaria, que Stefania sentia a necessidade de interromper os seus fazeres cotidianos de mulher ruandesa (varrer o pátio, descascar legumes, catar feijão e sorgo, etc) para advertir e incumbir as jovens filhas de uma tarefa difícil, mas necessária, pois era por meio dela que o processo de passagem do visível para uma forma ausente da existência seguiria o seu percurso, como bem disse Mia Couto (2016, p. 6): “Tirar água no sentido contrário ao da corrente pode trazer desgraça. Não se pode contrariar os espíritos que fluem”.

Contudo, não era de qualquer forma que Stefania derramava sobre as filhas as águas escuras de seu advertimento e a consequência da sua não feitura, para isso ela recorria às origens, a terra molhada pelo sangue das experiências do ser mulher dentro de uma sociedade violenta e violentada, pelos projetos da colonização, pelos conflitos étnicos, de classe e de gênero que se circunscreviam em Ruanda. “Ela não nos chamava pelos nomes de batismo, Jeanne, Julienne, Scholastique, e sim pelos nomes de verdade, [...] cujo significado parecia projetar nosso futuro: ‘Umubyeyi, Uwamubyirura, Mukasonga!’ (Mukasonga, 2017, p. 8).

Esse modo de selecionar começos de forma a construir uma narrativa nesse testemunho tem profunda relação com as reflexões feitas por Paulina Chiziane (2013) quando nos afirma que terra e mulher são sinônimos porque são dos seus ventres que a força mágica da criação é fecundada, emanando o alimento, o calor, o conforto de todos os seres humanos. Contudo, se são pelas hastes da origem que Stefania busca a (sobre)vida dos seus é também por ela que o genocídio incidirá, pois os assassinos também quiseram erradicar a origem da própria vida antes mesmo que ela fosse concebida. Assim, Mukasonga junto com as suas irmãs se revezavam para fazer um trabalho de “vigilância” como “consciência” (Sharpe, 2023) de que precisavam velar em vida o corpo de quem ainda não era um cadáver.

Se é por meio das palavras que Mukasonga faz o seu trabalho de memória ao espremer em uma folha branca o (ine)narrável líquido encarnado do genocídio, também é por entre as suas irregulares frestas que a imagem da mãe reaparece como uma lacuna do passado, espelhando um presente ainda sem respostas. Assim, começa o prólogo quase epistolar desse testemunho presente no livro *A mulher de pés descalços* (2017), que não nos mostra apenas a

saga de uma mãe ao salvar os filhos, mas sobretudo de uma filha que ao tentar salvar a mãe, salva a si mesma e a todo um país. É nesse processo mnemônico de raspagem que os pedaços dos acontecimentos vão sendo novamente (re)montados e com isso as suas ainda vazias mortalhas, onde cada letra traçada desvela um nome e cada frase uma cova.

### **Stefania, a mulher de pés descalços**

*“Para saber quem você é e de onde vem, basta olhar os pés”*. (Mukasonga, 2017)

Os pés na cultura ruandesa são uma parte indispensável de um dos inumeráveis critérios de beleza que uma mulher deveria possuir, principalmente se estivessem em busca de matrimônio. Eles deveriam ser “pequenos”, “finos, e com “dedos longos e separados”. Conforme nos mostra Mukasonga (2017), muitas moças da cidade que estudavam no liceu de Notre Dame de Cîteaux localizado em Kigali, na capital de Ruanda, zombavam dos pés das mulheres que vinham dos interiores campais, pois os seus pés, descalços pela dureza do trabalho e descalçados pela escassez, sempre estavam incrustados de terra, ou melhor incrustados na terra.

É por meio dos pés que começamos a habitar o mundo, são eles que desenharam os caminhos, as ruas, os becos, as diferentes histórias que o nosso corpo experienciou e arquivou em seus traços fabulásticos. Michel de Certeau (1998) desenvolve essa equivalência sinonímica entre escrever e caminhar, como uma atividade de enunciação da existência, onde os jogos dos passos moldam espaços, tecendo acontecimentos em forma de um nó (Ingold, 2015), isto é, em forma de lugares. No entanto, não foi sem um sentido estabelecido que Mukasonga dentre os imensuráveis, distintos e pontiagudos cristais de palavras, escolheu o título “A mulher de pés descalços” para servir como epitáfio da lápide em infinita construção do corpo da mãe, já que essa história começa aos pés do chão, com/nos passos (Certeau, 1998) das (sobre/sub)vivências.

Contudo, nossos pés também são frágeis, portanto, mais expostos aos machucados, experienciando a massa enérgica do solo, essa mesma superfície que, como disse Joice Berth (2023), ergue não só as cidades, mas conjuntamente todas as ideias e práticas opressoras. Por isso que Stefania após o jantar ensinava aos dedos dos pés das filhas que eles precisavam enxergar para que pudessem desvelar o caminho por onde marcaram os rastros das suas pegadas. Além disso, os pés nessa narrativa da sobrevivida não significam apenas a forma como Stefania e a sua família habitavam o instável mundo de Ruanda, no testemunho de

Mukasonga sobre os misteriosos pés da professora da Escola de Serviço Social de Butare, Haute-Volta.

As associações literárias utilizadas por Mukasonga ao tentar descrever-nos os pés da professora traduziram uma África inteira como um corpo feminino, em cujas fendas entreabertas nos pés, cortados pelo trabalho laborioso, revelam tanto uma Ruanda marcada pelas desfigurações dos facões, quanto pela resistência de mulheres que como Stefania construíram uma coreografia da sobrevivência permitindo com que os seus filhos pudessem ter uma chance de escapar da carnificina e levar consigo os vestígios da memória de uma ausência atrevida. Eram assim as noites de Mukasonga e de seus irmãos, envolvidas pelos espetáculos de uma mãe que encenava os roteiros de um mapa para porta de um não retorno, isto é, “Uma coisa sobre a qual, na verdade nós não sabemos, um lugar que não conhecemos. [...] Todo o gesto de nosso corpo gesticula em direção a essa porta” (Brand, 2022, p. 39). Os vários portões que o genocídio criou nos leva a um mesmo lugar, a uma espécie de tumba da memória (Didi-huberman, 2012), cujas palavras e imagens naufragam entre sangue, água e terra.

É por entre esses caminhos íngremes que Mukasonga se reescreve de volta na casa da mãe, lugar que para ela era tão importante “Só ali ela poderia reunir a força e a coragem necessárias para enfrentar a desgraça e renovar as energias para salvar os filhos de uma morte preparada por um destino completamente incompreensível” (Mukasonga, 2017, p. 22). A casa de Stefania, o *inzu*, apesar da simplicidade não era uma carcaça vazia, tinha sorrisos, alegrias, conversações entre jovens moças, contações de histórias e sorgo. “No *inzu*, dizia mamãe, não são os olhos que nos guiam, mas o coração” (Mukasonga, 2017, p. 23).

O *inzu* era um lugar de celebração a força feminina, era ali a casa das anciãs que cultivavam não apenas as plantas medicinais, os refrescantes banhos, as intensas contações de histórias, mas sobretudo, o púlpito onde ocorria o sarau do canto ancestral que tal como o caule dos pés de Haute-Volta, recuperava a imagem das raízes das Amas de Leite cujos ventres pariram a África (Mukasonga, 2017) e as suas áfricas, como nos disse Estés (2007, p. 29): “Toda árvore possui por baixo da terra uma versão primeira de si mesma. Por baixo da terra, a árvore venerável abriga uma ‘árvore oculta’, feita de raízes vitais constantemente nutridas por águas invisíveis”. É dessa seiva da ancestralidade que Stefania manteve, como uma “guardiã do fogo”, acessa a luz incandescente da contação de histórias, seja ao centro do *inzu* ou durante a colheita do sorgo, embriagando de cegueira atemorizando até os militares “[...] que passaram a poupar a casa de Stefania. [...] Para eles, o *inzu* era o esconderijo de espíritos ameaçadores que precisava ser evitado” (Mukasonga, 2017, p.26).

A colheita do sorgo era um momento especial para todo o povo ruandês que destinavam na agricultura um lugar à parte para a sua sementeira, pois desse cereal era feita uma massa chamada de *Umuganura*, mesmo nome que se dá a festa que marca o ano novo, que deveria ser comida em uma noite de lua cheia na intimidade de cada *inzu* durante as celebrações. Não se podia misturá-lo com batatas doces, feijão, abóbora, inhame, entre outros legumes e leguminosas. O sorgo fazia da própria terra o seu *inzu*, sua manjedoura de significações, conforme Mukasonga (2017, p. 29): “O sorgo era o rei das nossas plantações. Para ser cultivado para consumo, ele exigia um cerimonial, uma série de ritos que Stefania cumpria com piedade escrupulosa, pois era uma planta de bom augúrio: [...]”. Algumas das etapas desse ritual narradas por Mukasonga, por exemplo, destacam a não possibilidade de se trabalhar na *Umuganura* a partir dos utensílios introduzidos pelos brancos, sobretudo os de metais.

Tal qual uma grande mestra anciã, Stefania também tinha profundo conhecimento dos medicamentos. “Sua farmácia era feita de ervas, tubérculos, raízes, folhas de árvores da savana. [...] Como uma boa mãe de família, mamãe tinha todos os tipos de receitas para enfrentar doenças e feridas que, cedo ou tarde, atingiram os seus” (Mukasonga, 2017, p. 38). Stefania não era dessas curandeiras que entendiam apenas do tratamento das máculas exteriores. Sua arte principal, a narração, era a terra úmida que nutria por vias endógenas a alma da ancestralidade feminina. Suas histórias começavam a deslizar a noite, em volta da lenha do fogo, “Mamãe começa sempre cantando uma música triste, uma música de pastores que, segundo dizia, ela cantava quando era criança e cuidava de um rebanho perto do rio Rukarara” (Mukasonga, 2017, p. 70). É interessante notar como nesse sentido Stefania busca contar a sua história para que a filha se torne testemunha não apenas do seu presente, mas também do seu passado. “Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história” (Benjamin, 1985, p. 205).

Nessa mesma aproximação temos por exemplo o testemunho de Igiaba Scego, escritora afro-italiana que também tem feito um importante trabalho de memória diante da violência da guerra, recuperando, sobretudo na (re)narração da mãe, a terra ancestral do tempo antes da destruição. Seu processo é nesse sentido, muito próximo do de Mukasonga, ficando evidente sobretudo nesse trecho “Com as suas histórias, minha mãe me livrou do medo que eu tinha de ser uma caricatura viva criada pela cabeça de alguém. Com as suas histórias, ela fez de mim uma pessoa. De alguma forma, ela me pariu novamente” (Scego, 2018, p. 149). É pela memória contida dentro das palavras que Mukasonga também pariu pela

escrita e pela narração, a sua mãe Stefania, a mulher de pés descalços. Pés que também são os seus. Pés que também são os de Ruanda. Como bem pontua Saidiya Hartman (2020, p. 17): “A perda dá origem ao anseio e, nessas circunstâncias, não seria exagerado considerar as histórias como uma forma de compensação ou mesmo como reparações [...]”.

### **Arquiva(manto)**

O historiador francês Philippe Artières, nos instiga a pensar sobre os possíveis lugares onde repousam ainda quentes os “antetextos das nossas existências”. Para isso, Artières propõe primeiramente que façamos um importante exercício imaginativo, isto é, que busquemos refletir sobre a possibilidade da existência de um lugar onde toda a nossa vida, ou parte dela, possa estar condensada. Contudo, imaginemos um cenário inverso, onde esses lugares arquivados não possam ser totalmente recuperados materialmente nem imagetivamente, posto que, um evento catastrófico desmantelou o processo contínuo de arquivamento de uma sociedade, e mais ainda, fez com que os “(sub)viventes” como nos diria Mukasonga (2017), culturalmente chamados de “arquivos vivos” ou “testemunhas”, das poucas que restaram, tivessem como vestígios do passado nada mais do que “anti-textos”. Nessa perspectiva é importante voltarmos aos questionamentos feitos por Hartman (2020, p.16, grifo do autor) “[...] É possível construir um relato a partir do ‘locus da fala impossível’ ou ressuscitar vidas a partir das ruínas? Pode a beleza fornecer um antídoto à desonra, e o amor uma maneira de ‘exumar gritos enterrados’ e reanimar os mortos?”

O não esquecimento apontado por Gagnebin (2009) como característica da experiência traumática pode ter dúbias conotações, sendo a primeira delas o próprio esforço narrativo daqueles que (sobre)viveram ao genocídio na tentativa de elaboração simbólica do trauma, isto é, de tentar elaborar aquilo que é indizível. De acordo com Karina de Moraes (2024) o próprio conceito e definição etmológica do genocídio (Grego, “Genos” = Raça ou etnia/ Latim, “Cedere” = desejo de matar) é relativamente oriunda de um processo recente, não como ação política, mas sim como uma “categoria de dispositivo jurídico” que foi primeiramente posto em discussão no limiar do avanço nazista sobre a Europa.

Conforme Karina de Moraes (2024) o primeiro movimento de Lemkin consistiu em diferenciar o processo de germanização da Europa não como um movimento oriundo de guerra entre exércitos dos países do bloco Eixo (Itália, Alemanha e Japão) e Aliados (Inglaterra, Rússia, Estados Unidos e França) mas sim contra todo um povo e sua cultura, cujo único cenário possível de “vitória” seria a aniquilação total do que é arbitrariamente

categorizado como “outridade” isto é, se tomarmos de empréstimo as análises de Grada Kilomba (2021, p. 34-37), “[...] processos nos quais as partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado ‘outro’, sempre como antagonista do eu (*self*)”. Por isso que para Lemkin, ‘Invasão’, ‘subjugação’, ‘desnacionalização’, ‘assassínio em massa’ não comportam suficientemente os sentidos e as formas da barbárie que se processava” (Morais, 2024, p. 73). Era preciso a criação de um termo novo que guardasse as velhas práticas de extermínio.

Nesse sentido é oportuno evocar Mia Couto (2011) em seu texto “Línguas que não sabemos que sabíamos”, posto que ao (re)elaborar um conto nunca publicado onde uma mulher em estado terminal pede ao marido que conte histórias em uma língua que não existe, reflete sobre como para além de nos servirem como meio de comunicação, as línguas, também fazem-nos ser, isto é, constituem a primazia do mundo de arbitrariedades que habitamos. Por isso, é preciso, como bem pontua Mia Couto, compreender o “Idioma do Caos” que se arrasta na língua.

Na narrativa do livro *A lanterna das memórias perdidas* (2024) temos uma base para pensar em como as imagens podem desempenhar um importante papel de cura no processo de tratamento da escrita do indizível. Na história criada por Sanaka Hiragi, um estúdio fotográfico se torna o limiar entre a vida e a morte dos indivíduos que, antes de partirem podem escolher várias fotografias referentes aos seus anos de existência na terra dentre as quais em somente uma delas eles têm a possibilidade de retornar para o contexto no qual a imagem foi registrada. Se conforme nos mostra Aleida Assmann (2016) as imagens são também produtos da escrita, a narrativa de Hiragi está lotada de palavras. É nessa margem que o testemunho de Mukasonga sobre Stefania emerge, posto que ao transformar as palavras em pequenos fragmentos de uma pós-vida faz dela essa beirada iluminada onde não somente a imagem da mãe retoca a sua realidade, ardendo como brasa (Didi-Huberman, 2012) no seu presente, mas tudo aquilo que Stefania abre, o sorgo, a família, as mulheres, Ruanda, e a própria filha. Desse modo, o arquivo aqui é entendido como uma boneca russa (Ingold, 2015), cheio de outros acontecimentos, ou como nos ensina Hiragi (2024), um Caleidoscópio.

É dessa região de fluxo perturbado/vestigio (Sharpe, 2023) que o testemunho escrito de Scholastique Mukasonga, (sobre)vivente do genocídio de Ruanda em 1994, encontra uma bifurcação para fazer com que a sua língua (ser), e as milhões de outras línguas (seres) que a acompanham, não sucumbam a desmemória, assim como, (re)fabula e desconstrói os entendimentos unicizados até então sobre a brutalidade dos procedimentos de extermínio na história, de tal forma, que o evento reencenado sob linhas circunscritas em um “túmulo de

papel” (Mukasonga, 2018), já não é mais totalmente cabível dentro da palavra, ele vaza como o sangue de seu povo insepulcro. O que ocorreu em Ruanda entre 7 de abril a 15 de julho de 1994, ainda não foi completamente estudado, assim como, as suas indelévels consequências para milhões de pessoas que foram vitimadas pela brutalidade das “armas de brancos”, os facões de metal.

Na mesma medida em que reconhece a impossibilidade da continuação e/ou reprodução simbólica de um genocídio, por meio de seu testemunho escrito nos livros *Baratas* (2018) e *A mulher de pés descalços* (2017), Scholastique Mukasonga encontra a escrita, mesmo que imperfeito suporte memorial (Assmann, 2011), enquanto uma ação mnemônica para velar os corpos nunca encontrados de seu povo “na pestilência da vala comum do genocídio” (Mukasonga, 2017), onde um dos poucos arquivos de lembramento se traduz em uma pilha de ossos dispostas nas prateleiras do memorial das vítimas do genocídio em uma antiga igreja cristã localizada em Nyamata. Neste sentido, a literatura nos abre caminho para pensar a fabulação crítica (Hartman, 2020) desses movimentos históricos e coletivos, a partir da narração e do próprio testemunho vivo da escritora.

Nesta perspectiva, podemos retomar a discussão contida na obra *O museu do silêncio* (2016), que nos apresenta uma narrativa profundamente interessante para entender a importância do processo de arquivamento na preservação da memória que Mukasonga propõe. A história apresentada por Yoko Ogawa nos conta o desejo de uma anciã de construir um museu com “coisas” não convencionais a partir dos rastros deixados pelas pessoas durante o tempo em que estiveram vivas, artefatos esses que refletiam o sentido da linha de suas vidas. Essas coisas banais da vida, como um bisturi ou um DIU (Dispositivo Intrauterino), também podem ser lidas enquanto uma coleção de acontecimentos (Ingold, 2012).

O objetivo da velha sábia (Estés, 2007) cujo nome podemos apenas imaginar era “Algo sem que os anos acumulados ao longo da vida desmoronariam desde a base, algo que possa eternamente impedir que a morte seja completa” (Ogawa, 2016, p. 45). Ela seguia coletando, junto a sua filha e um museólogo encarregado de organizar o imensurável parlamento de acontecimentos coletados por anos a fio pela idosa. Assim, um dos ensinamentos que Ogawa (2016) propõe em sua obra é o de mostrar como estamos sempre montando e desmontando os nossos arquivos íntimos sobretudo a partir das orientações de uma figura ancestral, muitas vezes feminina, que nos ajuda a decifrar o sentido das nossas existências.

Mukasonga faz um processo mnemônico muito semelhante ao da narrativa mencionada quando, ao juntar as palavras tal qual ossos de um corpo ausente, cria um lugar sagrado para que Stefania possa simbolicamente retornar e ser velada conforme suas

orientações, coberta por um manto pelas mãos da filha. Essa saudade, transformada em denúncia, poderia significar aquilo que disse Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2018, 98): “Por permitir o reencontro, nem que seja momentâneo e passageiro, com a imagem do que ou de quem se tem saudade, ela permite a vivência, por um curto espaço de tempo, de uma temporalidade alegre e luminosa, tempo de encontro eufórico com o ser ausente [...]”.

Desse modo, o testemunho escrito se torna uma dessas “coisas” não convencionais, não domadas, ele impede que haja uma conclusão definitiva para os processos que como esses criaram uma categoria, não de sobreviventes, mas sim de subvidentes, pois na guerra não há espaço para a vida, e mesmo depois. Ninguém de fato retorna dela, se veem, portanto, sempre inseridas naquele momento, como se essa insistência na repetição (Gagnebin, 2009), fizesse com que eles morressem novamente a cada dia. Contudo, o que Mukasonga inaugura com a sua escrita é a possibilidade de inverter os signos sociais (Foucault, 2005) pela insistência nessa mesma repetição, isto é, já não a temos mais somente como um suporte narrativo da memória, mas sim, como um (arquiva)manto de vidas.

## **Considerações Finais**

Diante do exposto, podemos observar como a escrita de Scholastique Mukasonga inaugura uma nova possibilidade para se repensar os suportes responsáveis por arquivar as memórias de um evento inenarrável. O esforço da escritora (sobre)vivente é tecer um fino manto com as palavras para cobrir o corpo da mãe Stefania de forma a tentar realizar as suas orientações. Todavia, como uma habilidosa tecelã, o manto tecido por Mukasonga passa a ter as dimensões imensuráveis pois cria um lugar possível para que todos os mortos possam ter a sua lápide, o rastro de que as suas existências não foram esquecidas. A escrita nesse processo desempenha um papel crucial, pois é por meio dela que se pode reconstruir e arquivar os corpos ausentes dos afetos abruptamente desaparecidos. Não é sobre a morte que Mukasonga escreve, é sobre a vida que nela insiste.

## **Referências Bibliográficas**

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, 1998.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação**. Unicamp: São Paulo, 2016.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Difel, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERTH, Joice. **Se a cidade fosse nossa: racismo, falocentrismos e opressões nas cidades**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

BRAND, Dionne. **Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento**. Rio de Janeiro: A bolha, 2022

CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano: As arte de Fazer**. São Paulo: Vozes, 1998.

COUTO, Mia. **Histórias Abensonhadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COUTO, Mia. **E se o Obama Fosse Africano?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CHIZIANE, Paulina. CHIZIANE, Paulina. Eu, mulher.. Por uma nova visão do mundo. **ABRM**, vol. 5, n. 10, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. **Pós: Belo Horizonte**, v.2, n.4, 204-219, 2012.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **A ciranda das mulheres sábias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

FOUCAULT, Michael. Linguagem e literatura. *In*: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GAGNEBIN, Jean Marie. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009.

GOUREVITCH, Philip. **Gostariamos de informá-lo de que amanhã seremos mortos com nossas famílias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. **Eco- Pós: Rio de Janeiro**, v.23, n.3, p. 13-33, 2020.

HIRAGI, Sanaka. **A lanterna das memórias perdidas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2024.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição. São Paulo: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: Emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n.37, p.25-44, 2012.

INGOLD, Tim. **Linhas, uma breve história**. Tradução de: Lucas Bernardo. Vozes: Rio de Janeiro, 2022.

JOSHUA, Hirondina. **Os ângulos da casa**. Maputo: Fundação Fernando Leite Couto, 2016.

JÚNIOR, Durval Muniz de Albuquerque. Os tempos de uma saudade: as reflexões sobre a noção de tempo no saudosismo português. *In*: SALOMON, Marlon (org.). **Heterocronias - Estudos sobre a multiplicidade dos tempos históricos**. Edições Ricochete: Goiânia, 2018.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MACHADO, Lilian Alves. **Memórias vivas para minha mãe**. Recife: Fasa, 2024.

MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Textos Caribenhos**: Obra Jornalística I (1948-1952). Rio de Janeiro: Record, 2006.

MORAES, Karina de. Uma poética do Genocídio Antinegro. **Entrelaços**, v. 15, n. 1, p. 71- 91, 2024.

MUKASONGA, Scholastique. **A mulher de pés descalços**. São Paulo: Nós, 2017.

MUKASONGA, Scholastique. **Baratas**. São Paulo: Nós, 2018.

OGAWA, Yoko. **O museu do silêncio**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SCEGO, Igiaba. **Minha casa é onde estou**. São Paulo: Nós, 2018.

SHARPE, Cristina. **No vestígio**: negridade e experiência. São Paulo: Ubu, 2023.

## **Vozes da Tapera: memórias e identidades das mulheres de Aquiraz, CE**

Luciano Heidrich Bisol<sup>33</sup>  
João Cleber Lima Oliveira<sup>34</sup>

– *Qual foi a época mais feliz de sua vida?*  
– *Nenhuma.*

### **RESUMO**

Narrativas orais partícipes fundamentais do constructo de uma memória coletiva podem, sim, serem consideradas literatura. Este artigo apresenta uma pesquisa bibliográfica que fundamenta uma sequência didática desenvolvida por professores de Língua Portuguesa em uma escola de Ensino Médio em tempo integral. A pesquisa teoriza uma prática docente dentro da Literatura Comparada. O projeto didático investigou e registrou a identidade e memória de mulheres idosas da comunidade de Tapera, Aquiraz, Ceará, por meio de um documentário. O objetivo foi valorizar as histórias dessas mulheres, em sua maioria avós ou bisavós de alunos, e suas contribuições culturais e históricas locais. A fundamentação teórica baseia-se em Homi Bhabha (1998), Walter Mignolo (2007) e Paul Zumthor (1998), que destacam a narrativa oral como ferramenta de resistência e construção de identidade. A primeira seção do artigo contextualiza o problema escolar e a abordagem descolonial. Na segunda parte, é apresentada a fundamentação teórica do projeto. A terceira seção descreve as metodologias empregadas na sequência didática. No quarto segmento, são apresentados os resultados, incluindo a produção do documentário que capturou as narrativas das mulheres de Tapera, fortalecendo a consciência cultural e o senso de pertencimento na comunidade escolar e local. Nas considerações finais, argumenta-se que o projeto estimulou o debate sobre o papel das mulheres na construção da história e preservação da memória coletiva.

**Palavras-chave:** Literatura oral; memória; identidade; descolonialismo.

---

<sup>33</sup> Pós-doutorando, PPGL, UFC, lucianoh.bisol@gmail.com

<sup>34</sup> Graduando em Letras, UFC, joaooliveira9@prof.ce.gov.br

## Introdução

O projeto *Vozes da Tapera* insere-se na área de Literatura Comparada, com especial atenção aos estudos de identidade e memória. A comunidade da Tapera, localizada na região metropolitana de Fortaleza, Ceará, em uma zona limítrofe entre os espaços urbano e rural, configura um território de fronteira onde práticas culturais e memórias são continuamente negociadas e redefinidas. Nesse contexto, a memória das mulheres idosas da Tapera emerge como um significativo eixo de análise, permitindo reflexões sobre as dinâmicas identitárias e territoriais.

Autores da Literatura Comparada, como o indiano Homi Bhabha (1998) e o argentino Walter D. Mignolo (2007), sugerem que identidades são formadas nas intersecções entre cultura e poder, sendo fundamentais para entender os processos de resistência e de construção identitária em contextos pós-coloniais. A perspectiva descolonial destaca a importância do território como espaço de enunciação e resistência, onde as narrativas das mulheres da Tapera revelam modos específicos de saber e viver, contrastando com as visões hegemônicas. As mulheres da comunidade desempenham papéis essenciais na manutenção cultural, sendo responsáveis pela educação das crianças, transmissão da religiosidade e sustentação econômica familiar. Nesse sentido, a realização do documentário pelas estudantes de escola pública de periferia permite não só a preservação da memória coletiva, mas também a valorização de histórias e saberes marginalizados.

O projeto foi desenvolvido na Escola de Ensino Médio em Tempo Integral Raimundo Tomaz, localizada em Aquiraz, Ceará. A escola integra a política pública do Estado do Ceará que promove escolas em tempo integral, desde 2016 (SEDUCCE, 2024), buscando proporcionar uma educação inclusiva e integral aos jovens, especialmente em áreas de vulnerabilidade social. Essa iniciativa visa não apenas ampliar o tempo de permanência dos estudantes na escola, mas também oferecer uma formação humanística que abranja conhecimentos acadêmicos, habilidades socioemocionais e cidadania ativa. A escolha de realizar este projeto na Escola Raimundo Tomaz foi motivada pela necessidade de conectar os conteúdos escolares às realidades vivenciadas pelos alunos, que residem em sua maioria em áreas periféricas, como a comunidade da Tapera. Com a implementação do Novo Ensino Médio no Brasil, que propõe uma flexibilização curricular e a inclusão de itinerários formativos voltados para o protagonismo juvenil e o desenvolvimento de projetos interdisciplinares, surgiu a oportunidade de integrar este projeto ao currículo escolar. O objetivo foi promover um aprendizado significativo, que conectasse os estudantes com suas

próprias histórias e com a realidade de sua comunidade. Ao explorar as memórias e identidades das mulheres idosas da Tapera, o projeto visou valorizar os saberes locais e promover uma educação que reconhecesse e respeitasse a diversidade cultural e histórica da região. Além disso, buscou desenvolver nos alunos habilidades como a escuta ativa, a empatia e o pensamento crítico, elementos essenciais para a formação de cidadãos responsáveis e engajados.

O contexto da Tapera, uma comunidade situada na fronteira entre o espaço urbano e rural na região metropolitana de Fortaleza, apresenta uma rica diversidade cultural e um forte senso de comunidade. As mulheres idosas desempenham papéis fundamentais na manutenção das tradições culturais, na transmissão de saberes e na organização da vida comunitária. Suas histórias e memórias são, portanto, de grande valor para a compreensão das dinâmicas sociais e culturais locais.

Neste sentido, a abordagem teórica do projeto se alinha com as perspectivas descoloniais e de identidade cultural, que valorizam os saberes locais e a memória coletiva como formas de resistência às narrativas hegemônicas. As teorias de Homi Bhabha (1998) sobre identidade cultural e de Walter Mignolo (2007) sobre epistemologias do Sul oferecem um quadro interpretativo para entender como as histórias de vida das mulheres da Tapera desafiam e ressignificam os discursos coloniais e dominantes. Assim, o projeto justificou-se pela necessidade de integrar a escola ao contexto local, promovendo uma educação contextualizada e crítica que valorizasse os saberes comunitários e contribuísse para a formação integral dos alunos. Ao conectar os estudantes com as histórias de sua própria comunidade, o projeto buscou fortalecer o senso de identidade e pertencimento, ao mesmo tempo que promove uma reflexão crítica sobre as transformações sociais e culturais que impactam suas vidas.

O objetivo geral do projeto "Vozes da Tapera: Memórias e identidades das mulheres de Aquiraz" foi documentar e valorizar as histórias de vida de mulheres idosas dessa comunidade periférica, localizada na região metropolitana de Fortaleza. Por meio da gravação de um documentário realizado por estudantes de ensino médio, o projeto busca destacar o papel dessas mulheres na preservação cultural, na educação e na manutenção da religiosidade local, promovendo o reconhecimento de saberes e memórias que enriquecem a identidade coletiva da comunidade. Assim, procurou-se identificar as principais narrativas e memórias das mulheres idosas da comunidade da Tapera relacionadas à cultura, religiosidade e economia local, analisando o papel dessas mulheres na construção e preservação das identidades culturais da comunidade, considerando suas práticas cotidianas e saberes

tradicionais. Ademais, a documentação das entrevistas permitiu comparar as experiências narradas pelas mulheres da Tapera com outras comunidades periféricas, utilizando abordagens da Literatura Comparada e perspectivas descoloniais. E assim alcançou-se a promoção do diálogo entre gerações e a sensibilização dos estudantes sobre a importância da memória coletiva e da valorização dos saberes locais, incentivando o reconhecimento das contribuições das mulheres na construção da identidade comunitária.

### **Narrativas subalternas**

A atuação didática fundamentou-se nas teorias de identidade, memória e território, especialmente no campo da Literatura Comparada e da teoria descolonial. Através dessas lentes, buscou-se compreender como as narrativas de mulheres idosas da Tapera, um território na fronteira entre o urbano e o rural na região metropolitana de Fortaleza, se constituem como formas de resistência e preservação cultural, destacando o papel central dessas mulheres na construção e manutenção da identidade comunitária.

A teoria da identidade cultural de Homi Bhabha, como apresentada em sua obra *O Local da Cultura* (1998), é fundamental para entender como as identidades são formadas em espaços de hibridismo cultural, como a comunidade da Tapera. Bhabha argumenta que as identidades são constituídas nas fronteiras, ou "terceiros espaços" (1998, p. 66), onde culturas se encontram, colidem e se fundem. Nesse sentido, as mulheres da Tapera, ao compartilhar suas histórias e experiências, não apenas preservam sua memória coletiva, mas também redefinem constantemente o que significa ser mulher em um espaço limítrofe, resistindo às narrativas dominantes que frequentemente tornam invisíveis suas vivências. A abordagem de Bhabha permite compreender como essas narrativas se tornam atos de resistência cultural, onde o cotidiano e o passado se entrelaçam para construir novas formas de ser e existir.

Além disso, a perspectiva descolonial de Walter D. Mignolo, como discutida em *La idea de América Latina* (2007), oferece uma estrutura crítica para analisar as narrativas das mulheres como formas de conhecimento que desafiam a colonialidade do saber. Mignolo argumenta que as epistemologias do Sul, que emergem de contextos subalternos e colonizados, são essenciais para desafiar o eurocentrismo e valorizar outras formas de conhecimento que não se alinham com os cânones ocidentais. No contexto da Tapera, as mulheres são depositárias de saberes locais e práticas culturais que refletem uma visão de mundo diversa e frequentemente marginalizada. Ao documentar suas histórias, o projeto contribuiu para a valorização dessas epistemologias, reconhecendo a importância dos saberes

locais na construção da identidade comunitária e na resistência à homogeneização cultural imposta pelas narrativas hegemônicas.

A noção de território também é central para a análise deste projeto. No trabalho *Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade* (2017), Mignolo discute o território como um espaço de enunciação e resistência, onde as práticas culturais e sociais dos grupos subalternos são continuamente negociadas e reinterpretadas. Na Tapera, o território não é apenas um espaço físico, mas também um espaço simbólico onde as mulheres desempenham papéis essenciais na manutenção cultural, na transmissão da religiosidade e na educação das crianças. Este território, portanto, se configura como um espaço de resistência ativa contra as dinâmicas de poder que buscam homogeneizar as identidades e práticas culturais.

No texto *Introdução à Poesia Oral*, Paul Zumthor (1998) explora a importância das tradições orais como formas legítimas de expressão literária. Ele argumenta que relatos de mulheres idosas, muitas vezes marginalizados e subvalorizados, representam uma forma autêntica de literatura, pois carregam consigo um vasto repertório de saberes culturais, históricos e emocionais transmitidos oralmente através das gerações. Esses relatos são considerados literatura porque, apesar de não estarem registrados por escrito, possuem estrutura narrativa, poética e estilística próprias, que refletem a identidade e as experiências coletivas de suas comunidades. Além disso, a oralidade permite uma flexibilidade de performance e uma interação direta com o público que são características únicas e valiosas na preservação da memória e da cultura popular.

A importância do documentário como gênero textual neste projeto também não pode ser subestimada. O documentário é uma forma poderosa de representação que combina elementos visuais, auditivos e narrativos para contar histórias de uma maneira que pode ser mais direta e impactante do que outras formas de texto. Segundo o professor de cinema Ismail Xavier (2005), o documentário permite uma relação íntima e autêntica com os sujeitos retratados, ao mesmo tempo que oferece uma plataforma para a expressão de vozes marginalizadas. No contexto do projeto, o documentário serviu como um meio não apenas de preservação da memória, mas também de empoderamento das mulheres da Tapera, oferecendo-lhes um espaço para contar suas próprias histórias e reivindicar suas identidades. Além disso, o processo de criação do documentário por estudantes de ensino médio promoveu uma interação entre gerações, fortalecendo o senso de pertencimento e de valorização das narrativas locais.

Ademais, o uso do documentário como ferramenta educacional permitiu que os estudantes compreendam a importância da memória coletiva e da valorização das culturas

locais. Ao participarem da produção e gravação das entrevistas, os alunos desenvolvem habilidades críticas, empáticas e técnicas que são essenciais para a construção de uma cidadania consciente e ativa. Assim, o documentário não apenas documenta histórias, mas também educa e engaja novas gerações na preservação e valorização de suas próprias culturas.

Em síntese, o projeto *Vozes da Tapera* se baseou em perspectivas críticas que enfatizam a importância da identidade, da memória e do território na construção das narrativas de resistência. As teorias de Homi Bhabha e Walter D. Mignolo oferecem um quadro analítico robusto para entender como as mulheres da Tapera, ao narrar suas histórias, desafiam as dinâmicas de poder coloniais e reafirmam suas identidades em um espaço de fronteira. Além disso, o uso do documentário como gênero discursivo possibilitou uma representação autêntica e empoderadora dessas mulheres, promovendo um diálogo intergeracional e uma valorização dos saberes locais. Dessa forma, o projeto contribuiu para uma compreensão profunda e diversificada da cultura e da identidade, fortalecendo a memória coletiva e desafiando narrativas hegemônicas.

### **Etapas da sequência didática**

A metodologia adotada no projeto *Vozes da Tapera* baseou-se numa abordagem qualitativa, com entrevistas em profundidade e a produção de um documentário. Essa escolha visava valorizar histórias de vida e memórias de mulheres idosas da comunidade da Tapera, sob uma ótica descolonial e interdisciplinar, centrada nas narrativas orais e nas epistemologias do Sul.

A seleção das participantes foi intencional, com foco em dez mulheres entre 60 e 85 anos, reconhecidas como líderes comunitárias e guardiãs da memória coletiva local. Escolhidas por sua disponibilidade e relevância social, essas mulheres desempenham papéis fundamentais na transmissão de saberes culturais, educação das crianças e preservação da religiosidade.

Antes das entrevistas, estudantes da segunda série do ensino médio da escola local foram capacitados em técnicas de entrevista, ética na pesquisa e gravação audiovisual. Também foram incentivados à escuta respeitosa. A preparação incluiu o curta *Dona Cristina Perdeu a Memória* (2002), discussões orientadas, a leitura do poema “Aniversário”, de Álvaro de Campos, e o filme *Aquarius* (2016), seguido de produção textual argumentativa.

As entrevistas foram semiestruturadas, com perguntas abertas que exploraram temas como infância, família, religiosidade e transformações sociais. Realizadas nas casas das participantes, promoveram um ambiente acolhedor e espontâneo. Os estudantes registraram os depoimentos em vídeo, sob orientação técnica e ética, capturando elementos culturais e sonoros característicos da Tapera.

O documentário, além de preservar memórias, serviu como recurso pedagógico. Os resultados iniciais foram compartilhados com as entrevistadas e com a comunidade para validação e ajustes. A exibição final ocorreu em uma sessão aberta, transformando o projeto em celebração coletiva das memórias femininas locais. O trabalho também incluiu uma reflexão dos estudantes sobre os impactos da experiência, fortalecendo o entendimento da memória coletiva e das narrativas marginalizadas.

Essa metodologia colaborativa permitiu não apenas documentar, mas valorizar e fortalecer as identidades das mulheres da Tapera.

## **Resultados**

A análise do projeto *Vozes da Tapera: Memórias e identidades das mulheres de Aquiraz* revelou dimensões significativas sobre identidade, memória e resistência cultural das mulheres idosas da comunidade. As entrevistas e o documentário evidenciaram o papel central dessas mulheres na preservação de práticas sociais, religiosas e culturais. Três eixos temáticos emergiram: memórias de vida, práticas culturais e resistências cotidianas.

Um dos relatos mais impactantes veio de D.M., que, ao ser questionada pela neta sobre a melhor fase da vida, respondeu após breve silêncio: “Nenhuma”. Essa afirmação revela não pessimismo, mas a luta diária de mulheres que, muitas vezes, foram mães solo ou viveram sob repressão. Suas histórias desafiam o discurso histórico oficial, predominantemente masculino.

Outro depoimento marcante foi o de M.S., bisavó de um dos estudantes, com 92 anos e perda progressiva de memória. Em um raro momento de lucidez, ela narrou ao neto a visita de Lampião e Maria Bonita à fazenda de seu pai no interior do Rio Grande do Norte. A lembrança, além de poderosa pelo conteúdo histórico e afetivo, tornou-se ainda mais significativa por estar ameaçada pelo esquecimento, sendo registrada e eternizada no documentário.

As memórias das mulheres da Tapera misturam vivências rurais e urbanas, refletindo a localização fronteira da comunidade. Muitas relataram infâncias em ambientes rurais

marcados por práticas agrícolas e forte coesão social. Com a urbanização, novas identidades foram sendo construídas, sem que as raízes fossem apagadas.

A identidade dessas mulheres se dá num espaço de tensão e hibridismo, como propõe Homi Bhabha em *O Local da Cultura* (1998). Elas transitam entre o rural e o urbano, construindo um “terceiro espaço” de resistência às pressões uniformizadoras da cultura dominante. Outro ponto recorrente foi o papel das mulheres como guardiãs culturais e religiosas. São responsáveis por transmitir tradições, valores e práticas religiosas, mantendo vivas celebrações como festas de padroeiros e rezas comunitárias, fundamentais para a coesão social.

Essas práticas representam formas de resistência à colonialidade do saber, conforme Walter Mignolo (*La idea de América Latina*, 2005). Ao transmitirem saberes e vivências locais, essas mulheres operam uma resistência epistêmica, sustentando o conhecimento fora das lógicas eurocêntricas.

As entrevistas também revelaram o empoderamento feminino na esfera cotidiana. Muitas participantes relataram a dupla responsabilidade de prover economicamente suas famílias e manter funções tradicionais de cuidado. Através de atividades informais — artesanato, venda de alimentos, trabalho agrícola —, sustentam suas casas e a economia local.

O documentário teve papel central na valorização dessas narrativas. Como lembra Ismail Xavier (2005), o gênero documentário possibilita uma conexão emocional com o público e representa as histórias de forma empática e autêntica. No projeto, ele serviu não só como registro, mas como espaço de reconhecimento e fortalecimento comunitário.

Para a comunidade, o projeto fomentou reflexão e senso de pertencimento. Para os estudantes, proporcionou um aprendizado sensível sobre as realidades sociais e culturais do seu território, incentivando o respeito às histórias locais.

Conclui-se que o projeto *Vozes da Tapera* documentou e fortaleceu práticas e memórias femininas enquanto formas de resistência e preservação cultural. Ao promover o reconhecimento dessas narrativas, contribuiu para a construção de uma identidade coletiva fortalecida, promovendo também a formação crítica e consciente dos jovens envolvidos.

## **Considerações finais**

O projeto *Vozes da Tapera* uma rica compreensão das dinâmicas culturais e sociais em uma comunidade periférica situada entre os espaços urbano e rural. Através da coleta de narrativas de vida de mulheres idosas, evidenciou-se o papel central dessas mulheres na

preservação e transmissão de práticas culturais e na construção de identidades comunitárias. As histórias revelaram não apenas memórias individuais, mas também uma memória coletiva que fortalece a coesão social e a resistência cultural frente às transformações impostas pela urbanização e pela modernidade.

O uso do documentário como ferramenta metodológica permitiu uma representação autêntica e envolvente dessas histórias, criando uma conexão emocional e empática tanto para os espectadores quanto para os próprios participantes do projeto. Além disso, o documentário funcionou como um meio de empoderamento para as mulheres da Tapera, oferecendo-lhes uma plataforma para compartilhar suas vozes e serem reconhecidas por suas contribuições significativas para a comunidade.

Para os estudantes, a participação no projeto foi uma experiência formativa que incentivou a empatia, o respeito e o engajamento crítico com as questões sociais e culturais de sua própria região. Ao promover o diálogo entre gerações e a valorização dos saberes locais, o projeto não só contribuiu para o fortalecimento da identidade comunitária da Tapera, mas também destacou a importância de uma abordagem descolonial na educação, que reconhece e celebra a diversidade de experiências e conhecimentos.

### **Referências bibliográficas**

AQUARIUS. Direção de Kleber Mendonça Filho. Brasil, França. Vitrine Filmes, 2016.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

DONA CRISTINA PERDEU A MEMÓRIA. Direção: Ana Luíza Azevedo. Brasil, Casa de Cinema de Porto Alegre, 2002.

EEMTI RAIMUNDO TOMAZ. **Vozes da Tapera**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ki4E5sVyXqE>, visitado em 30 de janeiro de 2025.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona, Gedisa Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. **Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, v. 34, n. 94, 2017.

PESSOA, Fernando. **Poemas de Álvaro de Campos**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SECRETARIA DA EDUCAÇÃO DO ESTADO DO CEARÁ. **Programa de Ensino Médio em Tempo Integral**. Disponível em:

<https://www.seduc.ce.gov.br/programa-de-ensino-medio-em-tempo-integral/>. Acesso em: 23 ago. 2024.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1998.

## Imagem-lembrança da Memória em Flores Incultas, de Luíza Amélia de Queiróz

Francisco Brunno Carvalho Reis<sup>35</sup>

### RESUMO

Esta pesquisa objetiva analisar o processo memorialístico na obra *Flores incultas* (2015), de Luíza Amélia de Queiroz, sob o viés da percepção e da imagem-lembrança. São recorrentes na obra imagens memorialísticas articuladas ao corpo, sendo este um agenciador no processo da recordação, cujas ações fornecem materiais do passado. Dessa forma, a memória pode ser atualizada no presente, por meio das impressões do sujeito que se pronuncia. Em *Flores incultas* há coexistência entre passado e presente, cujas sensações e sentimentos são evidenciados pelo sujeito lírico. A pesquisa é bibliográfica e tem como referências basilares os pensamentos de Bergson (1999), Ponty (2011), Halbwachs (2003), Le Goff (1990), Paz (1982), dentre outros. A voz poética de *Flores incultas* volta-se a cenas pretéritas particulares e coletivas, cujas imagens memorialísticas emergem revestidas de saudade, dor e melancolia. Constata-se que, ao se direcionar ao passado, o sujeito poético faz uso de imagem-lembrança que corresponde aos principais momentos de sua trajetória de vida. A percepção se faz presente na recordação, por meio de acréscimos de informações e de fatos também significativos a ele.

**Palavras-chave:** Memória. *Flores incultas*. Percepção. Imagem-lembrança.

---

<sup>35</sup> Professor efetivo do estado do Ceará. E-mail: 7brunnocarvalho@gmail.com

## Interfaces entre Imagem e memória em *Flores incultas*

Para Benjamin (1994), o que se viveu é marcado por imagens que ficam registradas na memória, tornando o vivido finito, porém aquilo de que se lembra é infinito, já que os detalhes do vivido podem ser imaginados, isto é, remetidos a outras cenas, como uma cadeia em que a lembrança conduz a uma outra reciprocamente.

Dessa forma, acontecimentos pretéritos ocorridos em tempos diferentes, em intervalos de tempo de menor duração, entre um episódio e outro, no processo de recordar, têm o poder de invocar situações as quais o sujeito viveu em concomitância com a imagem primeiramente recordada. Assim, as imagens da cena específica lembrada remetem a outros cenários semelhantes ou aos que possuem alguma ligação ou influência no episódio recordado no presente.

O vivido é lembrado em forma de imagens. As cenas e os fatos são ressurgidos no ato de rememoração. A respeito do vivido e do lembrado, Bergson (1999) afirma que

A primeira registraria, sob forma de imagens-lembranças, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à mediada que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data. Sem segunda intenção ou utilidade ou de aplicação prática, armazenaria o passado por mero efeito de uma necessidade natural. Por ela se tornaria o conhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí, uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada (BERGSON, 1999, p. 88).

Eis que o papel da memória é preservar as imagens-lembranças. Daí o caráter imutável da memória por meio da representação dos fatos. A imagem-lembrança propicia o aparecimento do que foi rememorado, guardado no passado, seja ele longínquo ou não. Dessa forma, esse tipo de lembrança está pautado na rememoração do fato, de modo semelhante e não idêntico ao vivido.

A imagem-lembrança representa os episódios que mais dizem com o fato que está localizado no presente, pela semelhança e contiguidade. Bergson (1999) assevera que as imagens-lembranças se voltam ao passado como se determinado fato, por elas representado.

fosse a extensão dos episódios vividos. Assim, o presente se aproxima do passado por meio de semelhanças, ou seja, os fatos que ocorrem no agora evidenciam pistas e estratégias da memória, cuja semelhança desencadeia a extensão da representação da imagem-lembrança. Vê-se em *Flores incultas* a representação da imagem-lembrança e o processo de contiguidade e extensão:

Amanhã! ... Que dura sina!  
Ai! Que dor de coração!

Crua dor que desatina!  
Que só diz:-separação  
Dor soberba, imperiosa,  
Que me leva impetuosa  
A delirar, a carpir!  
Dor que o hálito me sufoca!  
Dor, de perder-te, Maroca,  
E que mal posso exprimir!  
Oh! Com" a ausência nos custa  
Quando nos prende o amor!  
D" esta, a lembrança m" assustaa  
E me gela de terror!  
Partes!... e perco-te, ó anjo!  
Com teu rosto de arcanjo  
D"est" alma todo prazer!  
Minha mais doce ventura,  
Se teus mimos e ternura  
Que existência vou ter!  
Nossa mãe que conhecendo  
Fugir-lh" o alento vital,  
Que da morte o anjo horrendo  
Lhe dava o beijo fatal;  
Me disse com voz sombria  
Cortada pela agonia: -  
Eis, aqui, filha, um penhor;  
(QUEIROZ, 2015a p. 26)

Eis que a imagem-lembrança é remetida ao passado em aproximação com o presente, já que as imagens são representadas por meio da lembrança da cena descrita. O poema sugere que o eu lírico está no velório da irmã e invoca a imagem de quando a mãe morreu, justamente quando enuncia "que conhecendo Fugir-lh" o alento vital," o que indica que a voz que fala no poema está recordando as lembranças por meio das imagens que estão arquivadas na memória desse momento tristonho. As duas mortes dos entes queridos são rememoradas com dor e sofrimento. Vislumbra-se que a morte da irmã é mais recente. Não obstante, o falecimento da irmã é contiguidade e extensão dos sentimentos mórbidos da voz que fala no poema.

### **Lembrança e imagem em *Flores incultas***

Desse modo, ao se direcionar ao passado, a imagem-lembrança é evocada traduzindo, por meio de códigos, as representações perpassadas pela voz que fala no poema. Sobre a representação da imagem-lembrança e as representações perpassadas, Bergson (1999) enuncia que

Todas essas imagens agem e reagem uma sobre as outras em todas as suas partes elementares segundo leis constantes, que chamo de leis da natureza, e, como ciência perfeita dessas leis permitiria calcular e prever o que se passará em cada uma de tais

imagens, o futuro das imagens deve estar contido em seu presente e a elas nada acrescentar de novo. (BERGSON, 1999, p. 11)

As imagens-lembranças se relacionam umas com as outras para que se obtenha efeito de sentido extraíndo os materiais para a recordação e, sobremaneira, para os direcionamentos futuros. Assim, as imagens tornam-se imagens-lembranças porque a configuração do pretérito é reconfigurada por meio da dialética entre o passado-presente e o futuro, resultando na imagética. Sobre a interligação entre presente-passado, pode-se ver:

[...]  
Ai! Como tenho presente  
No peito, n<sup>o</sup> alma, na mente,  
O anjo do meu amor!  
Sua alegria de outr<sup>a</sup> ora  
Sua tristeza d<sup>a</sup> agora,  
Seu pranto, seus ais, sua dor!  
A! como tenho presente  
Aquela cena pungente,  
Que tanta mágoa me deu!  
Em que vi a grata imagem  
Desfazer-se qual aragem  
Que nos ares se perdeu!  
(QUEIROZ, 2015a, p. 37)

O eu lírico não consegue se desligar do fato descrito, evidenciando a relação intrínseca entre passado e presente. No trecho, o seguinte excerto “grata imagem” corrobora a forte e constante presença do significado simbólico no agora do sujeito lírico.

Para Bergson (1999), passado e presente se alimentam do processo de recordação, pois “a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída” (BERGSON, 1999, p. 280). Contudo, não se trata de uma digressão do presente ao passado, aquele sendo o ponto de contato de regressão até este tempo, mas evidencia que, para que se viva o presente, tem-se que representar pressupostos pretéritos na imagem-lembrança para que se possa, a partir do que viveu, seguir o curso do tempo presente, pois aquele vai atuar nas próximas direções do curso temporal.

Eu te sinto nos beijos da aragem,  
No perfume da flor! Ilusão!  
A minh<sup>a</sup> alma é que tem tua imagem  
Afangando com toda paixão!  
Eu quisera, cruel, frementido,  
Teu amor que infeliz me fez ser,  
Apagar no meu peito rendido  
E na campa esta dor esconder  
(QUEIROZ, 2015a, p. 1999)

A voz que fala no poema anuncia sobre a vontade de esquecer o passado que é representado na presença constante do seu interlocutor. Assim, por mais que o sujeito lírico esteja no presente, a voz remete-se às imagens-lembranças do passado; este emergindo por meio da representação de imagens pretéritas se materializam em lembranças na recordação do outro referido pelo sujeito poético. Desse modo, aponta-se que a voz poética está remetendo-se e dirigindo-se ao passado, trazendo-o ao presente. Ao se fazer esse percurso, indica-se que se dá uma nova interpretação aos fatos pelo eu poético vividos no tocante às imagens-lembranças evocadas do sujeito do qual se fala.

Ricouer (2007, p. 26) afirma que “A permanente ameaça de confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança afeta a ambição de fidelidade na qual se resume a função veritativa da memória”. Percebe-se que as lembranças, por meio das imagens, buscam representar de forma semelhante ao que ocorre em épocas pretéritas.

Bosí (1994) comenta que as lembranças se movimentam de forma fragmentada, pois são retratadas fora do tempo dos acontecimentos, logo não podem ser fiéis ao vivido. Diante da configuração da memória pela imagem-lembrança, aborda-se:

[...]  
Se o passado comovida,  
Os olhos lanço oprimida  
P’ra iludir meu sofrer,  
Imagens angustiosas  
Mil recordações penosas,  
Me vem à vista of’recer!  
Se d’esse tempo aflitivo,  
Do sofrer quando expressivo  
Tiro os olhos com horror,  
E os ponho no presente,  
Me é ele tão pungente  
Que me gelo de terror!  
Então como procurando  
Um porto onde ancorando  
Dê tréguas ao meu penar,  
A medo os levo ao futuro;  
Mas o encontro tão escuro  
Qu’os retiro sem tardar.  
Já sem saber onde os ponha,  
E d’esta vida enfadonha  
Tendo tédio a tanto horror;  
Volvo-os além; vejo um túmulo  
Que é sempre o feliz êmulo  
Do fado perseguidor.  
[...]  
(QUEIROZ, 2015a, p. 99)

O eu poético vive a dicotomia presente/passado, carregado de ressentimentos marcados pelas lembranças angustiosas materializadas em imagens. Consoante ao exposto, a recordação, por meio das imagens-lembranças, é mais aproximada, semelhante à descrição

das cargas emotivas, o que leva o eu poético a não querer voltar às memórias ocorridas com ele.

As imagens-lembranças dos fatos surgem, direcionando-as para episódios específicos, como se eles presenciassem a forma repetida o pretérito. Ao sofrer influência da imaginação, a memória perde o caráter de verdade, o que se tem no lugar do real é a imagem. (BOSI, 1994). Assim, vislumbra-se, pelo poema, que a imaginação é materializada por meio do túmulo que segundo o eu poético vê-se no futuro apontando para a solução das cenas desagradáveis pretéritas.

### **Considerações finais**

Diante desse fato, no livro em análise, são recorrentes a imagem-lembrança e a percepção na forma como se dá a representação do passado. Nos poemas em análise, percebeu-se a constante presença do passado que coexiste ao presente. O sujeito poético não vivia o momento do agora, ele idealiza momentos pretéritos e deles é devedor, o que o faz não olhar para o futuro. A voz que fala no poema está sempre voltada ao passado e este está repleto de dor, sofrendo constantemente, como enuncia Bergson (1999), que o passado a todo momento se atualize, pois não se trata de uma digressão do presente em relação ao passado, mas da progressão do passado em relação ao tempo atual, os sentimentos, os fatos e os acontecimentos que marcaram a vida do sujeito poético não foram esquecidos e nem apagados, estão vivos para serem revividos, e na medida que se revive esse passado, o sujeito lírico dá-lhes uma sobrevida, isto é, são representados para a reconfiguração do eu poético.

Pontua-se que o sujeito poético de *Flores incultas* recorda o passado por meio da imagem-lembrança e da percepção: naquela, verifica-se à recorrência aos aspectos de luto na representação da mãe, da irmã, por exemplo, em que tais acontecimentos estão registrados em imagens na memória, cuja lembrança evocada faz a voz que fala no poema reviver os fatos pretéritos, sentindo, mesmo no presente, sensações semelhantes às de antigamente.

### **Referências bibliográficas:**

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neres. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

QUEIROZ, Luíza Amélia. **Flores incultas**. Teresina: Academia Piauiense de Letras; EDUFPI, 2015a.

QUEIROZ, Teresinha de Jesus Mesquita. **A poética dos sentimentos em Luíza Amélia de Queiroz**. Teresina: Academia Piauiense de Letras, EDUFPI, 2015b. P. 273-291.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alan François [et.al]. Campinas: editora da Unicamp, 2007.

## **O tempo segundo *Lavoura Arcaica* (1989).**

Jéssina Jussara de Freitas Felipe <sup>1</sup>

Maria do Socorro Pinheiro <sup>2</sup>

### **RESUMO**

Este trabalho propõe uma releitura do romance *Lavoura Arcaica* (1975), de Raduan Nassar, com foco na representação do tempo na narrativa, especialmente no capítulo 9. A análise considera a visão de tempo do personagem Iohána no capítulo selecionado, em um de seus sermões no ambiente familiar. A pesquisa é de caráter interpretativo e biográfico e se apoia em autores como Jaffe (2023), Cândido (1997) e Kundera (2022). Conclui-se que, na obra, o tempo é retratado como um mestre, cujo ritmo deve ser seguido com entrega, sem pressa ou resistência, respeitando a grandiosidade do mesmo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Raduan Nassar; Romance Nacional; Tempo; Análise Literária.

## INTRODUÇÃO

Filho de pais libaneses que imigraram para o Brasil na década de 1920, Raduan Nassar nasceu em 1935, na cidade de Pindorama, interior de São Paulo. Quando era adolescente, mudou-se com a família para a cidade de São Paulo, buscando melhores condições para estudar. Mais tarde, entrou na Universidade de São Paulo (USP), onde começou a cursar Direito no Largo São Francisco, mas não concluiu. Também começou a estudar Letras Clássicas. Porém, deixou o curso de Letras e passou a estudar Filosofia, curso este que foi o único a concluir, ainda que com idas e vindas.

Na década de 1960, Raduan decidiu se dedicar à literatura. Nesse período, dividia seu tempo entre o trabalho no campo, na fazenda da família, e o trabalho no *Jornal do Bairro*, um jornal semanal criado por seus irmãos, onde atuou como redator-chefe. Em 1974, ele deixou o jornal para se concentrar na escrita de um projeto literário que vinha desenvolvendo há anos. No ano seguinte, em 1975, publicou o romance *Lavoura Arcaica*.

Seu segundo livro, *Um Copo de Cólera*, publicado em 1978, já havia sido escrito no início dos anos 1970. Os contos do livro *Menina a Caminho e Outros Textos*, lançado em 1997, foram escritos, em sua maioria, nos anos 1960 — com exceção do conto “Mãozinhas de Seda”, escrito nos anos 1990. E foi isso. Cerca de nove anos depois de sua estreia como escritor, em 1984, Raduan anunciou que deixaria a literatura. A partir de então, passou a se dedicar somente ao trabalho na fazenda, encerrando sua carreira literária de forma precoce, porém marcante.

Embora tenha recebido importantes prêmios no decorrer de sua carreira, ao exemplo do Jabuti de 1976, ainda são poucos os estudos acadêmicos que contribuem para a fortuna crítica do autor, os trabalhos mais recentes sobre esta obra encontram-se em repositórios de teses e doutorados, sendo a maioria sobre a adaptação cinematográfica de Luiz Fernando Carvalho, esta que tem exatamente três horas de exibição de longa metragem, a mesma hora de leitura do romance de Nassar, a depender do ritmo de leitura de cada leitor.

Toda a narrativa é escrita em prosa poética, um jeito de escrever mesclando prosa e poesia que é próprio do autor. Vale destacar o contexto histórico em que a obra foi feita, este que remete aos anos da ditadura militar no nosso país. Pensando nisso, podemos relacionar o fato da escrita não linear com este sombrio momento histórico, algo que Cândido (1997) considera crucial em seu estudo *Literatura e Sociedade*. Para o autor, a estrutura da obra em termos estéticos deve estar relacionada com o contexto histórico e social no qual ela está inserida, bem como da crítica ao contexto, caso a obra escolha levantar questões e ir por este

caminho, sendo que estes dois aspectos devem ser indissociáveis. É na própria estrutura, na forma de contar a história que o autor deve inserir a sua crítica social, é através do fazer artístico literário que a crítica ao meio social deve emergir sem que uma coisa anule, substitua ou destoe da outra. Ou seja, as rupturas temporais, fluxo de consciência da prosa poética e um constante embate entre liberdade e repressão vivenciada pelo personagem André demonstram bem o sentimento da época.

Partindo destes princípios e buscando contribuir também com a fortuna crítica deste rico trabalho de Nassar (1989) o nosso trabalho tem como principal objetivo se dedicar a análise do capítulo 9 do romance, onde o personagem e patriarca da família, Iohána, em um de seus sermões, faz uma grande reflexão sobre o tempo, a fim de entendermos a visão que este romance nos trás sobre este tema tão vasto e complexo, principalmente quando lembramos em qual contexto ele está inserido. Para isso, utilizamos como metodologia a pesquisa bibliográfica. Nela, nos aprofundamos em estudiosos como Cândido (1997), que nos ajudou a entender a relação entre autor, obra e contexto, Noemi Jaffe (2024), para compreender como analisar uma obra literária e Kundera (2022), que nos guiou nos estudos sobre a arte do romance.

## **A VISÃO DE TEMPO DE IOHÁNA NO CAPÍTULO 9 DO ROMANCE LAVOURA ARCAICA**

Inicialmente, iremos dar uma breve visualizada na história do romance de Raduan como um todo. Lavoura arcaica se compromete a refazer a paródia bíblica do filho pródigo. A parábola do filho pródigo é uma das mais conhecidas do imaginário bíblico ocidental. Nela, o filho mais novo, arrependido por ter deixado a casa e desperdiçado seus bens, retorna ao convívio familiar em busca de perdão. Essa história, marcada por uma ideia de redenção e reconciliação, tem sido amplamente explorada por diferentes manifestações artísticas, inclusive na literatura. Na obra aqui analisada também parte dessa alegoria, mas a subverte de maneira clara: em vez de reforçar o ideal cristão de arrependimento sincero, ele propõe uma leitura crítica e desconstrutora da narrativa original.

Na obra, André, o protagonista, representa esse filho que abandona o lar. Criado em uma família profundamente tradicional e patriarcal, ele tenta romper com os valores rígidos impostos pelo pai, Iohána — um modelo de autoridade sustentado por provérbios, sermões e

costumes repetitivos, que reforçam sua posição de poder absoluto dentro do núcleo familiar. A fuga de André é uma tentativa de se libertar dessa estrutura opressora.

O romance se divide em duas partes: *A Partida*, que narra o período em que André vive afastado, hospedado em uma pensão, até ser encontrado pelo irmão Pedro; e *O Retorno*, que relata sua volta à casa da família. A forma como André narra sua história acompanha esse movimento de ida e volta. Seu discurso é marcado por um fluxo de memória que rompe com a linearidade do tempo, avançando e recuando constantemente.

Na primeira parte do romance, os capítulos alternam entre cenas situadas no quarto da pensão — onde se dá o reencontro entre André e seu irmão Pedro — e as memórias de André relacionadas à convivência familiar. Dessa forma, percebe-se a presença de dois tempos narrativos distintos: o tempo da ação presente (marcado pelo diálogo entre os irmãos) e o tempo da rememoração (composto pelas lembranças que emergem da infância e da vivência doméstica).

Essas passagens entre tempos e espaços revelam um lugar híbrido onde André parece estar suspenso. Seu corpo, por vezes fundido à natureza e aos valores herdados da família, manifesta também uma espécie de afastamento — um estado de estranhamento e desajuste tanto em relação ao mundo quanto à cultura que o cerca.

Esse espaço ambíguo onde André se encontra é marcado pela tensão entre dois polos afetivos: o afeto materno e a autoridade paterna. De um lado, há a presença acolhedora e intuitiva da mãe; do outro, a figura do pai, Iohána, que encarna o papel de guardião da sabedoria e da ordem, conduzindo a família com base na razão e em preceitos imutáveis.

No outro polo dessa dualidade, encontra-se o afeto materno — aquele lugar onde “o carinho e as apreensões de uma família inteira se escondiam por trás” (p. 19). A voz da mãe, embora rara na narrativa, emerge de uma profundidade visceral, “partindo das calcificações do útero” e florescendo num “recanto mais fechado” (p. 35). Ao longo do romance, ainda que seus momentos de fala sejam breves, sua presença é intensa e marcante, irradiando uma força silenciosa que atravessa toda a narrativa.

O capítulo 9 que aqui iremos analisar faz parte do recuo de tempo na narrativa de André, no qual ele não narra o momento de retorno a cada do pai, do contrário, lembra de um dos momentos familiares em que o pai, Iohána, proclamava seus sermões no momento da refeição, em especial durante a sua adolescência. Todo o capítulo acontece durante o momento da refeição da família e do discurso do pai:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas: “O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim. ( NASSAR, 1989, pág 51.)

Os rostos coalhados simbolizam bem o sentimento dos demais membros da família. A falta de expressão e rigidez diante da figura do pai, este que está de costas para o relógio e que tem cada palavra ponderada pelo pêndulo, objeto este que é um dos maiores quando o assunto é representar o tempo. Aqui, o pai coloca o tempo como algo grandioso que não se pode medir, o bem de maior grandeza que um homem pode ter, sem começo nem fim, ao que ele continua na próxima citação:

é o pomo exótico que não pode ser repartido, podendo entretanto prover igualmente a todo mundo; onipresente, o tempo está em tudo; existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia; existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó, assim como em tudo que nos rodeia; ( NASSAR, 1989, pág 52.)

Aqui, o tempo é apresentado como um ser onipresente que está em tudo, até nos faz lembrar a definição do Deus cristão. A metáfora do pomo exótico que não pode ser dividido nos faz entender o tempo como esta coisa rara e especial, que não pode ser dividido em parte, mas que, paradoxalmente, poder ser experienciado por todos os seres ao mesmo tempo e sem distinção, sem faltas. A mesa antiga utilizada como exemplo serve para dar materialidade ao tempo e para mostrar aos filhos que ele está não apenas no relógio, mas em tudo ao redor, em tudo que existe. Neste caso, nos deparamos com uma questão filosófica: o tempo é retratado como a substância do mundo, visto que não há um ser ou coisa que exista em vida que não seja atravessado por ele. Na próxima citação, Iohána ensina aos seus filhos como devem lidar, então, com este grande astro:

rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, nem aquele, devasso, que se estende, mãos e braços, em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra o seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com

sabedoria para receber dele os favores e não sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; ( NASSAR, 1989, pág 52.)

Aqui, o personagem coloca a humanidade como maior dádiva para lhe dar com o tempo, falando para seus filhos que a riqueza terrena não é tudo, e que diante de um homem que sabe aproximar-se do curso do tempo com ternura, ela torna-se ainda melhor. Dito isso, a verdadeira riqueza está em apreciar o tempo, não se rebelando contra seu curso, que aqui pode ser interpretado como o correr dos dias. Assim, se brindar, ou seja, se aproveitar o tempo com sabedoria, eles podem obter os favores do tempo e não sua ira. Dessa forma, Iohána mostra para seus filhos que quem entende o tempo como este grande astro que deve ser levado com sabedoria, paciência, ternura e humildade, não se frustra com o que ainda não veio, tão pouco força aquilo que não está pronto. Logo mais, ele apresenta o que deve ser evitado pelos membros da família:

por isso, ninguém em nossa casa há de dar nunca o passo mais largo que a perna: dar o passo mais largo que a perna é o mesmo que suprimir o tempo necessário à nossa iniciativa; ninguém em nossa casa há de colocar nunca o carro à frente dos bois: colocar o carro à frente dos bois é o mesmo que retirar a quantidade de tempo que um empreendimento exige; e ninguém ainda em nossa casa há de começar nunca as coisas pelo teto: começar as coisas pelo teto é o mesmo que eliminar o tempo que se levaria para erguer os alicerces e as paredes de uma casa; ( NASSAR, 1989, pág 53.)

Aqui, Iohána se utiliza de metáforas cotidianas para exemplificar o que os filhos devem evitar ao lidar com o tempo e, conseqüentemente, com a própria vida. Ressaltando mais uma vez a paciência com a ordem natural das coisas. Por exemplo, dar o passo mais largo do que a perna significa agir com precipitação, que nas palavras do patriarca significa também suprimir o tempo necessário das coisas, de maneira que apressa-se é matar o processo. Outra metáfora utilizada é colocar o carro à frente dos bois, é o mesmo que inverter a ordem natural das coisas, essa imagem mostra para os filhos que todo processo precisa de uma seqüência lógica, de organização e etapas bem definidas, e pular essas etapas não é nada inteligente de se fazer. A outra metáfora utilizada é a começar as coisas pelo teto, isto mostra que tudo aquilo que se sustenta de verdade precisa de tempo, de um bom alicerce, se não desaba facilmente. Mais uma vez, Iohána ressalta o poder da paciência, mostrando que a precipitação é um grande erro que sua família não deve cometer. E falando em erros, mais à frente no texto o patriarca fala de um erro que seus filhos devem evitar:

o mundo das paixões é o mundo do desequilíbrio, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas fiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar uma sebe viva, cerrada e pujante, que divide e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra e esconda dos nossos olhos as trevas que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir essa divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista, nenhum de nós há de cair jamais na fervura desta caldeira insana, onde uma química frívola tenta dissolver e recriar o tempo; não se profana impunemente ao tempo a substância que só ele pode empregar nas transformações, não lança contra ele o desafio quem não receba de volta o golpe implacável do seu castigo; (NASSAR, 1989, pág 54.)

Nessa parte, Iohána mostra a clássica visão severa, patriarcal e conservadora sobre as paixões e o desejo, colocando-os como algo perigoso que deve ser evitado a ponto de esticar arames e cercas contra tal sentimento. Aqui, as paixões — ou seja, os desejos intensos, o impulso carnal, os sentimentos desenfreados — são apresentados como forças caóticas, perigosas, capazes de quebrar a ordem. No universo da obra, dominado por uma visão religiosa e tradicionalista, a paixão é vista como algo que ameaça a harmonia da casa e da alma, essa metáfora da cerca sugere proteção, contenção, vigilância. É preciso delimitar o espaço sagrado da família, da ordem e da calma. Ele afirma que nenhum da casa deve transgredir essa divisa e arriscar cair no que ele chama de caldeira insana, o que pode causar um castigo vindo do tempo. Percebemos aqui que ele coloca, agora, o tempo como algo que castiga e que só no seio familiar é possível de se prevenir disso. Mas já no final do capítulo, ele ressalta que o tempo é sim um grande benéfico:

não se deve contudo retrair-se no trato do tempo, bastando que sejamos humildes e dóceis diante de sua vontade, abstendo-nos de agir quando ele exigir de nós a contemplação, e só agirmos quando ele exigir de nós a ação, que o tempo sabe ser bom, o tempo é largo, o tempo é grande, o tempo é generoso, o tempo é farto, é sempre abundante em suas entregas. (NASSAR, 1989, pág 56)

Essa visão de Iohána nos remete muito ao Deus do cristianismo, que está em tudo, que devemos confiar em sua bondade e nunca se rebelar contra ele, que é onipotente e onipresente e está em tudo, está com todos. A partir da perspectiva, o tempo não é apenas uma sucessão de instantes, mas uma força moral e espiritual que rege a ordem da existência. Sua postura diante do tempo — marcada pela reverência, pelo respeito ao ritmo e pela recusa à pressa — representa uma tentativa de domesticar o caos por meio da tradição e do controle. Essa visão reforça o ideário patriarcal, em que a autoridade é sustentada pela repetição e pela espera. Ao defender a obediência aos ciclos naturais como forma de sabedoria, Iohána se coloca como guardião de uma temporalidade ancestral, que entra em choque com o desejo de ruptura e

desvio representado pelo filho André. Assim, o tempo, em *Lavoura Arcaica*, não é apenas um tema, mas uma tensão central entre permanência e transgressão, entre herança e ruptura, entre o pai e o filho, além de ser este grande astro que está sempre conosco, em tudo que sentimos e olhamos.

## CONCLUSÃO

Segundo Jaffe (2023), uma das experiências mais importantes e prazerosas na literatura é a sensação de descoberta, como se o leitor estivesse diante de algo completamente novo. Essa experiência inaugural provoca um espanto semelhante ao de uma criança ao entrar em contato com o desconhecido, e é justamente esse espanto — ou *thauma*, como chamavam os gregos — que impulsiona tanto a arte quanto a filosofia. Trata-se de um sentimento que desperta a curiosidade, o desejo de conhecer, de inventar e de imaginar o que ainda não existe, ultrapassando os limites do que é tido como normal ou evidente.

A noção de espanto apresentada por Jaffe (2023) — entendida como a sensação inaugural que provoca no leitor a impressão de estar diante de algo novo — dialoga com o que Milan Kundera conceitua como a “ética do novo” em *A arte do romance* (2023). Ambos os autores destacam a importância da originalidade como elemento essencial na experiência estética do texto literário. Enquanto Jaffe ressalta o impacto do ineditismo como motor de curiosidade do leitor, Kundera defende que o escritor deve se comprometer com a criação de uma obra capaz de surpreender, de escapar do lugar-comum, oferecendo ao leitor a chance de experimentar algo raro. Nesse sentido, a originalidade deixa de ser apenas um traço formal e passa a assumir um papel ético e estético, pois tanto o espanto quanto o novo tornam-se caminhos para o aprofundamento da experiência literária e para a transformação do olhar sobre o mundo.

Dito isso, Raduan Nassar além de nos apresentar uma prosa poética única que emociona leitores no decorrer de todos esses anos, ele também nos presenteia com todo um capítulo sobre um tema tão complexo e filosófico quanto o tempo, nos colocando na mesa junto aos filhos de Iohána para ouvir seus sermões em que hora nos faz amar o tempo, hora nos faz temê-lo. Este tempo que também se assemelha ao Deus cristão, sobretudo do antigo testamento, que é bondoso e está em tudo, mas que, caso não o obedeçamos, podemos também causar sua ira.

A sensação de espanto apresentada por Jaffe (2023), neste romance, se dá justamente por experienciar junto aos filhos do patriarca a sua visão do tempo, num sermão que dá uma dimensão dramática, filosófica e até religiosa. Aqui, o tempo é uma entidade sagrada, dotada de sabedoria, ritmo e generosidade, que deve ser acolhida com humildade e jamais violentada por impulsos de pressa, desordem ou paixões. Essa concepção revela não apenas um modo de viver, mas também uma tentativa de manter intacta uma estrutura de valores ancestrais que sustentam a ordem familiar. Nesse sentido, a figura de Iohána encarna uma temporalidade disciplinada, que resiste ao caos das paixões e ao desejo de transgressão do filho André. Com isso, o romance nos convida a refletir não só sobre o que é o tempo, mas sobre como nos posicionamos diante dele— se como súditos reverentes, como Iohána, ou como transgressores inquietos, como André.

## REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Todavia, 2023.

JAFFE, Noemi. **Escrita em movimento: Sete princípios do fazer literário**. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das letras. 1989.

## Escrever a mãe: maternidade e resistência em *Ainda Estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva

Margarida Pontes Timbó<sup>36</sup>  
Maria Elenice Costa Lima Lacerda<sup>37</sup>

### RESUMO

Este trabalho discute a maternidade como forma de resistência no romance *Ainda estou aqui*, do escritor brasileiro Marcelo Rubens Paiva (2024). Essa autoficção traz a narração de um filho que “escreve a mãe” ao rememorar fatos sociais, políticos, históricos e pessoais acompanhados durante sua infância, entre eles, o assassinato de seu pai, o ex-deputado cassado Rubens Paiva, durante a ditadura militar do Brasil. A narrativa literária, recentemente transposta para a linguagem do cinema pelo diretor Walter Salles, resgata com sensibilidade a história de Eunice Paiva, mãe do referido escritor. Atualmente encontra-se em debate o olhar da mãe pela escrita do (a) filho (a), como “escrita de si”, conforme propôs Foucault (1992). Assim, escritores como Édouard Louis, Jamaica Kincaid, María Negroni, Tatiana Salem Levy se colocam nesse rol de autores que trazem a maternidade como escrita de si e de espaço de resistência. Logo, ao falar da mãe, o filho ou a filha escritora fala de si, principalmente quando se trata de uma narrativa autoficcional. O problema de pesquisa se interessa em como a escrita literária de Marcelo Rubens Paiva coloca a maternidade como espécie de resistência? Sabe-se que ao escrever sobre a mãe, impossibilitada de enterrar o seu marido, o narrador-personagem do romance relaciona maternidade e resistência, afetividade e luta, história e memória. A pesquisa teórico-bibliográfica, de viés qualitativo, fundamentou-se em Badinter (1985), Beauvoir (2008), Foucault (1992), Klinger (2006), entre outros estudiosos que se preocupam com a maternidade na literatura e a escrita de si. Os resultados mostram que o autor fornece a sua vivência pessoal de filho, ao acompanhar o luto e a luta silenciosa da mãe para revelar crueldades na história brasileira. Portanto, a obra literária figura como depoimento sobre a maternidade revelada por um sujeito que passou por violências durante o seu processo de crescimento pessoal.

**Palavras-chave:** *Ainda estou aqui*. Marcelo Rubens Paiva. Maternidade. Escrita de si.

---

<sup>36</sup> Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará – UFC. Professora adjunta no Curso de Letras Português da Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA. E-mail: [margarida.timbo@uvanet.br](mailto:margarida.timbo@uvanet.br)

<sup>37</sup> Doutora em Letras Vernáculas na área de Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Professora efetiva da Universidade Federal do Piauí – UFPI no Colégio Técnico de Floriano (CTF/UFPI). E-mail: [maria.lacerda@ufpi.edu.br](mailto:maria.lacerda@ufpi.edu.br)

## Introdução

Este trabalho objetiva discutir a maternidade como forma de resistência no romance *Ainda estou aqui*, do escritor brasileiro Marcelo Rubens Paiva (2024). Procura também identificar a memória como elo entre o narrador-personagem e a figura da mãe no texto em tela.

O problema de pesquisa busca responder a seguinte questão: como a escrita literária de Marcelo Rubens Paiva coloca a maternidade como espécie de resistência por meio da memória? Inferimos que ao escrever sobre a mãe, impossibilitada de enterrar o seu marido, o narrador-personagem do romance relaciona maternidade e resistência, afetividade e luta, história e memória. Assim, a escrita literária autoficcional desponta como processo de coletividade e de uma autoria contemporânea como “espécie de vingança” (Resende, 2008).

Metodologicamente, a pesquisa bibliográfica possui viés qualitativo apoiado em análise literária, fundamentou-se em Badinter (1985), Beauvoir (2008), Foucault (1992), Klinger (2006), entre outros estudiosos que se preocupam com a maternidade na literatura e a escrita de si.

Com este trabalho desejamos trazer a potencialidade dessa obra literária como depoimento sobre a maternidade revelada por um sujeito que passou por violências durante o seu processo de crescimento pessoal.

### **Escrever a mãe: maternidade e resistência em *Ainda Estou Aqui*, de Marcelo Rubens Paiva**

Karl Erik Schollhammer (2009) define o autor contemporâneo como aquele capaz de se orientar no escuro, desse modo, entendemos que assim o faz Marcelo Rubens Paiva quando escreve a mãe na narrativa literária do seu romance *Ainda estou aqui*. Entendemos que esse autor escreve como *espécie de vingança*, como assim sugere os estudos teóricos da professora Beatriz Resende (2008) que dissertam sobre a autoria da literatura brasileira contemporânea. Para Resende, o autor brasileiro contemporâneo escreve para se vingar, ou seja, sua escrita consiste numa atitude política de vingança.

Diante disso, escrever a mãe consiste num processo de escrita bastante recorrente na autoria contemporânea, também quando pensamos na “escrita de si”, conforme propôs Foucault (1992). Em outras palavras, “a prática de si implica leitura, leitura e escrita”

(Foucault, 1992, p.3), acrescentaríamos reflexão sobre passado, presente e futuro. O que remete a uma atitude memorialística, política e reflexiva por parte daquele ou daquela que escreve.

A escrita como exercício pessoal praticado por si e para si é uma arte da verdade contrastiva; ou, mais precisamente, uma maneira reflectida de combinar a autoridade tradicional da coisa já dita com a singularidade da verdade que nela se afirma e a particularidade das circunstâncias que determinam o seu uso. (Foucault, 1992, p.5).

Neste sentido, podemos conceber que escrever a mãe evidencia o olhar da mãe pela escrita do (a) filho (a). Atualmente isso acontece de maneira recorrente em muitas narrativas da literatura contemporânea universal, ou seja, assim fazem escritores, como, por exemplo: o francês Édouard Louis, nos seus romances *Metamorfoses e lutas de uma mulher* e em *Monique se liberta*; a escritora Jamaica Kincaid, de Antígua e Barbuda, mas radicada nos Estados Unidos, no romance *A Autobiografia da minha mãe*; a escritora argentina María Negroni, em *O coração do dano* e a autora brasileira Tatiana Salem Levy no romance *Melhor não contar*. Esses autores se colocam no rol de ficcionistas que trazem a maternidade como escrita de si e também como espaço de resistência. Logo, ao falar da mãe, o filho escritor ou a filha escritora falam de si, principalmente quando se trata de uma narrativa autoficcional. Neste sentido, entendemos que “a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional”. (Foucault, 1992, p.5).

Percebemos isso na autoria de *Ainda estou aqui*, narrativa literária escrita por Marcelo Rubens Paiva, cuja primeira edição foi publicada em 2015, mas se tornou um *boom* literário após sua linguagem ser transposta para o cinema, com o filme homônimo, dirigido por Walter Salles. Essa película foi bastante premiada, aclamada pela crítica e pelos telespectadores em todo o mundo, além disso, tornou-se o primeiro Oscar brasileiro da história, em 2025. Depois de um período de rebaixamento e de notória desqualificação das nossas artes, esse prêmio trouxe inúmeros significados para a cultura nacional e ajudou o público brasileiro a se interessar novamente pelo cinema e pelas artes, como a literatura.

*Ainda estou aqui* conta a história de Eunice Paiva, uma mulher abastada, que viveu no Rio de Janeiro com os cinco filhos e o marido, o engenheiro civil, Rubens Paiva. Essa família enfrentou o período conturbado e violento da ditadura militar no Brasil. Rubens Paiva atuou como deputado, em seguida, teve seus direitos políticos cassados, foi perseguido e morto pelo sistema militar, praticamente arrebatado do convívio social e do seio familiar. O referido romance, escrito por Marcelo, filho do casal Eunice e Rubens Paiva, surpreende bastante o

leitor, mesmo aquele habituado a ler narrativas históricas e literárias produzidas sobre o período da ditadura. O discurso narrativo produzido por Marcelo Rubens Paiva não traz a violência explícita do sumiço do pai, mas sim concentra-se em narrar sob a perspectiva do filho como a mãe e a família enfrentaram o desafio da violência velada, da dor silenciosa e dos traumas coletivos diante da tentativa de sobreviver aos infortúnios provocados pelo sistema. Bem no início do texto, o narrador-personagem assevera surpreso o fato de ter descoberto que “ali estava a verdadeira heroína da família, sobre ela que nós, escritores deveríamos escrever”. (Paiva, 2015, p.31). É assim que o narrador apresenta ao leitor a figura da personagem principal do romance, isto é, Eunice Paiva. A voz narrativa não desqualifica, sequer diminui o sofrimento e as injustiças vividas pelo pai, pelo contrário, destaca os méritos de sua formação humana, ética e moral e reafirma incontáveis vezes que “o crime foi contra a humanidade, não contra Rubens Paiva” (Paiva, 2015, p.32). Além disso, o discurso narrativo reforça que “a tática do desaparecimento político é a mais cruel de todas, pois a vítima permanece viva no dia a dia. Mata-se a vítima e condena-se toda a família a uma tortura psicológica eterna” (Paiva, 2015, p.141). Essa tortura psicológica e eterna permanece patente na trajetória da mãe Eunice.

Desta forma, o narrador-personagem desse romance se mostra bastante transparente ao sustentar que a mãe Eunice consiste no pilar daquela casa e da razão de todos terem sobrevivido ao sistema opressor, pois aqueles membros da família foram capazes de resistir com resiliência e sorrisos, mesmo quando o mundo os fazia chorar e exigia a sua revolta. Diante disso, “escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro” (Foucault, 1992, p.8). Neste sentido, Marcelo Rubens Paiva desvenda o rosto da mãe junto ao seu próprio rosto.

Ao longo do romance concebemos que Eunice Paiva foi quem orientou todos daquela família a ultrapassarem seus medos e abalos em virtude da morte criminoso provocada pelo Estado ao patriarca da família. O narrador-personagem nos leva a entender que a personagem Eunice possui consciência de que seu marido seria mais uma das vítimas daquele sistema opressor, mas ela como sobrevivente precisaria agir com sagacidade e inteligência emocional para atravessar aquela etapa difícil da vida, em seguida, contar a preocupante infração contra os direitos humanos. Igualmente, como narrador-personagem, a voz narrativa usa das mesmas artimanhas para escrever e mostrar-se, ou seja, aparecer junto da face materna. Assim sendo, a mãe – considerada pelo narrador-personagem, em alguns momentos da narrativa, como uma pessoa de personalidade fria, quase orgulhosa –, jamais mostrava choro, abatimento ou fraqueza diante dos filhos, mesmo passando por tantas intempéries pessoais: “Passei a vida

achando minhas tias, sogras e mães de amigos mais afetivas e carinhosas do que a minha. Que por vezes parecia uma namorada birrenta e temperamental”. (Paiva, 2015, p.36).

Paulatinamente conhecemos um pouco da personalidade da personagem Eunice. Graças a uma descrição física e psicológica que se misturam, a mãe do narrador-personagem recupera a sua memória por meio de atributos bem interessantes: “Lia em jejum no quarto. Era prática, culta, magra, sensata e workaholic. [...] Minha mãe deve ter me dado uns quatro beijos na vida”. (Paiva, 2015, p.37).

Neste formato, o narrador-personagem recorre à memória para nos relatar as impressões pessoais sobre sua mãe e destacar os principais percalços vividos por ele, afinal “a memória é uma mágica não desvendada. Um truque da vida” (Paiva, 2015, p.14). Logo, pela evocação da memória a narrativa se constrói e será pela tentativa de não perder a memória que o romance se fortalecerá.

Dessa forma, os fatos violentos convocados pela memória se sustentam na percepção e nas ações da mãe, afinal ela foi a responsável, isto é, a protagonista da sua própria história e da história de toda a família. Parece-nos que o narrador-personagem sugere ao seu leitor, que a resistência da mãe equivale a sua própria resistência, por isso que ao falar dela, ele automaticamente disserta sobre si com diligência, seriedade e afeto. O narrador-personagem afirma que “virava mãe da minha mãe” (Paiva, p.24). Essa assertiva pode ser compreendida de maneira literal, não só pela condição provocada pelo Alzheimer e da velhice da mãe, mas também pode ser compreendida de maneira metafórica, ou seja, em virtude da luta e da resistência de manter viva a memória do que aconteceu com sua família, o narrador-personagem virou mãe da sua própria mãe para continuar comunicando os delitos sofridos por muitas pessoas inocentes.

A despeito dessa memória ser muito similar à memória do trauma, no testemunho do narrador-personagem do romance de Marcelo Rubens Paiva há a possibilidade de ficção. O próprio narrador-personagem reconhece isso, portanto, a sua ação de narrar as violências sofridas pela sua mãe e família fazem com que memória e ficção se entrelacem. Dessa maneira, o testemunho se transforma em um processo discursivo, “o narrar é, portanto, o sopro da vida, a atitude que faz a testemunha reafirmar-se como vítima e pedir por justiça” (Arosa, 2017, p.88).

Essa escrita de si pode manifestar também “um caráter fragmentário e caótico da identidade” (Klinger, 2006, p.44), ainda mais quando tem por bases temas delicados como a violência e a complexidade da maternidade. Aos poucos, o leitor irá compreender que Marcelo Rubens Paiva nos fornece um narrador-personagem que transmite a sua vivência

peçoal de filho, ao acompanhar o luto e a luta silenciosa da mãe para revelar crueldades na história brasileira:

Em casa, trancada no quarto no escuro, chorava todas as noites, chorava sozinha, sem que nos déssemos conta. Não queria que percebêssemos, mas que tivéssemos uma infância e adolescência sem âncoras na alma, que tocássemos a vida, os estudos, que tivéssemos amigos, namoradas. Não repartiu sua dor com ninguém. Não sei julgar se estava certa ou errada. Era seu jeito de ser. (Paiva, 2015, p.152).

Esse seu jeito de ser faz a mãe transcender as expectativas de uma família fraturada pela injustiça. A condição de mulher, mãe e viúva fazem de Eunice uma personagem bastante peculiar para pensarmos o trauma e os temas da violência e da maternidade:

O trauma é algo inenarrável, pois não traduzido por meio da linguagem, mas que clama por narração: é um evento tão extremo, que transcende a capacidade de explicação por meio do traumatizado, que, no entanto, é impelido a explica-lo. (Arosa, 2017, p.83).

A protagonista de *Ainda estou aqui* enfrenta muitas formas traumáticas de violência, quer física, quer psicológica: a mulher perde o companheiro, o conforto e a tranquilidade de sua vida e, ainda, terá que reorganizar seus projetos para conseguir sobreviver depois do caos: “Não nos mimou, palmas. Mas criou cinco filhos chorões”. (Paiva, 2015, p.63), esses filhos sensíveis respingam os danos percebidos no silêncio materno. O narrador-personagem destaca a todo o instante a maternidade peculiar dessa mulher ao dizer que:

[...] nunca dancei com a minha mãe. Nunca a abracei de verdade. Nunca rolei com ela fazendo cócegas. Nunca gargalhamos juntos. Nossa relação era como as regras que me ensinava protocolar. Talvez ela tivesse lido num manual como se relacionar com filhos, um manual de etiqueta com um capítulo sobre como abrir as portas cruzar talheres, tirar a dona da festa para dançar. Até nossas conversas eram secas, diretas, objetivas. Nunca pude lhe pedir conselhos sobre garotas, numa adolescência que chegava sem escalas. (Paiva, 2015, p.68).

Pelo excerto, depreendemos que ao descrever parte do seu relacionamento peculiar com a mãe, o narrador-personagem expressa que Eunice blindava o excesso, trazia o mutismo e a atitude comedida na condução da rotina com os filhos. O silêncio seria a resposta para tantos traumas? Segundo o narrador-personagem, a mãe “não repartiu sua dor com ninguém. Superar? Impossível. Esquecer? Nem pensar [...]” (Paiva, 2015, p.152). Então, caberia a essa mãe lutar e colocar-se como símbolo de resistência para continuar a vida.

No tocante ao tema da maternidade, esta pode ser vista como escolha e ao mesmo tempo ônus à mulher, os estudos da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1970) já depuseram acerca disso. Em *Ainda estou aqui*, percebemos a maternidade, primeiramente

como escolha prazerosa e feliz, posteriormente como peso para Eunice Paiva, pois quando ela se vê sozinha com os cinco filhos, sem poder ter acesso ao espólio deixado pelo marido, ela precisará se reinventar para sobreviver com os seus, portanto, ela se transforma em “mãe-pai”: “Minha mãe pegou uma procuração do meu pai e passou a ser, pela primeira vez, mãe-pai, o que se repetiria ao longo da vida” (Paiva, 2015, p.89). Assim, a maternidade dessa personagem nos parece movida por atitudes de luta e de resistência.

[...] ela fez letras antes de se casar e direito depois de viúva. Não foi ser na vida uma digna mãe italiana, mas uma advogada tão eficiente e requisitada que, aos setenta anos, nunca a deixavam se aposentar. Não exercia seu afeto por meio de afagos, mas pela praticidade. (Paiva, 2015, p.40).

Elisabeth Badinter (1985), no famoso livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, apresenta a obrigação de ser mãe destinada à mulher, como se isso estivesse condicionado ao feminino. Esse estudo é referência essencial para o assunto, em especial, porque evidencia eventos culturais, sociais, históricos, psicológicos e políticos da maternidade como opção ou escolha. Ter um filho segmenta todo sujeito que opta por isso, independente do gênero e da via para se chegar à maternidade. A pessoa que escolhe maternar se vê dividida em muitos aspectos, seja do ponto de vista individual, profissional, seja do ponto de vista social, corporal e amoroso. Na fatura de Eunice Paiva evidenciamos isso, pois quando ela escolhe ser mãe, adia parte de seus projetos profissionais, cria os filhos com responsabilidade, o próprio narrador-personagem expõe isso: “Meu pai viajava demais. Figura sempre ausente. Minha mãe me educou sozinha. Isso é bom? Ruim? Não sei...” (Paiva, 2015, p.52). Porém, devido a um crime violento provocado pelo Estado essa mulher acabará enfrentando dramas pessoais para conduzir a sua família sem tantas sequelas, embora os seus abalos sejam sempre revisitados na memória.

Seu maior orgulho era maior do que seu esquecimento. Jamais sentiria pena de si mesma. Nem queria que sentíssemos pena dela. Jamais pediu ajuda. Recentemente uma nova fala cheia de significados entrou no seu repertório, especialmente quando um turbilhão de emoções a ataca, como rever uma filha que mora na Europa ou segurar no colo o meu filho, o que mostra uma felicidade e um alerta, caso alguém não tenha reparado: *Eu ainda estou aqui. Ainda estou aqui.* (Paiva, 2015, p.224. Grifo nosso).

Curiosamente, o advérbio “ainda” será bastante acentuado desde o título até a percepção leitora acerca da constituição da personagem. O narrador-personagem ratifica que ainda estará com a mãe mesmo quando todos se forem, mesmo quando sua memória se apagar ou o mundo quiser esquecê-la. A memória recupera o passado que “interage com o segundo vivido, que já ficou para trás, virou memória recente” (Paiva, 2015, p.162). Portanto, as

marcas da personagem mãe Eunice Paiva viram memórias para os filhos, familiares, antigos leitores e novos leitores que aprenderam a resistir com ela.

Assim, a atividade escrita, artística e autoficcional do filho que escreve a mãe evidencia aquilo que o escritor francês Édouard Louis, já referenciado aqui neste trabalho, sustenta tão bem: “a autobiografia é a forma mais coletiva de literatura”<sup>38</sup> (Louis apud Bernardi, 2024). Nesta direção, se a memória individual também é coletiva, a escrita de si e a autobiografia revelam coletivamente como a literatura se processa.

Então, se tomarmos a maternidade como elemento de análise, veremos como escrever a mãe corrobora para manter a sobrevivência em tempos sombrios, por isso o maternar em *Ainda estou aqui* deve ser apreciado como símbolo de luta e de resistência.

### Considerações Finais

Com este trabalho objetivamos discutir a maternidade como forma de resistência no romance *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva (2024). Essa autoficção traz a narração de um filho que “escreve a mãe” ao rememorar fatos sociais, políticos, históricos e pessoais acompanhados durante sua infância, entre eles, o assassinato de seu pai.

Sendo assim, podemos concluir que o romance em discussão figura como depoimento sobre a maternidade de Eunice Paiva revelada por um sujeito que passou por graves violações durante sua vida.

Portanto, esse depoimento, ou melhor, essa escrita de si do escritor e filho Marcelo Rubens Paiva manifestam as violências sofridas por sua família e pela sua mãe. Assim, sua escrita figura como “espécie de vingança”, pois ela consegue preservar memórias para aqueles que ainda estão aqui.

### Referências

AROSA, Guido. **Literatura e testemunho, a escrita do eu em choque**: o trauma, sua memória. In: *Revista Athena*, v. 13, n.2, 2017. Revista Científica dos Discentes do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/athena/article/view/2895/2287>. Acesso em: 10 out. 2024.

---

<sup>38</sup> Informação disponível no site: <https://jornaldebrasil.com.br/viva/literatura/autobiografia-e-a-literatura-mais-coletiva-diz-edouard-louis-estrela-da-flip/>. Acesso em: 15 maio 2025.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Fatos e mitos. 4 ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: \_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Universidade do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. (Tese Doutorado). 204 f. 2006. Disponível em: <https://www.btdt.uerj.br:8443/handle/1/6168>. Acesso em: 2 out. 2024.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Ainda estou aqui* [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2015.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

***Coração na aldeia, pés no mundo*, de Auritha Tabajara: caminhos para o acesso à  
produção literária indígena no Brasil**

Eulidiane Morais da Silva<sup>39</sup>

**RESUMO**

A produção literária indígena no Brasil enfrenta dificuldades relacionadas à sua publicação e divulgação. Consequentemente, poucos leitores têm acesso a ela e isso, também, reflete-se na Educação Básica brasileira, que ainda sustenta, em seus currículos escolares, o cânone literário que privilegia a escrita de quem apresenta os padrões heterossexual, branco, cristão e de classe econômica dominante. Sendo assim, o principal objetivo deste trabalho é analisar como a cordelista indígena Auritha Tabajara tece, por meio da literatura, sua história e a de seu povo, de que forma ela as entrelaça, e como isso pode contribuir para uma melhor compreensão de sua cultura, de seus valores e de suas crenças. Para isso, é analisado seu livro de cordel *Coração na aldeia, pés no mundo*, com destaque para trechos que evidenciam tanto os principais eventos da vida de Auritha quanto o entrelaçar da voz da poeta com a voz de seu povo. Para embasar este trabalho, são utilizados os teóricos Gayatri Chakravorty Spivak e Edward W. Said, que discutem questões acerca das relações de poder entre diferentes culturas e camadas sociais; Octávio Paz, que discute com profundidade conceitos poéticos; e Alfredo Bosi, que contextualiza o processo de colonização de nosso país. Dessa forma, podemos conhecer melhor os modos como os povos nativos do nosso país veem, vivem e sentem o mundo, suas lutas e reivindicações e, assim, contribuir para a “construção de pontes” que possibilitem, cada vez mais, o acesso dos brasileiros a essa literatura.

**Palavras-chave:** Literatura indígena. Auritha Tabajara. Cordel.

---

<sup>39</sup> Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC. E-mail: eulidianemorais2013@gmail.com

## Introdução

Como professora de Língua Portuguesa do Ensino Médio na rede pública do estado do Ceará, posso afirmar que dificilmente as produções literárias indígenas são contempladas nos livros didáticos e na grade curricular ofertada aos estudantes. A figura do indígena, no ensino de Literatura Brasileira, ainda é vinculada às obras de José de Alencar e Gonçalves Dias, por exemplo. Essa associação, por si mesma, já remete à questão do cânone literário, que exclui aqueles/as que não interessam ao modelo hegemônico canônico – os padrões heterossexual, branco, cristão e de classe econômica dominante:

ao olharmos para as obras canônicas da literatura ocidental percebemos de imediato a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânon literário. Entre as obras-primas que compõem o acervo literário da chamada “civilização” não estão representadas outras culturas (isto é, africanas, asiáticas, indígenas, muçulmanas) [...] (Reis, 1992, p. 72).

Eu mesma, enquanto estudante, não tive acesso a nenhuma produção literária indígena ao longo da minha trajetória escolar, do Ensino Básico ao Ensino Superior<sup>40</sup>, tendo esse contato ocorrido apenas na Pós-Graduação. Por esse motivo, escolhi abordar a obra da cordelista cearense Auritha Tabajara; assim, começo a trilhar, sobretudo como professora e pesquisadora, os caminhos para promover o acesso à essa produção literária, que faz da escrita uma das formas de espaço para ecoar sua voz:

[...] para reagir a essa subalternidade imposta e massacrante, as escritoras indígenas avançam pessoal e historicamente via texto literário, evocando as vozes ancestrais e se colocam também na tessitura poética e narrativa, para denunciar a perseguição, lembrar das parentas que se foram e das que continuam na luta, na resistência (Silva Filho, 2022, p. 60).

Não se pode esquecer, também, que os povos indígenas do Brasil foram colonizados e inferiorizados. Em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, Edward Said, um dos principais nomes da teoria pós-colonial, descreve como esse orientalismo foi proposto para “dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente” (Said, 2007, p. 29). Ao compreender o Oriente não como um espaço meramente geográfico, mas como um conjunto de povos e territórios submetidos à colonização e à inferiorização por um pensamento hegemônico, é possível estabelecer uma relação entre o conceito proposto por Said e a situação dos povos indígenas brasileiros; pois, segundo Silva Filho (2022, p. 14), “a composição Ocidental visou definir como seriam esses sujeitos, de forma que quem conduzia

---

<sup>40</sup> Sou graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará, turma de 2012.2.

os corpos não eram os próprios indígenas, mas sim aqueles que *dominavam, reestruturavam e autorizavam* sobre os indígenas, ou seja, o branco colonizador”.

Assim, o objetivo deste trabalho é analisar como a cordelista indígena Auritha Tabajara tece sua história e a de seu povo por meio da literatura, como ela as entrelaça e de que forma isso pode contribuir para uma melhor compreensão de sua cultura, de seus valores e de suas crenças; pois, como pontuam os historiadores Sidney Chalhoub e Leonardo Pereira (1998, p. 7-8), “é preciso desnudar o rei, [...] submetê-la [*a literatura*] ao interrogatório sistemático [...] de que literatura se está falando? Quais as suas características? Como determinado autor concebe a sua arte?”. Buscar respostas a esses questionamentos nos abre veredas para conhecer mais a fundo a produção literária de Auritha, que não busca representar apenas a si mesma, mas a todo um povo ao qual pertence. Para isso, será analisado seu livro de cordel *Coração na aldeia, pés no mundo*, destacando-se trechos que evidenciam tanto os principais eventos da vida de Auritha quanto o entrelaçar da voz da poeta com a voz de seu povo.

Diante de todas essas questões, reafirmo a importância de abrir caminhos para o acesso à produção literária indígena, desde os anos iniciais da educação básica. Como já mencionei, sou professora em uma escola pública do Ceará e, nesse contexto, apresentar aos estudantes a obra de uma escritora indígena cearense que atua no gênero do cordel amplia as possibilidades de aproximação deles com essa literatura, promovendo identificação e valorização de saberes.

### **Caminhos de Auritha**

Francisca Aurilene Gomes é o nome de registro de Auritha Tabajara. A cordelista já carrega em sua identidade o reflexo de um conflito vivido: por questões das leis de nosso país, a escritora não pôde ser registrada com seu nome indígena. Como explicam Santos e Lima (2022, p. 28): “[...] o governo brasileiro proibiu a utilização de nomes indígenas no registro civil, com o intuito de obter apoio social, explicitando assim uma política de apagamento cultural e de pressão por integração”.

Desse modo, ao preferir ser chamada de Auritha – nome escolhido por sua avó, Francisca Gomes de Matos, uma respeitada anciã tabajara –, ela reafirma seus laços ancestrais e fortalece a expressão de sua produção literária, que se destaca como uma das principais vozes da literatura indígena no Brasil. De acordo com Marco Haurélio, pesquisador da cultura popular brasileira e do cordel,

Auritha teve, na vida e na arte, uma grande preceptora: Francisca Gomes de Matos, nascida em 1928, sua avó, parteira, rezadeira, mezinheira e contadora de histórias. Conhecidora dos segredos da vida e da natureza, Mãe-Vó como Auritha a chama – até por ela ter sido, inclusive, sua parteira –, é a imagem do perdido e sonhado matriarcado, já que, entre seu povo, os Tabajara de Iporanga, Ceará, assim como entre praticamente todos os povos indígenas daqui e d'alhures, os líderes espirituais, os pajés, são via de regra homens (Haurélio, 2018, in: Tabajara, 2018, p. 5).

Ou seja, Auritha nos apresenta uma literatura que não somente abre caminhos, mas também desafia as estruturas do cânone literário ao escolher expressar-se por meio de um gênero dominado por homens. Mais do que isso, sua escrita dá voz ao seu povo, que ainda hoje sofre com as consequências do processo de colonização do Brasil – como a quase dizimação dos povos indígenas, a tomada de suas terras e a imposição da religião e da cultura do colonizador: “[...] não se pode negar o caráter constante de coação e dependência estrita a que foram submetidos índios, negros e mestiços nas várias formas produtivas das Américas portuguesa e espanhola” (Bosi, 1992, p. 21), o que significa que esse processo foi marcadamente violento e opressor.

Diante disso, a análise do livro de cordel *Coração na aldeia, pés no mundo* nos conduzirá pelos caminhos poéticos da escritora indígena, revelando como a palavra se torna instrumento de profunda compreensão e, pode-se dizer, de conexão com sua vida, suas raízes e suas formas de ver e sentir o mundo.

Além disso, seu primeiro livro publicado, *Magistério indígena em verso e poesia* (2004), contou com o apoio da Secretaria de Educação do Ceará – um exemplo de incentivo essencial para a criação de espaços de produção e circulação da literatura indígena, uma vez que

todos/as os/as escritores e escritoras indígenas enfrentaram/enfrentam dificuldades para se lançarem e se manterem na cena literária brasileira que é extremamente seletiva. Porém, em comparação com alguns escritores e algumas escritoras indígenas brasileiros, Auritha Tabajara teve mais dificuldades para ser lançada e lida como autora indígena. As intempéries começaram logo cedo, ainda na aldeia, pois, ainda jovem precisou partir para a cidade grande em busca de trabalho, retornando tempos depois, quando entendeu que a cidade não era como a aldeia. Sendo mulher, indígena, assumidamente lésbica, e sabendo da existência de um cânone masculino, seletivo e branco, publicar tornou-se uma tarefa árdua para a escritora Tabajara. (Silva Filho, 2022, p. 70).

Isso reafirma a importância de promover, cada vez mais, a leitura de autores indígenas no Ensino Básico; proporcionando aos estudantes o conhecimento da literatura desses povos, das suas culturas, das suas crenças, das suas raízes, que, não obstante, são parte fundamental na formação da cultura brasileira.

## O canto da poeta, o canto de seu povo

O cordel de Auritha, *Coração na aldeia, pés no mundo*, é ilustrado pela artista plástica Regina Drozina, que não é indígena, “mas faz um movimento de reconhecimento da identidade de Auritha para compor as ilustrações. Assim, há uma recepção leitora por parte de Drozina, pois inicialmente ela lê para em seguida compor as imagens que engendram o cordel, em sua forma genuína” (Silva Filho, 2022, p. 71). Por meio de suas xilogravuras, ela dialoga com a escrita da cordelista e contribui significativamente para uma melhor recepção da obra pelos leitores.

Assim, nesse livro, a poeta conta toda a sua trajetória da infância à vida adulta, as vivências dentro e fora da aldeia, os desafios enfrentados e os aprendizados adquiridos, como podemos ver nos versos a seguir:

[...]  
Num distante interior,  
Tangido do vento norte,  
Do balanço de uma rede  
Ou como um sopro de sorte,  
Nasceu uma indiazinha,  
Chorando bem alto e forte.

Criou-se desde infante  
No berço de sua gente,  
Ouvindo belas histórias  
De sentido inteligente;  
Edificando o caráter  
Na fase de adolescente.

Já estando mais crescida,  
Moça de sonho profundo,  
Respeitadora de honra,  
De Maria ou de Raimundo,  
Voando qual beija-flor  
Nas maravilhas do mundo.  
[..]

(Tabajara, 2018, p. 7-8)

Nesses trechos, o eu lírico refere-se ao próprio nascimento, vinculando-o à sua ancestralidade, e segue narrando seu processo de desenvolvimento, passando pela adolescência e chegando à idade adulta com o desejo de conhecer o mundo; pois “o poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos” (Paz, 2012, p. 49). Sendo assim, a poeta vai contando e cantando a sua história, reconhecendo suas raízes, ao mesmo tempo que

tece sua individualidade. Essa interrelação entre a cordelista, sua história e a de seu povo dá-se porque “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser [...] o poema se alimenta da linguagem viva da comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões [...]” (Ibidem, p. 49), isto é, a voz poética indígena reafirma não somente seus valores individuais, mas as tradições de seu povo.

Além disso, uma das principais questões abordadas nesse livro é a influência da avó de Auritha, parteira, rezadeira, mezinheira e contadora de histórias: “o diálogo ancestral mantido com a avó vem desde o berço [...] A matriarca Francisca Gomes, como anciã indígena e contadora de histórias, possibilitou à sua neta viagens pelas memórias ancestrais” (Silva Filho, 2022, p. 68). No início do livro, por exemplo, a poeta já apresenta a figura da avó:

[...]  
Foi a primeira netinha  
Da vovó boa parteira  
Contadora de história;  
Também grande mezinheira  
Na região, respeitada  
Por ser sábia conselheira.  
[...]

(Tabajara, 2018, p. 8)

Nesse trecho, é perceptível o destaque que a poeta dá à sua avó, revelando o profundo laço afetivo que as une. Ao mesmo tempo, Auritha faz referência às heranças culturais de seu povo, transmitidas de geração a geração, como contar histórias e ou tornar-se mezinheira: o que contribui para a construção e reconstrução de sua identidade, como podemos observar ao longo de seu primeiro livro, pois “a palavra é um símbolo que emite símbolos. O homem [*no caso, a mulher indígena*] é homem graças à linguagem [...]. O homem criou a si mesmo ao criar uma linguagem” (Paz, 2012, p. 42, acréscimo meu); ou seja, pela escrita, a poeta pode (re)criar a si mesma, resgatando e valorizando suas raízes e questionando estereótipos.

Outra questão importante que Auritha aborda no livro é a construção de sua identidade: mulher indígena, nordestina e lésbica. Ela narra as dificuldades e os preconceitos sofridos:

Peço aqui, Mãe Natureza,  
Que me dê inspiração  
Pra versar essa história  
Com tamanha emoção

Da princesa do Nordeste,  
Nascida lá no sertão.

Quando se fala de princesa  
É de reino encantado,  
Nunca, jamais, do Nordeste  
Ou do Ceará, o estado.  
Mas mudar de opinião  
Será com aprendizado.

[...]  
Agora lá na cidade,  
Era mocinha inocente.  
Sorria pra todo mundo  
Que passasse à sua frente,  
Mas a maldade do povo  
Se fazia presente.

Foi ficando na cidade  
Sem nada para comer.  
Viu uma barraca de frutas  
Foi perto pra conhecer  
Alguém que ao menos pudesse  
Um fruto lhe oferecer.

[...]  
Auritha tinha um segredo  
Que não podia contar.  
Somente pra sua avó  
Se encorajou a falar.  
Não gostava de meninos,  
E não sabia lidar.

Chorava à noite e pedia:  
“Oh, Tupã, meu criador,  
Forças estão me faltando,  
Devolva-me, por favor”,  
Fazendo diminuir  
O grande fardo de dor.  
[...]

(Tabajara, 2018, p. 6, 16 e 27)

Logo na primeira estrofe, a voz poética faz um apelo à “Mãe Natureza” para que ela inspire seus versos, isso revela uma das formas que os povos originários têm de se relacionar com a natureza, como explica Julie Dorrico (2019, p. 244):

os povos indígenas, via literatura, mostram que sua estrutura se constitui como uma visão de mundo em que o homem está integrado à natureza, sendo este o ponto fundante da cosmovisão ameríndia e orientadora das produções em caráter estético, opondo-se à visão de homem versus natureza, ou cultura versus natureza, paradigma central do Ocidente.

A poeta já inicia seu cordel, então, em consonância com a tradição de seu povo, revelando sua profunda reverência à natureza que, como aponta Dorrico, mostra-nos o ser humano integrado a ela e não em oposição ou em posição de superioridade.

Em seguida, a voz lírica faz referência ao Nordeste, ao Ceará, denunciando o preconceito sofrido pelo povo nordestino. Sobre isso, Ramos (2021, p. 19) esclarece que

no Brasil, os estereótipos vêm sendo construídos desde a Colônia; o branco português criou a identidade que deveria ser seguida e todas as outras foram recriminadas e, assim, características indígenas e negras foram relegadas à discriminação, enquanto as brancas eram valorizadas dentro da cultura brasileira. Vivemos sob os estigmas criados ao longo dos anos e os nordestinos e nortistas são hoje o grupo de brasileiros que, por preconceito, foi marcado com estereótipos negativos nas outras regiões brasileiras por motivos econômicos, sociais, culturais, raciais e até geográficos. E a cultura do “porque sempre foi assim” acaba legitimando inverdades advindas desse discurso contra o diferente, contra o considerado anormal àquela comunidade.

Desse modo, consciente dos preconceitos que irá enfrentar por ser uma mulher indígena, nordestina e lésbica, a poeta convida-nos a não somente trilhar sua história através de seus versos, mas também a repensar conceitos; pois sabe que esses movimentos são indispensáveis à garantia dos direitos que esses grupos têm de existir e de ser respeitados. Nos versos seguintes, a voz poética narra as dificuldades enfrentadas na cidade: a maldade humana e a fome, e confessa guardar um segredo que só confiava de compartilhar com a avó, por temer o preconceito: ela gostava de meninas. Essa confissão revela o conflito interno enfrentado pelo eu lírico que, mais uma vez, recorre à sua tradição e encontra amparo clamando por Tupã.

Diante da construção de identidade da poeta, é possível compreender o quanto é importante e necessário tecer caminhos para que essa literatura possa ser acessada pelo maior número de pessoas possível. Como questiona Spivak (2010), pode o subalterno falar? Ou seja, perante esse sistema hegemônico, que privilegia o homem, branco, hétero (colonizador), o que fazer para ser lido e ouvido se você não se encaixa em nenhum desses padrões? “O que a elite deve fazer para estar atenta à construção contínua do subalterno? A questão da ‘mulher’ parece ser mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra [*ou indígena*] e mulher, está envolvida de três maneiras” (Spivak, 2010, p. 110, acréscimo meu).

Dessa forma, por meio da escrita, a cordelista narra sua própria vida de maneira literária e histórica, comunicando seus saberes ancestrais e sua trajetória entre a cidade e a aldeia. Com isso, ela cria espaços de resistência, onde sua voz – e a de seu povo – pode ser ouvida, ao mesmo tempo em que questiona os estereótipos e as ideias pré-concebidas sobre os povos indígenas brasileiros, como ela mesma destaca:

a literatura manifesta em mim uma dupla atuação: autoexpressão e resistência. Por meio dela procuro desconstruir estereótipos atribuídos às mulheres indígenas, uma

vez que não perco minha ancestralidade morando na cidade e usando tecnologia. Quero tirar a falsa impressão de que quando estou com roupas e pinturas tradicionais estou fantasiada, posto que isso faz parte de minha identidade não de uma performance. A todos quero explicar por meio do meu ritmo impresso na palavra (Tabajara, 2018, orelha do livro).<sup>41</sup>

Por último, é importante ressaltar a escolha de Auritha Tabajara pelo cordel. Ela carrega referências familiares e de poetas cordelistas, pois o cordel é um mecanismo oral muito popular no seio de sua família e é bastante frequente seu uso pedagógico nas cidades interioranas do nordeste brasileiro. Apesar da poesia de cordel ainda ser predominantemente masculina, existe um movimento de mulheres cordelistas. Nesse entremeio, destaca-se uma indígena: Auritha é a primeira mulher indígena a publicar um livro de cordel no Brasil. Sobre essa influência, a escritora fala:

escrevo em rimas desde que aprendi a ler e escrever. Essa paixão foi sendo despertada cada vez que ouvia minha tia Maria, a mais velha delas, cantando canções de violeiros nas apanhas de feijão no roçado, e quando meu tio padrinho lia, nas tardes dos domingos, Patativa do Assaré, Gonçalo Ferreira da Silva, Leandro Gomes de Barro e outros poetas cordelistas. O encantamento veio também de quando minha avó contava histórias. Assim, eu comecei a escrever histórias em rimas (Ibidem, orelha do livro).

Observamos, assim, que tanto a tradição de seu povo quanto o acesso à literatura de cordel foram fundamentais para o desenvolvimento e aprimoramento de Auritha no campo literário. Mesmo diante dos empecilhos, como os preconceitos de gênero, de etnia, de orientação sexual, a poeta não desiste de sua escrita; ao contrário, faz dela uma ferramenta poderosa de luta contra essas intempéries.

## **Conclusão**

A literatura indígena é rica e cada escritor/a carrega suas especificidades e a de seu povo. Isso mostra que não podemos generalizar esses povos e que é fundamental ter cuidado para não reproduzir os estereótipos fortemente difundidos em nosso país. Por meio da obra de Auritha, é possível não apenas conhecer e compreender a trajetória dessa escritora indígena, como também as tradições e as lutas de seu povo, pois “a linguagem do poeta é a linguagem de sua comunidade, seja esta qual for. Entre um e outra se estabelece um jogo recíproco de influências, um sistema de vasos comunicantes” (Paz, 2012, p. 48). Mesmo que o poeta não faça referência direta à comunidade à qual pertence, em algum momento ele acabará

---

<sup>41</sup> Citação retirada da orelha do livro *Coração na aldeia, pés no mundo* (2018).

revelando indícios dessa influência. No caso de Auritha, ela não só reconhece as influências que carrega de sua comunidade, como também faz questão de destacá-las e enaltecê-las, justamente com a intenção de usar sua voz para fazer ecoar a voz de seu povo, convidando-nos a repensar valores e a quebrar paradigmas.

*Coração na aldeia, pés no mundo* é, portanto, uma importante obra a ser trabalhada no Ensino Básico, uma vez que proporciona aos estudantes o acesso à literatura de autoria indígena e a oportunidade de refletir sobre as questões étnicas e sociais que atravessam esse cordel, constituindo, assim, uma contribuição significativa para a formação acadêmica deles.

A partir da obra de Auritha Tabajara, podemos compreender as formas de produção e circulação da literatura indígena, bem como conhecer os modos como os povos nativos de nosso país veem, vivem e sentem o mundo, além de suas lutas e reivindicações. Ademais, essa obra contribui para a construção de pontes que possibilitam, cada vez mais, o acesso dos brasileiros a essa literatura.

## Referências

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (org.). **A História contada**: capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

DORRICO, Julie. A estrutura do homem integrado à natureza como princípio da literatura brasileira contemporânea. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 13, n. 2, p. 242, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/93400>. Acesso em: 06 nov. 2024.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RAMOS, Valéria B. de Castro. **Xenofobia contra nordestinos e nortistas nas escolas: a história como propositora de vivência intercultural**. 2021. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - UFG, Goiânia, 2021. Disponível em: <https://shre.ink/ufg-valeria-bueno-vivenciaintercultural>. Acesso em: 06 nov. 2024.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Paulo M. dos; LIMA, Elizabeth G. de. A poética de Auritha Tabajara: autoficção e *Coração na aldeia, pés no mundo*. **Revista Tabuleiro de Letras**, v. 16, n. 01, p. 23-33, jan./jun. 2022. Disponível em: <https://shre.ink/revistas-uneb-poetica-tabajara>. Acesso em: 21 nov. 2022.

SILVA FILHO, Joel Vieira da. **Narrativas ancestrais de Auritha Tabajara e Eliane Potiguara**: memória, cosmovisão e polifonia nas literaturas indígenas. 2022. 163 f.: il.

Disponível em: <https://shre.ink/repositorio-ufal-narrativas-ancestrais>. Acesso em: 21 nov. 2022.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** São Paulo: Editora UFMG, 2010.

TABAJARA, Auritha. **Coração na aldeia, pés no mundo**. Lorena – SP: UK’A Editorial, 2018.

## Luz e sombras: o gótico na produção feminina no Brasil oitocentista

Ana Carolina Pereira da Costa<sup>42</sup>

### RESUMO

*O Paiz*, periódico nacional em circulação de 1884 a 1930, foi um importante espaço para a divulgação de ideais pró abolicionistas e republicanos, ainda que envolto em uma neutralidade a garantir a sua permanência; nas suas páginas, muitos autores oitocentistas renomados produziram, dentre tantos gêneros, produções literárias, com atenção especial para os contos. Maria Benedita Câmara Bormann (1853–1895), conhecida pelo seu pseudônimo, Délia, foi uma dessas autoras, ainda que seu nome não esteja no rol da crítica literária; seus contos, publicados entre novembro de 1887 e julho de 1892, versam sobre a mulher e seu papel na sociedade, utilizando o horror para além da estética literária - a promover o lúgubre e o terrífico como estratégia para problematizar as opressões vivenciadas pela mulher no século XIX. A fim de investigarmos os efeitos do medo como estética negativa, nosso trabalho pauta-se no gótico enquanto um gênero que representa as inquietações humanas, potencializado por elementos clássicos do gênero, fazendo da presença fantasmagórica uma reação às estranhezas do mundo racional. Para tanto, nosso trabalho orienta-se pela produção teórico-crítica de Júlio França (2022), com foco para os elementos *locus horribilis*, presença fantasmagórica do passado e personagens monstruosos, ensejando analisar como o gótico constrói-se na prosa da autora. Dessa forma, o trabalho busca analisar não apenas os efeitos estéticos do horror, mas também investigar como os elementos góticos trazem à luz as sombras das opressões vivenciadas pelas personagens femininas.

**Palavras-chave:** Gótico; Medo; Contos oitocentistas; Maria Benedita Bormann.

---

<sup>42</sup> Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Ceará e mestre em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: [carolcosta.ae@gmail.com](mailto:carolcosta.ae@gmail.com).

## Introdução

Maria Benedita Bormann, ou apenas Délia, foi uma autora proeminente no século XIX, que se destacou no cenário literário brasileiro com contos protagonizados por mulheres - estas, permeadas pelo estranho e pelo insólito. Em suas narrativas, as vivências das protagonistas estão intrinsecamente conectadas com a obscuridade da atmosfera gótica, explorando temáticas como a sexualidade feminina, a violência doméstica, a loucura e a insubmissão através da *passionalidade* com que o gótico evoca temores. O presente trabalho, dessa forma, propõe-se a explorar o horror enquanto estética do negativo, investigando de que maneira a literatura gótica se vale da produção do medo para tensionar convenções sociais e expressar interditos. Para isso, concentra-se na análise da produção contista feminina no Brasil oitocentista, destacando de que maneira autoras marginalizadas como Délia utilizaram essa vertente literária para denunciar violências simbólicas e concretas, especialmente aquelas dirigidas às mulheres.

A escolha do gótico não é por acaso; é antiga a relação entre a produção feminina e os elementos góticos, desde os castelos suntuosos de Ann Radcliffe até a monstruosidade de Frankenstein, personagem pelo qual Shelly tece uma crítica à modernidade. Em sua essência, a narrativa ficcional moderna confunde-se, como aponta França (2022), com a própria historiografia do gótico, sendo este “um fenômeno fundamentalmente moderno” que expressa a ambivalência entre a razão e os sentidos. Trata-se de um retorno aos mistérios eclipsados pela racionalidade, estando em suas sombras potencialidades a serem exploradas pela literatura.

É claro que o triunfo do gótico nas letras inglesas é bem diferente do cenário brasileiro — tanto que a crítica brasileira, a exemplo de Silvio Romero, fundamenta o desprezo dado ao gótico sob argumentos como a caracterização tropical. A produção que corresponde ao período romântico foi classificada de acordo com interesses nacionalistas, com o intuito de construir uma historiografia que evidencie a independência cultural brasileira. Podemos citar como exemplo a obra de Bernardo Guimarães: conhecido por seus romances e contos regionais, mas com suas obras mais disruptivas (como seus poemas bestialógicos) destinadas ao esquecimento.

Há uma latente presença do sombrio na literatura brasileira, que encontrou no Romantismo um aporte para os devaneios e arroubos das ações egotistas ao olhar para o abismo da mente humana. Tais tendências mostram-se pertinentes também em outros momentos literários desse paradoxal século XIX, a exemplo a monstruosidade utilizada como

crítica nos projetos realistas e naturalistas. Sendo assim, existe uma dupla marginalização: a pouca credibilidade dada aos textos literários que trabalhem com o insólito e o apagamento da escrita feminina desse período. Propomo-nos a trabalhar tal intersecção através da análise do conto “O crime no convento de...”, escrito por Délia em 1881.

## **O Gótico e sua dupla marginalização**

O gótico, assim como outras categorias que tratam do insólito e do terrível, possui diversas vertentes e classificações; o gótico literário ganha forma e fama a partir dos romances góticos ingleses, quando autoras destacaram-se na criação de elementos que até hoje relacionamos com o gótico, como castelos tenebrosos, um passado fantasmagórico à espreita e a presença de personagens monstruosos, capazes de repelir o leitor ou atraí-lo, considerando a reação ambivalente que o medo evoca.

A filiação gótica, com seus assombros e maravilhamento, é fruto de uma reação anti-iluminista ao se utilizar do fantasmagórico e do monstruoso e, dessa forma, cria uma forma de lidar com a nossa perplexidade e temor diante da visão de nosso mundo real. De acordo com França (2022, p. 13),

Ao romper com as convenções realistas e investir no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade - inclusive os tabus que o decoro do realismo burguês nem sempre podia endereçar.

Podemos afirmar, então, que o gótico apropria-se de uma visão de mundo sombria, na qual o pessimismo advindo das tensões e angústias existenciais manifestam-se por meio de uma atmosfera opressiva. Tal atmosfera é corporificada pelo *locus horribilis*, isto é, a ambientação na narrativa, seja por locais ermos, rurais ou isolados, passando por castelos suntuosos ou até mesmo ambientes domésticos — todos carregam, à sua maneira, uma sensação de desconforto, de estranheza, proporcionando ao leitor experienciar as sensações temíveis vividas pelas personagens.

Outros dois elementos são essenciais para o estabelecimento do gótico na narrativa: personagem monstruosa e presença fantasmagórica do passado. França (xxxx, p. 2499) argumenta que “o mundo sob o domínio dos homens parece ainda mais complexo, assustador e aleatório do que aquele regido pelos deuses”, não sendo confiável ao homem nem o passado, nem o futuro. Dessa forma, o gótico carrega um elo *fantasmagórico* da compreensão do mundo com um passado que aterroriza, mas que insiste em retornar. Nesse cenário de

instabilidade e de desconfiança, a figura monstruosa atua como o limiar entre o bem e o mal, sendo o monstro “a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar” (CF. Cohen, 1996).

No caso de Délia, a sua produção vale-se de um uso *sofisticado* do horror como forma de crítica social. Suas personagens femininas são atormentadas por homens cruéis, heranças macabras, fantasmas a rondar sua psiquê e outras sombrias presenças que ameaçam sua segurança. Como analisa Laila Thais C. Silva (2022, p. 49-50):

Como um coro trágico de corpos femininos marginalizados e martirizados, transformados no palco passível e dócil para o exercício da violência e dos desejos masculinos, as personagens femininas de Délia foram vozes destoantes, registradas em contos breves de sua escrita.

Délia é uma autora de significativa produção, com histórias publicadas em importantes periódicos da época, mas que ficou por muito tempo esquecida. Pesquisas recentes foram responsáveis por resgatar muitos de seus contos das notas de rodapé; Ana Cláudia Silva e Alexandro Henrique Paixão (2024), ao organizarem contos da autora publicados no jornal O Paiz, que deu origem ao segundo volume da coleção “As mulheres no jornal O Paiz”, compararam de seus contos com os remanescentes fragmentos de Safo, enfatizando a importância dos esforços para a transmissão das obras de autoras de épocas passadas.

Ana Paula Santos (2022, p. 77) chama atenção para o apagamento de autoras da historiografia literária brasileira, em especial de Délia:

Por muito tempo, a produção literária feminina foi relegada às margens da crítica e do ensino formal, especialmente quando publicada em espaços considerados "menores", como os jornais do século XIX. No entanto, obras como a de Délia demonstram densidade estética e crítica, oferecendo contribuições significativas para a compreensão da literatura brasileira e das formas como o gênero, o espaço e a opressão foram tematizados ao longo do tempo.

Délia não apenas escreveu para um dos maiores jornais da época, como também obteve destaque ao escrever contos que ganharam a primeira página, entre janeiro e maio de 1892 de O Paiz. É justo e pertinente questionarmos como se deu esse processo de apagamento de uma autora tão produtiva; na nossa visão, isso diz respeito à dupla marginalização que mencionamos, à respeito da produção tematizada pelo gótico e pela escrita feminina.

Por muito tempo, a produção literária feminina foi relegada às margens da crítica e do ensino formal, especialmente quando publicada em espaços considerados "menores", como os jornais do século XIX. No entanto, obras como a de Délia demonstram densidade estética e

crítica, oferecendo contribuições significativas para a compreensão da literatura brasileira e das formas como o gênero, o espaço e a opressão foram tematizados ao longo do tempo.

Como afirmou Ana Luiza de Castro (1866), contemporânea de Délia, na ocasião do 6º aniversário da Sociedade dos Ensaios Literários, em que ela convida a pensar sobre a necessidade de oportunizar espaços para a produção feminina: “No banquete das inteligências não há sexo” (p. 297), uma afirmação seguida deste questionamento: “Quantas inteligências, quantos talentos não se amesquinhão na vida monótona que entre vós leva a família?” (p. 298). A análise a seguir busca evidenciar os elementos góticos presentes no conto, indo contra-mão à dupla marginalização sofrida pelo gótico feminino nas letras brasileiras.

### **O crime do convento de...**

Publicado pela primeira vez no *Jornal do Recife* e republicado no jornal *O Paiz* em 1881, o conto nos cria uma aura de mistérios desde o título, sem precisar onde de fato ocorre. A narrativa é dividida em quatro partes e possui como temática o anticlericalismo e a subjugação feminina, que culmina em violências simbólicas e físicas.

Somos apresentados a quatro personagens principais: A superiora Clara e a irmã Maria, esta última já atormentada pela personalidade fria da superiora; a aluna Carmem, muito querida e dócil, mas que perdeu a mãe e agora vive no convento, esperando o momento que seu pai voltará definitivamente para levá-la; e o padre João, que esconde um desejo profano pela jovem.

O *locus horribilis* do conto é o convento, descrito como enclausurador e profícuo aos piores tipos. A irmã Clara, a Superiora de caráter cruel, encontra no convento um lugar para “dar largas ao egoísmo, orando ou simulando orar” (Bormann, 2022, p. 364), enquanto espíritos sensíveis como irmã Maria são subjugados nesse espaço — o convento era “um sepulcro antecipado, bem mais medonho que o verdadeiro túmulo, porquanto não aniquilava nem a lembrança e nem a saudade” (*Ibid.*, p. 364).

Irmã Maria passa a viver no convento após a morte de seus entes queridos, inclusive o noivo, um revolucionário que encontra seu fim na guilhotina. Cuidar de Carmem e olhá-la como uma filha conforta Maria da eterna melancolia do enclausuramento, um apoio mútuo entre tal figura materna e a educanda. Temos, então, três personagens femininas que não possuem outra opção a não ser o confinamento religioso, uma referência aos poucos espaços sociais destinados à mulher na época. Na trama, o convento é um *locus horribillis* não apenas

pela arquitetura mórbida, mas por ser palco de um “duplo sacrilégio”, isto é, por Carmem ser violentada por um padre no interior da sacristia.

Ao primeiro contato com Padre João, Carmem antipatiza com ele, como se pressentisse a perseguição que iniciaria, observando frestas obscuras na imagem de retidão eclesiástica. Esse mal estar é crescente, enquanto a personagem passa a fugir do assédio do padre, que tortura psicologicamente a jovem ao tentar atribuir-lhe culpas e dominá-la à sua vontade. No entanto, as ações do padre não são notadas, já que a superiora, em sua “cegueira fanática” não o vê realmente, uma ignorância também observada em Maria. É possível afirmar, assim, que o espaço também funciona na narrativa como uma ferramenta crítica anticlerical.

É emblemático que ambas estejam na capela quando Carmem é violentada. Ajoelhada no confessionário, irmã Maria mantinha-se imersa em sua real devoção, enquanto a superiora, seja por hábito ou por real fervor, também a acompanhava à certa distância. Quando Carmem é chamada pelo padre, irmã Maria a aconselha a ir, segura de que Carmem estaria a salvo na companhia do padre. A capela, o lugar de “atmosfera glacial”, converge os temores antes irracionais do “local tenebroso” em absoluto terror. O seguinte trecho é na perspectiva de Maria:

Ela julgava que de há muito a capela se achasse vazia, quando viu de súbito o voo sinistro de umas asas negras, que se abateram nos degraus do altar, e ouviu um flébil grito que lhe revolveu as entranhas. Ergueu-se de chofre e ficou paralisada, com a boca aberta, sem emitir nenhum som, os olhos fora das órbitas, a garganta seca, o peito oprimido em tamanha angústia.

Não! Não era possível! Aquilo era um pesadelo atroz!... Como? Pois ali, no santuário, à face de Deus! Oh! Não!... Havia de despertar e de certificar -se do contrário. Mas não! Via uma pavorosa realidade, que abalava as suas crenças, destruía todas as suas noções de moral e de justiça, ofendia o seu pudor de virgem, revoltando todos os seus instintos de mulher educada. (Bormann, 2022, p. 371).

Carmem é vítima de violência e negligência, enquanto Irmã Maria é retratada como testemunha impotente. A narrativa metaforiza, através da presença de asas negras a baterem no altar sagrado, a corporificação do mal. No conto, não somos apresentados a personagens com características híbridas ou grotescas nas quais geralmente são associadas à monstrosidade; sob a fachada da moralidade e do bem, o convento sem nome esconde duas personas monstruosas — a superiora Clara e o padre João.

O conto não demora em nos apresentar a superiora sob um olhar realista — e descortês: “Alta, magra, rosto comprido e bexigoso; sobancelhas cerradas; olhos pequenos, vivos e inquisidores; [...] dentes escuros e irregulares, e, aos cantos da boca rasgada e de lábios delgados, uns pelos hirsutos e grisalhos” (Bormann, 2022, p. 363). A descrição ferina

complementa-se à caracterização de uma personagem sem apegos sentimentais, mas sim movida pelo poder, afinal “nascera com a bossa do despotismo” (*Ibid.*, p. 364).

Há uma oposição simbólica entre a superiora e a irmã. Desde o início da relação da superiora Clara com irmã Maria, é revelado o caráter mesquinho da superiora, que encontra prazer em atormentar Maria. A descrição física da superiora sem belos atributos parece externar sua alma. Em relação ao padre João, a sua descrição como “um Hércules de feira com batina” (*Ibid.*, p. 368) resume a sua beleza enganadora, que não cega Carmem.

Tais relações romanescas, típicas do gótico, são o início da descida para o monstruoso. Como afirma Luciano Cabral (p. 96), “os monstros humanos das narrativas de medo agem perversamente, com o objetivo de causar dor, sofrimento e morte.”. O terror advindo da violência gera um medo repulsivo e não atrativo; não há um monstro de face horrenda no conto, mas sim um homem de espírito cruel.

Essa crueldade também está presente na irmã Clara. A superiora, embora horrorizada com a violência praticada pelo padre, teme pela honra de seu convento e prepara um veneno para matar Carmem, eliminando assim as provas do ocorrido. Carmem delirava nos sonhos com visões de “monstros tonsurados e de batina [que] tripudiavam em saturnais” (Bormann, 2022, p. 373), fazendo com que sua enfraquecida psique após a violência sofrida se manifestasse fisicamente — e é através de sua enfermidade que irmã Clara vê sua oportunidade. A superiora obriga Maria a ministrar o que acredita ser um remédio, mas é o veneno; e enquanto soluçava a morte de sua educanda, Maria vê a sombra de um sorriso no rosto da superiora. Ao passo que Maria é obrigada a passar o resto de seus dias em confinamento (*in pace*), a superiora sente-se em paz ao esconder por definitivo o crime do padre e salvar a reputação de seu convento.

Por último e não menos importante, vejamos como o passado fantasmagórico cria temores não para a vítima, mas para seu algoz. No epílogo, padre João descobre que o pai de Carmem, que tinha profundos laços com a filha, estava investigando as circunstâncias da morte de sua amada filha e foge. Vertido como um justiceiro, em busca da verdade sobre a morte de Carmem, toma conhecimento da natureza bárbara de seu fim e assume como propósito matar o padre e então tirar a própria vida.

Refugiado em uma casa de cura, o padre aos poucos esquece o temor de ser encontrado; na natureza calma, obtém o alento de relembrar a doce imagem de Carmem, justificando seus crimes para si. Enquanto seu ato de violência lança trevas no futuro dos que amavam Carmem, concretizando os temores iniciais da jovem, padre João perde-se em sua própria mente: Carmem permanece como uma presença fantasmagórica em sua mente.

Apoiado à janela, o padre percorria em mente um cemitério, chegava a uma sepultura e via Carmen, linda, sedutora ainda depois de morta, dormir o sono eterno e sem transição. Esquecia-se de que ela morrera e tornava a vê-la viva na plenitude de todos os encantos. [...].

E, enfim, naquela tarde, vendo-a como a encarnação da primavera, aspirando pela grade do confessionário o perfume que dela se desprendia, esquecera tudo, de nada se arreceara e fora feliz como nunca. E, à evocação do seu deleite, tremia todo, suspirando de volúpia, com os olhos úmidos e o peito arquejante. (Bormann, 2022, p. 378-379).

É o relato final do personagem monstruoso que não se arrepende dos crimes cometidos e dessa forma a imagem de Carmem não o atormenta, mas o faz reviver seu desejo doentio.

### **Considerações finais**

No conto de Délia, a estética gótica não se manifesta apenas por meio de cenários sombrios ou elementos sobrenaturais, mas principalmente por uma atmosfera de opressão psicológica e social. A narrativa emprega recursos típicos do romance gótico, como o confinamento físico e simbólico, para tratar de temas como a invisibilidade e a vulnerabilidade das mulheres na sociedade. O ambiente claustrofóbico, que é frequentemente descrito em detalhes, não apenas contribui para a tensão narrativa, mas também representa o aprisionamento social ao qual as personagens femininas estão submetidas.

Dessa forma, Délia utiliza-se do terror como denúncia dos espaços de opressão feminina na sociedade, sendo o enclausuramento clerical uma crítica ao silenciamento, à ignorância e à violência. Obras como a de Délia demonstram, através da densidade estética e crítica, a necessidade de voltarmos as páginas dos estáticos manuais de literatura e ampliarmos as reduzidas notas sobre autoras oitocentistas e seus escritos na temática do horror. Se não, corremos o risco de concretizarmos as proféticas palavras de Ana Luiza de Castro: muitas inteligências serão amesquinhasadas.

### **Referências**

BORMANN, Maria Benedita. O crime do convento de.... *In*: FRANÇA, Julio; NESTAREZ, Oscar (Org.). **Tênebra**: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 361-379.

CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. In: FRANÇA, Julio; SILVA, Daniel Augusto (Org.). **Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1830-1920)**. Rio de Janeiro: Acaso, 2022, p. 73-102.

CASTRO, Ana Luiza de. Discurso. **Revista Mensal da Sociedade dos Ensaíes Literários**. Rio de Janeiro, 1866, p. 297-299.

COHEN, Jeffrey J. (Org.). **Monster Theory: Reading Culture**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1996.

SANTOS, Ana Paula Araújo de. **A tradição feminina do Gótico: uma descrição de formas e temas nas literaturas brasileira e de língua inglesa**. Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. 2022.

SILVA, Laila Thaís Correa (Org.). **Délia [1853-1895]: Contos esquecidos**. Campinas: Unicamp, 2022.

## **A construção do ethos polêmico de RODOLFO TEÓFILO nos textos de crítica do jornal *O Pão*.**

Charles Ribeiro Pinheiro<sup>43</sup>

### **RESUMO**

Rodolfo Teófilo (1853-1932), ao publicar o seu primeiro romance **A fome** (1890), obteve críticas desfavoráveis, sendo a que mais lhe desagradou foi a acusação de ser um mau escritor e de falsear a verdade, num texto estampado na **Revista Moderna** (1891). Em 1895, Teófilo descobre que o autor da crítica foi Adolfo Caminha (1867-1897). Através dos artigos “A normalista” e “Cartas literárias”, publicadas no jornal **O pão** (1895), ele defendeu seu romance e desqualificou não apenas a obra literária, mas a pessoa de Caminha. Observamos que esse jornal serviu de “cenário” (Maingueneau, 2001) para as interações polêmicas entre os dois escritores, tanto para conquistar a opinião pública, quanto para superar o adversário. Esta pesquisa tem o intuito de analisar a construção de um ethos polêmico de Rodolfo Teófilo por meio dos textos publicados no jornal **O pão**. O estudo do caráter discursivo da polêmica apoia-se em Ruth Amossy, “Ethos, cenografia e incorporação” (2005), em Dominique Maingueneau, **Gênese dos discursos** (2005) e **O contexto da obra literária** (2001) e Marcelo Dascal, com o artigo “Types of Polemics and Types of Polemical Moves” (1998).

**Palavras-chave:** Rodolfo Teófilo. Polêmica. Ethos. Crítica. O pão.

---

<sup>43</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Ceará (2019), pesquisador de pós-doutorado e professor colaborador do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: zefiro\_cr@hotmail.com.

## Conceitos de Polêmica e *Ethos*

O termo ‘polêmica’ é de origem grega e está relacionado à guerra, comumente utilizado para denominar controvérsias, processos judiciais, duelos, panfletos, debates políticos, tanto em formas orais, quanto escritas. A partir das ponderações de Dominique Maingueneau (2005) e Ruth Amossy (2005), entendemos que a *polemidade* é um fenômeno discursivo transversal e complexo, pautado, sobretudo, em diversas formas de interação verbal, que ocorrem em gêneros textuais que expõem conflitos abertos ao público, geralmente, por meio da imprensa, isto é, jornais, revistas e livros.

Como adjetivo, o termo traduz uma atitude agressiva que qualifica a produção discursiva de uma pessoa. Há uma intencionalidade de produzir um texto argumentativo que seja, ao mesmo tempo, opositivo e agônico.

A polêmica é uma reação ao discurso do outro, e esse processo é dialógico, porque

todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa. Assim, deliberadamente ou não, o locutor efetua em seu discurso uma apresentação de si (Amossy, 2005, p. 9).

Amossy destaca que a construção de uma imagem de si, para os antigos gregos, era denominada de *ethos*, que se apoiava na individualidade e na autoridade do orador, para garantir sucesso no empreendimento retórico (2005, p.10). A Retórica, entendida como uma arte verbal de persuasão, teve a contribuição do pensador grego Aristóteles para a sua sistematização. Na *Arte Retórica*, ele descreveu as categorias *logos* (discurso/pensamento), *ethos* (caráter) e *pathos* (*paixão/disposição, espírito*). São os traços de caráter que o orador deve mostrar ao auditório, independentes se são autênticos ou não. Ao falar de si, o *ethos* se configura como um fenômeno dialógico, pois quando “o orador enuncia uma informação, ao mesmo tempo, diz: eu sou isto, não sou aquilo” (Barthes, 2002, p. 78).

Observando a perspectiva de Maingueneau, o *ethos* é

uma noção discursiva, ele se constrói através do discurso, não é uma “imagem” do locutor exterior a sua fala; é fundamentalmente um processo interativo de influência sobre o outro; é uma noção fundamentalmente híbrida (sócio-discursiva), um comportamento socialmente avaliado, que não pode ser apreendido fora de uma situação de comunicação precisa, integrada ela mesma numa determinada conjuntura sócio-histórica (2011, p. 17).

No interior do discurso, os enunciadores estabelecem diferentes posições, por meio de relações polêmicas, mas complementares. Ou seja, a construção de uma imagem forte, com autoridade, tem um poderoso componente persuasivo, que aponta para o outro. E é

nessa relação conflituosa, de *interincompreensão*, que o orador cria o seu *ethos* e um *anto-ethos* de seu rival.

O discurso é um lugar onde se engendra o *ethos* do sujeito (escritor/orador), que não está dissociada de seu *logos*. Portanto, enfatizamos o *ethos* como recurso retórico para analisar os textos polêmicos de Rodolfo Teófilo, pois, como ressalta tanto Amossy, quanto D. Maingueneau, as polêmicas exibem marcas de oralidade (2011, p. 21), porque fazem do discurso seu espetáculo de guerra.

### **Publicação de *A fome* e a crítica desfavorável**

Rodolfo Teófilo teve uma rica atuação política e cultural, durante a passagem do século XIX até as três primeiras décadas do século XX, no Ceará. A sua inserção em diferentes áreas do saber ocorreu por meio das letras. Após retornar como farmacêutico formado pela Faculdade de Medicina da Bahia, em 1876, ele deu voz ao seu pensamento por meio dos jornais e dos textos de divulgação científica, fora a atuação como literato nas agremiações literárias, científicas e políticas, tais como o Clube literário, Centro Literário, Padaria Espiritual, Academia Cearense. Ele se tornou um dos maiores nomes da literatura, da historiografia, do jornalismo e da divulgação científica no Ceará. Publicou 28 livros em diversas áreas: poesia, crítica, historiografia, didática, científica, ficcional.

Em 1890 Teófilo lança a sua primeira obra ficcional – **A fome**, subintitulando como “cenas da seca do Ceará”, tornando-se a primeira obra do regionalismo naturalista no Ceará, uma das precursoras da chamada “Literatura das secas”.

Ele já havia estudado amplamente o problema das secas e as calamidades de 1877, em **História das secas**, de 1883. Para ampliar a denúncia em torno do assunto, Rodolfo escreveu o já citado romance. O livro narra o êxodo angustiante de uma família, antes abastada, em direção à cidade de Fortaleza, buscando fugir da terrível estiagem que se abatera no interior do estado. O protagonista, o fazendeiro Manoel de Freitas, e sua família passam por inúmeras provações até chegar à capital cearense. Eles presenciam diversos horrores: um homem bestializado devido à fome; pessoas de uma vila ensandecidas brigando por sacas de farinha; corpos putrefatos dos famintos pelo caminho; um recém-nascido tentando sugar o leite de sua mãe morta. Estas cenas horripilantes são descritas de maneira explícita e tão permeadas pelo cientificismo, que beiram o caráter de um laudo cadavérico.

A família chega à Fortaleza e encontra um caso de calamidade pública: a cidade repleta de retirantes e empesteados por uma atroz epidemia de varíola. As páginas d'**A fome**

estão repletas de cenas fortes e dantescas, como a longa descrição da horrenda morte da personagem Quitéria do Cabo, acometida de varíola:

Não podendo caminhar, tentou gritar, mas debalde: a garganta estava crivada de pústulas, e mal deixou passar um som rouco e abafado, que se extinguiu imediatamente, depois de ter-lhe escapado dos lábios (...) A moléstia seguia a sua marcha terrível. A inchação havia lhe tornado disforme o corpo. A pele se estirava com o aumento de volume dos tecidos, e, cada vez mais adelgada, apresentava em diversos pontos manchas de cor purpúrea, desde o tamanho de um grão de milho até o de um ovo de pombo (sic) (Teófilo, 1979. p. 164).

A obra dividiu opiniões. Para Antonio Sales, Araripe Júnior e Nestor Victor, o mérito do romance está em sua gigantesca sinceridade e por ser um grito de protesto. Em 1891, surgiu nas páginas da revista **Moderna**, periódico publicado em Fortaleza, uma crítica impressionista, sobre o livro e de seu referido autor. O texto intitulava-se “A fome” e provocou a fúria de Rodolfo Teófilo, devido a uma série de acusações. Apesar de tecer elogios ao caráter do autor, à sua atuação benemérita e de assinalar o êxito de sua indústria farmacêutica, o crítico declara que Rodolfo Teófilo nunca atingiria um lugar ao sol no campo literário nacional.

Contudo, a acusação mais grave foi a inverdade do romance:

O que desde já vou afirmando é que o Sr. Teófilo pode ser um cidadão muitíssimo trabalhador, um ativíssimo fabricante de vinho de caju (que o é), incansável mesmo nos labores de sua profissão, extremamente amoroso para com a sua terra natal, pode ser todas as qualidades de bom cidadão; mas em tempo algum conseguirá um lugar proeminente na literatura nacional. Falta-lhe certo *quid*, largueza de vista, orientação e bom gosto, predicados indispensáveis a quem se aventura nesse terreno. [...] Como nos dramalhões decadentes, o Sr. Teófilo, no seu livro, faz triunfar a virtude por meio de tramas falsas e falsas situações. No desfecho, então, a verdade é completamente sacrificada, e faz-nos rir o tom profético e imperioso com que o romancista pretende comover e moralizar. [...]

Um assunto como as secas do Ceará, digamos com franqueza, inteligentemente aproveitado por José de Alencar ou por Aluísio Azevedo, fosse como romance, fosse como simples narrativa dramática, daria estou certo, páginas admiráveis de estilo e verdade, enquanto o Sr.º. Teófilo, que é nortista, que sempre residiu em sua terra, que assistiu *de visu* todas aquelas cenas canibalescas e incríveis de miséria e de fome, não conseguiu dar senão páginas sem estilo, sem arte, sem verdade às vezes, e eu diria sem interesse, se a grandeza do assunto, a própria essência da obra não nos obrigasse a ler todo o livro, pondo de parte sua feição literária (sic) (Caminha, 1999. p. 114).

Em outro trecho, o autor o texto nos diz:

Os romances de Zola, por exemplo, são verdadeiros documentos humanos, verdadeiros estudos sociais, encerrando muitas vezes problemas complicadíssimos de fisiologia e sociologia. Entretanto, Zola não perde tempo com largas e maçantes preleções científicas. Diz a coisa como ela é, como ela foi observada, como foi sentida e conforme a verdade científica (sic) (Caminha, 1999. p. 117).

Com a crítica, Rodolfo Teófilo indignou-se, pois o acusavam de faltar com aquilo que

ele mais amava: a verdade. Foi preciso esperar quatro anos para ele apresentar um revide. Por ocasião da reorganização da Padaria Espiritual, em 1894, Antônio Sales convidou Rodolfo Teófilo para ingressar nos quadros da agremiação.

### **A revelação do algoz literário e a polêmica no Jornal O Pão**

Em 1895 foi publicado no Rio de Janeiro o livro **Cartas Literárias**, com a reunião de ensaios e alguns artigos que Adolfo Caminha escreveu na revista **Moderna**. O livro repercutiu em Fortaleza e Rodolfo Teófilo descobriu que o autor do artigo sobre o seu romance. Nessa altura, Adolfo Caminha publicara **A normalista** (1893), romance que expôs de maneira contundente a hipocrisia reinante na capital cearense. Também com tintas do impressionismo, Rodolfo Teófilo, ao longo do ano de 1895, nas páginas d'**O pão** escreveu dois artigos contra Adolfo Caminha: “A normalista” e “Cartas Literárias.”

No Nº 19 do jornal **O pão**, Rodolfo Teófilo iniciou o ataque ao romance de Adolfo Caminha, que se estendeu por mais quatro artigos. A tônica dos textos é impressionista e o crítico estava impelido pela paixão, com a preocupação maior em garimpar defeitos no livro de Caminha.

No segundo artigo estampado nas páginas d'**O pão**, “Cartas literárias”, Rodolfo Teófilo faz a defesa da obra **A fome**, contra as “calúnias” de Adolfo Caminha.

Acabo de ler o novo livro do Sr. Adolpho Caminha, no qual são apresentados alguns dos nossos mais distinguidos homens de letras (...) E coube-me uma apreciação a “**Fome**”, livro que publiquei em 1890. Recordei-me então de ter lido algures coisa parecida e correndo o meu *Livro Azul*. Fui encontrar a tal apreciação, anônima, menos pulha, mas também menos desenvolvida, na revista **Moderna**, que se publicou em Fortaleza em 1891 (sic) (Teófilo, **O pão** Nº 25, 1 de outubro de 1895. p. 3).

Nesse trecho, percebemos que Rodolfo Teófilo se coloca entre os homens de letras e os mais “distintos”, posição legitimada pelo seu curso superior em Farmácia. Era uma situação muito comum no século XIX, em que os bacharéis se julgavam homens do “espírito”, destacados dos homens comuns. Também percebemos elementos que nos auxiliam na compreensão desse sistema literário em Fortaleza, que contava com veículos impressos, jornais ou revistas, que possuíam textos recepção de obras literárias. **O Pão**, assim como outros periódicos, divulgava obras locais, nacionais e estrangeiras.

Em outra passagem do primeiro artigo, Teófilo nos diz: “Adolfo Caminha havia perfilhado o seu mostrengo e o estampado nas “Cartas literárias”. Como não se trata mais de um anônimo, assistindo-me o direito de defesa vou mostrar a falta de critério, de conhecimentos, de sinceridade do meu crítico” (sic) (**O pão** Nº 25, 1 de out. 1895. p. 3).

Percebemos Teófilo utiliza o jargão jurídico, pois nos diz que seu texto é um “direito de defesa” contra as acusações de Caminha. O espaço do Jornal **O Pão** adquire uma cenografia de um tribunal, no qual os leitores serão os juízes de quem teve a melhor performance retórica. No texto polêmico, publicado no jornal, os leitores não buscavam uma verdade, mas quem derrotou o adversário.

Outro ponto interessante, é que por meio de adjetivos pejorativos, o alvo de Teófilo é a pessoa de Adolfo Caminha, recurso argumentativo chamado de *ad hominem*, de acordo com Amossy (2017), que ataca seus traços morais e sua personalidade, ao invés de refutar os argumentos que ele lançou.

No contexto dos estudos retóricos, a expressão *ad hominem* é oriunda da expressão latina *argumentum ad hominem*, que corresponde a uma resposta ao argumento de uma pessoa, atacando o seu caráter em vez da lógica ou do conteúdo do argumento. As observações *ad hominem* são frequentemente exemplos de falácias, porque são irrelevantes para o argumento geral.

Em variados trechos, Teófilo refere-se ao crítico como “pulha”, “monstrengo”, “zabumba”, “polemista de roça”. Ao desqualificar o escritor, ressaltando as suas ‘faltas’, Teófilo nos tece os pontos principais de sua visão de crítica literária: critério, conhecimento, sinceridade. É a partir desses três pontos que ele depreciou Adolfo Caminha como escritor e crítico, explicitando essa ênfase no seu artigo. O texto é interpretado como uma metonímia, uma extensão de seu autor. Ao atacar o texto, ataca o autor.

Anteriormente, Caminha traçou um perfil de Teófilo em seu artigo, a partir da leitura do romance **A fome**: um moralista, artificial, romântico, piegas, pedante, apegado a digressões científicas. Teófilo responde afirmando que

talvez o meu crítico supusesse que eu me molestava dizendo ser eu fabricante de vinho de caju; se assim pensou enganou-se, a minha vaidade não chega a empáfia balofa; tenho muita honra em ser industrial, em harmonizar o útil ao agradável. Nas horas vagas escrevo sonetos e contos e por desfastio às vezes aponto as parvoíces literárias de romancistas pulhas. [...] O que estranho é ter Adolfo Caminha quando desarrumou a minha bagagem literária científico, (como chama) encontrado vinho de caju; mas se o encontrou foi bom, bem manipulado, feito com aqueles cajus doces da Aldeota, vendidos pela tia Joaquina do mestre Cosme. Há pouco tempo quando escrevi uma ligeira apreciação da ‘Normalista’ não indaguei se Adolfo Caminha era alfaiate, sapateiro ou sacristão (**O pão** Nº 25, 1 de out. 1895. p. 4).

Como o assunto era literatura (a bagagem literária), Caminha tentou desqualificar Rodolfo Teófilo pela profissão – farmacêutico e fabricante de cajuína. Teófilo não o nega e se sente honrado por ser conhecido como por isso, de sua imagem social. Até o fim de sua vida, todos os dias eram estampados nos jornais do Ceará, a propaganda da Cajuína e de remédios

fabricados por ele.

Outro dado de suma relevância é o uso da expressão “nas horas vagas” que delimita que a literatura não é a atividade principal de Teófilo. Ele era professor do Liceu, farmacêutico, industrial e como jornalista, escrevia para jornais textos de divulgação científica e de sua atividade sanitária. Percebemos que os projetos literários se constituem como uma complementação de sua atividade intelectual. Rodolfo observou que Adolfo Caminha não é um bom romancista porque não possui um preparo científico.

E como crítico, ressalta-se mais a sua atitude de *polemicidade* a apontar as possíveis ‘imbecilidades’ de literatos de mau caráter apontados no algoz Caminha.

O argumento que Teófilo mais ressalta, é falta de conhecimento científico de Adolfo Caminha:

Reconheço em Adolfo Caminha talento e um certo *quid* para o romance; mas falta-lhe orientação e sobretudo um certo preparo científico. Estudando, pode vir a fazer figura nas letras pátrias. O que me revoltou na apreciação que Adolfo Caminha fez da ‘Fome’ foi sua falta de critério e de sinceridade, como provarei (**O pão**, Nº 25, 1 de out. 1895. p. 4).

Teófilo, no âmbito do discurso, se confere e confere ao seu adversário, o status da ciência para legitimar a sua acusação. Ele afirma que o conhecimento científico é fundamental para um escritor de renome na escola naturalista. Julga-se superior, pois ele já é um cientista, fabricante de remédios, xaropes e bebidas e não apenas um romancista que deveria estudar ciência para embasar a sua escrita. Ele adotou a ciência como critério da ‘verdade’ e se outorga no discurso uma posição institucional e marca sua relação com um saber científico.

O critério da sinceridade é relacionado ao terrível episódio da Seca de 1877, que estão presentes em ambos os romances. O autor afirma que Adolfo Caminha “não conhece a seca, o maior mal que pode flagelar um povo. Se tivesse assistido uma dessas calamidades, como eu, embora ao abrir-se das necessidades materiais da vida, havia de perder parte de sua musculatura e quase a paz do espírito. Se não tivesse n’alma anestesiados os sentimentos de piedade” (**O pão**, Nº 25, 1 de out. 1895. p. 4).

Nesse trecho, Teófilo afirma a sua autoridade em relação à seca, porque além de ter sido testemunha ocular, atuou como sanitária, conferindo um status de verdade ao seu discurso. Não era um romancista de gabinete, esteve presente no episódio histórico e o escreveu a partir de seu testemunho e de critérios científicos, requisito mais importante do que os estéticos.

Na segunda parte do artigo “Cartas Literárias”, Rodolfo declara:

De todas as injustiças que o Srº Caminha faz *A fome* a que mais me doeu e me revoltou mesmo foi a *falta de verdade* nas cenas que descrevo. Tenho consciência do contrário; percorri os abarracamentos, ouvi com grande atenção e piedade as narrativas dos infelizes famintos e assim julguei ter fotografado no meu livro, não todos os episódios d’essa angustiosa época, pois os que julguei mais extraordinários sob o ponto de vista das misérias humanas. Esse assumpto tratado por Alencar, Aluísio ou Guerra Junqueiro daria páginas admiráveis de estilo e verdade, diz o meu crítico. O meu amor próprio nunca cogitou de elevar-me às grandes alturas onde pairam as águias. Não foi a ambição de glórias, de renome que me fez escrever a história da seca, mas a necessidade de deixar escritas algumas informações d’esse tempo aos nossos pósteros. A minha envergadura é pequena para alar-me as cumeadas onde estão Alencar, Aluísio e Junqueiro, e sei que descrevendo a seca eles dariam páginas de melhor estilo, de mais arte, porem de mais verdade a minha consciência diz que não (sic) (Teófilo, **O Pão** Nº 26, 15 de out. 1895. p. 4).

Uma das justificativas dessa polêmica foi à posse da verdade. Rodolfo Teófilo justificou a veracidade de seu romance mostrando-nos a sua metodologia de trabalho: “percorri os abarracamentos, ouvi com grande atenção e piedade as narrativas dos infelizes famintos.” Essas atitudes lembram-nos as mesmas metodologias empregadas no desenvolvimento de suas obras historiográficas: **História das secas, A seca de 1915, A seca de 1919, A libertação do Ceará e A sedição de Juazeiro**. Esta ‘coleta de dados’, ou seja, a observação e estudo direto da realidade foi assaz empregada pelo escritor naturalista francês Emile Zola. Para escrever o romance **Germinal**, passou meses numa região mineira. Ele frequentou cortiços, bebeu cerveja nos botequins, desceu ao fundo dos poços para observar atentamente o trabalho dos operários.

Então Rodolfo Teófilo segue à risca esta metodologia científica de apuração dos fatos para a escrita de seu romance. Para explicitar ainda mais a sua observação rigorosa, ele utilizou a metáfora “fotografar”, como sinônimo de seu fazer literário. Apesar de afirmar que “fotografar” a realidade, ele fez uma seleção dos fatos mais extraordinários sob o ponto de vista das misérias humanas.

Outra imagem que Rodolfo criou para si é a do intelectual modesto, que não atua na sociedade visando glórias, ou como literato, com o intuito de tornar-se canônico como os escritores citados. Ele assume que escreveu **A fome** pela “necessidade de deixar escritas algumas informações d’esse tempo aos nossos pósteros” (*ibidem*), por uma questão humanitária, dando a sua literatura, uma função jornalística e memorialística.

Adolfo Caminha criticou o exagero cientificista do romance **A fome**. Para estruturar a sua defesa, Rodolfo Teófilo comparou o protagonista de seu livro, Manoel de Freitas com o personagem d’**A normalista**, o retirante pai de Maria do Carmo, Mendonça. Ele alegou que o seu personagem, por remeter a um modelo real de retirante, é mais cearense, mais verdadeiro. Mesmo assim, no texto, Teófilo remete aos leitores para que ‘digam qual é mais real’, ou seja,

o público é o juiz da polêmica.

Sobre o seu cientificismo, ele declara:

Outro defeito que Adolfo Caminha aponta em *A Fome* é o abuso que faço de termos científicos. Não duvido que a leitura quotidiana de obras de ciência tenha feito incorrer nessa falta, mas não a ponto de sacrificar as cenas que descrevo, a estética dos quadros que pinto, que reproduzo do natural. Quer o meu crítico que eu chame *passarinha* em vez de baço [...] não, o modo de dizer deve estar de acordo com a cultura do indivíduo. Antes de qualquer justificativa estranho o procedimento do meu crítico, a sua deslealdade, pois, além de transcrever erradas as palavras que vão em itálico, *leucócitos*, em vez de leucócitos, [...] Não, Sr. Caminha, o modo de dizer deve estar de perfeito acordo com a cultura intelectual do indivíduo. (Teófilo, **O Pão**, Nº 27, 1 de nov. de 1895. p. 3).

No trecho, Teófilo exhibe os erros de fisiologia de Caminha, desautorizando a sua escrita. Consultamos a primeira edição de **A normalista**, de 1893, e encontramos o erro ortográfico. Contudo, como sabemos que erros tipográficos eram muito comuns nessa época, não podemos atestar se o equívoco era do próprio Caminha. Mas, essa passagem com outras, deu margem aos ataques do autor de **A Fome**.

Teófilo revela que as suas preferências são as leituras científicas, tornando a ciência o seu estilo de escrita literária. Ele usa o romance para realizar seus estudos científicos, como por exemplo, o caso dos efeitos da anasarca no organismo dos indivíduos. Sendo o romance, na sua visão, um tratado científico, ele não pode abandonar o seu discurso específico.

Teófilo conclui a sua série de artigos dando ao “Sr. Caminha”, como sugestão de leitura, o seu próprio livro **História das secas** (1883), pois julgou o autor do **Bom-Criolo** desconhecedor dos assuntos das secas: “Concluindo, peço a Adolfo Caminha para ler a – História da Seca do Ceará 1877 a 1880- essa tragédia tremenda que teve por teatro a sua terra e a minha, pois encontrará nela um farto manancial de fatos extraordinários, todos devidamente documentados” (**O Pão**, Nº 27, 1 de nov. de 1895. p. 3).

Prestes a encerrar a nossa reflexão sobre essa polêmica, percebemos que ela se caracteriza por ser um discurso dialógico e intertextual, pois à medida que um enunciador vai atacando o seu adversário, ele vai citando o texto dele, para esmiuçar e demolir. Com a lição de Dominique Maingueneau (2005), entendemos que a polêmica nasce num campo discursivo saturado por outros discursos em que uma voz será eleita como alvo. Ou seja, todo o discurso é discurso contra. A controvérsia só existe quando há menos duas pessoas que empregam a linguagem para se comunicar, em um confronto de opiniões, argumentos, teorias e assim por diante.

## Considerações finais

Após o estudo, observamos que Teófilo, como um sujeito enunciativo, não escreveu seus textos em “solo institucional neutro e estável” (Maingueneau, 2001), utilizou o jornal **O pão** para responder ao texto de Adolfo Caminha para desmoralizá-lo como romancista. Teófilo, adotando um caráter normativo, preocupou-se, não apenas em garimpar defeitos no romance **A normalista**, mas, em investir contra a pessoa do escritor. Era um pugilato textual, no qual as destrezas argumentativas e o volume do ‘grito’ determinariam o prêmio ao vencedor: o título de melhor escritor naturalista do Ceará. Ao adotar um ethos polêmico e panfletário, Rodolfo Teófilo constituiu uma escrita provocativa para legitimar o seu conhecimento científico e seu engajamento intelectual.

Rodolfo Teófilo moldou, ao longo dos anos para a sociedade cearense, uma imagem de si relacionada à sua formação e sua profissão – farmacêutico/cientista –, mas, relacionado às suas atividades intelectuais, explicitando o seu domínio formal das letras e dos instrumentais teóricos e científicos.

Constatamos que a polêmica entre os dois escritores não revelou apenas antipatias pessoais, ela é um importante meio para estudar o contexto literário cultural da época, para entender como se configurava a crítica nos jornais e os embates para se autolegitimar, na tentativa de inserção no cânone literário. Além disso, porque é intrinsecamente reflexiva, apesar de sua parte passional, a polêmica é um lugar que possibilita o desenvolvimento da crítica e da história literária, pois coloca a literatura em debate e contribui para sua renovação.

### **Referências Bibliográficas**

AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do ethos**. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz; Fabiana Komesu; Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

AMOSSY, Ruth. **Apologia da polêmica**. Coordenação de trad. Mônica Magalhães Cavalcante. São Paulo: Contexto, 2017.

AZEVEDO, Sâncio (org.). **O PÃO da Padaria Espiritual**. Fortaleza: Academia Cearense de Letras; Edições UFC, 1982.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BUENO, Alexei; ERMAKOFF, George. **Duelos no serpentário: uma antologia da polêmica intelectual no Brasil, 1850-1950**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff, 2005.

CAMINHA, Adolfo. **A normalista**. Apresentação: Sâncio de Azevedo. Fortaleza: Editora ABC, 1997.

- CAMINHA, Adolfo. **Cartas literárias**. Fortaleza: Edições UFC, 1999. 2 ed.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. 19. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- GUINSBURG, J. e Faria, João Roberto (org.). **O naturalismo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia, incorporação. *In*: AMOSSY, Ruth (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do ethos. *In*: MOTTA, Ana Raquel; SALGADO, Luciana (Org.). **Ethos discursivo**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011. p. 11-30.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.
- MOTA, Leonardo. **A Padaria Espiritual**. Fortaleza. Fortaleza: Casa de José de Alencar/UFC, 1994.
- OLIVEIRA, Almir Leal de. O universo letrado em Fortaleza na década de 1870. *In*: SOUZA, Simone de e NEVES, Frederico de Castro (org). **Intelectuais. Coleção Fortaleza: História e cotidiano**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.
- PESSOA, Frota. **Crítica e polêmica**. Rio de Janeiro: Ed. A. Gurgulino, 1902.
- PINHEIRO, Charles Ribeiro. **Rodolfo Teófilo polemista: a crítica polêmica como estratégia de glorificação literária**. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras: Fortaleza, 2019.
- PINHEIRO, Charles Ribeiro. **Rodolfo Teófilo romancista**. Fortaleza: Editora Riso, 2024.
- SOMBRA, Waldy. **Rodolfo Teófilo. O varão benemérito da pátria**. Fortaleza: Prefeitura de Maracanaú, 1997.
- VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TEÓFILO, Rodolfo. **A fome/Violação**. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1979.

**A falência da ascensão social: a análise psicológica do narrador heterodiegético em *A falência* de JÚLIA LOPES DE ALMEIDA**

Autora: Hellen Evelyen Bezerra de Castro<sup>44</sup>

Coautor: Charles Ribeiro Pinheiro<sup>45</sup>

**RESUMO**

Ao longo da história do gênero romance, no contexto da tradição literária ocidental, ocorreu o número limitado de mulheres escritoras. Contudo, por intermédio da literatura no Brasil do final do século XIX, diversas mulheres perceberam o potencial social dessa arte, dentre elas, Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). As obras de Júlia Lopes, instigadas pelo realismo francês, realizam um retrato da sociedade brasileira, explorando costumes, valores e problemas sociais da elite urbana e da classe média do Rio de Janeiro. No romance *A Falência* (1901), o narrador destaca a análise dos conflitos internos do protagonista Teodoro, português que enriqueceu ao ser tornar exportador de café no Brasil. Ele fale, financeira e familiarmente, devido às pressões para manter o *status* patrimonial, ao desgaste do seu casamento e à estafante luta pela aprovação social. O objetivo dessa pesquisa é investigar, na obra *A Falência*, a intenção do narrador heterodiegético em analisar a frustração das personagens perante a impossibilidade de ascensão social via casamento na sociedade carioca influenciada pelo capitalismo. Como fundamentação teórica comparatista entre literatura e sociedade, consultamos: Philippe Ariès (1981); Ian Watt (2010); Lúcia Miguel-Pereira (1988), Franco Morretti (2014) e Yves Reuter (2002).

**Palavras-chave:** *A falência*; Júlia Lopes de Almeida; Romance realista; Narrador Onisciente; Ascensão social.

---

<sup>44</sup> Discente do Curso de Letras-Português da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: hellencastro@alu.ufc.br

<sup>45</sup> Pesquisador e bolsista de pós-doutorado pela FUNCAP, Doutor em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: zefiro\_cr@hotmail.com

## A ESCRITA FEMININA E O REALISMO

Ao tratar-se da história do gênero romance, em especial, no contexto da tradição literária dos países europeus e das Américas, nota-se a predominância da escrita masculina. Dos variados exemplos que podem ser citados como Miguel de Cervantes, Daniel Defoe, Jonathan Swift, Gustave Flaubert, Honoré de Balzac, José de Alencar e Machado de Assis entre outros.

Por outro lado, em séculos anteriores e, no século XIX, mulheres enfrentavam grandes dificuldades para exercerem atividades intelectuais publicamente devido a uma série de fatores sociais, culturais e econômicos profundamente enraizados, como o estigma social, a dependência financeira e a rigidez nas funções de gênero. A sociedade da época era marcadamente patriarcal, o que impunha barreiras significativas ao acesso à educação formal e à participação feminina na esfera pública, incluindo a literatura.

Por outro prisma, principalmente no século XIX, compreende-se, também, o início da trajetória literária de algumas autoras na escrita de textos em poesia e prosa, como Mary Shelley, Emily Brontë, Charlotte Brontë, George Elliot, Jane Austen, George Sand, Louisa May Alcott, Emily Dickson e Nísia Floresta, entre tantas. Ao longo das décadas, além de aderirem aos estilos de suas épocas, diversas autoras ocuparam e conquistaram seus espaços em suas cenas literárias, desenvolvendo e contribuindo para a literatura com tendências e técnicas narrativas, tais como Mary Shelley com a publicação de *Frankenstein* (1818), uma das criadoras do gênero ficção científica e as escritoras Katherine Mansfield e Virgínia Woolf ampliando a técnica do fluxo de consciência e monólogo interior.

No Brasil, a escritora Julia Valentim da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934), em 1896, reconhecida por sua produção literária, foi indicada à cadeira de número 3 da recém fundada Academia Brasileira de Letras (ABL). Porém, não foi escolhida pela visão machista da época, pois a Academia Brasileira seguiu o modelo da Academia Francesa e não aceitou mulheres entre seus membros até 1977, com a eleição de Rachel de Queiroz.

Em sua época, Júlia Lopes de Almeida foi reconhecida através de sua produção literária e viveu de sua escrita. Ao longo de quarenta anos, produziu romances, contos, crônicas, textos teatrais, ensaios e colaborou com os importantes periódicos do Rio de Janeiro. No acervo da Hemeroteca Digital, disponível na Biblioteca Nacional Digital<sup>46</sup>, é possível verificar dados importantes no que diz respeito à presença de Júlia Lopes de Almeida nos

---

<sup>46</sup> São apenas alguns exemplos da recorrência das referências feitas à escritora os jornais cariocas: *O Paiz* (1900 a 1909) com 191 ocorrências; *Gazeta de Notícias* (1900 a 1909) com 71 ocorrências; *Correio da Manhã* (1901 a 1909) com 39 ocorrências; *Jornal do Commercio* (1900 a 1909) com 30 ocorrências (consulta realizada na Hemeroteca Digital Brasileira, disponibilizada no site <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>)

jornais em que circulava, sobretudo, registrado pelo jornal *O Paiz*<sup>47</sup> com 382 aparecimentos do seu nome entre os anos de 1900 à 1909<sup>48</sup>, o que revela sua popularidade à época (século XIX).

Em sua produção ficcional, a autora realizou uma representação da sociedade brasileira, explorando costumes, valores e problemas sociais da elite urbana e da classe média do Rio de Janeiro, por intermédio de sua obra *A Falência* (1901) e de outras obras como *A família Medeiros* (1892), *A viúva Simões* (1897) e *A intrusa* (1908). Ao abordar contrastes entre diferentes classes sociais, sua narrativa é alicerçada por vários recursos narrativos do realismo.

É válido ressaltar a ótica do escritor inglês Ian Watt em *Ascensão do Romance* (1957), no que se refere a sua crítica sobre a associação comum do realismo apenas com a representação da "vida vulgar". Para Watt, o realismo do gênero romance não está apenas na espécie de vida apresentada, mas na maneira como essa vida é apresentada: "Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; [...] procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária" (1990, p. 3). Ou seja, trata-se de um esforço para retratar a realidade de forma verossímil, levantando um problema "essencialmente epistemológico" sobre a obra literária e a realidade que ela busca imitar.

Levando essa reflexão à análise de *A falência*, visto que ela não se limita a retratar a "vida vulgar" (embora temas como falência, adultério e desvio de conduta estejam presentes), mas fixa na maneira como essa vida é apresentada, buscando a mimese, com uma ênfase na falência comercial e familiar do protagonista Teodoro, mergulhando na experiência individual e nos processos psicológicos que levam a ela e que dela decorrem.

No que se refere ao realismo francês como tendência artística e literária na década de 1850, notamos um novo estilo de arte foi desenvolvida, voltado para temas do cotidiano da sociedade. No âmbito literário, em 1857, com o lançamento polêmico em torno do livro *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, o movimento literário repercutiu na Europa, tendo em vista seu diálogo com as filosofias da época. Os escritores realistas priorizavam um prisma objetivo do real, em oposição ao subjetivismo romântico. Afrânio Coutinho, na introdução da obra *A literatura no Brasil*, explica que a narrativa realista prima pelo detalhe essa técnica tem a sua preferência maior pela caracterização do que a ação (p. 186, 2004).

---

<sup>47</sup> Consulta realizada no site do Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional, disponível em <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/paiz/178691>

<sup>48</sup> Pesquisa nas edições números 05566 a 09211 do jornal *O Paiz*, 1900 até 1909.

## *A FALÊNCIA*

*A Falência* se desenvolve no contexto histórico do Rio de Janeiro na última década do século XIX: “A maldita República acabaria de escangalhar o resto” (Almeida, p. 11, 2021). É descrito padrões sociais esperados pelo protagonista: “Ser o primeiro negociante, o mais hábil, o mais forte fora sempre o seu sonho... [...]. Um médico, consultado, aconselha-lhe uma viagem a terra ou o casamento. [...] No seu sonho, começou a esboçar-se a ideia de um herdeiro. Teria um rapaz, que usasse o seu nome, seguisse suas tradições [...] continuador daquela casa da rua de S. Bento” (2021, p.10-11 e p. 17). Conceitos de sucesso e a alta do café são muito enfatizados “– Tenho exportado muito café! – Felizardo! Aproveite a época, que não pode ser melhor!” (2021, p. 9), e marcam o período histórico e são elementos imprescindíveis para a obra.

O romance evidencia um personagem principal masculino, Francisco Teodoro, porém, é incrementado por figuras femininas interessantes como Camila, sua esposa, Nina, sobrinha de Camila que cuida dos filhos do casal, Noca, conselheira da família e intérprete de sonhos, entre outras.

Francisco Teodoro, um português descrito como avarento e que “fora do comércio não havia nada que lhe merecesse o desvio de olhar...” (Almeida, 2021, p. 16), migra ao Brasil e investe no empreendimento do café, meio no qual ele estabiliza sua vida financeira. Após ter alcançado sua fortuna que “vinha de longe a sua paixão pelo dinheiro” (2021, p. 15), viu-se na obrigação de cumprir com seu papel social: casar-se e ter filhos. A partir disso, Teodoro une-se com uma moça humilde, Camila, para constituir família e alcançar o seu desejo de ascensão social.

Posteriormente, tem quatro filhos e pode compartilhar, então, suas posses com os seus familiares: “para que lhe serviria o que juntaram, se não o compartilhasse com uma esposa dedicada e meia dúzia de filhos que lhe herdaram virtudes e haveres?” (*ibidem*, p. 17). No entanto, sua conduta é regida por uma racionalidade econômica, que transforma as relações familiares em extensões do capital financeiro: “Teodoro gostava de, espalhando a vista por toda a longa superfície branca da toalha, vê-la bem coberta de coisas caras e vistosas. [...] única ocasião que lhe sobrava tempo para admirá-la” (*ibidem*, p. 24).

Além da negligência de Teodoro à sua família, o relacionamento extraconjugal por parte da esposa é estabelecido com a presença de Dr. Gervásio, médico particular da família: “ele percebia o amor dela a chamá-lo, a envolvê-lo todo com uma obsessão de loucura”

(*ibidem*, p. 39). A falência moral é intensificada por razão dos desafios comerciais que o protagonista enfrenta: “Como o rumor da enchente que se aproxima e vem até a inundação, assim aquele amontoado de parcelas ia crescendo e ameaçando de desabar em blocos de ouro” (*ibidem*, p, 133).

Júlia Lopes, neste romance, apresenta a fragilidade dos alicerces sociais da elite urbana do Rio de Janeiro, tais como riqueza, tendência comercial e a constituição familiar por *status*: “Sei bem o que você quer. Tivemos aqui na vizinhança uma família [...]. Gente pobre, mas de educação. A filha mais velha é a que lhe convém. [...] – Pois uma mulher assim é que me servia” (*ibidem*, p. 17). A trajetória de Teodoro é emblemática do processo de consolidação e exaltação da classe burguesa urbana: “agora representava um ato maquinal, alheio a qualquer pensamento de avareza ou de orgulho de posse” (*ibidem*, p. 8).

Mediante as suas falas, é observável o declínio da mão de obra escrava em 1891, porém, ainda com uma visão racista: “Fiquem certos que o bom negociante não é o que trabalha como um negro, e segue a rotina dos seus antepassados analfabetos. O negociante moderno age mais com o espírito do que com os braços” (*ibidem*, p. 10), e a expansão do comércio do café: “O comércio de café nadava em ouro [...] O preço do café chegara a uma altura a que antes nunca tinha atingido” (*ibidem*, p. 83).

Pela leitura dos trechos do romance, a voz do narrador “dá a sensação de estar muito próxima de um ator (até de estar em sua cabeça, o que proporciona o interesse” (Reuter, 2002, p. 79), ou seja, um narrador em terceira pessoa que acompanha os acontecimentos, descrevendo as ações, os pensamentos e os desejos das personagens. Técnicas como a onisciência seletiva focada na mente de uma personagem ou multisseletiva, em que se aprofunda “nos processos mentais das personagens, mas feito de maneira indireta, por uma espécie de *narrador onisciente* que, ao mesmo tempo” (Leite, 1987, p. 62.), e a análise mental, permitem que o narrador exponha e, por vezes, analise diretamente os processos internos que impulsionam as ações das personagens diante da crise econômica e social. Sentimentos, pensamentos e percepções íntimas podem ser mostrados diretamente ao leitor, contribuindo para a profundidade psicológica da narrativa.

## **ANÁLISE DAS FRUSTRAÇÕES**

O enredo de *A Falência* é descrito com simplicidade, o que é uma qualidade relevante. Sua narrativa é coesa mesmo sem adornos, elegante e direta, características descritas semelhantes ao do realismo. Anatol Rosenfeld afirma que “sem dúvida, esta língua não é

"pura" e "genuína" e sim uma criação estilizada, artificial; sua virtude não é a transparência, mas riqueza tamanha que os próprios brasileiros, para entendê-la, necessitam de um dicionário especial. Mas essa língua é sintoma e parte de uma crise” (1996 p. 177).

Segundo Lúcia Miguel-Pereira (1988, p. 261), os livros de Júlia Lopes, se nada possuem de original, revelam, no seu tom familiar, na sua completa ausência de artifícios, de afetação, inegáveis dons literários. A simplicidade, tão raras sempre e, ainda mais no tempo em que escreveu, é a sua qualidade dominante.

O protagonista é um elemento primordial, haja vista que é acompanhada o seu desenvolvimento dentro da obra, porém, a construção como um todo é o mais importante. O trabalho realizado pelo narrador, inicialmente de modo panorâmico e, posteriormente, de modo individual, faz o leitor conhecer aquilo que importa na vida do personagem ou aquilo que o narrador onisciente quer nos revelar.

Ao se falar sobre o papel do protagonista para descrever o desenvolvimento do protagonista na obra, é perceptível a exploração da condição humana sob uma ótica que se alinha a certas concepções do séc. XIX, que podem ser conectadas ao clima intelectual influenciado pelo pensamento do darwinista<sup>49</sup> que era muito usado para compreensão do cenário social.

Este pensamento tem como base a superioridade social e cultural, a qual afirmava que a sociedade se dividia em grupos superiores e inferiores e, consecutivamente, os inferiores deveriam ser aperfeiçoados pelos superiores.

O darwinismo social, que, se utilizando da ideia de evolução por seleção natural, aplicou-a a tempos históricos, associando evolução a desenvolvimento e concluindo ser possível hierarquizar as raças, com a conclusão de que o homem branco era superior, sob o aspecto biológico, as demais [...] No Brasil não foi diferente, ainda mais em um país onde mais de 70% da população era de origem negra (Domingues. 2003, p. 13).

A afirmação primordial contida no romance de Júlia Lopes de Almeida de que “o instinto da vida é o egoísmo” (2021, p. 212) é um eco de uma visão darwiniana da primazia da autopreservação. Este pensamento é exposto com frequência pelo narrador sobre Teodoro: “Ser o primeiro negociante, o mais hábil, o mais forte fora sempre o seu sonho... [...], abençoados os que não fraquejam e podem no fim da existência erguer bem alto a cabeça [...] —Olhem para minha vida e façam como eu fiz. Era o que pensava Francisco Teodoro” (2021, p. 10 e p. 87).

---

<sup>49</sup> Charles Darwin (1809-1882) foi um naturalista britânico que revolucionou a biologia com sua teoria da seleção natural, proposta em *A Origem das Espécies* (1859), explicando a evolução das espécies.

No decorrer no enredo, esse personagem vai ganhando complexidade com os imprevistos que ocorrem: a traição, as novas tecnologias no cenário do café brasileiro, novos empreendedores chegando no Brasil e que o leva, no desfecho da narrativa, ao suicídio.

Um médico, consultado, aconselhara-lhe uma viagem a terra ou o casamento, para a regularização de hábitos. Ele achara cedo para a viagem: solidificaria primeiro a fortuna. A ideia do casamento parecia-lhe mais salvadora. [...] No seu sonho começou a esboçar-se a ideia de um herdeiro. Teria um rapaz, que usasse o seu nome, seguisse as suas tradições e fosse, sobretudo, um continuador daquela casa da rua de S. Bento, que engrandeceria com o seu prestígio, a sua mocidade, bem assente no apoio e na experiência paterna. O filho seria a sua estátua viva, nele reviveria, mais perfeito e melhor. Esse ao menos teria infância, seria instruído (Almeida, 2021, p. 17).

Neste excerto, a narrativa é conduzida na terceira pessoa ("lhe", "Ele"). Isso indica a presença de um narrador heterodiegético e de uma perspectiva passando pela personagem, ou seja, um narrador que não participa da história como personagem. O narrador heterodiegético, mediante Yves Reuter, “pode a priori dominar todo o saber (ele é onisciente) e dizer tudo. [...] ele sabe mais do que todas as personagens. conhece os comportamentos e também o que pensam e sentem” [...] (2002, p. 75-76). Desse modo, o narrador, capaz de manifestar os desejos de Teodoro: “No seu sonho”, “Ele achara” e “parecia-lhe”, por exemplo.

Os verbos “começou”, “usasse” e “seguisse”, classificados, respectivamente como “pretérito perfeito do indicativo” e “pretérito imperfeito do subjuntivo”, são usados para expor as dúvidas e desejos do personagem que pensa em se casar e ter uma família, interpretado como sonhador, nesse primeiro momento. Um anseio comum dentro de uma sociedade masculina de influência burguesa e capitalista, tendo em vista que casamento era um sinal de influência e poder para o esposo sobre o casamento moderno do século XIX: “essa evolução reforça os poderes do marido que acaba por estabelecer uma monarquia doméstica (Ariès, 1981, p. 145).

Essa função patrimonial, que visa à manutenção ou aquisição de bens e *status* social, é uma preocupação econômica fundamental. A família não era apenas uma unidade afetiva, mas também um instrumento para a transmissão de riqueza e posição social, o que se tornaria ainda mais relevante com o desenvolvimento de economias baseadas na propriedade privada e na acumulação de capital. Inicia-se a aceitação da ideia de Teodoro cumprir com seu papel social, ter uma família e dividir sua riqueza. A busca por cumprir essa ascensão social por meio da construção de uma família é revelada por meio deste pensamento exposto pelo narrador.

A progressão narrativa escolhida permite que o leitor compreenda as motivações de Teodoro de modo privilegiado, observando o mundo (e seus próprios planos) através do filtro

dos seus objetivos de consolidação da continuidade da fortuna e do *status* social. Mesmo que o narrador não emita um julgamento explícito nesse trecho, a opção por mostrar esse "sonho" específico é uma forma de orientar a atenção do leitor para as prioridades e a visão de mundo do personagem.

Na saleta, ela abriu a veneziana e aspirou com força o aroma dos resedás plantados junto à parede. Gostava dos aromas fortes. Que dia maravilhoso! depois, voltando-se:

- O livro? [...]

- Já leu? - Já. Trata-se de um amor um pouco parecido com o nosso.

- Então não leio. Sei que está cheio de injustiças e de mentiras perversas. Os senhores romancistas não perdoam às mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo - como se não pagássemos caro a felicidade que fruímos! (Almeida, 2021, p. 36).

O narrador apresenta e descreve os sentimentos de Camila pelo Capitão Rino, o que deixa Dr. Gervásio com ciúmes.

Levada na fascinação, só tarde Camila percebeu o perigo que a solicitava; então quis fugir: fechou-se em casa, esquivava-se a ver o médico; mas, através da distância e do silêncio, ele percebia o amor dela a chamá-lo, a envolvê-lo todo com uma obsessão de loucura. Passaram-se assim longos meses, de saudades sem remédio, de agonias mudas; até que um dia, cansados de uma resistência inútil, deixaram-se vencer (Almeida, 2021, p. 39).

O narrador aprofunda-se no psíquico de Camila para expor diversos fatores de crise, tais como o enfrentamento de sua paixão por Rino, capitão marítimo da cidade, seu casamento com Teodoro e a obsessão por Gervásio e, por fim, a concretização de seus sentimentos em relação ao médico, seu amante.

A falência matrimonial é marcada pela confusão conjugal de Camila e Teodoro, haja vista que não inicia como um relacionamento marcado pelo amor e desejo, e sim, conveniência e necessidade, em especial, para Camila: “[...] e todas tranquilas sobre o futuro de Mila e do filho mais velho, o Joca, por quem Teodoro prometera olhar” (Almeida, 2021, p. 19). Este declínio é apresentado pelo narrador como proveniente de ambas as partes: “viviam em paz, quando a Sidônia, uma das mulheres que se relacionou com Teodoro no passado, reapareceu na vida de Teodoro, obrigando-o a desvios e infidelidades. Nem a pobre Camila desconfiara nunca...” (*ibidem*, p. 20).

Camila, quando casada com Teodoro, é permeada a sentimentos de angústia e culpa. Sua reação a Mário, seu filho, que a crítica e a leva ao complexo abismo moral: “— Reputação! ora, mamãe, e é a senhora quem me fala nisso! Camila estacou, sem atinar com uma resposta, compreendendo o alcance das palavras do filho” (*ibidem*, p. 60). O comentário de seu filho desperta esse sentimento culposos sobre seus feitos em relação ao seu casamento que “chegara ao fim de tudo, à hora tremenda da expiação. Mas fora ela, porventura, uma

criminosa?” (*ibidem*, p. 236), e lamentou ter se entregue a "dias de sonho e de ebriedade" que a afastaram da "insossa domesticidade de esposa obediente" (*ibidem*), ou seja, levaram-na à falência.

Ele queria estar só. A dor fazia-o desconfiado, temia que o amor da família não subsistisse à catástrofe. Em que fizera ele até então consistir a felicidade e o seu merecimento aos olhos dela? No dinheiro, só no dinheiro. Ele era bom porque sabia cavar a fortuna, encher a casa de joias, fartura e de conforto. Ele era bom porque, tendo partido de coisa nenhuma, chegara a tudo visto que o dinheiro é o dominador do mundo e ele tinha dinheiro. Ainda não compreendia como tendo trabalhado tanto, [...] deixara agora ir tudo por água abaixo em tão curtos dias. Desfazer é fácil! Revoltado contra si, Francisco Teodoro cravou as unhas na calva, chamando-se de leviano e miserável”

Velho...

Estou velho! -pensava ele.

- Já não sirvo para nada. E agora? para onde há de ir esta gente, que eu mesmo habituei a grandezas? [...]

Como se quisesse fugir das próprias ideias, começou a andar pelo escritório, com ar desvairado. Vingava-o a sensação de que tudo agonizava com ele” (*ibidem*, 2021, p. 205-206).

A presença de alguns verbos *dicendi* usados para auxiliar a introduzir os pensamentos dos personagens, ajudam na interpretação do leitor sobre a emoção ou intensidade. Pelo discurso do narrador “o dinheiro é o dominador do mundo e ele tinha dinheiro”, observa-se a revelação da ideologia que regia os anseios e conflitos das personagens: o capitalismo e a posse de bens materiais. Havia a crença de que o acúmulo de capital, estabeleceria a distinção social e a felicidade.

Nos trechos citados, o narrador aprofunda-se no psicológico do personagem, apresentando sua frustração frente à falência capital e moral, por exemplo, com os termos “dor”, “temia”, “não compreendia” e “revoltado contra si”. Sua angústia é exposta tanto por pensamentos e falas do próprio personagem, sendo marcada pelo narrador com o gerúndio “chamando-se” e com o pretérito imperfeito do indicativo “pensava”. Assim, o leitor está diante das suas indagações após queda do seu comércio, “quinze dias mais tarde, anunciava-se o fim de tudo – a grande casa Teodoro teve de declarar falência” (Almeida, 2021, p. 187) e se culpa por não conseguir cumprir com seu papel social de manter sua família estável.

O narrador revela suas dores e o desenvolvimento de suas ideias, o que resultou no seu suicídio

- Não se trata do Mário. É isto: vocês estão pobres... Teodoro faliu.

Camila tornou-se lívida. Houve um longo silêncio cortado só pelo zumbir de uma vespa no resedá da janela. Ela não ouvia a vespa, não ouvia nada. O seu rosto, que havia pouco refletia o fulgor das brasas, estava tão desbotado agora, que o médico, inquieto, com receio de uma síncope, amparou-a, dizendo:

- Compreendo a estupefação, mas agora, que a verdade está sabida, é preciso coragem... Camila!

Como ela continuasse imóvel, ele abalou-a brandamente, repetindo-lhe o nome: Camila... Camila!... julgava-te mais forte, muito mais forte! Olha para mim. Percebe

o sentido das minhas palavras - falir não é morrer. Teu marido não morreu, - faliu. (*ibidem*, p. 198).

A recepção de Camila é curiosa, haja vista o comentário de Nina, sua sobrinha, sobre o ocorrido. O narrador, neste momento, nos auxilia na descrição de sua reação frente a falência do comércio do marido, porém, a fala de Nina apresenta a sua principal preocupação, o financeiro e sua reputação, “— Que horror! Como havemos de aparecer diante de toda esta gente...” (*ibidem*, p. 199). Essa reação e apresentação do seu verdadeiro interesse, no que tange ao relacionamento com Teodoro, é importante para compreendermos esta relação frágil da união do casal, marcada por interesses: Camila, proteção financeira, e Teodoro, descendentes e ascensão social pelo casamento.

A partir da leitura de Ian Watt (1990), o método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado de realismo formal que é o conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. O romance em estudo, ao tentar reproduzir elementos essenciais da sociedade carioca de sua época e a forte presença do porquê da frustração frente a busca assídua do personagem pela ascensão social.

## CONCLUSÃO

A análise psicológica das personagens no realismo é essencial para aprofundar o entendimento das dinâmicas humanas. Ao focar na interioridade e nos dilemas emocionais das personagens, os romances realistas transcendem a mera descrição externa, oferecendo uma visão rica e complexa da condição humana, tornando-os atemporais e profundamente relevantes.

No caso de *A Falência*, a escolha do tipo narrador onisciente possibilitou que Júlia Lopes de Almeida explorasse a psicologia das personagens, permitindo que o leitor conseguir entender as motivações de Francisco Teodoro, a angústia de Camila e as complexidades de outros personagens, muitas vezes em contraste com o que eles aparentam. Além disso, apresentou uma visão crítica da sociedade, em que o narrador pode tecer comentários sobre os costumes, a hipocrisia e as convenções sociais da época, especialmente no que tange à burguesia carioca e à condição da mulher.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. 1.ed. São Paulo: Lafonte, 2021.

ARIÉS, Philippe. *História Social da Criança e da Família*. 2. ed. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1986.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 3.ed. Rio de Janeiro: Olympio; Eduff, 1986. São Paulo: Ática, 2004.

DOMINGUES, Heloísa Maria Bertol; SÁ, Magali Romero. *a recepção do darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2003.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática.

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

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto I*. 5. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, EdUSP, Campinas [SP] UNICAMP, 1996.

RUFFATO, Luiz. Prefácio. O resgate de Júlia. In.: ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A falência*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019.

WATT, Ian, *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* / Jan Watt; tradução Hitdegard Feist. - São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

## **Florina – As variações do fantástico no conto de Emilia Freitas na imprensa cearense do século XIX**

Carla Pereira de Castro<sup>50</sup>

### **RESUMO**

A inserção da mulher na literatura oitocentista foi um desafio superado por poucas escritoras, em razão do sistema do patriarcado que de forma violenta invisibilizou muitas autoras. Entretanto algumas escritoras através de suas participações nos movimentos sociais e literários da época e da escrita na imprensa conseguiram publicar os seus textos. Dentre elas trazemos para esse estudo a escritora Emília Freitas e o conto de sua autoria “Florina”. Atualmente a escritora é reconhecida como a primeira mulher a publicar um romance fantástico no Brasil, a *Rainha do Ignoto* (1899). “Florina” foi publicado na imprensa cearense do século XIX com o subtítulo conto maravilhoso, seu enredo antecipa a construção do romance citado, pois utiliza uma mulher como protagonista vivendo em um ambiente repleto de mistérios. A jovem Florina após entrar em uma caverna enfrenta situações adversas do contexto em que vivia com os seus familiares, quando exercia o trabalho de pastora e cuidava dos animais. Segundo relatos da localidade onde morava, a aldeia seria amaldiçoada. De acordo com o desenvolvimento dos fatos iremos destacando os aspectos das variações do fantástico seguindo a fundamentação teórica dos estudos de Todorov (1970), Filipe Furtado (1980) e David Roas (2014).

**Palavras-chave:** fantástico. Emilia Freitas. imprensa. século XIX.

---

<sup>50</sup> Doutorando no programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal do Ceará, professoracarlacastro@gmail.com

## **A Fortaleza do século XIX suas agremiações e seus periódicos publicados no final daquele século**

No século XIX Fortaleza passou por grandes transformações influenciadas pela cultura europeia. As mudanças não foram apenas na economia e na política e impactaram desde a estrutura da cidade, com a construção dos seus palacetes, à vida na sociedade. Nesse período Fortaleza ficou conhecida como a Belle Époque fortalezense, em razão da inspiração francesa. Ainda no início do século por volta de 1813, surge a primeira associação de escritores conhecidos como os Outeiros, que se reuniam em torno do governador Sampaio. Os poemas produzidos por esse grupo eram sempre de louvores aos heróis e aos governantes bem como às benfeitorias realizadas por eles.

Após o grupo Outeiros surge a poesia de Juvenal Galeno, um dos principais nomes do romantismo cearense e conhecido como o pioneiro da poesia popular, com o seu *Prelúdios Poéticos* (1856). A Juvenal Galeno é também atribuído o pioneirismo no conto fantástico no Ceará, com o texto “O senhor das caças”, publicado na obra *Cenas Populares* pela primeira vez em 1871. A obra apresenta causos contados durante uma noite de farinhada, em que o narrador, um ancião, relata seu encontro com um caipora. A farinhada é um evento muito comum pelo interior do Nordeste, ocorre em uma casa de farinha em tempos de colheita da mandioca, quando várias pessoas se reúnem para descascar a mandioca, espremer a massa até virar goma e torrar a farinha, um trabalho longo que transcorre durante todo o dia e grande parte da noite. A goma é o produto a ser utilizado na fabricação de tapiocas. Como movimentam muitas etapas são necessárias muitas pessoas. Essas noitadas de trabalho eram sempre muito animadas e acompanhadas de muitas prosas e causos.

Em 1873, na efervescência da Belle Époque, desponta a Academia Francesa, um grupo de poetas defensores do positivismo, entre eles: Rocha Lima, Tomas Pompeu e Capistrano de Abreu. Influenciados pela literatura europeia, procuravam discutir temas literários e sociais. A Academia foi importante para o incentivo na criação de outras agremiações em Fortaleza.

Em 1886 o poeta João Lopes funda o Clube Literário, responsável pela publicação da revista *A Quinzena*, que circulou de janeiro de 1887 a junho de 1888. Participaram dessa agremiação as escritoras Francisca Clotilde, Anna Nogueira, e os escritores Rodolfo Teófilo, Antônio Sales e Oliveira Paiva, dentre outros. É na revista *A Quinzena* que Oliveira Paiva publica o conto fantástico “Ar do Vento, Ave Maria”.

Ainda no século XIX, mais precisamente no ano de 1892, mais uma agremiação inicia as suas atividades literárias, idealizada por Antônio Sales, a Padaria Espiritual que se propunha a levar aos leitores o pão de espírito e de intelecto. Seus integrantes eram chamados de padeiros e usavam um codinome para assinar os seus textos. A produção intelectual seria impressa e divulgada através do periódico *O Pão*, e as reuniões eram chamadas de fornadas. Foi no terceiro número do jornal *O Pão* que Lopes Filho (Anatolio Gerval) publicou o conto fantástico *O dia Aziago*.

Uma das características que os autores dos contos citados tinham em comum era a causa abolicionista, por serem contemporâneos e se dedicarem a lutas sociais. Muitos textos além de contos e poemas com essa e outras temáticas foram publicados no jornal *O Libertador*, periódico que circulou de 1881 a 1884 em Fortaleza. Do jornal *Libertador* destacamos o conto “Florina”, cuja descrição, inscrita abaixo do título, o classificava como (conto maravilhoso). Somente há pouco tempo a autoria foi reconhecida como sendo da escritora Emília Freitas, em razão da semelhança com o romance *Rainha do Ignoto*, que traz uma mulher como protagonista e fio condutor de toda narrativa. No periódico o conto é assinado apenas com as iniciais da autora. Atualmente a obra é reconhecida como sendo o primeiro romance fantástico escrito por uma mulher no Brasil. Por conter elementos específicos desse estilo.

## O fantástico na literatura do século XIX

O termo fantástico em sua origem no grego e no latim remete à fantasia, algo criado pelo imaginário, o que não existe na realidade. O imaginário, o fabuloso, o amedrontador. Todas essas características podem causar espanto, angústia, hesitação. Hesitação causada pela dúvida se o que está acontecendo é algo real ou imaginário.

A hesitação do leitor ou do personagem quanto ao desfecho da história é uma exigência para que um texto seja classificado como fantástico, a partir da interpretação de autores como o clássico Todorov, por ser o primeiro escritor a sistematizar o fantástico como gênero. Na obra *Introdução à literatura fantástica* (1970) o autor define o gênero fantástico como sendo “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 1970: 31). Essa hesitação pode ocorrer ao leitor pela surpresa dos fatos ou ao autor na construção do texto. Caso essa hesitação não ocorra poderá ainda o texto ser classificado como estranho ou maravilhoso.

O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e a personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da “realidade”, tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não o personagem, toma contudo uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo desse modo do fantástico. Se ele decide que as leis da realidade permanecem intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra se liga a um outro gênero o estranho. Se ao contrario, decide que se devem admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. TODOROV, 1970, p.48

Ao esclarecer o significado de fantástico, o pesquisador Filipe Furtado em seu estudo *A construção do fantástico na narrativa* (1980), destaca a hesitação mas assinala que essa não deva partir do leitor mas sim do narratário. A atribuição desse sentimento é causada muitas

vezes pela presença do sobrenatural, que altera os fatos reais sem a possibilidade de uma explicação lógica para a realidade do mundo em que vivemos. Furtado (1980) aponta como característica do gênero fantástico o surgimento do sobrenatural em um ambiente cotidiano e familiar. E também, a presença do narrador-personagem, bem como a participação da primeira pessoa na condução dos fatos. A presença do sobrenatural também ocorrera no estranho e no maravilhoso.

Deve, contudo, acentuar-se que a utilização desta temática na narrativa, embora indispensável ao fantástico, não é de forma alguma fato exclusivo dele. Com efeito, o emprego de temas sobrenaturais excede largamente o seu âmbito, sendo comum a uma grande parte da literatura dos dois outros gêneros: o maravilhoso e o estranho. FURTADO, 1980, p. 20

Essa aparição do elemento sobrenatural relatada nos estudos apresentados é encontrada no conto “Florina”, de Emília Freitas, aspecto fundamental para caracterização do fantástico. Segundo essa perspectiva: o modo fantástico abrange um maior número de variações do gênero surgidas após o século XIX, inclusive as contemporâneas. Opõe-se à definição de gênero em razão de ampliar o campo de possibilidades do texto, bem como destaca a transição do real para o imaginário, a transposição para o sonho. A passagem do familiar para o fato perturbador e inexplicável. A noite e a escuridão são outros elementos que compõe o ambiente da narrativa fantástica e a aparições monstruosas que provocam o medo e o terror embora não sejam elementos obrigatórios.

No estudo a *Ameaça do fantástico* de Roas identificamos também a diferenciação do gênero fantástico para o maravilhoso, no capítulo “O fantástico diante do maravilhoso”. O autor descreve que enquanto o fantástico se evidencia pela tensão entre os dois mundos, no maravilhoso a plena aceitação dos fatos, que não se apresentam estranhos e mostram-se como naturais. “Assim, diferentemente da literatura fantástica, na literatura maravilhosa o sobrenatural é mostrado como natural.....Nele tudo é possível.” (Roas, 2014, p.35)

A escritora Emília Freitas, também conhecida como a princesa dos escravos, teve a sua escrita reconhecida e o seu nome revisitado nos últimos anos, em razão das várias edições publicadas recentemente do seu romance *A Rainha do Ignoto* - Romance psicológico (1899). Classificado como o primeiro romance fantástico escrito por uma mulher no Brasil. Entretanto a primeira obra a ser publicada por Freitas foi o livro de poema, *Canções do Lar* (1891). A escritora participou dos movimentos abolicionistas e foi pioneira ao editar o primeiro periódico espírita em Maranguape, *Luz e fé*, que tinha como lema “fere-me mas ouve-me”. O conto a ser analisado foi publicado no periódico *Libertador* – Diário da tarde – Órgão da Sociedade Cearense Libertadora, no dia oito de agosto de 1883 na segunda página, intitulado “Florina”, com o subtítulo de “conto maravilhoso”, e sua continuação é publicada no dia seguinte, em nove de agosto de 1883, na página 3. O conto não é assinado, mas seu enredo se assemelha muito com a obra *A rainha do ignoto*, atribuindo assim a Emília a autoria.

Havia uma crença popular [de] que ninguém devia entrar na caverna da montanha; chamavam-na a caverna maldita; todos os pastores a avistavam de longe, mas não ousavam aproximar-se.

Entretanto, Florina, a formosa pastora que há [havia] três anos conduzia as vacas à pastagem, sentia um violento desejo de saber o que havia naquela caverna, e de dia a dia ela experimentava mais viva curiosidade. Mal completou seus dezesseis anos, disse ela consigo:

— Sou moça, não devo mais ter medo.

Um dia, pois, ela deixou o rebanho sob a guarda de seu jovem irmão, dizendo-lhe que ia colher morangas; mas ela concebera outro pensamento, e internada no bosque, dirigiu-se para a terrível caverna.

Penetrou na caverna sem hesitar, tanto sua curiosidade era viva, mas, apenas deu alguns passos, veio-lhe o desejo de recuar.

Infelizmente não era coisa possível: a caverna fechava-se à medida que ela avançava, e, o que era mais maravilhoso, ela enxergava suficientemente para caminhar. Por toda a parte, um clarão, cujos raios nenhum foco projetava, e Florina lobrigava [enxergava] ao longe outra abertura da montanha, que parecia convidá-la a animar-se e prosseguir seu caminho.

Ela acelerou o passo porque temia que a caverna, fechando-se por diante, [ela] fosse sepultada viva na montanha

Nada foi: Florina, depois de ter caminhado longo tempo, muito tempo, sem cessar de ver muito longe de si a abertura, que ela acreditava nunca atingir, chegou ao fim, e ficou bem surpreendida de descobrir um país maravilhoso e mil coisas das quais não tinha ideia alguma.

O céu era róseo, a erva e as folhas azuis, os pássaros tinham quatro asas, as menores borboletas eram grandes como folhas de sicômoro, a água jorrava aqui e ali em molhos de esguichos cintilantes, que exalavam os mais suaves perfumes, os gamos, de pelo branco, de cornos dourados, de olhos azuis, que vinham beber a essas fontes embalsamadas, dançavam ao redor da donzela e falavam-lhe um idioma desconhecido mas tão doce e tão sonoro, que ela sentia indizível prazer em ouvi-lo, tão expressivo que em poucos momentos ela adivinhava quase tudo. É verdade que essas lindas criaturas ocupavam-se sobretudo de sua beleza.

Florina marchava de surpresa em surpresa; todo esse país. encantado parecia-lhe estar em festa. Ela ouviu por trás de muitas árvores, inteiramente novas para si, concerto de vozes humanas; para esse lado dirigiu-se ela.

Na quebrada de uma avenida juncada de ouro, ela avistou, através de magníficas sombras, um palácio de prodigiosa beleza. À medida que ela se aproximava, ouvia maior ruído: eram cantos e risos, cuja expressão singular infundia-lhe mais terror do que alegria.

No entanto, ela não via aparecer pessoa alguma.

Ela não ousou apresentar-se à grande entrada, e fazendo um desvio acercou-se de uma janela baixa, de onde saía um odor da mais apetitosa cozinha do mundo.

Ela bate timidamente à porta. Um grande cozinheiro apareceu, que lhe fala com voz áspera;

— Que procuras aqui?

— Procuo meu caminho, senhor, e rogo-vos dizer por onde poderei voltar a minha casa.

— Ah! Sois a bela que atravessastes a montanha! Sede bem-vinda, Florina! Não esperávamos senão a vós!

Dizendo estas palavras com riso sardônico, o grande cozinheiro afiava sua faca num amolador de aço e arremessava sobre a donzela olhares fulgentes.

— Entrai — disse-lhe ele —, mademoiselle, entre, vosso caminho é por aqui.

Florina, depois de ter percorrido um longo corredor, achou-se no meio de uma vasta cozinha, onde vinte marmitões e outros tantos criados estavam ocupados nos aprestos de um suntuoso festim.

Por toda a parte coziavam-se as viandas, trabalhava[m]-se as aves. Ao mesmo tempo, trinta marmitões estavam ocupados; mas a pastora surpreendeu-se

vendo a maior das marmitas aberta e vazia junto ao fogão, e malgrado seu espanto, não pôde conter-se e disse à meia-voz:

— Senhor cozinheiro, por que esta marmita não está cheia como as outras?

— Porque ela esperava a sua caça, Florina, e esta acaba de chegar neste momento. Éreis vós a quem nós esperávamos para pôr dentro, e quando estiverdes pronta, começará o festim.

Florina desatou a chorar e pediu ao cozinheiro que lhe poupasse a vida.

— Só há um meio de salvação para vós — retorquiu o chefe. — Eis aqui uma chave de ouro; procurai em todo o palácio a porta que ela pode abrir. Se achardes, nós não vos cozeremos e escolheremos outra pessoa para o festim de Sua Majestade.

— Em nome do rei, senhor cozinheiro, não ponhas pessoas alguma em meu lugar neste momento! Não há aqui viandas em abundância para a refeição de Sua Majestade?

— Florina, pensai em vós só, e não pretendais introduzir entre nós novos costumes. Quanto a mim, só tenho a dizer-vos: vede a fechadura que possa convir a esta chave, e estais salva. Depois podereis implorar uma graça, uma só, à nossa sagrada majestade.

Imediatamente Florina pôs mãos à obra: ela experimentou a chave em mais de trezentas portas. Para este trabalho, ela só tinha o resto do dia; o sol baixava, e ainda ela não tinha encontrado fechadura para a chave de ouro.

A pobre moça tremia como varas verdes; nessa precipitação, ela não tinha a precisa serenidade para fazer convenientemente suas experiências. O chefe e quatro ajudantes armados de suas grandes facas seguiam-na passo a passo, e alternadamente diziam à tímida donzela:

— Apressai-vos, o sol baixa; o sol baixa, apressai-vos, Florina!

Ela percorreu os grandes e pequenos aposentos; subira ao madeiramento e descera, passava de corredor a corredor; não deixou uma só fechadura sem experimentá-la, mas a chave era sempre grande ou pequena, ou o palhetão mal torneado e [o] feitiço de outro jeito, que não ajustava.

Por fim, o cozinheiro disse à pastora:

— Florina, eis o derradeiro momento: o sol vai atingir a montanha.

A pastora achava-se então em frente a um grande espelho pendurado na parede, e, como para ali lançasse os olhos, viu sua mãe e seu pai sentados em uma cabana. Eles choravam, e sem dúvida pranteavam sua filha que perderam, sem portanto pensar que ela se achava em posição tão cruel.

A esta vista, a desgraçada, fora de si, gritou:

— Meus pobres pais, ainda posso tornar a vê-los antes de morrer!

\* \* \*

Falando assim, ela se precipitou tão vivamente para seu pai e sua mãe, para abraçá-los, que a chave de ouro, saltando, bateu no espelho e o fez em mil pedaços; ora, por trás do espelho achava-se uma porta oculta; esta porta tinha uma fechadura, esta fechadura convinha perfeitamente à chave de ouro. Logo que a pobrezinha a experimentou, a porta abriu-se.

— Não esperávamos senão a vós, bela Florina — disse-lhe o jovem e lindo monarca, apresentando-lhe, em magnífica sala, sua corte, a mais brilhante do mundo inteiro.

A pastora, olhando para si mesma, via-se como transformada. Entretanto, em si não havia mudança senão no vestuário, que resplandecia de diamantes e rubis. Florina nascera tão bela que não necessitava de outra coisa para transformá-la em completa princesa. Entretanto, no meio do esplendor soberano, o jovem monarca estava pensativo e melancólico; parecia exposto a uma secreta inquietação, e, conduzindo a estrangeira à mesa do festim, disse-lhe com voz comovida:

— Formosa Florina, tendes uma graça a pedir-me: qual é?

— Ah! senhor — respondeu ela — não hesitarei em pedir-vos que me restituais a meus pais, mas vossa felicidade e vossa glória tocam-me mais do que tudo, eis porque peço-vos a graça de toda a infeliz que como eu possa cair nas mãos do vosso cozinheiro...

Apenas [Mal] pronunciara estas palavras, que uma música triunfal ouviu-se na sala do festim — todos os semblantes se expandiram —; o Príncipe, sobretudo, parecia radiante, e a mais viva alegria substituíra em seu rosto os sonhos do pesar.

— Oh! Minha libertadora — exclamou ele, beijando a mão de Florina —, sede bendita pela súplica que me dirigiste! É a mim que fazeis a graça que implorais para os outros! Feliz pedido, que esperava ter à [há] quinhentos anos, e livra-me de um espantoso encantamento! Sois vós a primeira, Florina, que tendo a pedir-me um favor, um só, esquecestes-vos por outrem. Doravante poderei passar uma vida inocente! Minha mesa real não será mais conspurcada por detestáveis manjares, aos quais foi-me permitido, é verdade, nunca tocar, mas cujo único aspecto horrorizava-me. Em reconhecimento de tão grande benefício, quero, formosa Florina, fazer por vós alguma coisa de mais.

— Ah! Senhor, peço-vos que me restituais a meu pai e à minha mãe!

— Não posso!

— Então chamai-os para junto de sua filha?

— Também não é possível!

— Ah! Então o que é que podereis fazer por mim?

— Enviarei o pássaro vermelho, meu fiel mensageiro, dizer a vossos pais que sois minha esposa e que não há sobre a terra uma rainha mais amada e mais amável do que vós. . . . .

Florina reinou — foi esposa feliz, mas seus olhos arrasados em lágrimas voltavam-se muitas vezes para a montanha, por trás da qual ficara uma metade de sua felicidade.

Não há, mesmo no país das fadas, felicidade completa neste mundo. E. F.

Libertador, Fortaleza, 08 de agosto de 1883, pág. 2

Libertador, Fortaleza, 09 de agosto de 1883, pág. 3

O conto apresenta uma jovem como protagonista que de forma corajosa adentra uma caverna misteriosa a qual ninguém deveria entrar por ser considerada maldita, ao que Florina ao alcançar a idade de dezesseis anos subverte os princípios e costumes da aldeia e decide ali ingressar para então saber o que existe de secreto. Ao avançar na entrada da caverna a jovem tenta recuar, mas já é tarde e a caverna se fecha a impedindo de voltar. É quando ela percebe que já não está mais no mundo onde vivia e que agora ela habita em um mundo de fantasias. E o sobrenatural invade a cena.

Depois de ter caminhado longo tempo, muito tempo, sem cessar de ver muito longe de si a abertura, que ela acreditava nunca atingir, chegou ao fim, e ficou bem surpreendida de descobrir um país maravilhoso e mil coisas das quais não tinha ideia alguma. O céu era róseo, a erva e as folhas azuis, os pássaros tinham quatro asas.

Libertador, Fortaleza, 08 de agosto de 1883, pág. 2

A partir daquele momento a jovem tem um único desejo, encontrar a saída daquele lugar pois anseia voltar para o seu mundo e o convívio dos seus. Após uma longa caminhada encontra um cozinheiro e o pergunta para onde fica o caminho que a levará de volta para casa. O cozinheiro a chama pelo nome e diz que já lhe aguardava. Mesmo sendo reconhecida por

alguém que ela nunca viu e ter a sua visita esperada, Florinda em nenhum momento expressa hesitação frente aos fatos vivenciados desde a sua entrada na caverna amaldiçoada. Segundo Todorov (1970) a hesitação é um elemento fundamental para caracterização do gênero fantástico.

Em seguida Florina recebe uma chave de ouro do cozinheiro e deve tentar abrir uma porta dentre as mais de trezentas que tem o castelo. Se achar a porta que se abre poderá ter um pedido concedido pelo rei. Após varias tentativas chega ate um espelho de onde consegue ver os pais, mas já não pode voltar para sua aldeia, após libertar o príncipe de um feitiço ficará a vida toda ao lado dele. No conto de Emília Freitas, podemos perceber através desses elementos, a presença do sobrenatural caracterizando o texto como fantástico. Pois tais fatos não são explicados de acordo com o mundo real em que vivemos. Entretanto como a personagem não esboça qualquer hesitação e aceita com naturalidade os fatos vivenciados consideramos o conto como fantástico maravilhoso, de acordo com as características apresentadas.

## **CONCLUSÃO**

Ao analisarmos o conto e observarmos que a personagem Florina em nenhum momento expressa uma hesitação ou pavor dos acontecimento ali retratados, mesmo que os elementos não possam ser explicados de acordo com a realidade do mundo em que vivemos, se contrapondo ao real, um mundo imaginário, fantástico. A jovem aceita tudo com normalidade não apresenta nenhum pavor. A sua única angústia é a distancia e o impedimento de voltar para a família, compreendemos assim que o texto se enquadra no gênero maravilhoso, uma variação do fantástico.

## **REFERÊNCIAS**

Libertador, Fortaleza, 08 de agosto de 1883, pág. 2

Libertador, Fortaleza, 09 de agosto de 1883, pág. 3

A Quinzena, Fortaleza, Ano I, nº 3, em 15 de fevereiro de 1887, pág. 20 e 21

FREITAS, Emília. A Rainha do Ignoto. São Paulo: São Caetano do Sul, Wish, 2020.

FURTADO, Filipe. A construção do fantástico na narrativa. Lisboa: Livros Horizonte, 1980. (Horizonte Universitário).

ROAS, David, A ameaça do fantástico: aproximações teóricas. São Paulo: Unesp, 2014.

SALGUEIRO, Pedro. (org). O cravo roxo do diabo: o conto fantástico no Ceará. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. Tradução de M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

## **GONÇALVES CRESPO: Poesia e Afrodescendência no Século XIX**

João Pedro da Silva<sup>51</sup>  
Júlio Cezar Bastoni da Silva<sup>52</sup>

### **RESUMO**

Este trabalho busca discutir o importante papel do poeta parnasiano Gonçalves Crespo para o sistema literário luso-brasileiro, assim como indicar sua relevância na tradição de uma literatura afro-brasileira, ainda relativamente recente na historiografia literária. Serão analisados poemas de Crespo, “A Sesta” e as “As velhas Negras”, a fim de aferir, sobretudo, a presença da figura do negro como parte da tematização poética do escritor, na medida que tal figuração serve, indubitavelmente, de elemento de articulação com a formação da identidade nacional. Acreditamos que tal debate possa contribuir, de certa forma, aos estudos historiográficos de literatura afro-brasileira, concernente ao valor de resgate e renovação da leitura de escritores e escritoras negros, relevantes em seu tempo e fundamentais para nosso, não obstante distantes da memória popular contemporânea ou relegados ao ostracismo, e ausentados, assim, de estudos críticos atuais.

### **1. INTRODUÇÃO**

Por séculos, a voz discursiva do sistema literário esteve no domínio colonial e hegemônico, no qual impulsionou a existência do vazio e da omissão de vozes vindas das margens do tecido social, como é o caso da voz negra. Isto é, ainda que a formação da literatura brasileira tenha sido erguida por uma grande parte de escritores e escritoras negras, o reconhecimento crítico de suas atuações não foram tratadas com justeza, e até em certos casos foram relegados ao ostracismo, tendo em vista que certas autorias afrodescendentes, de prosa e poesia, eram comprometidas, em seu tempo, com a questão de sua raça e se assumiram como tal dentro do sujeito da enunciação.

---

<sup>51</sup> 1 Graduando em Letras, Licenciatura em Língua Portuguesa/Hispanica pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC).

<sup>52</sup> Professor do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Ceará (UFC); juliobastoni@ufc.br.

Contudo, a fim de superar tais condições desfavoráveis ao nosso sistema cultural, a historiografia literária brasileira, nas últimas décadas do século passado, tem passado por um processo de revisão crítica, de *corpus* e de métodos investigativos, incorporando a recuperação bibliográfica de escritores lançados à extrema do cânone cultural hegemônico. É dentro desse contexto, por exemplo, que surgem os estudos historiográficos de literatura afro-brasileira. Estudos desenvolvidos, inicialmente, por críticos brasilianistas, dentre os quais destacam-se: Roger Bastide, em 1943, com seu livro *A poesia afro-brasileira*, ao revisar a tradição literária nacional partindo de uma perspectiva étnica; Raymond Sayers, que retoma os estudos de Bastide na década de 1950 (*O negro na literatura brasileira*, 1958); e David Brookshaw com seu estudo acerca da tipificação e estereotipação racial na abordagem temática do negro feita por escritores brancos negros ao longo da história literária brasileira (*Raça e cor na literatura brasileira*, 1983).

Outros críticos brasileiros também contribuíram para o enriquecimento desse debate. Citamos, inicialmente o poeta e crítico Oswaldo de Camargo em *O negro escrito*, de 1987, no qual apresenta uma gama de escritores negros precursores na história da literatura brasileira; e Eduardo de Assis Duarte, um dos nomes mais relevantes atualmente na produção e organização de trabalhos de busca e recuperação de dados biográficos e críticos sobre a produção literária afro-brasileira, a fim de garantir não só um aporte teórico mais adequado para estudos deste segmento, bem como garantir a valorização da diversidade histórica e cultural da produção literária brasileira.

Assim, este trabalho busca discutir o importante papel do poeta parnasiano Gonçalves Crespo para o sistema literário luso-brasileiro, assim como indicar sua relevância na tradição de uma literatura afro-brasileira, ainda relativamente recente na historiografia literária, através de uma respectiva investigação bibliográfica sobre o poeta com base obras da historiografia literária nacional e lusitana, dada a atuação desse escritor nos dois sistemas literários de língua portuguesa, dentre as quais *A Literatura no Brasil* (2004), de Afrânio Coutinho, *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo (1969), *História da Literatura portuguesa* (2001), de Lopes e Saraiva, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, de Seabra Pereira (1920), nesses quais verificamos a presença de menções relevantes sobre sua carreira literária em Portugal e a influência de suas obras no Brasil.

## **2. A TRAJETÓRIA DE GONÇALVES CRESPO NA LITERATURA**

De fato, a curta vida do escritor Antônio Cândido Gonçalves Crespo não dá uma grande biografia, sobretudo pela ausência de dados mais abundantes, embora alguns escritores tentaram se dedicar a uma parte de sua biografia, em especial a escritora Maria Amália Vaz de Carvalho, em seu livro *Alguns Homens do Meu Tempo* (1962), e o escritor Afrânio Peixoto, que escreveu o prefácio da obras completas de Gonçalves Crespo (1942). Contudo, sabemos que o poeta, nascido em uma propriedade agrícola dos arredores do Rio de Janeiro no ano de 1846, foi filho de um comerciante português, Antônio José Gonçalves Crespo, com a mestiça brasileira Francisca Rosa. Por motivos de saúde, aos 14 anos foi mandado para Portugal, passando a viver no Porto e depois em Braga, onde continuou os seus estudos. Em 1870, mudou-se para Coimbra, numa república onde conheceu o seu amigo e mestre, o escritor João Penha. Nesse mesmo ano, Crespo entra em preparação para ingressar na Universidade de Coimbra, além de colaborar em algumas páginas da revista *Fôlha* (1868/1874). Tal revista, fundada por João Penha, surgiu para desenvolver e propagar novas tendências estéticas em Portugal. Gonçalves Crespo, contribuiu para a revista *Fôlha* através de debates literários e também com publicações e traduções de poemas.

No ano seguinte, em 1871, Crespo publicou seu primeiro livro de poesias, *Miniaturas*, pela Imprensa da Universidade de Coimbra. Com seu livro de estreia, o poeta recebe prestígio nos círculos literários lusitanos, sobretudo por sua notável qualidade e rigor formal de descrição poética ao compor quadros nostálgicos da infância vivida no Brasil<sup>53</sup>. Segundo Maria de Carvalho (1962), a importância do livro *Miniaturas* para o cenário literário luso-brasileiro do período, formada por uma incipiente geração de escritores realistas, se dá devido às composições líricas descritivas presentes em diversos poemas dessa obra, como também, a valorização da nostalgia como elemento poético tematicamente marcado. De fato, o poeta realizou com excelência a mesclagem de suas saudosas emoções pessoais com a beleza exterior do ambiente tropical brasileiro retido na memória.

A recepção das poesias de *Miniaturas* não se concentrou apenas em Portugal. Desde o primeiro ano de publicação, o nome e a obra inovadora de Gonçalves Crespo foram aclamados no Brasil, e permaneceram por longos anos servindo de inspiração a poetas brasileiros que, na época, representavam movimentos de reação antirromântica, como assim proclamou Machado de Assis, no seu indispensável ensaio de 1879, “*A Nova Geração*”, no qual ainda declarou, com entusiasmo, o lugar de Crespo em nossa literatura: “Todos se

---

<sup>53</sup> Teixeira de Queirós foi o primeiro crítico a acentuar em sua obra a presença de elementos da realidade brasileira, na terceira edição de *Miniaturas*.

lembram ainda agora do efeito produzido, há oito anos, pela *Miniaturas* do Sr. Gonçalves Crespo, um talentoso patricio nosso, cujo livro veio de Coimbra, quando menos esperávamos.” (Assis, 1944, p. 215).

Após a publicação do seu primeiro livro, Gonçalves Crespo passa a se dedicar a vida acadêmica e política, respectivamente. Contudo, durante esse período, colaborou como redator em jornais como *Jornal do Commercio de Lisboa e República das Letras de Braga* (1878), e continuou escrevendo suas poesias, dessa vez buscando um maior apuro formal e beleza rítmica em seus versos. Já no final do ano 1882, Crespo publicou, pouco antes de morrer, seu segundo e último livro, *Noturnos*, obra essa que o garantirá o título de autêntico e mais destacado poeta parnasiano<sup>54</sup> português.

Ainda que, por um lado, em *Noturnos*, a serenidade parnasiana é inteiramente atingida, de modo a existir uma total impessoalidade poética em certos poemas presentes neste livro, Gonçalves Crespo manteve presente um sentimento mais confessional e melancólico ao tratar tematicamente acerca da figura do negro, assim como realizou em *Miniaturas*.

### 3. A PRESENÇA DO NEGRO NA POESIA CRESPIANA

Partindo agora para breve análise de dois poemas “A Sesta” e as “As velhas Negras”, respectivamente presentes nos livros *Miniaturas* (1871) e *Noturnos* (1882), a fim de aferir a presença do negro como parte da tematização poética de Gonçalves Crespo. Vejamos, na primeira estrofe de “A Sesta”, um quadro poético dos mais interessantes:

Na rêde, que um negro moroso balança,  
qual berço de espumas,  
Formosa crioula repousa e dormita,  
Enquanto a mucamba nos ares agita  
Um leque de plumas (Crespo, 1942 p. 76)

Nesse versos, aparentemente ambientado em uma fazenda brasileira do período, podemos observar um quadro suavemente descritivo em que a destaca as ações de pessoas negras, onde uma crioula dorme enquanto recebe cuidados de um negro e uma mucamba, sem nenhuma interferencia do senhoril. No plano formal da poesia, a vaga suavidade dos versos parece lembrar um movimento lento da rede, isto se dá através de rimas interpoladas (ABCCB) em que os versos dois (B) e cinco (B) possuem uma entonação mais fraca (esp/umas // pl/umas) enquanto os versos três (C) e quatro (C) alcançam um som mais agudo

---

<sup>54</sup> Declara o crítico José Saraiva que Gonçalves Crespo foi, cronologicamente, o primeiro e também o mais destacado parnasiano português. SARAIVA, A. J.; LOPES, Oscar. *História da Literatura portuguesa*.

(dorm/ita // ag/ita), que por sua vez também são mais longos, ilustrando o alcance alto do movimento da rede. Além disso, a presença do negro, especialmente, a presença feminina aparece de maneira contemplativa, ao contrário dos estereótipos negativos correntes à época. Segundo Raymond Sayers, em seu livro *O negro na literatura brasileira* (1958), é notável que o poeta Gonçalves Crespo, possivelmente o único poeta parnasiano negro do período, encontra na figura do escravo um “mero e curioso tema literário e não um objeto de peidade”, (SAYERS, 1958, p. 223). Isto é, mais que um símbolo da reforma abolicionista como foi para Castro Alves, por exemplo, a figura do negro tornar-se-ia, para Gonçalves Crespo, um devoto elemento e um sustentáculo poético ao retorno das suas origens. Assim, Crespo ressalta, de certa forma, um comprometimento étnico do sujeito poético.

Além disso, como complemento a este tema, considerando um estudo crítico mais recente sobre o poeta, de Luiz Henrique Silva de Oliveira (2011), que apontou para certa postura militante assumida, por vezes, pelo poeta, ao retratar, em tom de denúncia, as condições em que viviam as cativas nas casas-grandes, exploradas e descartadas, na velhice, “sobrando-lhe apenas a lembrança de um tempo feliz na África” (OLIVEIRA, 2011, p. 196). Vejamos em “Velhas negras”, poema presente em seu segundo livro:

As velhas negras, coitadas,  
Ao longe estão assentadas  
Do batuque folgazão.  
Pulam crioulas faceiras  
Em derredor das fogueiras  
E das pipas de alcatrão. (Crespo, 1942, p. 256)

Notamos uma cena em que certas escravas estão sentadas distante de um momento festivo, enquanto outras estão dançando ao som do batuque. Na estrofe seguinte temos:

E cismam: outrora, e dantes  
Havia também descantes,  
E o tempo era tão feliz!  
Ai! que profunda saudade  
Da vida, da mocidade  
Nas matas do seu país! (Crespo, 1942, p. 256)

Aqui, as escravas lembram, com certo teor melancólico, de seus tempos juvenis em suas terras africanas. Uma “paraíso perdido” para um povo escravizado que encontra-se sem família, sem pátria, e sem amores” e o que resta são apenas lembranças. Através de um verso sutil e carregado de musicalidade, notamos a tristeza muda de uma raça escravizada. Através da voz poética, Gonçalves Crespo anuncia seu pertencimento às raízes afrodescendentes, e

ainda que seus versos não sejam antiescravistas, o poeta não deixou de revelar preocupação com sua ascendência africana ou com o problema do negro<sup>55</sup>.

#### 4. CONCLUSÃO

Por fim, acreditamos que esse breve trabalho possa despertar o interesse à obra de Gonçalves Crespo, pouco vista e estudada nos estudos literários contemporâneos, assim como contribuir para o surgimento de mais investigações acerca da produção poética desse escritor que revelam ser fundamentais para formação de correntes estéticas como o parnasianismo no Brasil. Para além de um nome precursor de movimentos literários nos dois sistemas que atuou, Gonçalves Crespo pertence a uma tradição de escritores negros que mudaram o rumo da história literária, e por ser relevante em seu tempo, ele é fundamental para o nosso. Por isso, é justo que seu nome seja retomado ao debate literário em mais constância e sua obra renovada à leitura, especialmente em uma perspectiva literária afro-brasileira, na medida em que possamos, assim, valorizar seu pertencimento à literatura nacional.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. **A Nova Geração**. In: *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994. p. 809-836.

AZEVEDO, Sânzio de. **O Parnasianismo na Poesia Brasileira**. Fortaleza/Sobral: Editora UFC, 2004. p. 376.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A, 1997. p. 346.

BASTIDE, Roger. **A poesia Afro-brasileira in. Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 151.

BLAKE, Sacramento. **Dicionário bibliográfico brasileiro**. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. p. 405

---

<sup>55</sup> Afirma o crítico brasilianista Roger Bastide em seu livro *A poesia afro-brasileira* de 1943.

BROOKSHAW, David. **Raça e Cor na Literatura Brasileira**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983. p. 266

CAMARGO, Oswaldo de. **O Negro Escrito**: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/IMESP, 1987. p. 244

CARVALHO, Maria Amália Vaz de. **Alguns Homens do Meu Tempo** (Impressões Literárias). Lisboa: Typographia de Christovão Augusto Rodrigues, 1962. p. 360

COUTINHO, Afrânio. **A Renovação parnasiana na poesia**. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A Literatura no Brasil: era realista/era transição*. São Paulo: Global, 2004. p. 91-150.

CRESPO, Gonçalves. **Obras Completas**. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmão - Editores, 1897. p. 431.

PINTO, Rolando Morel. **Apresentação**. in: CRESPO, Gonçalves. *Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967. p. 5-20.

## A outra narrativa no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

Gisele Karine Oliveira Angelo<sup>56</sup>

Irenísia Torres de Oliveira<sup>57</sup>

### RESUMO

Este trabalho busca analisar a dualidade narrativa em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, destacando como a autora articula elementos do Romantismo com uma crítica ao sistema escravista brasileiro. O objetivo é evidenciar o protagonismo da narrativa abolicionista, que tem como personagens principais Túlio e Preta Susana, em diálogo com a tradição literária da época. A pesquisa fundamenta-se na análise textual da obra, com foco nos capítulos dedicados aos personagens escravizados, e dialoga com estudos literários e históricos que contextualizam o cenário da publicação, como os de Bosi (2006) e Cândido (2004). Além disso, emprega a perspectiva crítica de Evaristo (2021) e Miranda (2001) sobre a construção de uma identidade afro-brasileira na literatura e de Walter Benjamin (1936) sobre a função narrativa. A análise revela que Maria Firmina dos Reis subverteu a norma literária do século XIX ao integrar vozes de sujeitos escravizados em uma narrativa até então dominada por personagens brancos. Túlio e Preta Susana transcendem o papel de coadjuvantes, desafiando o leitor a refletir sobre a condição das pessoas negras no Brasil. A partir de uma análise crítica, conclui-se que *Úrsula* inaugura uma nova perspectiva literária no país, na qual a experiência histórica dos escravizados é centralizada. A obra demonstra a consciência abolicionista da autora, apresentando-se como um marco na literatura afro-brasileira e na construção de uma narrativa contra-hegemônica.

**Palavras-chave:** literatura afro-brasileira; protagonismo negro; romance oitocentista; autoria feminina.

---

<sup>56</sup> Graduanda do curso de Letras-Português da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: giseleangelo@alu.ufc.br

<sup>57</sup> Professora doutora do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: irenisia@ufc.br

## Uma maranhense: a publicação do romance *Úrsula*

No âmbito literário, a primeira metade do século XIX é marcada pelo surgimento de um novo movimento, que sofreu forte influência do nacionalismo, denominado Romantismo. Para transmitir aos leitores de forma acessível a exaltação nacional pretendida, os escritores optaram por adotar a narrativa em prosa, que possibilitou a eles representar a verossimilhança necessária para conquistar o público leitor da época. Essas narrativas eram, em sua maioria, do tipo folhetinesca, com excesso de cenas melodramáticas e, inicialmente, em menor extensão, como contos e novelas, mas após a publicação de *O filho do pescador* em 1843 por Teixeira e Sousa (1812-1861) os romances nacionais passaram a figurar de vez no cenário nacional (Candido, 2004).

No tocante às questões sociais — especificamente à escravidão — entre os anos de 1850 até 1865 o Brasil se encontrava na “era pós contrabando”, em que era proibida a entrada de navios negreiros no país, mas manter pessoas escravizadas em cativo e comercializá-las não era ilegal, contribuindo para a permanência do sistema escravagista (Parron, 2009, p.12). Ao analisar periódicos da época, nos deparamos com anúncios de compra e venda de escravos, como o destacado a seguir presente na edição do *Jornal do Comércio (RJ)* do dia 1º de janeiro de 1857:

### VENDA DE ESCRAVOS

Na rua dos Ourives n. 12 ha para vender quatro pretas moças, tendo uma dellas uma filha com 16 a 18 mezes, muito propria para ama de leite, e um moleque de 7 a 8 annos, muito bonita figura, é de casa particular: são crioulos (*Jornal do Commercio*, 01 jan. 1857, p.03).

Foi nesse cenário que Maria Firmina dos Reis (1825–1917) publicou o romance *Úrsula* (1859), sob o pseudônimo "Uma maranhense". A autora, que é considerada a primeira mulher negra a publicar um romance no Brasil, nasceu em São Luís/MA e ainda criança mudou-se para Vila de São José de Guimarães/MA, onde morou com uma tia que detinha maior poder econômico. Lá ela teve a oportunidade de estudar e em 1847 tornou-se funcionária pública exercendo a profissão de Professora de Primeiras Letras. Em 1880 Firmina dos Reis fundou uma das primeiras escolas mistas e gratuitas do Brasil, o que reafirma o posicionamento inovador da autora para a época, mas a ideia não foi bem recebida pela comunidade e ela encerrou o projeto apenas dois anos e meio depois. Em 1881 aposentou-se do ensino público, mas — já casada e com filhos — continuou ensinando os alunos que moravam perto de sua casa (Muzart, 2014). Firmina dos Reis atuou também como

escritora ao longo de toda a sua vida publicando novelas e poemas, além de seu romance principal.

Por muitas décadas seus escritos foram negligenciados e o renascimento dos estudos sobre a obra de Firmina dos Reis se deve, em grande parte, a uma iniciativa da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) que a partir da criação da linha de pesquisa “Mulher e literatura” incentivou o resgate de importantes escritoras do século XIX (Muzart, 2014). Nascimento (2009) destaca ainda que não há como afirmar se o livro teve boa recepção por parte do público e da crítica devido a escassez de documentação, mas tudo indica que o romance nasceu e rapidamente foi esquecido, ressurgindo apenas em meados de 1970 quando foi redescoberto no Rio de Janeiro por Horácio de Almeida e teve uma edição *fac-similar* publicada. E, segundo Diogo (2021), um dos poucos registros encontrados da época sobre *Úrsula* trata-se de uma resenha publicada em 1857, dois anos antes da data de publicação oficial do romance, e está presente no periódico *A imprensa* de 17 de outubro.

Na referida publicação, o enredo é apresentado de forma resumida e após citar os “protagonistas” faz-se um breve relato de Túlio e Susana, personagens negros classificados como secundários e que representam uma porção de humanidade de Firmina dos Reis, segundo o autor, por retratá-los de forma saudosista e acrescenta: “É um brado a favor da humanidade, — desculpai-a...” (*A Imprensa*, 17 out. 1857, p.03). Diogo (2021) afirma que apenas outras cinco resenhas foram encontradas entre os anos de 1860 e 1861 em periódicos, encerrando assim o conteúdo crítico sobre a obra em questão. No entanto, a pesquisadora ressalta que a venda do livro passou dois anos e meio sendo divulgada nos periódicos maranhenses, entre 1860 e 1862, o que pode indicar boa aceitação do público.

Outro ponto a ser considerado é que não há comprovação se a autora tinha consciência de ter inaugurado a literatura afro-brasileira (Silva, 2020), mas, no prefácio de *Úrsula*, Firmina dos Reis já demonstrava ter conhecimento de sua posição na sociedade como mulher negra e evidencia a valorização de romances estrangeiros por parte dos leitores da época:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. [...] Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e uma mulher brasileira; [...] (Reis, 2021 [1859], p.13).

Assim, no presente ensaio destacamos a existência de duas narrativas em *Úrsula*: uma de cunho abolicionista em que a autora retrata pessoas escravizadas e dá-lhes voz e outra que

segue os moldes românticos. Nesta perspectiva, apresentamos a possibilidade do enredo romântico servir como plano de fundo para o tema central da escravidão.

### **Duas narrativas em uma**

Bosi (2006, p.93) afirma que na virada do século XVIII para o século XIX um novo estilo de escrita surgiu, influenciado pela Revolução Industrial, para substituir “os códigos clássicos em nome da liberdade criadora do sujeito”. O autor ainda salienta que “o fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito”. Assim, evidencia o individualismo presente nos romances e a importância da construção dos personagens para transmissão da mensagem pretendida. Madame de Staël (2012) publicou em 1795 um ensaio sobre ficções em que atribui ao texto literário um caráter utilitário, cobrando um papel moral dos livros, característica não mais considerada nos dias atuais, mas presente na obra de Firmina dos Reis.

Em *Úrsula*, a autora desenvolve uma narrativa dupla, construindo de forma diferente os “sujeitos” de cada uma delas, mas ambas com forte viés moralista e religioso. Como primeira narrativa consideramos aquela protagonizada por Úrsula e Tancredo. Tancredo é um homem branco que surge a cavalo na cidade com a saúde — do corpo e da mente — fragilizada e logo precisa ser socorrido. Túlio é um homem negro escravizado e se oferece para ajudar Tancredo, levando-o até a fazenda onde é cativo. Na sequência descobrimos que esta é a casa de Úrsula e é a jovem que dividirá seu tempo entre os cuidados com a mãe acamada e Tancredo, contando com a ajuda de Túlio e Preta Susana. Ao se recuperar, Tancredo alforria Túlio em agradecimento e passa a desenvolver uma relação com Úrsula prometendo-lhe casamento. O plano dos jovens é atrapalhado com a chegada do Comendador P., tio de Úrsula, que deseja casar-se com a menina, assumindo assim o papel de vilão no livro (Miranda, 2021).

Já a segunda narrativa trata dos três personagens escravizados. Túlio é um jovem que nasceu cativo e consegue “comprar sua liberdade” ao ajudar Tancredo. Assim, Preta Susana torna-se a única pessoa escravizada na fazenda de Úrsula e teme pelo destino dela e das duas senhoras. Antero surgirá nos capítulos finais do livro e tem uma participação importante ao contribuir com a fuga de Túlio. Ele é um homem escravizado na fazenda do Comendador P. cujo único momento de felicidade reside no ato de ingerir alguma bebida alcoólica. A respeito desses personagens, Miranda afirma:

Túlio e Susana não são os protagonistas do *centro* do romance, mas da *margem* — a

partir da força desse lugar, as vozes deles instituem sentidos que reconfiguram o centro, conduzem o leitor ou leitora por uma experiência que amplia o repertório cognitivo (Miranda, 2021, p.288).

Para Miranda (2021, p.288), esse é o eixo narrativo em que reside maior potência e singularidade: “[...] dois personagens negros cujas vozes anunciam realidades não pronunciadas em texto nacional até então, formalizando esteticamente uma experiência histórica que amplia o imaginário ativo no século XIX”. Com base no exposto, demonstraremos evidências do protagonismo exercido por essa segunda narrativa no romance *Úrsula*.

### **Túlio e Susana: protagonistas da *margem***

No ensaio “Maria Firmina dos Reis, Mãe Suzana e Túlio: três corpos estranhos na literatura brasileira” Pedrosa (2021, p.108) aborda o complexo ensaio “O narrador”, publicado por Walter Benjamin em 1936, em que o autor discorre sobre a morte do narrador devido a impossibilidade de narrar como uma das consequências da Primeira Guerra Mundial, já que para ele esse exercício dependia da troca de experiências e isso tornou-se inexistente no período entre guerras. No entanto, ela apresenta uma contraposição a essa morte do narrador e afirma ser uma ótica eurocêntrica que não abrange os demais continentes, como o Africano. Ela ainda destaca que “Se, para Benjamin, a importância da rememoração, da reminiscência e da memória para a constituição das histórias narradas na forma romanesca desapareceram, para a literatura africana são ainda pontos fundamentais”.

No ensaio “África, a pasárgada de mãe Susana” Evaristo (2021, p.278) aborda o movimento de construção de uma identidade afro-brasileira a partir da literatura, em que eventos históricos ocorridos no Brasil e na África<sup>58</sup> se fundem para a criação de uma realidade única. Para a autora, é como uma viagem regressiva, sem sair do presente, inventando o futuro por meio de um exercício rememorativo, que permite ao poeta retornar ao útero materno, para sentir-se por inteiro. Ela expõe a tentativa de propagar o discurso abolicionista por Firmina dos Reis ao retratar a escravidão a partir dos personagens Túlio, Susana e Antero. A autora também destaca que na criação de um texto literário, mesmo que ficcional, não estamos imunes ao real observado. Assim, salientamos o teor revolucionário do romance *Úrsula* que se destaca dos demais textos da época, segundo Evaristo, porque “[...] a estratégia de Firmina

---

<sup>58</sup> No século XIX ainda não se tinha uma ideia plural de África, então, em seu texto, Firmina dos Reis não diferencia os países africanos, por isso a comparação entre o Brasil e o Continente Africano (Evaristo, 2021, p.279).

dos Reis foi a de construir um discurso “a partir de dentro”, emitido por vozes de personagens que representassem os sujeitos escravizados”.

Além da temática abolicionista que permeia todo o livro, observamos também a importância dispensada aos personagens escravizados evidenciada desde a nomeação de dois capítulos a partir deles, o que não ocorre com os protagonistas do enredo romântico, até a quebra da narrativa “principal” para dar espaço a lembranças de Túlio e Preta Susana, como evidenciaremos a seguir.

### **Declaração de amor — Capítulo III**

Túlio é um personagem que, apesar do sofrimento, não se tornou amargurado. A autora sempre o retrata com atitudes dignas e sensibilidade afinada. Ao salvar Tancredo, ele recebe em troca uma quantia suficiente para comprar sua carta de alforria. É quando acontece o seguinte diálogo:

Tinha-se *alforriado*. O generoso mancebo assim que entrou em convalescença dera-lhe dinheiro correspondente ao seu *valor como gênero*, dizendo-lhe:  
— Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade.  
Túlio obteve pois por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes — era livre como o ar, como o havia sido seus pais, lá nesses adustos sertões da África; e como se fora a sombra de seu jovem protetor estava disposto a segui-lo por toda parte. (Reis, 2021, p.51–52).

As palavras em itálico são grifos da autora e expõem a crítica presente em seu texto no que se refere ao valor da alforria que demonstra a desigualdade social observada por ela. Além disso, ao comemorar sua liberdade, Túlio é traído pela narradora onisciente que o encerra em outra prisão: a de servir voluntariamente Tancredo como forma de gratidão. Nisso se apresenta o papel político desse ato de Tancredo como mais uma prova das atrocidades geradas pela escravidão que permitia uma pessoa de posses comprar a “liberdade” de outra (Miranda, 2021).

### **A Preta Susana — Capítulo IX**

Esse é o capítulo que insere *Úrsula* definitivamente na história da literatura brasileira. É quando Preta Susana interroga Túlio sobre sua decisão de partir com Tancredo e coloca em xeque o conceito de liberdade defendido pelo jovem:

— [...] Que te adianta trocartes um cativo por outro! E sabes tu se aí o encontrarás melhor? [...]  
— Não troco cativo por cativo, oh não! Troco escravidão por liberdade, por ampla liberdade! [...] (Reis, 2021, p.132-134).

Susana não concorda que seguir Tancredo e abandonar a fazenda onde foi o lar de Túlio seja liberdade porque para ela somente o retorno à África representa tal conceito. É esse o ponto chave da narrativa, quando Firmina dos Reis nos apresenta a realidade que a cercava: sujeitos escravizados que tiveram seu direito sagrado à liberdade roubado (Evaristo, 2021). É a partir desse diálogo que Susana decide contar a Túlio como ela tornou-se uma mulher escravizada e parte do relato está transcrito abaixo:

Tinha chegado o tempo da colheita e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância nas nossas roças. Era um destes dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. [...] E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira — era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. [...] Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava-pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar!... [...] Meteram-me a mim e mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto porão de um navio. [...] A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade, foi sufocada nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades. [...] (Reis, 2021, p.136-138).

Esse mergulho profundo de Susana aos horrores vividos vem a tona e modifica a literatura até então protagonizada por brancos que sistematicamente causavam o apagamento do sujeito negro. Por meio do discurso livre indireto, Firmina dos Reis permite ao leitor conhecer a realidade de uma mulher negra que tinha vida antes de ser escravizada, que tinha família, amigos, filhos e pertencimento cultural. Notamos também o uso da palavra “barbaros” por Susana para se referir aos brancos que a sequestraram, termo comumente empregado para descrever os negros (Miranda, 2021, p.292).

Pedroso (2021) analisa esse relato como uma tentativa de fortalecimento do elo entre África, representada como terra natal, e um Brasil diferente, que assume suas raízes escravocratas. Ela destaca que nesse momento da literatura o negro ainda era descrito como alguém sem poder de reflexão, quase como um objeto, e a partir dessa narrativa Firmina dos Reis avança na discussão abolicionista e dar voz para que pessoas escravizadas possam finalmente relatar os horrores sofridos.

## Túlio — Capítulo XVII

Em um dos capítulos finais do livro, Túlio é capturado pelo Comendador P. — tio de Úrsula — que está em busca de Tancredo para matá-lo e poder casar com a jovem. Na tentativa de descobrir onde Tancredo está, o Comendador P. faz uma proposta denunciante a Túlio:

Queres tu servir-me? — perguntou o Comendador com um tom seco e breve.  
Túlio conheceu que estava perdido; mas recobrando toda a sua energia, como sucede sempre ao homem nos lances apertados da existência, respondeu sem hesitar:  
— Dizei, meu senhor, o que determinais ao vosso escravo? (Reis, 2021, p.232).

Notem que a condição de alforriado de Túlio só se sustenta a depender do contexto. Após a pergunta do Comendador P., a narradora, por meio de uma modalização, afirma que “Túlio conheceu que estava perdido” e então ele se rende assumindo novamente a posição de escravizado (Miranda, 2021, p.290).

### Comentários finais

Esta pesquisa teve como objetivo demonstrar o protagonismo dos personagens Túlio e Susana no romance *Úrsula*, cujo desenvolvimento narrativo segue a consciência abolicionista possível para a autora na época. Evidenciamos que Maria Firmina dos Reis apresenta o enredo abolicionista sem a presença de um herói, construindo essa segunda narrativa pautada na experiência histórica de pessoas que foram tomadas de suas famílias para servir ao sistema escravocrata vigente no Brasil. Ao demonstrar os diversos conceitos de liberdade e apontar a fragilidade de um ex-cativo alforriado, a autora permitiu ao leitor realizar uma reflexão acerca dessa realidade inexistente até então na literatura. Maria Firmina dos Reis escreveu com a voz interior, transpondo para os personagens um grito de seus próprios ancestrais.

### Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. O Romantismo. In: **História concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p.91-160.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo-Humanitas/FFLCH/ SP, 2004.

DIOGO, Luciana Martins. A primeira resenha de *Úrsula* na Imprensa maranhense. **Revista Firminas**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 72–85, jan/jul, 2021. Disponível em:

<<https://mariafirmina.org.br/a-primeira-resenha-de-ursula-na-imprensa-maranhense-luciana-diogo/>>. Acesso em: 11 set. 2023.

EVARISTO, Conceição. África, a pasárgada de mãe Susana. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p.277–285.

MIRANDA, Fernanda. Uma autora à frente do seu tempo. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021. p.287–293.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma Pioneira: Maria Firmina dos Reis. DOI: 10.5212/MuitasVozes.v.2i2.0007. **Muitas Vozes**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 247–260, 2014. Disponível em: <<https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/6400>>. Acesso em: 11 set. 2023.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. **O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro**. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

PARRON, Tâmis Peixoto. **A política da escravidão no Império do Brasil, 1826–1865**. 2006. 289 f. Dissertação. (Mestrado em História) – História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PEDROSO, Roberta Flores. Maria Firmina dos Reis, Mãe Suzana e Túlio: três corpos estranhos na literatura brasileira. **Revista Firminas**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 106–116, jan/jul, 2021. Disponível em: <<https://mariafirmina.org.br/maria-firmina-dos-reis-mae-suzana-e-tulio-tres-corpos-estranhos-na-literatura-brasileira-roberta-pedroso/>>. Acesso em: 31 out. 2023.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021 [1859].

SILVA, Felipe Vale da. Úrsula na contramão do romantismo brasileiro. Um ensaio de estética comparada. **Revista de Literatura, História e Memória**, [S. l.], v. 16, n. 27, p. 201–225, 2020. DOI: 10.48075/rlhm.v16i27.24420. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/24420>. Acesso em: 11 set. 2023.

STAËL, Mme. de. Ensaio sobre as Ficções. Tradução de Claudia Amigo Pino. **Revista Criação & Crítica**, n. 8, p. 65–79, abr. 2012. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC\\_N08\\_CAPino\\_traducao.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N08_CAPino_traducao.pdf)>. Acesso em: 02 set. 2023.

### Outras fontes

*A Imprensa*. São Luís, 1857. Disponível em: <<https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=035156&pagfis=143>>. Acesso em: 05 out. 2023.

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1857. Disponível em: <[https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568\\_04&pagfis=10836](https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_04&pagfis=10836)>. Acesso em: 05 out. 2023.

## O viés feminista em Clarice Lispector e Marina Colasanti a partir da leitura das crônicas

BRAGA, Luciana.<sup>59</sup>

### RESUMO

Declarar-se feminista e expandir abertamente o trabalho literário envolvido com um corpo que escreve e se inscreve talvez já não surpreenda na atualidade, mas nem sempre foi assim. O impacto das várias formas de ativismo feminista e seu desdobramento na história da literatura de autoria feminina é inquestionável. Hoje em dia, boa parte das escritoras trabalha explicitamente com temas e causas feministas, porém, Clarice Lispector optou por não assumir abertamente seu pertencimento à causa feminista. Diferente dela, Marina Colasanti nunca teve medo de se assumir feminista, explicando que não conseguia ser de outra forma. Quer as autoras assumam ou não o feminismo em sua obra, ele se faz presente em boa parte da produção delas. Para tanto, o presente trabalho visa analisar as crônicas “Para as que trabalham fora”, presente em *Correio Feminino* (2006) e “Independência, que bonita que é”, presente em *A nova mulher* (1980) a fim de identificar não somente o viés feminista das produções, mas também como as autoras representavam a busca do direito à voz da dissidência daquelas mulheres cujos desejos são julgados ou descritos por outros. Autores como bel hooks (2019) e Marilena Chauí (1985) ajudarão na fundamentação teórica dessa pesquisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Feminismo. Clarice Lispector. Marina Colasanti. Crônica.

---

<sup>59</sup> Doutoranda em Letras pela Universidade Federal do Ceará.

## FEMINISTAS?

Há muitas aproximações da obra de Clarice Lispector com o feminismo na série de contribuições que deu a jornais e revistas dos anos de 1950 e 1960, como as colunas *Só para mulheres*, no tabloide Diário da Noite, e às páginas femininas de outros periódicos, como as crônicas que publicou no jornal *Comício*. É difícil imaginar que a sofisticada escritora aceitaria ser *ghost-writer* em uma página feminina diária, assinada pela famosa atriz Ilka Soares. Para a surpresa de muitos, ela não só aceitou como trabalhou de forma assídua, principalmente porque estava recém divorciada com dois filhos. Além do trabalho como *ghost-writer*, Lispector também assinou colunas sob os nomes de Tereza Quadros e Helen Palmer, mas, apesar dos nomes diferentes, seus escritos são carregados de teor literário e crítico, não funcionando apenas como mero entretenimento.

Conforme Aparecida Maria Nunes, organizadora do *Correio para Mulheres*, resultado da fusão de *Correio Feminino* e *Só para mulheres*, esse conjunto de crônicas não deve ser lido de maneira fútil:

Não apresenta apenas dicas para “mulherzinhas” ou curiosidades “históricas”, como datados conselhos para livrar a casa de ratos e baratas; oferece também aos leitores pérolas ocultas do mais puro estilo de Clarice Lispector, que surgem aqui e ali, de modo inesperado, como matreiras piscadelas da enigmática musa do Leme. (NUNES, 2018, p. 8)<sup>60</sup>

Essas “pérolas ocultas” são as entrelinhas do texto clariceano que surgem ao longo das crônicas, como em “O dever da faceirice”, em que a autora escreve sobre a necessidade da sedução diária: “A mulher que ama um deles tem de fazer tudo para prendê-lo, portanto, e esse tudo é a *sedução diária* e constante. Eu sei, minha amiga! É cansativo isso, e um pouco tolo, mas que se há de fazer?” (LISPECTOR, 2018, p. 13). A pérola, nesse caso, é o tom de sarcasmo da frase final que quebra a ideia de que a função das mulheres seria puramente servir aos desejos masculinos, como se todas fôssemos fúteis e vivêssemos de forma submissa. Afinal, a dominação masculina, como bem pontuou Gerda Lerner (2019) em *A criação do patriarcado*, “é um fenômeno histórico porque surgiu de um fato biologicamente determinado e tornou-se uma estrutura criada e reforçada em termos culturais ao longo do tempo”. (2019, p.71).

Mesmo assim, não se pode negar que houve certa resistência em se assumir feminista. Na crônica “A entrevista alegre”, publicada em 1967, quando interrogada se ela se

---

<sup>60</sup> NUNES, Aparecida Maria. “Clarice Lispector jornalista feminina” In. LISPECTOR, Clarice. *Correio Feminino*, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006, p. 8.

considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora, Lispector respondeu: “Em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim um escritor. Escritor não tem sexo, ou melhor, tem os dois, em dosagem bem diversa, é claro. Que eu me considerava apenas escritor e não tipicamente escritor brasileiro.” (LISPECTOR, 1999, p. 59)

Esse trecho diz muito da mulher fadada a se esconder como refém de um sistema feito para condená-la. Contudo, mesmo quando Lispector se esconde, a ambiguidade da linguagem exhibe a silhueta de mulher que escreve para se manter viva. Acredito que escritor tem sexo sim e Clarice sabe disso, mas admitir o óbvio poderia gerar um rótulo que ela não se interessa em ostentar. A menos que seja nas entrelinhas ou a partir de pseudônimos como ela fez na imprensa brasileira. Além disso, pode-se pensar também que, na época, não havia muitas escritoras, então talvez por isso ela dissesse que ela mesma se considerava “um escritor”. Ou seja, há uma crítica na resposta aparentemente simples.

Marina Colasanti, no entanto, não opta pelo mesmo recurso clariceano. Quando questionada se existe questão de gênero na literatura, ela respondeu:

Foram feitas muitas pesquisas, sobretudo no final do século passado, analisando os textos das mulheres para buscar uma diferença. Não se encontrou nada que se pudesse apontar: É isso! Mas, *embora seja prejudicial, eu sempre defendi que a minha literatura é uma literatura de mulher*, porque se a Ciência nos diz que mulheres usam o cérebro de uma maneira diferente dos homens, as mulheres transitam entre os dois hemisférios, enquanto os homens se mantêm em um mesmo hemisfério esquerdo. Por que isso não apareceria na escrita? Por que o nosso olhar não seria diferente se a função cerebral é diferente? E por que não seria diferente se nós somos há séculos oprimidas, subjugadas, violentadas, física e mentalmente negadas? Isso tem que ser uma impressão muito forte, tem que se imprimir na maneira de ver o mundo. *Então eu sempre defendi, embora eu saiba que isto me ata uma bola de chumbo no tornozelo*, eu vejo o mundo através dos meus olhos de mulher, do meu orgulho de feminino, da minha superioridade de mulher e eu não posso agir ou negar essa evidência, que é minha evidência interior.<sup>61</sup> (Grifo próprio)

Os dois grifos na fala de Colasanti evidenciam que ela sempre teve noção do perigo de se considerar feminista e valorizar a escrita de autoria feminina, mas não sabe e não quer agir e escrever de outra forma. As palavras da autora são bastante claras sobre seu posicionamento e ela é muito racional quando aborda o Feminismo em suas entrevistas. Não se prende a uma visão romântica do movimento, pelo contrário, estimula as que vieram depois dela a estudarem a história das mulheres e a continuarem a jornada iniciada há anos.

Não é à toa que, em 1980, ela tenha lançado *A nova mulher*, obra ensaística composta de trinta artigos sobre a condição feminina. Nela, Colasanti é capaz de se voltar não

---

<sup>61</sup> Entrevista cedida à Carla Camurati no IX Festival Literário de Araxá / MG. In. Escritora Marina Colasanti – Parte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jJELKgy6lgU>>. Acesso em: 9 ago. 2023.

só para o mais íntimo de si, resgatando suas memórias e sensibilidades, mas também para fora, para o coletivo, para uma visão repleta de sororidade. Em ambos os olhares, ela está refletindo sobre a identidade, sobre o ser mulher. A autora propõe um olhar crítico para a sociedade, avalia ganhos e perdas da luta feminista, subverte as narrativas tradicionais, constrói personagens femininas a partir de uma perspectiva moderna, valorizando as mulheres como indivíduos dotados de desejo e poder.

Os anos passam, as gerações mudam. Com a mulher, não foi diferente: as princesinhas, retratadas por MC, não se guardam mais dormindo pela chegada do príncipe, elas ficam acordadas para poder tecê-los e, se eles não se encaixarem nos seus projetos, não haverá o “para sempre”. (SILVA, 2001, p. 36)

As personagens femininas criadas por Colasanti rompem barreiras que ainda estavam bem presentes na vida das mulheres do século XX. Ao invés de mulheres submissas, existem as mulheres independentes e com o autoconhecimento para perceberem qual o melhor desfecho para as próprias histórias. Em *A nova mulher* (1980), comentando sobre o medo que supostamente os homens sentem das mulheres independentes, Colasanti afirma que esse tipo de homem não serve para as mulheres. Assim, o medo funciona como uma espécie de triagem que nos ajuda. (p. 15).

## AS CRÔNICAS

No *Correio Feminino* (2006), Lispector continua direcionando sua escrita às mulheres que trabalham com as crônicas “Para as que trabalham fora” e “Eu trabalho. E minha beleza?”. No primeiro texto, Tereza Quadros, pseudônimo de Clarice, a partir de uma escrita faceira e bem-humorada, cria uma discussão sobre os “perigos” enfrentados pela mulher que trabalha fora de casa:

Se você trabalha fora, comanda ou dirige equipe, trata de assuntos comerciais com homens, interessa-se por força da profissão, pela cotação do mercado, pela contabilidade mecanizada, enfim, se você é obrigada a deixar de lado as maneiras delicadas e muito femininas, muito cuidado! O grande perigo que a ameaça é a masculinização de seus gestos, de sua palestra, de seus pensamentos. (LISPECTOR, 2006, p. 19)

O texto pode ser entendido a partir de dois vieses: o primeiro, literal, é que a mulher deve estar atenta à perda da feminilidade ao trabalhar; o segundo, que é percebido a partir das entrelinhas, é a compreensão de que o direito à inserção ao mercado de trabalho aproxima a mulher do universo masculino. Ironicamente, a mulher pode perder a atenção masculina e o

cavalheirismo, mas o ganho em termos de direito é muito maior. Além disso, o fato de a autora se referir às mulheres que trabalham fora já era uma maneira de afirmar que esse direito já havia sido conquistado.

É evidente que não deve ter sido fácil para as primeiras mulheres que abriram os caminhos para as profissionais que as sucederam. Todavia, se o aspecto negativo desta história foi a necessidade de uma maior agressividade para que a voz feminina fosse ouvida, o ponto positivo é que essa mudança de postura possibilitou a conquista de novos espaços profissionais. É como se autora estivesse dizendo para as mulheres da década de cinquenta que não é possível ser amorosa e delicada sempre, a não ser que prevaleça o conformismo.

Se a interpretação for desse modo mais profundo captando as entrelinhas, a leitura de frases como “Onde terão ficado a antiga coqueteria, a graciosidade que dantes as tornavam centro das atenções masculinas?” (LISPECTOR, 2018, p.19) devem ser lidas com muita ironia. Afinal, a perda do cavalheirismo masculino não se dá por causa de uma possível perda de feminilidade da mulher, o real perigo está na igualdade de direitos e transgressão dos ideais do patriarcalismo.

Em relação à escritora Marina Colasanti, é importante salientar que ela nunca teve medo de se assumir feminista, explicando que não conseguia ser de outra forma. Em 1980, ela lançou a coletânea *A nova mulher*, que já inicia com o ensaio intitulado “Independência, que bonita que é”. A ironia vista nas entrelinhas clariceanas, em Colasanti já aparece no título e faz a gente se perguntar: Bonita para quem? A resposta fica mais fácil ao seguir com a leitura e se deparar com o trecho: “Aquela mesma independência que num país eles veem como nobre e num homem considera afirmação de virilidade, é, no caso da mulher, sinônimo de promiscuidade.” (COLASANTI, 1980, p. 12). Trata-se de uma visão preconceituosa que perdura até os dias de hoje em alguns contextos, sendo preciso, conforme a autora, cautela para avançar por etapas e uma reeducação. Em última instância, seria preciso um grito de “Independência ou morte”, mas é óbvio que todas as mulheres preferem continuar vivas para acompanharem as pequenas conquistas.

Ao falar de independência, Colasanti está também tocando na questão trabalhista que excluía ou discriminava as mulheres, principalmente as mães. Para a autora “um salário, portanto, ou uma qualquer habilidade que nos permita ganhar dinheiro, são os primeiros requisitos para dar entrada nos papéis da independência.” (COLASANTI, 1980, p. 12). Esse tema também toca em outra questão presente na luta feminista e na literatura de ambas as escritoras discutidas aqui: o casamento como instituição.

Afinal, mulheres independentes podem decidir casar ou não, assim diminuindo a quantidade de casamentos por conveniência que resultam em violência ou humilhação. Por fim, ainda nesse texto, a autora chama a atenção à necessidade de aquisição de conhecimento, não só profissional, mas também conhecimento de mundo, que possibilita uma arquitetura pessoal mais simbólica e resistente, que, ao invés de assustar os homens, como dizem popularmente, atrairá a atenção das pessoas certas.

A questão de autonomia da mulher é valorizada pelo feminismo contemporâneo em que a liberdade é uma das palavras mais fortes nesse contexto de luta, e ela deve ser entendida de acordo com a conceituação de Marilena Chauí (1985, p. 23):

A liberdade não é, pois, a escolha voluntária entre várias opções, mas a capacidade de auto determinação para pensar, querer, sentir e agir. (...) Estamos habituados a considerar liberdade como ato puro da vontade para dizer sim ou não às coisas e aos demais. Talvez seja interessante considerá-la como aptidão para transformar os dados brutos de nossa experiência em reflexão sobre sua origem e para lhes dar um sentido novo.

Há anos, as mulheres desconhecem na prática o significado real de liberdade, porque não podem pensar, querer, sentir ou agir por conta própria. Estavam sempre tendo que seguir um desejo ou um sentimento alheio para benefício do outro e nunca para benefício próprio. Conquistar o direito de dizer “não” é revolucionário. Essa conquista instaura um novo sentido à existência feminina.

E por fim, ela se refere à liberdade no quesito da sexualidade: “Há os que dizem também que o homem não gosta de mulher independente porque é muito liberada sexualmente.” (COLASANTI, 1980, p. 15). A autora ironiza o fato e diz que esse tipo de homem deveria se relacionar com uma mulher virgem e tomar muito cuidado, relacionar-se com bastante cerimônia. Provavelmente esse tipo de homem não busca uma parceira sexual, mas alguém para controlar e mulheres inteligentes não possuem interesse algum nesse tipo de homem.

A autora transgride ainda ao indagar sobre qual seria a serventia desse tipo de homem que não deseja que sua mulher seja independente, livre e principalmente inteligente, porque é o conhecimento que dará uma arquitetura mais sólida para as mulheres.

Conforme bell hooks (2016, p. 1), milhares de pessoas pensam que feminismo é sempre e somente sobre mulheres buscando ser iguais a homens, como se o feminismo fosse um movimento anti-homem. Isso ocorre porque a maioria desconhece a história da luta feminista e suas políticas. Desconhecimento decorrente do fato de que a comunicação que alcança a massa é pautada pelos ideais do sistema patriarcal.

Nenhuma das duas autoras escreve contra os homens, mas contra esse sistema que submete o feminino a um julgamento cruel e que nos enxerga como seres inferiores e incapazes de exercer nossos direitos como cidadãos do mundo e do nosso próprio corpo.

## CONCLUSÃO

Ao traçar um breve paralelo entre as autoras que norteiam o cerne desta pesquisa é possível afirmar que estão, de certo modo, interligadas, porque são mulheres e tiveram que ultrapassar várias barreiras para serem lembradas na contemporaneidade: o patriarcalismo, o academicismo, o silenciamento da voz feminina, os problemas sociais e culturais e, acima de tudo, o simples fato de serem mulheres e ousarem escrever. Então, ler a obra dessas mulheres hoje e enxergar o diálogo certeiro que elas fizeram com as mulheres do seu tempo é uma forma de manter vivo o legado literário e político delas.

Além disso, é importante pontuar que os temas polêmicos e, muitas vezes, de caráter feminista que foram discutidos nas crônicas de Clarice e Marina representam o cerne presente na construção das personagens femininas dos contos e romances dessas escritoras.

Assim, as crônicas dialogam com os leitores de maneira mais direta e as outras narrativas aprofundam ainda mais esse diálogo.

## REFERÊNCIAS

CHAUÍ, Marilena. “Participando do debate sobre mulher e violência”. In. **Perspectivas Antropofágicas da mulher**, n. 4, Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

COLASANTI, Marina. **A nova mulher**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica LTDA, 1980.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras; tradução: Ana Luiza Libânio. 3. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

LISPECTOR, Clarice. **Correio Feminino**, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

NUNES, Aparecida Maria. “Clarice Lispector jornalista feminina” In. LISPECTOR, Clarice. **Correio Feminino**, Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006, p. 8.

SILVA, Maria da Silva. **A ficção de Marina Colasanti a releitura dos contos de fadas**: os muitos fios da tessitura narrativa. São Paulo: USP/FFLCH. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da faculdade de filosofia, Letras e Ciências, Universidade do Estado de São Paulo. São Paulo, 2001.

## **Dominação, submissão e entrega: o subversivo e a liberdade sexual feminina em Natalia Borges Polesso**

Ana Larissa Mendes do Nascimento<sup>62</sup>

Ana Márcia Alves Siqueira<sup>63</sup>

### **RESUMO**

A mulher historicamente sempre esteve em uma posição subalterna em relação ao homem: com suas vontades e seus desejos negados, sua voz silenciada e seus direitos negligenciados. Esse contexto se intensifica quando se pensa nessa mulher desejando outra mulher. Mesmo na literatura, espaço considerado artístico e livre, as mulheres foram por muitas vezes representadas de acordo com um modelo moldado a partir de um ponto de vista masculino e heterossexual. Apesar disso, encontramos obras literárias em que essas vozes reverberam e se fazem ouvir mesmo com todas as questões de gênero que ainda persistem, como na coletânea de contos sáficos *Amora* (2015), ganhadora do prêmio Jabuti, de Natalia Borges Polesso, escritora gaúcha de literatura contemporânea e pesquisadora na área de teoria da literatura. Esse livro se destaca por apresentar relações amorosas e sexuais entre mulheres das mais variadas formas, criando rupturas com o *status quo* e dialogando com diversas temáticas, tais como o gótico e a mitologia do vampiro. Desse modo, esse trabalho, parte de minha pesquisa de mestrado em andamento, tem como objeto de estudo o conto “Os demônios de Renfield”, com o objetivo de analisar e descrever de modo significativo e simbólico o desejo, o erotismo e o subversivo relacionados à liberdade sexual feminina em sua composição narrativa. De natureza bibliográfica, a metodologia se baseia no método do *close reading*, o qual realiza uma leitura atenta dos aspectos morfológicos, sintáticos e semânticos do texto literário. Para tal, o aporte teórico tem Williams (1995), Lecouteux (2005), Cohen (2000), Siqueira (2023) e Butler (2023). Em conclusão, a pesquisa constatou que a narrativa envereda por meios subversivos de representação da mulher, de suas relações e de suas complexidades para tratar da liberdade sexual feminina. O presente trabalho é financiado pela Fundação de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP).

**Palavras-chave:** subversivo feminino; simbolismo; vampiro; gótico; *close reading*.

---

<sup>62</sup> Mestranda em Letras, na área de Literatura Comparada, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Graduada em Letras - Língua Portuguesa e suas Literaturas também pela UFC. E-mail: [larissamendes968@gmail.com](mailto:larissamendes968@gmail.com).

<sup>63</sup> Doutora em Literatura Portuguesa, docente do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: [ana.siqueira@ufc.br](mailto:ana.siqueira@ufc.br).

## **Introdução**

A mulher historicamente sempre esteve em uma posição subalterna em relação ao homem: suas vontades e seus desejos negados, sua voz silenciada e seus direitos negligenciados. Mesmo na literatura, espaço considerado artístico e livre, as mulheres foram por muitas vezes representadas de acordo com um modelo a partir de um ponto de vista masculino e excluídas ou menosprezadas quando finalmente conseguiam adentrar nesse meio. Apesar disso, encontramos textos e obras literárias em que essas vozes reverberam e se fazem ouvir mesmo com todo as questões de gênero que ainda persistem.

A narrativa analisada nesse artigo é de autoria feminina, a qual centraliza sua narrativa em personagens femininas que, de diversos modos, destoam do que é convencional ou normalizado dentro de uma sociedade. Quando essas personagens realizam o ato de destoar, divergir ou se contrapor aos costumes já estabelecidos, elas subvertem todo um sistema patriarcal e tradicional em que a mulher é vista apenas como um ser que deve reproduzir, que deve ficar calada e aceitar tudo como convém ao homem. Por isso, essa literatura constitui o objeto de estudo da minha pesquisa em andamento, ecoando as vozes que questionam e transgridem o *status quo*.

Trata-se de “Os demônios de Renfield”, conto da coletânea *Amora*, publicado pela primeira vez em 2015, de Natália Borges Polezzo. Nessa narrativa, por sua vez, a protagonista Débora vive a normalidade, por vezes conflituosa, de um relacionamento amoroso com uma mulher até que, em um dia ruim, tudo isso ruí por conta de uma traição. A obra dialoga com a simbologia do vampiro através de suas personagens, em relações de poder e dominação.

Sendo assim, este estudo objetiva analisar e descrever como se realiza a composição da estrutura narrativa no conto apresentado e a relação estabelecida com a tradição do vampiro através de uma análise significativa e simbólica. A metodologia tem como base o método *close reading*, uma leitura atenta com o intuito de realizar uma análise aprofundada de trechos da narrativa, a fim de identificar as possíveis alegorias, símbolos e significados que permeiam o todo de um texto literário.

## **Um jogo de domínio e entrega**

O título do conto aqui analisado, “Os demônios de Renfield”, de antemão entrega a temática vampírica, pois Renfield é um nome marcante em *Drácula*, clássico da literatura

gótica escrito por Bram Stoker. Na história, Renfield é um interno de um instituto psiquiátrico. Ele se alimenta de insetos e animais pequenos, acreditando que, assim, tomará para si o tempo de vida desses seres. Ao prosseguirmos na leitura do romance de 1897, descobrimos que ele está sob influência do Conde (STOKER, 2015). Polesso toma emprestado essa figura para colocar seus demônios como companheiros de Débora durante suas ações, sempre em momentos em que a personagem não está bem ou passa por uma situação ruim, como em um dos trechos selecionados para a análise:

Cortinas vermelhas. Pó. Discos do Leonard Cohen. Sapatos. Parede que sobe até um vão. Parafusos. Não sinto meus pulsos. Débora está amarrada há quatro horas. É um lugar estranho. Ao redor de seus pulsos, estão duas manchas arroxeadas. Ela levanta a cabeça e observa, por alguns segundos, traças na cortina e uma espécie de pequeno altar embutido em uma parede preta. Palavras. Desenhos de giz de cera. Velas. Livro com escritos dourados na lombada. Estátuas. Não as identifica. Débora está pendurada por uma corda de sisal grossa com as pontas revestidas em couro cru que descem de dois ganchos presos no teto. Se pudesse ficar em pé, não estaria nessa situação, mas suas pernas já não têm força. Tem os joelhos meio flexionados e a cabeça deitada no braço esquerdo. Vanessa volta para o quarto com um copo d'água. Está usando longos cílios postiços. Apenas longos cílios postiços. Chega perto de Débora. Eles fazem cócegas em suas costas. Vanessa sussurra um gole. Débora fecha os olhos e move a cabeça para cima e para baixo. Vanessa cola seu corpo no dorso de Débora e aproxima o copo de sua boca. Ela bebe de uma vez. Calma. Vanessa coloca a boca sobre a nuca de Débora. E desce. Olha o vergão que se pronuncia na volta do seu pescoço. Gotículas de sangue brotam vagarosas da pele de Débora. Vanessa derrama o resto da água sem pressa sobre a mancha. Passa a língua por todos os micro pontos vermelhos, agora dissolvidos. Suga. Sente um prazer primal. Débora se vira. Entrelaça as pernas na cintura de Vanessa. A pressão nos pulsos alivia. Seus olhos desembacam por um segundo. Vê uma das estátuas, mas não reconhece. A noite troveja. Débora perde o foco, perde o ar, perde o resto das forças. Ambas se mordem, se beijam, resfolegam. (Polesso, 2022, p. 97-98).

O trecho citado é o parágrafo inicial que nos apresenta um cenário com cortinas vermelhas, pó, discos etc. Tudo isso listado entre pontos finais, sem vírgulas. A listagem termina quando um pensamento da personagem adentra a narrativa, marcando a presença de um discurso indireto livre: “não sinto meus pulsos”. A escolha do tempo verbal é a do presente, marcando aquele momento como a situação em que a personagem se encontra, pois depois haverá um salto temporal. A descrição é feita de modo detalhado, apesar de destoar do que é convencional em outras narrativas.

A narração alterna entre a descrição de como a personagem se encontra (“Débora está amarrada há quatro horas”, “Ao redor de seus pulsos, estão duas manchas arroxeadas”) e a descrição do próprio local (“É um lugar estranho”, “traças na cortina e uma espécie de pequeno altar embutido em uma parede preta”) em frases verbais marcadas em sua maioria por períodos simples nas primeiras linhas. A listagem de objetos e do cenário continua em frases nominais, com apenas um substantivo ou substantivos acompanhados de

modificadores. O que a escrita sugere são os focos da personagem, conforme ela se habitua ao espaço, colocando o leitor diante de seu ponto de vista na cena, a fim de ele também experimentar o que acontecia

A protagonista se encontra completamente imobilizada e sem forças para tentar se soltar, quando outra personagem entra em cena, Vanessa. A sucessão de acontecimentos é narrada de modo a salientar cada ação em frases curtas ou em períodos compostos por coordenação. Nesse contato que começa a se dar mais próximo entre as duas mulheres, Vanessa passa a explorar o pescoço de Débora: “Vanessa coloca a boca sobre a nuca de Débora. E desce. Olha o *vergão que se pronuncia na volta do seu pescoço*. Gotículas de *sangue* brotam vagarosas da pele de Débora. [...] Passa a língua por todos os *micropontos vermelhos*, agora dissolvidos. *Suga*. Sente um *prazer primal*.” (grifo nosso). Nesse ponto inicial, ainda não nos foram relatados os pormenores da história e nos deparamos com uma possível relação sadomasoquista, de dominação e submissão entre elas. Os referentes, porém, já dão indícios da simbologia vampírica em que a história vai se amparar como a boca sobre a nuca, o vergão no pescoço, o sangue na pele e o ato de sugar que confere um prazer primal, ou seja, primitivo.

A sequência narrativa segue da mesma forma com frases curtas até que as últimas frases são marcadas por orações coordenadas assindéticas, em que as vírgulas são utilizadas para indicar uma continuidade: primeiro Débora perde o foco, depois o ar e, por fim, o resto das forças que possuía; as duas se mordem, se beijam e resfolegam. Essa descrição de acontecimentos sinaliza o próprio ato sexual entre as personagens, configurando uma relação não convencional por ser um relacionamento entre mulheres como também carrega um erotismo ligado ao prazer da dor e do jogo de poder e domínio, isto é, ao sadomasoquismo.

Nesse ponto, o subversivo feminino está exposto, pois novas formas de enxergar o desejo e o prazer são representadas. Há, portanto, uma desestabilização da interação erótica (Butler, 2023) quando o desejo sexual de grupos dominados transgride os limites e a dominação impostos, ocorre uma renúncia da ideia de unidade no que concerne ao prazer feminino. Sendo assim, essa estruturação constrói um cenário que evoca símbolos e referências da tradição vampírica, conforme apontado, e demais elementos de ficções de terror ou de horror, especialmente a dúvida acerca de um perigo iminente ao qual a personagem está submetida, mas não percebe devido à sedução, assim como elementos de uma sexualidade desviante em diversos modos. A própria posição da personagem indica uma submissão a um tipo de poder, seja ele uma fantasia sexual, seja uma ameaça que coloca em risco a vida da personagem.

Ao final do trecho, há dois seguimentos de ações divididas em três atos consecutivos, que podem ser equiparados. Débora perde o foco completamente envolvida pela situação em que se encontra e ambas se mordem num feito mútuo. Quando ela perde o ar, temos o beijo que pode ser um beijo completamente desesperado de desejo. Por último, Débora perde todas as forças enquanto no último ato da outra sequência as duas resfolegam, respiram com dificuldade para tentar recuperar as forças empenhadas nesse contato íntimo estabelecido entre as duas. No próximo trecho:

Uma semana antes, Débora volta para casa mais cedo. Teve uma crise de enxaqueca e mal consegue abrir os olhos. A única coisa que enxerga são minidemônios que dançam sobre seu ombro esquerdo. Esses demônios têm cascos e pisoteiam em voltas, fazendo com que a enxaqueca invada a cabeça toda, tensionando seu pescoço. Uma veia salta. Ou artéria. Ela não sabe. Ouviu dizer que veias não pulsam, as artérias pulsam. Apenas onde o sangue é novo, limpo e se alastra com oxigênio para todas as células do corpo é que as coisas pulsam, mas Débora não acredita que veias não pulsem. Mesmo com sangue velho, asfíxiado. Pulsam na sua têmpora. Débora gira a chave da porta e com os olhos meio fechados, como se pudesse conter a dor ou, ao menos, impedir os demônios de entrarem também pelas órbitas, vê Moira estendida no chão da sala. Sobre o ventre de Moira há uma cabeça, cujos cabelos estão esparramados, caídos, misturados ao tapete. Essa cabeça é de uma mulher com costas ossudas que, ao ver Débora, se assusta. Moira permanece nua no chão da sala sem pronunciar palavra. Tem os braços estirados e agora morde o lábio inferior com constrangimento. Fecha os olhos como se assim também pudesse tornar-se invisível. Os demônios pisoteiam a cabeça de Débora, pisoteiam seus seios e vão se enfiando no peito. Afundam-se numa artéria e encontram, contra a corrente sanguínea, o caminho do coração. Lá, seguem sua dança infesta. Débora avança pelo corredor até o banheiro, abre o armário, puxa a caixa da farmácia caseira e toma dois comprimidos para uma puta dor de cabeça. Diz uma puta dor de cabeça em voz alta. Fecha a porta do armário, sai do banheiro, entra de novo, toma dois comprimidos para dormir e vai deitar. Antes de cair no sono, pensa que aquilo tudo era uma consequência. Uma consequência um tanto adiantada de uma briga. Uma briga que se arrastava há meses. Meses que tinham sido cruéis. Cruéis como a imagem de Moira e da mulher no meio da sala. Dorme. (Polesso, 2022, p. 98-99).

Seguindo a história, há um salto para retornar uma semana antes dos acontecimentos descritos no primeiro parágrafo, introduzindo os demônios do título, os quais aparecem quando a personagem está com enxaqueca e mal consegue abrir os olhos. Os mini demônios que enxerga estão dançando em seu ombro esquerdo — lado das trevas, em um sentido cristão, lado esse que também foi associado ao feminino e ao mal na tradição ocidental (Williams, 1995) — e são mostrados como intensificadores dessa enxaqueca, pois pisoteiam em voltas com seus cascos, assim sua cabeça está toda invadida por essa dor, chegando a tensionar seu pescoço (Polesso, 2022), lugar onde estará o vergão, um prenúncio dos acontecimentos narrados inicialmente. Em outras passagens há esse mesmo sentido de intensificação da dor que imobiliza ou provoca a protagonista.

O pensamento de Débora prossegue para um questionamento do que seria uma veia e uma artéria, ao sentir uma delas saltar, pulsar. Todas as duas são vasos sanguíneos, mas com

sentidos e funções diferentes: enquanto a primeira transporta o sangue das células de volta para o coração, a segunda encaminha o sangue do coração para fora, em direção às células com as substâncias necessárias para o funcionamento do corpo. Sua reflexão é de que não apenas esse sangue novo e limpo que se encaminha para o restante do corpo pulsaria, mas esse sangue velho e asfíxiado em suas veias também. Ela o sente em sua têmpera pulsando assim como o sangue novo. Mesmo esse sangue teria uma nova vida dentro de seu corpo, estabelecendo um paralelo com a sua própria vida, uma vez que ela se encontrava em um momento de atrito em seu relacionamento amoroso que se encaminha para um término, um relacionamento já sem vida. Mas há ainda possibilidade para que ela, a protagonista, pulse novamente em um novo relacionamento, assim como esse sangue velho em suas veias.

Quando Débora entra em casa, depara-se com a cena de sua namorada lhe traindo com outra mulher: “sobre o ventre de Moira há uma cabeça, cujos cabelos estão esparramados, caídos, misturados ao tapete. Essa cabeça é de uma mulher com costas ossudas que, ao ver Débora, se assusta” (Polessio, 2022, p. 98-99). Temos um choque em que todas as três mulheres assustadas e sem palavras se encaram até que Débora fecha os olhos. Nesse momento, os demônios retornam: “os demônios pisoteiam a cabeça de Débora, pisoteiam seus seios e vão se enfiando no peito. Afundam-se numa artéria e encontram, contra a corrente sanguínea, o caminho do coração. Lá, seguem sua dança infesta” (*ibidem*).

Subtende-se que a enxaqueca aumentou e sua dor não continua mais apenas na cabeça. Ela vai se instalando em seu peito, afundando-se numa artéria, em sentido contrário da corrente daquele vaso (de tão fortes os demônios ou pelo sentimento causador dessa dor), para, assim, chegar ao coração (Polessio, 2022). Essa decepção amorosa causada por esse choque vai fazer com os demônios tomem todo o seu coração, órgão associado aos sentimentos e ao amor, para seguirem uma dança infesta, danosa para si.

Sua reação é ir em direção ao banheiro para tomar comprimidos para dor de cabeça, como se toda sua dor se resumisse a isso. A construção do período vai se deter em relatar suas ações em sequência por uma série de orações coordenadas assindéticas e sindéticas aditivas. Sua última reflexão antes de dormir foi a de que tudo aquilo era uma consequência de uma briga já existente, de meses cruéis como a imagem com a qual ela tinha se deparado, demonstrando que havia um sentimento de decepção e rancor após a descoberta da traição (*ibidem*).

Durante a narrativa, a personagem alterna entre estados de sonolência confusa, enquanto está acordada, e apagamento total, continua tomando remédios e passa a ter sonhos estranhos e lembranças duvidosas. Há ainda outras menções a sangue no decorrer da história e

outras referências à simbologia do vampiro. Mais ao final do conto, decide ir a uma festa e lá encontra uma mulher:

Essa mulher a domina, extenua, enfraquece. Passa a língua entre suas pernas. Para no ponto que antecede o grito. Essa mulher é Vanessa, a mesma mulher que dias atrás estava em sua sala. Com a língua entre as pernas de Moira. Mas Débora não sabe. Ela não vai saber. Débora está amarrada. Vanessa encontra sua artéria. Ela pulsa em descompasso. Débora ensaia um grito. E cala. Vanessa morde, suga, engole, morde, suga, cospe os demônios. (Polesso, 2022, p. 103).

Nessas linhas finais, Débora se encontra numa festa à fantasia de última hora e é tomada para dançar por uma pessoa fantasiada de vampira, na realidade a amante de sua namorada e também a pessoa que se tornaria sua captora. É dito que ela não sabe nem vai saber, revelando uma relação de manipulação e jogos mentais, já que se entrega, submete-se a esse tipo de tratamento totalmente rendida. No início da narrativa, houve a presença de um discurso indireto livre, gerando o questionamento se “ela não vai saber” não poderia ser um pensamento de Moira que se introduziu o discurso do narrador, dando um tom mais macabro para o conto.

Mais uma vez nota-se a sequência em três atos quando Vanessa domina (Débora perde o foco; as mordidas), extenua (a perda do ar; o beijo) e enfraquece (a perda do resto das forças; o resfôlego). No último parágrafo, retornamos ao ponto inicial onde Débora continua amarrada e Vanessa acha sua artéria. Débora ensaia um grito, não por estar amedrontada, mas como uma encenação e se cala para, no fim, Vanessa morder, sugar e engolir; Vanessa morder, sugar, cuspir os demônios de sua vítima. Esses mesmos demônios que incomodavam e causaram dores e angústias na personagem. Vanessa a liberta para uma nova vida, uma saída dessa existência “de entrelugar [...] [marcada] pela diferença, pelo desejo de transgressão e pela paralisia sentida sob a coerção desta violência simbólica exercida pela reprovação social, ainda presente na sociedade contemporânea a despeito de todas as transformações ocorridas” (Siqueira, 2023, p. 162).

### **Considerações finais**

O conto analisado versa sobre temáticas acerca do feminino e da subversão. O feminino, ou melhor dizendo, o ponto de vista feminino dessa narrativa envereda por meios subversivos de representação da mulher, de suas relações e de suas complexidades para tratar da liberdade sexual feminina. Por meio de um relacionamento não convencional, as personagens desestabilizam e deslocam limites e categorias impostas pela sociedade patriarcal

e heterossexual. O conto brinca com as possibilidades de narração, as referências vampíricas, os jogos de dominação e sadomasoquismo em um relacionamento sáfico a fim de apresentar rupturas com o que se espera da figura da mulher. Débora enfrenta um choque e passa por vários fatores que brincam com a possibilidade de estar sendo dominada ou não durante a narrativa até que no final se entrega completamente àquela mulher que provocou as mudanças em sua vida.

O artigo se deteve em fazer a leitura atenta, a partir de descrições e análises com a estrutura do texto e das escolhas lexicais, sintáticas e semânticas, além de investigar o que compõe a composição narrativa dos contos. É importante pensarmos como esses temas analisados ainda são tabus, demonstrando como a sexualidade feminina em suas diversas formas ainda provoca a partir da busca pela liberdade sexual feminina, em que o prazer feminino, sem importar a sua forma, seja colocado em primeiro plano.

## REFERÊNCIAS

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 25. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Trad. de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

POLESSO, Natalia Borges. Os demônios de Renfield. In: POLESSO, Natália Borges. *Amora*. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2022. p. 97-103.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Dona Sol: o entrelugar e o fascínio pela transgressão. *Pontos de Interrogação* – Revista de Crítica Cultural, Alagoinhas, v. 13, n. 1, p. 143-168, 2023.

STOKER, Bram. *Drácula: edição comentada*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: a Poetics of Gothic*. The University of Chicago Press: London, 1995.

**A sub-humanidade do diferente na sociedade contemporânea: reflexões sobre *A palavra que resta*, de Stênio Gardel**

Arifábio Silva da Costa<sup>64</sup>  
Mary Nascimento da Silva Leitão<sup>65</sup>

**RESUMO**

A partir do conceito de sub-humanidade elaborado por Ailton Krenak (2020), ambientalista e filósofo brasileiro, são abordadas neste artigo as problemáticas sociais que se entrecruzam nas narrativas que compõem a obra *A palavra que resta*, do autor limoeirense Stênio Gardel. Objetivou-se identificar e analisar situações, gestos e atitudes das personagens Dalberto, Raimundo, Cícero e Suzzanný, comparando histórias e posicionamentos tantas vezes invisibilizados pela sociedade, sobretudo brasileira. Trata-se de narrativas da dor, atravessadas pela miséria, preconceito, analfabetismo e solidão. Propõe-se a discussão acerca da invisibilidade LGBTQIAPN+, sob um olhar interseccional, em torno da perspectiva que inclui o grupo mencionado no âmbito das chamadas “minorias”. São explorados os aspectos econômicos e sociais que se articulam e contribuem com a formação identitária das personagens. São elencados, ainda, os diversos tipos de violências vivenciadas por elas, que ora violentam e ora são violentadas. Destacam-se, entre os teóricos que fundamentam este estudo, as discussões realizadas por Collins e Bilge (2020), no que concerne à interseccionalidade, Orrú (2017), acerca do respeito às diferenças, e Krenak (2020), no referente à sub-humanidade. Imerso numa perspectiva comparativa, contrastam-se histórias de existência e de re-existência que são representativas de uma realidade que clama por uma séria mudança, fato que faz da literatura um eterno instrumento de reflexão e de transformação social.

**Palavras-chave:** *A palavra que resta*; interseccionalidade; sub-humanidade.

---

<sup>64</sup> Graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos/Universidade Estadual do Ceará, Campus Limoeiro do Norte. E-mail: arifabio.silva@aluno.uece.br.

<sup>65</sup> Professora Adjunta do Curso de Letras da Faculdade de Filosofia Dom Aureliano Matos/Universidade Estadual do Ceará, Campus Limoeiro do Norte. E-mail: mary.nascimento@uece.br.

## **Introdução**

Apesar dos inúmeros avanços sociais conquistados pela sociedade brasileira, ainda é evidente a necessidade de progresso em aspectos frequentemente negligenciados, como é o caso das questões enfrentadas pelas chamadas "minorias", especialmente as de gênero, sobre as quais serão discutidas aqui. Estes grupos continuam a sofrer com estigmas profundos, sendo compelidos para as margens da sociedade e tendo seus direitos fundamentais sistematicamente violados.

Nesse contexto, o romance *A palavra que resta*, de Stênio Gardel, revela como determinados indivíduos vivenciam conflitos decorrentes da ignorância e do preconceito social. A obra expõe os desafios do processo de autoafirmação e aceitação de identidades dissidentes, atravessados por experiências de violência, silenciamento, autonegação e uma constante sensação de não pertencimento.

É crucial reconhecer o papel das obras literárias produzidas por autores que ocupam o chamado "lugar de fala", pois essas vozes, ao narrar suas próprias vivências ou as de seus pares, conferem autenticidade e profundidade ao debate. Em contraponto, narrativas escritas por terceiros muitas vezes falham pela superficialidade, pela negligência de aspectos essenciais ou pela falta de propriedade ao tratar temas complexos e sensíveis.

No intuito de refletir acerca de como a sub-humanidade é representada em *A palavra que resta*, no próximo tópico serão abordadas questões conceituais em torno desta representação e da interseccionalidade presente em temas que tratam das minorias. E, nos tópicos seguintes, serão destacados trechos da obra que ilustram como as referidas reflexões são despertadas no âmbito literário.

### **A sub-humanidade na sociedade contemporânea**

Desde as primeiras produções literárias brasileiras, poucos foram os autores que escreveram sobre a realidade das chamadas “minorias” e, mesmo os que escreveram sobre estes grupos, por motivos óbvios, não tiveram espaço para propagação de suas obras. Deter-nos-emos, no âmbito dos referidos grupos subalternos, à literatura homoafetiva que, de acordo com Santos & Wielewicky (2009, p. 338), segue dois caminhos de abordagem: o primeiro insere-se num contexto moral e religioso, se apresentando como “transgressão à ordem vigente”; o segundo ajusta-se à realidade contemporânea, buscando uma “identidade homossexual positiva, vinda de uma elaboração de sensibilidades homoeróticas mais

complexas, que ultrapassam a dimensão do gueto”. É neste segundo grupo que se enquadra a narrativa de Stênio Gardel.

*A palavra que resta* possibilita discutir sobre a “normalização da heterossexualidade no Brasil, [comumente] transvestida de uma aparente flexibilidade e aceitabilidade sexual”. E isso vem a ser “responsável pelos processos de exclusão e relações de poder derivados desses processos que limitam e marginalizam a discussão sobre a identidade homoerótica” (Santos & Wielewicki, 2009, p. 348).

Na literatura, historicamente, a representação LGBTQIAPN+<sup>66</sup>, como os outros grupos minoritários, sempre esteve subalternizada. Este termo, segundo Gayatri Spivak (2010), em *Pode o subalterno falar?*, diz respeito aos grupos que, mesmo tendo voz, foram silenciados e representados por sujeitos que não viveram nem conviveram com referidas identidades. É no contexto do pós-colonialismo que se discute a necessidade de espaços para que essas vozes possam construir suas autorrepresentações, com base em experiências particulares, exercendo-se, deste modo, o “lugar de fala”. E é justamente isso que acontece na narrativa de Gardel: uma narrativa tanto de autoria quanto de representação LGBT.

As condições sociais expostas na obra literária estudada demonstram experiências que se encontram numa situação de sub-humanidade. Este é o termo escolhido para dar início, neste artigo, a discussões diversas acerca de problemáticas sociais que se interseccionam em *A palavra que resta*. Segundo Ailton Krenak (2020), em *A vida não é útil*:

Ao longo da história, os humanos, aliás, esse clube exclusivo da humanidade — que está na declaração universal dos direitos humanos e nos protocolos das instituições, foram devastando tudo ao seu redor. É como se tivessem elegido uma casta, a humanidade, e todos que estão fora dela são a sub-humanidade (Krenak, 2020, p.7).

A humanidade, construída em torno de tantas diferenças, permite um jogo de poder que subalterniza alguns grupos, deixando-os à margem dos direitos tantas vezes adquiridos pelas próprias “minorias”, que se veem obrigadas a provar que são dignas deles. Ninguém é sub-humano, mas muitos são sub-humanizados, como, por exemplo, os escravizados e os periferizados, todos postos numa condição que se encontra afastada das necessidades básicas como saúde, educação e moradia.

Para Krenak (2020), há “uma humanidade que integra um clube seletivo que não aceita novos sócios. E uma camada mais rústica e orgânica, uma sub-humanidade” (p. 44). Embora o autor se refira, neste aspecto, à comunidade indígena, observa-se, a partir de reflexões

---

<sup>66</sup> A sigla LGBTQIAPN+ é usada para representar a diversidade de orientações sexuais e identidades de gênero, e abrange lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, queer, intersexuais, assexuais, pansexuais e não-binários, além de outras identidades não especificadas pelo +. A partir de agora, nossa menção será reduzida à sigla LGBT.

instigadas pela narrativa de Gardel, um grupo de indivíduos – LGBT - que se encontra na categoria do “rústico” e está alheio aos direitos básicos como educação e saúde. Ou seja, este grupo vive de forma sub-humana porque a ele é negado o mínimo para a sobrevivência.

Nós nos acostumamos com essa ideia, que foi naturalizada, mas ninguém mais presta atenção no verdadeiro sentido do que é ser humano. É como se tivéssemos várias crianças brincando e, por imaginar essa fantasia da infância, continuassem a brincar por tempo indeterminado. Só que viramos adultos, estamos devastando o planeta, cavando um fosso gigantesco de desigualdades entre povos e sociedades. De modo que há uma sub-humanidade que vive numa grande miséria, sem chance de sair dela — e isso também foi naturalizado (Krenak, 2020, p. 43).

A violência, a miséria, a falta de acesso à educação, a falta de tratamento nos postos de saúde etc., na obra do autor cearense, entrecruzam a vida das personagens e, numa análise despreziosa, poder-se-ia dizer que são questões comuns que afetam a sociedade de modo natural em um sistema capitalista. Todavia, mais que isso, a individualidade dos sujeitos aponta para as subalternidades diversas que se moldam a partir de uma condição social, mas, também, no caso das personagens de Gardel, por serem LGBTs. O personagem principal encontra-se envolto na exclusão social, no silenciamento e na negação do direito à expressão plena de sua identidade, afinal, ele é um homem pobre, nordestino e homossexual. No âmbito da vivência desta minoria, é necessário pensar no domínio da interseccionalidade:

A interseccionalidade é vista como uma ferramenta analítica para entender como categorias como raça, classe, gênero, sexualidade, etnia, entre outras, se inter-relacionam e moldam a experiência humana. Embora existam diferentes interpretações sobre seu significado, há um consenso de que as relações de poder envolvendo essas categorias não são separadas, mas se sobrepõem e afetam diversos aspectos da vida social. (Collins e Bilge, 2021, p.16)

Embora os grupos minoritários sejam, numa perspectiva colonialista, apenas o “outro”, sem distinções, como discute Maria Lugones (2019, p.362), compreende-se que cada uma das categorias mencionadas na citação acima possui vivências diferenciadas que socialmente são afetadas com suas especificidades. A diferença faz parte da natureza humana, todavia, mesmo na contemporaneidade, essa realidade não só ainda não foi compreendida como tem sofrido inúmeros embates por visões homogeneizadoras de grupos, instituições, pessoas etc. Segundo Orrú:

As sociedades contemporâneas se mostram cada vez mais desiguais quanto à isonomia, equidade e justiça social. De forma símil, diversos e distintos mecanismos de exclusão são produzidos, em sua maioria, por pelo menos duas profundas cisternas: a da economia e a da particularização. Neste contexto, o mundo globalizado flui a partir de políticas neoliberais supressoras. Estas, por sua vez, multiplicam a pobreza material e imaterial - provocam a corrosão insustentável do sistema social que declina numa esfera de naturalização dos problemas sociais,

verticalmente profunda, de modo a estabelecer abismos tão encavados, onde a invisibilidade dos seres é paisagem morta, apocalíptica (Orrú, 2020, p.729)

A invisibilidade das minorias passa a ser um projeto de uma sociedade moldada pela economia neoliberal, em que inúmeras pessoas são objetificadas, apagadas, em prol do crescimento da economia. A sociedade dominante transforma a diferença em justificativa para a marginalização. E as minorias sobrevivem a partir do que a referida sociedade proporciona e cria formas autônomas de existir e resistir.

A diferença que incomoda a sociedade padrão é categoria que justifica a minoria. A minoria, no que lhe concerne, sustenta-se do que lhe é oferecido pelos dominantes (leis, políticas públicas, exceções, adaptações, água da cisterna...) ou, então, sem conformismos, (re)inventa seus modos de ser e estar no mundo, com o mundo e com os outros. A particularização, tipificada e categorizada, fixa a identidade como produto - perpetuado pela cultura excludente onde uns dominam enquanto outros são dominados - criado na história (Orrú, 2020, p.730).

Pode-se dizer, no domínio da relação entre colonizador e colonizado, que a este impõe-se uma identidade fixa com o objetivo de controle. Impede-se a mobilidade e a liberdade de transformação ao criar-se estratégias disciplinares e biopolíticas. Uma dessas estratégias está na manipulação dos meios de comunicação e informação, nos quais se moldam as imagens e discursos que sustentam as “verdades” que devem ser veiculadas segundo a sociedade padrão dominante.

Segundo as ideias de Orrú, a noção de “Ser-humano” deveria ser suficiente para garantir a equidade de direitos, respeitando-se cada sujeito em sua humanidade e em sua diferença, sem que vivenciassem nenhuma forma de discriminação. Todavia, o que se observará mais especificamente em *A palavra que resta*, são situações, gestos e atitudes que espelham a sub-humanidade vivenciada por personagens LGBTs. A interseccionalidade destaca aspectos da experiência individual que tantas vezes podem passar despercebidos. A partir dessa perspectiva, vejamos como essa experiência se manifesta segundo diferentes problemáticas sociais.

### ***A narrativa da dor: situações, gestos e atitudes ilustradoras da sub-humanidade em A palavra que resta***

Partindo da densidade simbólica da obra *A palavra que resta*, evidencia-se aqui diferentes contextos nos quais indivíduos marginalizados precisaram lidar com suas dores de modos diversos, muitas vezes solitários e silenciosos. A narrativa destaca, de maneira pungente, como essas subjetividades foram historicamente atravessadas pela dor, pela

vergonha e pela repressão, frutos de um sistema que insiste em desumanizar aqueles que se desviam das normas de gênero e sexualidade impostas pela hegemonia heteronormativa.

Nesse cenário, a ideia de "sub-humanidade" — entendida como a negação da plena humanidade a certos corpos e identidades — emerge como eixo central para compreender as violências simbólicas e concretas que recaem sobre os considerados "diferentes". Essa exclusão sistemática não apenas inviabiliza o pertencimento social, mas também reforça um ciclo de apagamento e silenciamento que é dolorosamente retratado ao longo da obra de Gardel:

Raimundo Gaudêncio de Freitas, traço incerto, arredo ao toque do papel. Lápis danado, domado, e ele escrevia o nome completo pela primeira vez. Setenta e um anos e essa invenção, como ele diz, de aprender a ler e escrever depois de velho. Raimundo não foi difícil. Complicado era Gaudêncio, denso de saudade, as cinco vogais e acentuado. Freitas era feito de sangue (Gardel, 2021, p.11).

Raimundo, assim como tantos outros, por ser diferente e não ter tido acesso adequado à educação, precisa, mais do que nunca, lidar com a vida sofrida e difícil do sertão — um lugar onde as diferenças são frequentemente usadas para excluir, constranger e violentar. Ademais, carrega no nome traços que deixaram marcas em sua vida e anunciam o rumo de seu destino.

### ***Condição social***

Raimundo, Cícero, Suzzanny, Dalberto — nomes aparentemente simples, mas que, sob a superfície, carregam marcas profundas de pertencimento social, exclusão e resistência. Cada um desses personagens, à sua maneira, encara as múltiplas formas de violência e silenciamento impostas àqueles que vivem à margem da normatividade social. Embora distintos em suas trajetórias, são atravessados por experiências comuns: a discriminação, a repulsa, a rejeição, o abandono.

Dalberto, tio de Raimundo, surge como uma figura-chave nesse processo, não apenas por representar uma possibilidade de aceitação e orgulho diante da diferença, mas por ser, simbolicamente, alguém que ousou existir fora dos limites impostos. Sua tentativa de mostrar à família e à sociedade que não havia nada de errado em ser quem se é — mesmo que isso contrarie expectativas sociais — revela uma resistência silenciosa, porém potente. No entanto, sua trajetória foi abruptamente interrompida por alguém que ocupava uma posição de afeto e

importância para ele, o que evidencia, de forma trágica, como a violência simbólica e física contra corpos dissidentes não poupa nem mesmo os laços mais íntimos.

Semelhante a Dalberto, Raimundo viu-se perdido diante de si mesmo, intrigado com a situação pela qual precisou passar para seguir em frente. Embora sentisse o peso do afastamento, não via outra saída senão a rua — espaço onde pessoas como ele costumam enxergar uma nova vida, afastando-se momentaneamente das atrocidades frequentemente presentes em seus lares, cometidas por seus próprios pares. Entretanto, a experiência vivenciada por ele fora de casa não foi diferente da que imaginava vivenciar. Evidencia-se, assim, como o preconceito é um fator preponderante na construção de diferenças que afetam diretamente as relações entre indivíduos, sobretudo aqueles que precisam constantemente afirmar suas identidades para resistirem e se manterem existindo.

Um revirado no estômago, memórias revoavam diante dele. A carta, Cícero, o pai e a mãe mortos, os dias no sítio, as vezes em que tentou estudar, as marcas nas costas, a cruz. Apertou o lápis com a mão. Sobre o caderno infantil, a pele trincada, como o leito de uma lagoa que secou. Um desalinho familiar. Que que tinha um caminho fora do lugar? E essa estrada, precisava seguir, tinha decidido na noite depois da viagem (Gardel, 2021, p. 19-20).

Nessa perspectiva, é possível perceber o quão difícil é seguir em frente sem a possibilidade de voltar atrás. Raimundo não viveu plenamente seu destino, pois a imposição de renegar sua origem não representa um processo natural, mas sim uma norma imposta e legitimada pelo corpo social. Tal violência simbólica leva muitos indivíduos a sentirem-se doentes, culpados ou enojados de si mesmos, configurando, como se observa no romance, uma prática de autoviolência: “porque a ignorância faz é isso, exclui, isola, e não era isolado que eu vivia?” (Gardel, p. 97, 2021).

Apesar de ser analfabeto, Raimundo carrega consigo a consciência de que as atitudes dos outros exercem uma influência esmagadora, capaz de definir o percurso da vida de alguém e estigmatizar pessoas simplesmente por serem quem são.

### ***Invisibilidade LGBT***

Todas as personagens mencionadas — Raimundo, Cícero, Suzzanný, Dalberto — são exemplos de sujeitos que, cada qual à sua maneira, foram obrigados a lidar com experiências desumanas, impostas por uma sociedade que nega dignidade àqueles que fogem da norma. A dor que os atravessa não é apenas individual, mas coletiva. A invisibilidade a que são submetidos não atinge somente as minorias sexuais diretamente — embora estas sejam o alvo

principal —, mas revela um problema estrutural mais amplo: a corrosão das liberdades fundamentais, a negação do direito à existência plena e o apagamento das diferenças enquanto parte constitutiva da experiência humana.

Nesse sentido, a invisibilização não é apenas uma consequência da exclusão, mas um mecanismo ativo de controle social. Ao recusar-se a reconhecer a pluralidade das identidades, o tecido social torna-se frágil, intolerante e desigual. Gardel, com sua escrita sensível e corajosa, expõe essas feridas abertas, dando voz a quem historicamente foi silenciado — e, ao fazer isso, convoca o leitor a repensar os limites da empatia, da escuta e da aceitação.

Raimundo chegou no local da margem do rio onde ficava uma cruz de madeira, escurecida pelo tempo. Sentou na areia. O povo dizia que um rapaz tinha se afogado ali, mas ninguém falava quem era, e as tábuas não tinham nome nenhum. Quem a plantou não devia precisar de nomes para lembrar a vida interrompida que germinou uma cruz negra” (Gardel, 2021, p. 38).

Embora não houvesse qualquer marca de identificação que revelasse quem teve sua vida ceifada, percebe-se que Dalberto, aos olhos da sociedade, poderia ser facilmente visto como um indivíduo sem importância — alguém que não deixou lembranças, ao menos positivas — e que, por isso, estaria destinado ao esquecimento. Ou seja, à medida que a tentativa de apagar a memória de alguém é bem-sucedida, instala-se a cultura do silenciamento, que impõe normas, valores e formas específicas de ser e estar no mundo. Nesse cenário, grupos minoritários tornam-se alvo constante dessa ameaça, o que faz com que muitos indivíduos se sintam excluídos, intimidados e amedrontados por simplesmente existirem como são: “[...] como se a gente tivesse que ser o que foi criado pra ser e pronto, sem escapar para os lados” (Gardel, 2021, p. 82).

Constata-se uma reflexão sobre o rompimento de valores e a questão da criação — entendida como uma forma singular de se posicionar no mundo, pautada por princípios herdados da família. Isso nos leva a questionar: todos devem, necessariamente, seguir as normas determinadas pelo eixo familiar, mantendo-se em consonância com seu gênero e com fatores predominantemente biológicos?

### ***Histórias de vida***

Raimundo, sertanejo, homoafetivo e analfabeto, enfrenta desde a infância um profundo conflito com sua identidade. Sua dificuldade em aceitar, compreender e assumir quem verdadeiramente é não se origina apenas da repulsa que sente por si mesmo — alimentada dia após dia pelas palavras e atitudes de seus pais —, mas também da imposição

coletiva de uma visão distorcida sobre a diferença. Desde cedo, foi induzido a acreditar que ser diferente era vergonhoso, pecaminoso, algo que contrariava os valores morais e religiosos do ambiente em que cresceu — “não era coisa de Deus”, como sua mãe costumava dizer.

Semelhante a ele, Dalberto, seu tio, e Suzzanný, sua amiga, também tiveram de lutar para afirmar que não há nada de errado em ser quem se é. Ambos representam, dentro da narrativa, figuras de resistência, coragem e acolhimento. Mostram que, para quem está à margem, sobreviver muitas vezes exige enfrentar a sociedade e o medo que ela impõe com brutalidade.

Nesse sentido, é possível perceber que todas essas personagens viveram momentos conturbados e dolorosos em suas tentativas de assumir suas formas, seus desejos e suas verdades. Torna-se pertinente refletir que o conceito de sub-humanidade, evidenciado ao longo da obra, ultrapassa os limites da ficção. Ele aponta para uma realidade social concreta, em que as diferenças continuam sendo tratadas de maneira violenta, desumanizante, ferindo os direitos e a dignidade de muitos para sustentar os privilégios de poucos.

A seguir, analisaremos, com base na narrativa, como pessoas que desafiam a norma heteronormativa são vistas pela sociedade — e de que forma essa visão continua alimentando práticas de exclusão e apagamento.

Quando a gente sai na rua é desse jeito, fica segurando minha mão, ainda hoje tem gente que estranha, homem velho de mão dada com travesti velha, uns cochichando de um lado, uns olhando atravessado de outro, deixa estranhar, um dia eles aprendem, eu aprendi, eles aprendem, mas tem que querer, querer sair da ignorância, é quase como eu querendo aprender a ler e escrever, tomei a decisão de ver o mundo de outro jeito, me sentir mais dentro dele (Gardel, 2021, p. 97).

Raimundo, mesmo já tendo aceitado quem é, demonstrava sentir vergonha de andar na rua com Suzzanný, pois sabia bem o que pessoas como ele e ela enfrentam ao serem vistas juntas. Esse acontecimento evidencia o quão profundamente o preconceito social está enraizado, a ponto de levar as próprias vítimas a se voltarem contra seus pares, preferindo atacar os seus a correrem o risco de serem atacadas: “[...] ficou difícil enxergar além do muro” (Gardel, 2021, p. 97).

Tomado pelo receio de assumir sua identidade, Raimundo criava barreiras e mecanismos para contornar sua condição, motivado pelo medo e pela repulsa de ser descoberto, de ver as portas se fecharem e a sociedade agir com ele da mesma forma que ele próprio agia com seus semelhantes, numa tentativa de camuflagem e “autodefesa”.

## **Considerações finais**

Em *A palavra que resta* encontramos a representação de uma minoria que vive de forma sub-humana, escondendo seus sentimentos e sua sexualidade, buscando o apagamento numa sociedade que a considera indigna de humanidade.

O personagem Raimundo, ao ter medo de ser descoberto em sua essência, aspecto demonstrado no policiamento da voz e dos gestos, ilustra as estruturas sociais de dominação que decidem quem pode viver livremente e quem deve se esconder, se calar, ser sub-humano.

A invisibilidade e silenciamento promovido por uma sociedade estruturalmente preconceituosa edificam um sujeito que não se realiza e que só conquista a consciência sobre a própria identidade tardiamente. E isso acontece por mais um fato de sub-humanização, pois a ele lhe foi negado o direito ao saber ler e escrever.

Tanto Raimundo como os outros personagens são construídos em torno de uma vivência que representa a história de um grupo tantas vezes marginalizado e excluído pela sociedade contemporânea. Resgatando-se as palavras de Santos & Wielewiski (2009, p.348), o que há é uma “aparente flexibilidade e aceitabilidade sexual”, revestida de uma privação de direitos que não cabe no mundo contemporâneo e não pode ser naturalizado. Tal fato é extremamente destoante em uma realidade de grandes avanços de pensamentos e de tecnologia. Portanto, a obra de Stênio Gardel traz uma significativa contribuição para a literatura contemporânea que vem sendo ressignificada desde meados do século passado.

### **Referências bibliográficas**

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Tradução de Rane Souza. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2021.

GARDEL, Stênio. **A palavra que resta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GOULART, Rosa Maria.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019

ORRÚ, Silvia Ester. A diferença como valor humano: Ensaio sobre as contribuições do pensamento de Boaventura Sousa Santos, Gilles Deleuze e Homi Bhabha para o Paradigma da Inclusão. **Educação e Filosofia** [on-line], Uberlândia, v. 34, n. 71, p. 727–764, 2020. DOI: 10.14393/REVEDFIL.v34n71a2020-50642. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/EducacaoFilosofia/article/view/50642>. Acesso em: 25 maio. 2025.

SANTOS, Regina Célia dos; WIELEWICKI, Vera Helena Gomes. Literatura de autoria de minorias étnicas e sexuais. In: ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). **Teoria Literária: abordagens e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2009.

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

## O adoecimento feminino no conto O papel de parede amarelo, de Charlotte Perkins Gilman

Iasmin Costa Façanha Bezerra<sup>1</sup>  
Francisco Carlos Carvalho da Silva<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a “loucura” feminina retratada na obra O papel de parede amarelo (1982), de Charlotte Perkins Gilman, como um mecanismo de transgressão às normas patriarcalistas, conforme Judith Butler no livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), em contraponto ao papel ideal de esposa, mãe e serviçal destinados às mulheres. Discorre-se ainda acerca das consequências do aprisionamento da personagem ao ser isolada para curar-se da depressão pós-parto, sob a ótica de bell hooks em *Tudo sobre o amor: novas perspectivas* (1999), onde a referida autora discorre sobre o exercício de uma comunidade amorosa promove o bem-estar dos indivíduos. Assim, é proposto a investigação do protagonismo feminino no cenário agressivo e prisional do século XIX.

**Palavras-chave:** Silenciamento feminino. Feminismo. Loucura. Charlotte Perkins Gilman.

### ABSTRACT

This article aims to analyze female “madness” in the short story *The Yellow Wallpaper* (1892) by Charlotte Perkins Gilman as a mechanism of transgression of patriarchal rules, based on Judith Butler’s book *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), in counterpoint to the ideal of being the great wife, mother, and servant, to which women are conditioned. It also traces the consequences of the character’s imprisonment, as her isolation is used as a treatment for postpartum depression, drawing on bell hooks’ *All About Love: New Perspectives* (2000), which refers to the exercise of a loving community that promotes the well-being of individuals. Therefore, the article proposes to investigate the female protagonist in the aggressive and imprisoning context of the 19th century.

**Keywords:** Female silencing. Feminism. Charlotte Perkins Gilman.

---

<sup>1</sup>Iasmin Costa Façanha Bezerra, licenciando em Letras. [iasmin.bezerra@aluno.uece.br](mailto:iasmin.bezerra@aluno.uece.br)

<sup>2</sup>Francisco Carlos Carvalho da Silva. [carlos.carvalho@uece.br](mailto:carlos.carvalho@uece.br)

## INTRODUÇÃO

Este artigo tem como objetivo analisar a “loucura” feminina na obra *O papel de parede amarelo* (1892) de Charlotte Perkins Gilman a partir da teoria feminista de bell hooks. O conto narra a recuperação da personagem principal de um quadro de depressão pós-parto no casarão alugado por John, seu esposo e médico, durante o período de três meses em 1892, e que por ser uma propriedade antiga, apresenta danos na estrutura, incluindo o mural constantemente observado pela protagonista, elemento esse que contribui para a construção do efeito de interesse da narrativa, como bem defende Edgar Allan Poe em *A filosofia da composição* (1846) ao discorrer sobre as estratégias e caminhos que devem ser seguidos na elaboração de um conto.

A não-identificação do nome da personagem pode ser considerado um mecanismo de distanciamento da protagonista ao mundo externo. A casa, espaço criado pela autora se apresenta como forma de desimportância no que diz respeito à representação feminina no século XIX, o que nos remete àquilo que Angela Davis descreve em *Mulheres, raça e classe* (1981), sobre a inferiorização da mulher como consequência do capitalismo industrial e a construção do imaginário de que elas deveriam se tornar apêndices dos seus companheiros para viverem apenas como esposas e mães. Assim, a partir do quadro de depressão pós-parto da esposa, o médico psiquiatra e esposo da personagem, a submete ao tratamento de *bed-rest cure*, método criado no século XIX para tratar mulheres que adoeciam mentalmente e que visava completo repouso das atividades físicas e mentais. Contudo, ao ser submetida a este tratamento, a personagem entra em colapso e passa a se ver atrelada ao deterioramento do papel de parede do quarto onde é mantida em severo isolamento.

No decurso do isolamento forçado da protagonista, é observado seu declínio psicológico vinculado à falta de contato com outras pessoas, tendo em vista também o isolamento geográfico da casa. Por não possuir outras formas de interação, além do esposo, sua nora e os serviçais, a protagonista passa a enfrentar internamente sinais de loucura apontados como características exclusivas às mulheres, como investigado por Gubar e Gilbert em, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), livro que analisa a literatura vitoriana sob a perspectiva das figuras femininas reduzidas ao papel de loucas por romperem com as normas de gênero vigentes atreladas à performance e ao serviço exigidos pelo patriarcado.

Assim sendo, a histeria pautada pela autora neste conto está diretamente conectada às relações de poder do Século XIX, em que as mulheres de classe média, brancas e burguesas, deviam

servir às suas famílias, além de assumirem os papéis de conciliadoras nos grupos sociais dos quais faziam parte. É a partir dessa perspectiva patriarcalista e de controle dos corpos e mentes femininos, que Gilman propõe uma diferente resposta ao descumprimento destas normas: o adoecimento, que permitiria a garantia de espaço e a retirada do domínio masculinista sobre si.

Com essas estratégias de silenciamento e o isolamento do Outro na literatura, como observado por Toni Morrison em *A origem dos outros* (2017), é uma maneira do narrador de se assumir como o alterizado e utilizar um recurso narrativo que provoque a intenção desejada como propõe Poe ao teorizar sobre a construção do conto em *A filosofia da composição* (1846). Como indivíduos costumeiramente tratados como meros objetos de serviço e reprodução durante o século XIX segundo Davis (1981), Gilman levanta a perspectiva da mulher que foi silenciada de incontáveis maneiras apenas por adoecer mentalmente, tendo em vista as causas e consequências deste processo de restrição da própria existência.

## **A CONSTRUÇÃO DO ADOECIMENTO FEMININO**

Ao examinar a obra sob a perspectiva de bell hooks constata-se que a personagem principal da narrativa em questão é violentada de maneira recorrente pela sua rede de apoio ao ser colocada em isolamento com justificativa de que o repouso promoveria sua completa recuperação. Se o desenvolvimento psicossocial é ascendido mediante aos esforços mentais provocados pelas relações interpessoais e pelo convívio em grupo, conforme hooks, a negação destas manifestações na vida cotidiana causa à personagem um processo de adoecimento. Com o isolamento e a diminuição das expressões de vida ativa, a protagonista é submetida aos condicionamentos da loucura que, ao decorrer do século XIX, foi considerada como uma doença exclusivamente feminina tida como uma resposta às normas patriarcais da época.

A personagem de Gilman também pode ser analisada a partir do conceito da “mulher louca” retratada no cenário psiquiátrico dos dois séculos citados, com o uso do tratamento *bed-rest cure* escolhido pelo esposo vinculado à práticas médicas paternas, em que o paciente recebia cuidados atenciosos e presentes, visando o processo de cura. No entanto, isolada, a protagonista depara-se com os sintomas da depressão pós-parto intensificados a ponto de fazê-la perder sua consciência. Acerca da loucura apresentada na obra, a personagem descreve no início de sua história, como um caminho percorrido simbolicamente pela casa em que

passaria os próximos três meses, é nesse cenário de introspecção psicológica, que a narrativa discorre sobre as limitações geradas diante do aprisionamento feminino.

Destarte, a realidade imposta à protagonista e o processo médico escolhido atravessa os limites físicos da personagem em decorrência do casarão que ganha destaque ao longo do conto como um reflexo da doença, pois passa a simbolizar as transformações da doente. Assim, ao se observar as mudanças da psique subordinada aos significados do espaço, a casa adquire o papel de participante ativa no conto, comprovada por meio do papel de parede amarelo do quarto de crianças em que o casal dorme, assegurado pela teoria do conto de Poe como um recurso que promove o efeito de interesse planejado pela autora.

Nesse sentido, o papel de parede amarelo desenvolve-se ao longo do conto como uma representação simbólica da deterioração que aflige a protagonista, equiparando-se ao declínio mental descrito por Gilman. Uma observação mais atenta, conduz o leitor à percepção do agravamento da doença da personagem ao mesmo tempo que, em paralelo, as figuras de imagens femininas no papel de parede se mostram também em deterioração. Acerca das simbologias presentes na narrativa, a do papel de parede se inicia como um mero detalhe de construção espacial, mas que se amplia e se mostra como indispensável na compreensão do processo de enlouquecimento da personagem.

## **O REFLEXO PSÍQUICO ESTAMPADO NO PAPEL DE PAREDE**

Ao descrever o papel de parede do quarto de crianças no andar de cima da casa, a protagonista o caracteriza como irritante, vulgar e contraditório, além da sua cor repulsiva à contemplação; diante disto, é com desgosto que a personagem permanece no cômodo escolhido pelo marido. É neste espaço semelhante à uma cela de prisão por conta das janelas gradeadas, que a narradora estabelece o marco de sua virada psicológica, pois o espaço adquire o valor de extensão de agência de vida, logo que o experienciado internamente por ela é refletido no mural.

Acerca do sofrimento enfrentado pela personagem, é durante suas reflexões solitárias no dormitório infantil, que surgem os questionamentos sobre a sua condição mental atrelada ao não cumprimento de suas funções como mãe, esposa e dona do lar; sendo portanto, a reverberação das consequências do seu estado a quebra das expectativas ligadas ao feminino, como afirma Davis (1981), ao traçar as consequências das mulheres não serem aceitas nos meios políticos por conta dos seus papéis a serem realizados.

A protagonista enfrenta além da depressão pós-parto, os efeitos provocados por descumprir o seu papel na esfera patriarcal em que está inserida. No entanto, ao transgredir as normas do feminino, a personagem é aprisionada dentro de si mesma com a justificativa de que alcançará a cura do seu puerpério, apesar das condições físicas e espaciais impostas pelo esposo médico; isto que Butler (1990), coloca como uma maneira de questionar as normas de gênero e às suas inscrições culturais impostas pelo sexo.

O protagonismo adquirido pelo mural revela os atravessamentos acometidos à personagem pela personificação deste objeto como causador principal dos seus delírios e devaneios, como um catalisador de sensações ao seu estado mental. Isto posto, o papel de parede amarelo espelha a unidade de uma mesma ação em que é o mural de cor amarelada que causa excitação duradoura ao leitor no curso da leitura atenta do conto de Gilman.

Ademais, além de o protagonismo conquistado pelo papel de parede exprimir as perspectivas de vida atrelada a frágil condição mental da personagem, também auxilia na caracterização do gênero conto. Assim sendo, Gilman ao utilizar o papel de parede como utensílio básico na construção narrativa do seu conto, mantém a tensão iniciada pela narradora acerca da casa que se afunila no elemento interno do casarão, bem como da própria personagem em deterioração.

A narrativa se utiliza dos recursos que expressam emoções, ideias transgressoras e vivências atreladas a obsessão da personagem pelo mural que se torna uma representação da sua própria vida em transformação; como conta Gilman aos seus leitores na carta que escreveu em 1913, *Why I Wrote The Yellow Wallpaper*.

## **VIOLÊNCIA DISFARÇADA DE CUIDADO**

É ao adoecer após o parto, que a personagem perde os seus direitos sobre a própria consciência, afinal, o que o seu esposo decide não é contestado inicialmente. À vista desse cuidado zeloso de John para com a esposa, a protagonista passa a buscar meios de como subverter a sua posição. Desta maneira, o aprisionamento da personagem vai além da imposição física e alimentar, partindo para o controle mental de seus pensamentos e vivências. Atrelado a figuração feminina do século XIX, Davis (1981) afirma que o processo de inferiorização da mulher também se dava pela não identificação dos corpos para além das funções de esposa e mãe, justificando a ausência do nome da protagonista e as maneiras de silenciamento utilizadas pelo regime patriarcal.

Em contraponto à dominação imposta por John e pelo tratamento médico, a narrativa discorre acerca de como a mulher sem o controle emocional esperado encontrou alternativas de sobreviver ao tratamento executado com a observação e descrição atenta do espaço, ao seu colapso com papel de parede.

Também é traçado diversas formas de controle social relativa à violência de gênero descrita por Butler (1990) ao compreender social e sexualmente uma mulher, tendo a protagonista de Gilman sido obrigada a experienciar normas comportamentais da experiência feminina de forma violenta antes do seu adoecimento, significando que o acometimento psicológico narrado reflete uma vida de limitações e expectativas não atendidas. À vista disso, a vivência projetada a partir do discurso condicionado pela dominação e limitação patriarcal deflagra a necessidade de libertação vivida pelas mulheres atravessada pelas questões de raça, classe e gênero esmiuçadas pelo feminismo contemporâneo mostrado por Davis (1981).

Os significados atrelados ao corpo feminino objetificam a personagem à medida que ela não atende as demandas de esposa e mãe na esfera familiar, sendo então levada a viver o isolamento do seu próprio *self*, termo utilizado por hooks em *Tudo sobre o amor: Novas perspectivas* (1999), no casarão alugado pelo marido com a promessa de um tratamento médico. Todavia, ao ser exposta a violências disfarçadas de cuidado, a personagem é enclausurada na própria concepção de boa cônjuge ao ter o seu cotidiano modificado e controlado por outras pessoas, implicando no agravamento do seu quadro de depressão pós-parto e com o alongar do conto, adquirindo o diagnóstico de loucura.

Gubar e Gilbert(1979) investigam a significação da loucura feminina no século XIX considerada pela medicina psiquiátrica como uma doença exclusivamente das mulheres, tendo em vista que eram majoritariamente mais propícias as emoções, devaneios e delírios. Também vale destacar o imaginário que mulheres não possuíam o domínio de suas mentes vinculadas à racionalidade. É nesta sociedade dominadora, controladora e excludente que Gilman reflete por meio do seu conto, o papel da mulher transgressora e que é a partir da rebeldia pelo seu próprio corpo e mente, que a personagem se auto destrói em busca da liberdade imaterial proporcionada pela quebra do regime patriarcal.

Para fugir da realidade imposta pela sociedade e seu esposo, a narradora enfrenta violentas reprimendas à sua psique, voz, existência como indivíduo e a clara categorização como o Outro de John, o homem racional, íntegro, contido e cuidador; que a partir do discurso de dominação e exploração formulado socialmente, estabelece o controle sobre a vida da esposa em favor ao seu entendimento de cura médica vinculada às funções que a personagem deveria exercer se não fosse pela sua condição emocional fragilizada.

Ao experimentar uma diferente forma de existir nos espaços, a personagem escancara que a loucura narrada é uma forma de controlar socialmente a mulher que desistiu de atender as demandas impostas externamente a si, isto posto, o enlouquecimento interpretado como doença é um reflexo direto das tentativas de submissão ao feminino. Sendo assim, o acometimento sofrido pela narradora de Gilman não é somente provocado pela depressão pós-parto, mas também pela enorme pressão colocada no significante “mulher” ao ter a sua feminilidade contestada pela sua própria mente.

Ademais, a redução do seu corpo ao do sujeito adoentado e necessitado de cuidados espelha ainda o medo da intelectualização das mulheres no século XIX também levantado por Davis (1981), pois a narradora ao escrever um diário no início da sua estadia na casa utiliza da imaginação para descrever o seu real estado, mas logo é proibida de fazê-lo. Tais observações feitas pela personagem abrem margem para a investigação atenta dos reais valores morais implicados na negação do trabalho mental por parte do médico/marido para com a esposa em benefício da sua recuperação. Em vista destas proibições, a protagonista utiliza do seu espaço físico uma extensão das suas faculdades mentais ao ponto de que o seu adoecimento se transforma em um duplo dado ao valor do papel de parede amarelo e as suas manchas.

É na perspectiva da loucura feminina, que Gilman finaliza o seu conto interligando a personagem que distancia-se de si própria e do imaginário social que a prende à mulher insubmissa e rebelde do século XIX, figura responsável por inúmeras mudanças à sociedade acrescida pela disputa de poder entre gênero, raça e classe, explicados por Davis (1981) na perspectiva das consequências do regime capitalista, e a Gubar e Gilbert(1979) ao investigarem as figuras femininas na literatura vitoriana; isto que o ser mulher inserido em uma burguesia branca marcada na década de 1890 propunha a intersecção entre a luta pelo direito ao voto, o domínio feminino sobre os ganhos e propriedades, e o movimento sufragista. Assim sendo, a narrativa de Gilman estava inserida em um corpo social que passava por transformações essenciais para a continuidade do que viria a ser intitulado como Direitos Civis; o que a torna essencial ao entendimento do contexto estadunidense no final do século que nomeou mulheres como loucas apenas por transgredirem o seu papel de indivíduo alterizado e descartável.

## **A CURA AMOROSA COMO RESPOSTA POSSÍVEL**

Nos seus estudos sobre amor e as suas compreensões no convívio em sociedade, hooks coloca a experiência amorosa como a solução para diversos problemas que assolam os

indivíduos, à vista das amarras patriarcais destinadas às mulheres. No entanto, a teórica traça divisórias entre as intersecções de gênero, raça e classe aos diferentes grupos femininos existentes. Ainda na perspectiva do amor como ação transformadora e responsável, hooks afirma ser esse o plano de vida saudável aos sujeitos que almejam alcançar a existência plena do seu *self*, pois a partir do exercício constante de reflexão e aprendizagem, é possível viver de fato em comunidade beneficentemente. Ademais, é exposto que este processo é árduo, requer atenção e compromisso com a ascensão de vida, ou seja, o amor descrito pela autora é pautado na ação responsável por si para com o outro e ao mundo. Além disso, o despertar para o amor discorrido por hooks entra também na dimensão do abandono das diretrizes de controle que guiam as relações de poder.

Outrossim, ao ter sido retirada a oportunidade de conviver socialmente, a personagem perde a chance de alcançar a cura em meio a uma comunidade ao ser obrigada a sofrer os açoites das práticas médicas patriarcalistas e dominadoras ao corpo adoecido e fragilizado, que na interpretação de Butler (1990), são reflexos da intransigência na resignificação das identidades culturais de gênero e nos benefícios que este cenário excludente promove a continuidade do patriarcado.

A hospitalização dos doentes em asilos durante o século XIX reflete uma noção de recuperação da racionalidade através da disciplina do sujeito animalizado, mostrando a desumanização dos colapsos mentais à vista da biomedicina, como apontado por Gubar e Gilbert (1979), ao que a transferência deste sentido de loucura atravessa os estudos psiquiátricos da época e às mulheres transgressoras as regras sociais.

Ademais, a exclusão da convivência social vinculada a violência de gênero cultural de Butler (1990), afeta negativamente a protagonista ao longo da narrativa à medida que a doença é agravada sem o devido cuidado requerido ao seu processo de recuperação.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Dado do exposto no conto de Gilman, os campos de conexão retirados da vida da protagonista por conta do seu quadro de depressão pós-parto repercutem camadas da sociedade patriarcal, a demonização da mulher ao ser retratada como louca pela psiquiatria do século XIX e o controle das figuras transgressoras marcadas pelo gênero a partir da compreensão sexual e do poder como produto das interações sociais, como visto na obra de Butler (1990), em meio ao isolamento considerado por bell hooks (1999), a maneira incorreta de se lidar com o processo de cura.

Ademais, a narrativa de Gilman constrói-se a partir da excitação diante do adoecimento mental concomitante ao papel de parede e a visualização das figuras criadas pela degeneração do mural, que completam o efeito almejado pela autora.

No mais, o conto de Gilman provoca no leitor curiosidade acerca das normas impostas às mulheres adoecidas mentalmente no século XIX vinculada à atmosfera de terror narrada pela personagem adoentada por conta de uma sociedade rígida e dominadora espelhada no esposo, John, ainda na perspectiva da autora de auxiliar outras pessoas a não se deixarem enlouquecer.

## **BIBLIOGRAFIA**

BARBOSA, Ana Paula. **Um grito de socorro de Charlotte Perkins Gilman: a loucura feminina e sua relação com o espaço no conto “The yellow wallpaper”**. Monografia (Licenciatura em Letras) - Língua Inglesa do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, 2020.

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

DAVIS, Angela. **Gênero, raça e classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. Tradução de Stephanie Borges. Editora Elefante: São Paulo, 2021.

hooks, bell. **talking back**. South End Press, 116 St. Botolph St., Boston MA, 1989.

GILBERT, Sandra.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. Second Edition. Yale University Press, 2000.

GILMAN, Charlotte Perkins. **The yellow wallpaper**. The New England Magazine, 1892.

GILMAN, Charlotte Perkins. **Why I Wrote The Yellow Wallpaper**. The Forerunner, 1913.

GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo e outros contos / Charlotte Perkins Gilman**; traduzido por Marcela Nalin Rossine. Jandira, SP. Principis, 2021.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo, SP. Ática, 2006.

MORRISON, Toni. **A origem dos outros**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo. Companhia das Letras, 2019.

POE, Edgar Allan. **A filosofia da composição**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista. Editora Ática, 2006.

## **Figuratividade e tematização no Río Grande do poeta Juan Ramón Molina**

Rafael Antonio Zúniga Mejía<sup>68</sup>

Roseli Barros Cunha<sup>69</sup>

### **RESUMO**

Estudos semióticos sobre figuratividade, indicam como o raciocínio figurativo encontra significado no texto por meio de isotopias temporais e actanciais para sua interpretação. O objetivo deste estudo é analisar a maneira como o poema “Río Grande”, do hondurenho Juan Ramón Molina (1875-1908), representa o modernismo hispano-americano em sua figuratividade, tematização e iconicidade. Nesse sentido, a proposta semiótica de Algirdas Julius Greimas (1917-1992) sobre as isotopias e a sequência de significados sobre os valores cognitivos servirá para examinar as hierarquias semânticas das categorias universais que dão sentido ao poema, utilizando o quadrado de contradições para estabelecer essas relações categóricas. Desse modo, levanta-se a hipótese de que o poeta Molina se apropriou de uma linguagem simbolista com alternância entre o melancólico e o vitalista, utilizando recursos poéticos que marcam o caminho para o significado interpretativo do discurso.

**Palavras-chave:** semiótica; figuratividade; tematização, modernismo, Hispano-América.

---

<sup>68</sup> Doutorando em Letras- Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará (PPGLetras UFC) na área de Literatura Comparada, e-mail: [razuniga7@gmail.com](mailto:razuniga7@gmail.com)

<sup>69</sup> Professora Associada IV da Área de Espanhol do Departamento de Letras Estrangeiras, membro efetivo do Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Comparada) e-mail: [roselibc@gmail.com](mailto:roselibc@gmail.com)

## **Introdução**

O poeta hondurenho Juan Ramón Molina (1875-1908) aumentou a riqueza estética modernista com a construção de uma linguagem literária simbolista e foi considerado por Miguel Ángel de Astúrias “[...] o irmão gêmeo de Rubén Darío, tanto no deslocamento das formas verbais quanto na inclinação simbólica e parnasiana de suas criações (Tradução nossa)” (Molina, 2004, p. 9). Apesar de ter sido o primeiro poeta hondurenho a ir estudar no exterior em sua juventude, viveu a maior parte de sua vida em Tegucigalpa, a capital do país, imerso em um ambiente provinciano, mas isso não impediu que sua produção literária se ajustasse à estética com uma proposta renovadora. Como estudante de direito na Universidade de San Carlos, na Guatemala, fez parte do grupo editorial do jornal *El Bien Público* e, ao retornar a Honduras, colaborou com ensaios e poesias em diversos jornais e espaços culturais. A importância de realizar um estudo sobre a poesia intitulada “*Río Grande*” se baseia na exploração de sua estrutura, no exame da profundidade demonstrada pela figuratividade e na abordagem adotada pela tematização na identificação semiótica do discurso.

A semiótica discursiva refere-se ao sentido dos textos literários em termos das categorias espaciais, temporais e actanciais, na organização textual e nas estruturas enunciativas da narrativa. A *figuratividade* e a *tematização*, de acordo com o linguista Algirdas Julius Greimas (1917-1992), referem-se ao exame de significados e esquemas de cadeias sintagmáticas que garantem a homogeneidade. Nesse sentido “[...] o sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia” (Greimas, 1979, p. 245). Em outras palavras, o sintagma reúne um conjunto de palavras articuladas em um núcleo que expressa unidade no enunciado.

### **Semiótica discursiva e figuratividade.**

A abordagem semiótica de Greimas permite identificar a *figuratividade* e os fenômenos semânticos dos textos nas profundezas do discurso. Para realizar essa abordagem “[...] não se pode mais aceitar a constatação corrente de que as coisas são, ou de que elas são o que são: deve-se então colocar a questão do estatuto semiótica das coisas e dos processos” (Greimas, 1975, p. 50). O *raciocínio figurativo* percebe o status semiótico na profundidade do figurativo dos planos de expressão, do conteúdo das estruturas semânticas e das isotopias.

A expressão e o conteúdo são os níveis fundamentais de significado que mostram as relações internas das estruturas do discurso. O nível de expressão manifesta o conteúdo de

palavras, imagens e sons que transmitem o significado em uma correlação com o conteúdo. O significado do mundo natural é uma construção semiótica elaborada dentro da linguagem e da cultura, formando um sistema de significados que são estrutural e conceitualmente relacionados. “Basta considerar o mundo extra-lingüístico não como um referente absoluto, mas como o lugar da manifestação do sensível, capaz de tornar-se a manifestação do sentido humano, ou seja, da significação para o homem; em suma, tratar este referente como um conjunto de sistemas semióticos mais ou menos implícitos” (Greimas, 1975, p. 49). A imediatez do real não é consistente porque há um *referente* a partir do qual o sentido é obtido nas associações dos objetos do mundo. A sensibilidade ganha acesso ao *referente* que se tem dos objetos. “As percepções fazem sentido na medida em que os objetos percebidos se inserem em cadeias inferenciais que os solidarizam” (Bertrand, 2003, p. 159). Entretanto, os signos se referem a coisas externas a eles mesmos em uma relação referencial “[...] – que pode ser definida em termos estruturais e que, enquanto relação, pode ser considerada invariante -tem articulações diferentes, variáveis em função das comunidades culturais em questão” (Greimas, 1975, p. 50). O que é importante aqui é enfatizar a existência de uma relação semiótica entre o signo e a realidade.

Para Greimas, o signo natural é a referência mais próxima da sensibilidade ao mundo, mas somente em “[...] este conjunto de figuras estáticas e dinâmicas que constitui o corpus a partir do qual poderá ser constituído um código semiótico de expressão visual. (Greimas, 1975, p. 52). A *figuratividade* é encontrada nas estruturas profundas do discurso expressas em formas concretas perceptíveis. O nível de conteúdo é determinado pela forma de expressão e pela zona de *sentido* que engloba o conjunto dos significados de um universo semântico, sendo constituído por *semas* que são as unidades mínimas de significado desse universo semântico. A partir da combinação dos semas, resultam os *sememas* de uma cadeia sintagmática que anuncia o significado da interpretação. “A articulação do conteúdo corresponde ao crivo de leitura do mundo sensível, submetida ao relativismo cultural, que constitui a substância do conteúdo; mas sua organização como semantismo é autônoma” (Bertrand, 2003, p. 166). Isso corrobora a ideia de *figuratividade*, que se refere à representação do sentido que se manifesta na leitura do mundo sensível, nas formas culturais e na articulação dos significados das cadeias sintagmáticas do discurso.

A *isotopia* pode ser considerada como uma parte fundamental da repetição que assegura a coerência de um enunciado e garante a unidade figurativa do texto, assim como a figura retórica da repetição de frases na anáfora poética. As *isotopias temáticas* têm um grau

de abstração que se estabelece a partir da superfície figurativa e, por essa razão, a proposta é identificar as *isotopias regentes* no texto, possibilitando a orientação para uma boa interpretação. Greimas (1975) afirma que existem estruturas narrativas que alcançam seu significado fora da linguagem natural, apresentando os modelos formais da articulação da organização dos conteúdos para uma boa exploração da narrativa. Sendo assim, ele se baseia em uma teoria do sentido.

Tal projeto está, portanto, diretamente ligado à explicitação das condições da apreensão do sentido e à estrutura elementar da significação que pode ser deduzida e que se apresentará, em seguida, como uma axiomática. Esta estrutura elementar deve ser descrita e analisada anteriormente, e concebida como o desenvolvimento lógico de uma categoria sêmica binária, do tipo branco vs preto, cujos termos estão, entre eles, numa relação de contrariedade (Greimas, 1975, p. 147).

Dessa forma, é fornecido um *modelo semiótico categorial* que explica o significado em um microuniverso semântico. Isso é importante para identificar a figuratividade e estabelecer a veridicção da enunciação, já que não apenas uma mensagem é transmitida, mas seus graus de verdade são avaliados. Em Greimas (1979) a figuratividade tem um componente onomástico que particulariza o discurso abstrato, alcançando um aprofundamento do interior discursivo “[...] em suas estruturas profundas a introdução de antropônimos, topônimos e cronônimos” (Greimas, 1979, p. 187). Esse componente é organizado em isotopias espaciais e actanciais, que possibilita uma análise interpretativa abrangente e uma melhor articulação da *figuratividade* apresentada na obra literária. Isso define as relações lógico-semânticas do quadrado semiótico de contradição, contrariedade, complementaridade e hierarquia na proposta de A. J. Greimas.

O quadrado de contradição apresenta uma estrutura elementar de significação na relação de termos e categorias semânticas identificadas por *isotopias*. Para Greimas (1979) a contradição entre dois termos gera dois novos termos contraditórios que apresentam uma implicação, derivando termos da mesma categoria para alcançar a coerência sintagmática. A identificação das categorias universais no quadrado semiótico ajuda a dar sentido ao discurso, identificando tanto a *tematização* quanto a *iconicidade*. A *tematização* é um procedimento que identifica valores na narrativa que abrem caminho para a figuratividade. A *iconicidade* “[...] encontra seu equivalente no nome de ilusão referencial. Esta pode ser definida como sendo o resultado de um conjunto de procedimentos mobilizados para produzir o efeito de sentido realidade” (Greimas, 1979, p. 223). Isso dependerá das variações restritivas do

semema escolhido em um contexto, pois ele é definido pelos conteúdos figurativos virtuais do discurso construído por normas e cânones culturais.

### **Figuratividade y tematização no poema *Río Grande***

O estudo do poema “*Río Grande*” examina a figuratividade e como a linguagem metafórica de Molina leva a novos horizontes de sentido. Foram consideradas algumas linhas e estrofes que moldam o poema e que, em nossa opinião, indicam a profundidade interna da narrativa poética. Na primeira estrofe do poema diz:

Sacude, amado río, tu clara cabellera, /eternamente arrulla mi nativa ribera, /ve a confundir tu risa con el rumor del mar. /Eres mi amigo. Bajo tus susurrantes frondas, /pasó mi alegre infancia, mecida por tus ondas, /tostada por tus soles, mirándote rodar... (Molina, 2004, p. 77).

O enunciador proclama uma relação de amizade e proximidade entre os atores, identificando uma forma enunciativa que estabelece a conversa por meio do uso de verbos no presente (*sacude*, *arrulla*) e no pretérito perfeito do verbo *pasar* (*pasó*). Além disso, as isotopias *ribera*, *susurrantes*, *frondas* e *ondas* realizam a interação ao longo da cadeia sintagmática do discurso. A tematização, referente à fluidez e ao movimento do rio, está relacionada à vida do interlocutor, manifestando tensão e anunciando que sua infância passou rapidamente como as ondas da água. Na quarta estrofe, podemos ver essa relação por meio de isotopias temporais: “Mas, todo fue más frágil y breve que tu espuma, /más efímero y vago que la temprana bruma” (Molina, 2004, p. 77). Isso garante a repetição de elementos semânticos, certificando a continuidade figurativa.

Na sexta estrofe, a relação semântica se torna tensa entre os termos contraditórios vida (*río*) e morte (*veneno*): “Cuando volví a mirarte el opio del hastío/me envenenaba, pero tu grato murmurio, /tornó a dar a mi espíritu una sedante paz” (Molina, 2004, p. 78). Já na nona estrofe, a iconicidade desse momento de cura pode ser identificada: “*Tus aguas salutíferas me dieron nueva vida*” (Molina, 2004, p. 78). A água corrente do Rio Grande pode curar o espírito, exaltando a subjetividade das pessoas e as “[...] formas da enunciação anunciadas, (ou relatadas): é o caso das narrativas em eu, mas também das sequências dialogadas” (Greimas, 1979, p. 96). A construção da enunciação discursiva na primeira pessoa caminha em direção à interioridade do narrador, um *debreagem* temporal pretérito, consegue reconhecer como ele se submergiu no rio: “[...] crucé con fuerte brazo tus remolinos todos/conocí los peligros que

ocultan tus recodos/y me dejé arrastrar de tu canturria al son” (Molina, 2004, p. 78). A sequência entre o movimento do *Río Grande* e a vida interior do narrador se consolida na *isotopia temporal*, ligando o verão, os meses quentes, quando o rio “[...] semejas un medroso y claudicante anciano, /de empobrecidas venas y de cascada voz” (Molina, 2004, p. 79). As descrições do verão e a interioridade do narrador mostram a mudança e a secura do espírito quando surgem as vicissitudes que marcam a vida, mas estabelecem uma gloriosa torrente poética quando “[...] Mas ya las nubes abren sus lóbregas entrañas/un diluvio benéfico descende a las montañas/cien arroyos hirvientes hasta tu cauce van” (Molina, 2004, p. 80).

Na décima oitava estrofe, o orador (o poeta-herói) reconhece o prazer de ter a presença do *Río Grande*: “[...] Pláceme así mirarte cuando a tu orilla acudo/cuando me precipito -enérgico y desnudo-/en tus revueltas aguas que reventar se ven” (Molina, 2004, p. 80). Essa atitude contemplativa o torna magnânimo no amor:

Porque amo todo aquello que es grande o que es sublime: /el águila tonante, no el pájaro que gime, /el himno victorioso, no el verso femenino;/las mudas, y solemnes, y vastas soledades, /los lúgubres abismos, las fieras tempestades, /todo lo que es soberbio, ¡grandioso o varonil! (Molina, 2004, p. 80).

A *iconicidade* é estabelecida na *isotopia figurativa* da águia, no movimento de suas asas e em seu voo. Os adjetivos solene, grande e sublime mostram as características da personalidade do personagem e a ação do verbo amar no presente do indicativo explora a interioridade subjetiva do interlocutor.

No conjunto de unidades lexicais do universo de significação, a *isotopia temática*, no movimento e dinamismo, consegue advertir, na vigésima primeira estrofe, o destino que o interlocutor enfrentará: “Mañana – cuando me haga sus misteriosas señas /la muerte – bajo un lote de cardos y de breñas, /en una humilde fosa tendré que reposar” (Molina, 2004, p. 81). As *isotopias figurativas* de cardos e brenhas indicam a espacialidade (topologia) do repouso eterno, entre rochas cobertas de vegetação rasteira, adornadas com plantas espinhosas que, é claro, se assemelham mais ao terreno baldio (deserto) do que ao rio.

Na vigésima segunda estrofe, o movimento do rio é mostrado como uma forma enunciativa do futuro do presente do modo indicativo do verbo *arrastrar*, como uma condição imaginária que anuncia a probabilidade, mas que, nesse caso, refere-se a um cenário presente devido à condição de possibilidade:

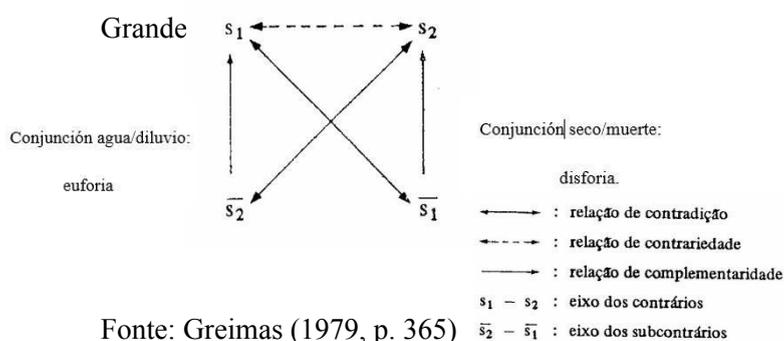
Pero mi oscuro nombre las aguas del olvido/no arrastrarán del todo; porque un desconocido/poeta, a mi memoria permaneció fiel, /recordará mis versos con noble

simpatía, /mi fugitivo paso por la tierra sombría, /mi yo, compuesto extraño de azúcar, sal y hiel (Molina, 2004, p. 81).

A enunciação atributiva é evidente a partir da existência de um objeto de desejo, um objeto atuante que deseja ser lembrado. Greimas diz (1975) “[...] que o enunciado de posse institui o objeto de uma posse virtual como um valor [...] O eixo do desejo que os reúne autoriza, por sua vez, que os interpretemos, semanticamente, como um virtual sujeito executor e um objeto instituído como valor” (p. 157). A persuasão do narrador para que o enunciatário se lembre de seus versos estabelece um contrato, sugerido pelo enunciador na *isotopia figurativa* da água, assegurando o sentido. A narrativa mostra como era a personalidade do enunciador, enunciando na penúltima estrofe: “Cual nuestro patrio río su espíritu fue así: /soberbio y apacible, terrífico o sereno, / resplandeciente de astros o turbido de cieno, /con rápidos, y honduras, y vórtices. Tal fui” (Molina, 2004, p. 81). O sentido do poema se manifesta, relacionando o tema à *isotopia regente* em um *debreagem* temporal, estabelecendo a promessa de uma recompensa com o enunciatário, enquanto sua lembrança está no devir do rio dizendo: “¡Que el aire vespertino refresque tu cabeza, /la música del agua disipe tu tristeza/y yazga eternamente, bajo la tierra yo” (Molina, 2004, p. 81).

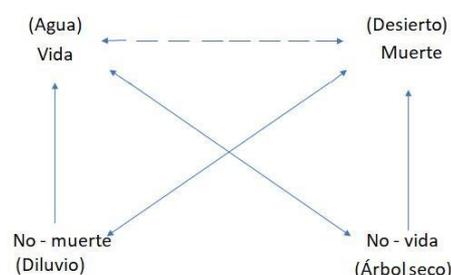
Os valores axiológicos do poema se manifestam pelas *isotopias figurativas* que representam as árvores raquíticas e o deserto (quando se enuncia a morte no tórrido verão); o dilúvio que desce das montanhas e a água (dinamismo da vida) em uma relação de contradição. Os valores com os quais essa *figuratividade* é investida nas sensações experimentadas pelo interlocutor, marcam os valores eufóricos e disfóricos, organizam taxonomicamente o universo figurativo, a partir das categorias *vida/morte* como a articulação semântica universal dos valores reconhecidos no poema e formam a base axiológica do enunciado, conforme representado no quadrado semiótico de contradição:

Figura 1. Quadrado semiótico de contradição



Fonte: Greimas (1979, p. 365)

Figura 2. Quadrado poema Río



Fonte: Zuniga (2025)

Dessa forma, é possível estabelecer um esquema taxonômico de *figuratividade* que mostra o sentido do poema, relacionando a vida do narrador com a presença do rio Grande, estabelecendo uma relação com as categorias universais e a *tematização*. A água é a *isotopia regente* que alcança coerência no discurso, o deserto (ou lugar não abençoado pelas águas do rio) é o termo contrário que indica intensidade dentro dos elementos figurativos, ou seja, a hierarquia figurativa que expressa uma identificação semântica coerente. A conjunção entre os termos vida/não-morte estabelece uma relação de euforia a partir da *figuratividade* da água que expressa a vida. Situação diferente ocorre na conjunção dos termos não-vida/morte devido à sua relação disfórica, de inquietação e tristeza pela falta de água no deserto.

### **Considerações finais**

No poema *Río Grande*, de Juan Ramón Molina, é possível reconhecer *isotopias figurativas, espaciais e temporais*. Desde o início do poema, o particípio do verbo amar demarca um *debreagem* à lembrança e o pretérito perfeito do verbo pasar demarca uma relação de descontinuidade temporal, formando o contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário. A *tematização* refere-se ao movimento das águas do rio com a vida do poeta e do interlocutor, deixando evidências da juventude, entendendo que o destino de todo mortal é a mudança exercida pelo movimento do tempo, como o movimento das águas de um rio.

A isotopia regente é a água do rio e podem ser identificadas isotopias espaciais, como as margens, ondas, murmúrios, cachoeiras, árvores, nascentes, poços e lagoas que sugerem coerência no discurso, mantendo uma relação com a temporalidade e com as fases da vida do interlocutor. Além disso, a metáfora é usada para deslocar e obter um sentido semântico da vida do narrador com o movimento da água na décima quarta estrofe, demarcando a seca do verão, e na décima sexta, o fluxo do rio Grande nas *isotopias genéricas* de verão/inverno. Consegue demarcar o apego e a admiração que o interlocutor sente pelo rio Grande, pelo sublime, pela claudicação de suas matas desérticas no verão e pelos dilúvios que fazem correr a água benéfica de sua correnteza ao passar pela cidade de Tegucigalpa.

A relação actancial identifica o herói poeta em um vínculo íntimo com o rio Grande, criando a *figuratividade* do poema, sendo aquele que olha e sente a vida com dinamismo, relatando sua infância alegre, seu presente e seu destino junto ao rio, afirmando ser prisioneiro do sublime devaneio e de sua magnificência. Tudo isso faz com que o poeta-herói tenha a sorte de obter a cura e a inspiração de um rio tão apreciado. Na décima terceira estrofe, o

convite para lembrar os versos sustenta um contrato enunciatário com a função de estabelecer o vínculo entre o poeta e a eternidade.

O *quadro de contradição* mostra as categorias universais em suas hierarquias figurativas, identificando o universo semântico, o tema e a coerência do significado alcançado pelas isotopias. Os termos contrários se ajustam à figuratividade universal do poema, derivando daí os termos subalternos, em conjunção eufórica entre não-morte/vida que aponta para o otimismo de poder aproveitar a vida. A conjunção entre os termos não vida/morte marca a disforia de sentir a morte, identificando a interioridade melancólica e misteriosa do poeta. Concluindo, o que o estudo mostra é a relevância do poeta Molina em sua ligação com o movimento modernista hispano-americano, conseguindo estabelecer, nesse poema, características muito próprias desse movimento literário, como a implementação de uma linguagem metafórica e simbolista, que evoca a figuratividade sensorial e consegue expressar a subjetividade melancólica do enunciador e consegue, uma visão do mundo que esteja de acordo com a ideia de Beleza idealizada. Consequentemente, uma linguagem com elementos clássicos e novos se torna possível com o único propósito de buscar esses valores na arte, o único espaço que manifesta esses valores incorruptíveis da Beleza. A busca permanente pela Beleza nesse grupo de escritores do Modernismo hispano-americano não era uma fuga da realidade por meio de formas ideais, mas sim a busca por uma estética que acentuasse as divergências sociais Hispano-americanas do final do século XIX e início do século XX.

## **Referências**

BERTRAND, D. **Caminhos da semiótica literária**. São Paulo: [s.n.], 2003.

BEZERRA, J. A. **Ejercicios de semiótica discursiva**. Fortaleza: [s.n.], 2017.

GREIMAS, A. J. L'Enonciation: une posture épistémologique. **Significação: revista brasileira de semiótica**, São Paulo, v. 1, p. 09-25, 1974.

GREIMAS, A. J. **Sobre o sentido. Ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GREIMAS, A. J. **Semântica estrutural**. São Paulo: Editora CULTRIX, 1976.

GREIMAS, A. J. **Semiótica do discurso científico. Da modalidade**. Rio de Janeiro: DIFEL S.A., 1976.

GREIMAS, A. J. **Diccionario de Semiótica**. São Paulo: [s.n.], 1979.

MOLINA, J. R. **Obra Completa. Vero y prosa**. Tegucigalpa: [s.n.], 2004.

## **Obra literária e adaptação cinematográfica: uma análise comparada de Anne Elliot no livro *Persuasão*, de Jane Austen, e no filme homônimo da Netflix**

Alessandra Maria da Silva Oliveira<sup>70</sup>

### **RESUMO**

A influência do cinema na modernidade vem encadeando diversas atualizações no mundo do entretenimento e além da diversificação de gêneros cinematográficos as telas chegam aos olhos dos telespectadores de maneira autônoma e portátil. A literatura como principal aliada das telas desde os primórdios de sua disseminação também vem se aprimorando, especialmente no que diz respeito aos clássicos literários. Diante disso, autores de séculos passados como a escritora inglesa Jane Austen (1775 – 1817) ganharam adaptações para as telonas e também para o seu mais recente modelo: as plataformas de streaming. Vale salientar que essa autora se destaca pela construção de personagens femininas consideradas a frente de seu tempo, principalmente no que diz respeito a questionamentos sobre a realidade da época, a relação entre gêneros e a classe social em uma sociedade marcada pelo conservadorismo e ideias patriarcais. Dentre essas personagens, Anne Elliot, protagonista do último romance, *Persuasão* (1817), é vista como uma heroína diferente das outras pelo seu grau de maturidade ao longo do enredo. Destarte, esta pesquisa tem por finalidade analisar a construção dessa personagem no romance póstumo de Jane Austen com a recente adaptação produzida pela Netflix em 2022, levando em consideração a hipótese geral de que a personagem no longa-metragem recebeu traços destoantes da personagem no livro, pois deteve todo foco cômico enquanto na obra baseada ela está inserida em uma trama dramática e cheia de tensão. A metodologia aqui adotada é de caráter qualitativo de cunho bibliográfico onde será analisado o romance *Persuasão* publicado em 1817, a teoria do cinema postulada por Robert Stam (2003) e a teoria da adaptação formulada por Linda Hutcheon (2013). Já fatores relacionados aos aspectos cômicos contamos com os ensaios de Virginia Woolf (2015) e Henri Bergson (1983). A comparação da personagem baseia-se nos estudos de Antônio Cândido (1968).

**Palavras-chave:** Jane Austen. Literatura. Adaptação Cinematográfica. *Persuasão*.

---

<sup>70</sup> Aluna do Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) na área de Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará. E-mail: alessandramdso1999@gmail.com

## **Introdução**

A relação entre literatura e cinema tem se intensificado nas últimas décadas, especialmente no que diz respeito às adaptações de obras clássicas, que despertam o interesse tanto de leitores quanto de espectadores. Entre os elementos mais sensíveis nessas transposições está a construção das personagens, cuja representação pode sofrer alterações significativas ao migrar da linguagem literária para a cinematográfica. Este artigo parte da premissa que a personagem Anne Elliot, na adaptação cinematográfica: *Persuasão* de 2022, produzida pela Netflix, difere de forma acentuada da heroína retratada no romance homônimo de Jane Austen, publicado em 1817.

A hipótese central é que a protagonista da versão cinematográfica assume traços cômicos e modernizados o que descaracterizam aspectos essenciais de sua identidade dramática presente no texto literário. Além disso, busca-se discutir como as escolhas narrativas da adaptação afetam a construção da personagem, considerando o contexto histórico da obra literária e o formato contemporâneo do audiovisual.

A pesquisa adota abordagem qualitativa e bibliográfica, fundamentando-se nas teorias de Robert Stam (2003) e Linda Hutcheon (2013) sobre cinema e adaptação, bem como nos estudos de Virginia Woolf (2015) sobre a singularidade do romance *Persuasão* (1817) e de Dorivê Antônio (2019) sobre a autenticidade de Anne Elliot. A análise da personagem apoia-se nos conceitos de Antônio Candido e Paulo Emílio Gomes (1968) sobre a personagem de ficção. Estruturado em três seções, o artigo apresenta, primeiro, a escrita literária e o estilo de Jane Austen, as bases teóricas sobre literatura e cinema. Por último, realiza uma análise comparativa da personagem Anne Elliot na obra literária e no filme.

## **A escrita literária de Jane Austen**

Jane Austen viveu em um período de intensas transformações históricas e sociais, marcado pela Revolução Francesa, pelas Guerras Napoleônicas e pelo avanço da Revolução Industrial. Embora sua obra frequentemente pareça se distanciar dos grandes acontecimentos históricos, Austen incorpora criticamente tais transformações em suas narrativas, sobretudo ao refletir as mudanças sociais na Inglaterra, como a ascensão de novos grupos sociais, a exemplo dos oficiais da Marinha, à aristocracia tradicional. Isso se evidencia particularmente

em *Persuasão*, onde o pano de fundo das guerras e a mobilidade social são elementos centrais.

Apesar de ser frequentemente considerada alheia às questões políticas e sociais de sua época, Austen demonstrava vigilância crítica sobre seu tempo, sobretudo em relação à condição feminina. Suas protagonistas, como Anne Elliot, refletem os dilemas morais e sociais impostos às mulheres do século XIX, revelando uma preocupação recorrente com a desigualdade de gênero, a educação e o casamento como instrumento de ascensão ou sobrevivência social. Esse fator se tornou um percursor na participação de personagens femininas autênticas na literatura inglesa. Com isso, tal fenômeno, considerado como originalidade literária, reside justamente na recusa da romancista em seguir as convenções literárias dominantes do romantismo e do realismo, centrando suas narrativas em conflitos domésticos e nas sutilezas das relações interpessoais. Como aponta Nitrini (2010), a originalidade literária se constitui nas escolhas técnicas e temáticas do autor em diálogo com sua tradição e seu tempo. Em Austen, essa originalidade se manifesta também na construção de personagens femininas que passam por intensos processos de autoconhecimento, como Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse e Anne Elliot, frequentemente provocados por choques de valores entre classes e gêneros.

Além disso, a marca estilística mais notável em sua obra é a ironia, que funciona tanto como crítica moral quanto como recurso de comicidade e distanciamento. Essa ironia, analisada por autores como Genilda Azerêdo (2009), perpassa a narração em terceira pessoa e a caracterização dos personagens, revelando as hipocrisias e vaidades das classes privilegiadas.

Este contraste entre refinamento privado e exibição pública, polidez e artifício, naturalidade e dissimulação, é amplamente transmitido nos romances de Austen. Este aspecto também é responsável por gerar ironia; uma ironia que surge exatamente da fusão de vários discursos em suas narrativas (Azerêdo, 2009, p. 91).

Em *Emma*, a autora leva esse recurso ao extremo, satirizando a arrogância da protagonista; já em *Persuasão*, a ironia é mais sutil, sendo substituída por um tom mais introspectivo e maduro. Virginia Woolf (2015), destaca o avanço estético e emocional da autora: o atributo que diferencia *Persuasão* é “uma beleza peculiar e uma peculiar monotonia” característica da etapa transitória entre dois períodos distintos, mas a diegese mostra um novo elemento na qual a escritora teria tentado se aventurar. Woolf relata a possibilidade de esse ser o principal motivo do diretor teatral, William Whewell (1794 – 1866) ter considerado o

romance “o mais bonito de seus livros” (fato citado na primeira biografia de Austen)<sup>71</sup>. A razão disso tudo, pela perspectiva da ensaísta literária do século XX, é que “ela está começando a descobrir que o mundo é maior, mais misterioso e mais romântico do que havia suposto” (Woolf, 2015, p. 102).

### **A teoria do cinema e da adaptação**

A relação entre literatura e cinema se consolidou com o desenvolvimento das linguagens audiovisuais e o sucesso de adaptações como *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D. W. Griffith, considerado o primeiro *blockbuster* da história. A tendência se fortaleceu com filmes como *...E o Vento Levou* (1939), baseado no best-seller de Margaret Mitchell. O cinema, enquanto arte narrativa, apresenta recursos expressivos próprios que diferem do literário, mas compartilham a intenção comunicativa. Como observa Virginia Woolf, “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até hoje não encontraram na expressão” (1926 apud Woolf; Hutcheon, 2013, p. 309). A materialização dos personagens e a visualidade da narrativa aproximam o público da história, promovendo novas formas de leitura e fruição estética.

O cinema, embora ainda sem consenso teórico absoluto quanto à sua linguagem, apresenta uma estrutura com regras e códigos que requerem interpretação, à semelhança da literatura. Nesse sentido, ambas as artes convergem na construção de significados, e os clássicos literários ganham novos sentidos quando adaptados para as telas. Em outros termos, a literatura constrói imagens por meio da linguagem escrita, enquanto o cinema transforma essas imagens em movimento, provocando interações distintas: na literatura, entre texto e leitor; no cinema, entre espectador e imagem, conforme supõe Stam (2003):

Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral (Stam, 2003, p. 24).

Por ser a ponte entre duas artes com linguagens diferentes, a adaptação de obras literárias para o cinema envolve transformações inevitáveis. No texto literário, o leitor projeta mentalmente as imagens; já no filme, essa função cabe ao diretor, que interpreta e traduz o

---

<sup>71</sup> Posto em parênteses pela autora, Virginia Woolf.

conteúdo literário em linguagem audiovisual. Segundo Hutcheon, “a linguagem cinematográfica não evoca um mundo sozinha, pois esse mundo está perante os olhos do espectador” (2013, p. 51). Ainda assim, adaptações costumam ser vistas como inferiores, e o cinema, como arte recente, é por vezes considerado “frágil”, “fútil” ou de “facilidade” (Stam, 2008, p. 08). Apesar disso, a acessibilidade proporcionada pela arte cinematográfica amplia o alcance dos clássicos, incentivando a leitura das obras literárias após suas versões filmicas.

### **Anne Elliot no romance *Persuasão* (1818)**

Publicado postumamente em 1817, ao lado do manuscrito revisado de *A Abadia de Northanger*, *Persuasão* é considerado o último romance finalizado por Jane Austen. A trama acompanha Anne Elliot, uma heroína marcada pela renúncia ao amor na juventude. Por influência de Lady Russell, amiga da família e figura materna após a morte da mãe, Anne é persuadida a rejeitar o pedido de casamento de Frederick Wentworth, um jovem oficial da marinha sem fortuna ou posição social. Anos depois, Wentworth retorna como um capitão bem-sucedido, com prestígio e independência financeira, reaproximando-se de Anne em circunstâncias sociais transformadas, uma vez que os Croft, parentes do capitão, alugam a propriedade da família Elliot em virtude da decadência financeira do baronete Sir Walter Elliot.

A relação com Wentworth, que retorna ressentido, é marcada pela distância emocional e por tensões latentes. Segundo o narrador: “(ele) não havia perdoado Anne Elliot. Ela o havia maltratado, abandonado e decepcionado” (Austen, 2013, p. 71). A frieza e indiferença do capitão diante da presença de Anne revelam o peso da decisão passada e colocam a heroína em constante estado de melancolia e introspecção. Nesse contexto, Anne emerge como protagonista de um drama que se desenrola menos nos grandes eventos e mais nas nuances das emoções contidas e das convenções sociais. Ela é desprezada por sua família, composta por um pai vaidoso, uma irmã mais velha egoísta e uma irmã mais nova frívola, o que a relega ao papel de figura apagada dentro do próprio lar: “Anne [...] não era ninguém nem aos olhos do pai, nem aos da irmã; sua palavra nada valia, seu papel era ceder sempre – ela era apenas Anne” (Austen, 2013, p. 03).

A focalização narrativa acompanha de perto a consciência de Anne, o que contribui para o tom introspectivo da obra. Como destaca Antônio Candido (1968), “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo” (p. 21). A construção narrativa é,

portanto, inseparável do dilema vivido pela protagonista, cuja dor íntima e progressiva reafirma sua complexidade como personagem e o tom maduro do romance.

O romance se passa oito anos após a recusa do noivado, trazendo Anne como uma mulher de 27 anos que reflete sobre os desdobramentos de suas escolhas. Sua trajetória é marcada por dilemas morais, pelo amadurecimento emocional e por uma lenta reconfiguração da própria autonomia. A heroína demonstra crescimento ao se posicionar com firmeza sobre suas decisões, como no trecho de um capítulo não incluído na versão final do romance:

Se errei em ceder à persuasão uma vez, lembre-se de que foi a persuasão exercida em nome da segurança, e não do risco. Quando cedi, achei que cedesse ao dever, mas nenhum dever poderia agora ser invocado (Austen, 2015, p. 199).

Em *Persuasão*, há uma notável ausência de bailes e eventos sociais tradicionais das demais obras de Jane Austen. O foco está nos círculos familiares: Elliots, Musgroves, Crofts e Harvilles, e nas camadas emocionais da protagonista. Essa diferença de tom revela uma obra mais reflexiva, com menor ênfase na sátira e maior espaço para a introspecção. Virginia Woolf (2015) argumenta que *Persuasão* é o romance mais maduro da autora, resultado de sua experiência literária e do momento pessoal que vivia à época da escrita (p. 104). Aliás, críticos frequentemente associam a figura de Anne Elliot à própria Jane Austen, principalmente em razão da maturidade romântica da personagem e da melancolia presente no texto. Há rumores de que Austen teria vivido um amor interrompido por questões sociais e econômicas, o que ecoa diretamente na história de Anne (Antônio, 2019, p. 30).

Além de suas qualidades morais e afetivas, a protagonista se destaca por sua cultura, gosto refinado pela leitura e capacidade crítica: “encantadora tranquilidade do semblante (...) e seus modos delicados” (Austen, 2013, p. 106). Sua introspecção e sensibilidade são marcas que a tornam uma personagem profunda, o que representam desafios significativos para adaptações cinematográficas. Sua transformação silenciosa e interna contrasta com a expressividade exigida pelas telas, que nem sempre conseguem captar com fidelidade sua complexidade psicológica.

Por fim, o romance se encerra com uma delicada reaproximação entre Anne e Wentworth, marcada por uma carta que representa a superação dos obstáculos e a (re)afirmação do amor entre os dois. A resolução do conflito não apenas redime os sentimentos da protagonista, mas reafirma sua capacidade de escolha e sua sensibilidade

como virtudes fundamentais. Em *Persuasão*, Austen traz uma heroína silenciosa e revolucionária, cujo amadurecimento rompe com o ideal feminino submisso ao retratar uma mulher que aprende a reivindicar sua própria felicidade e posicionamento.

### **Anne Elliot no filme *Persuasão* (2022)**

No banner oficial de divulgação da adaptação de *Persuasão* (2022) da Netflix, a protagonista Anne Elliot, interpretada por Dakota Johnson, aparece com roupas escuras, cabelo preso, um pequeno coelho nos braços e um sorriso modesto, ou seja, traços que remetem à introspecção da personagem criada por Jane Austen. A direção é de Carrie Cracknell<sup>72</sup>, com roteiro de Alice Winslow e Ronald Bass. Cosmo Jarvis interpreta o capitão Wentworth, o par romântico de Anne Elliot. O longa utiliza como ambientação as localidades reais e fictícias mencionadas por Austen, como Bath, Kellynch Hall, Uppercross Cottage e Lyme, apresentadas com planos panorâmicos e paleta de cores que exaltam a beleza natural dos cenários.

No que diz respeito a técnicas cinematográficas, a quebra da quarta parede é bastante usada no filme e evoca uma certa aproximação com o telespectador. A protagonista, por diversas vezes, interrompe a narrativa audiovisual para ironizar ou suavizar situações, como na cena do jantar com os Musgrove, quando afirma: “Charles quis se casar comigo primeiro”, em uma tentativa de provocar ciúmes em Wentworth. Tais momentos reiteram um tom cômico e até satírico, o que bate de frente com a ironia sutil com que Jane Austen construía suas personagens. Ademais, a adaptação adquire contornos de paródia, ainda que não se assume como tal.

A caracterização de Anne também sofre alterações significativas. Enquanto Austen descreve uma mulher de beleza atenuada pela idade: “traços delicados e suaves olhos escuros”, cujo “viço havia fenecido cedo” (Austen, 2013, p. 06), a atriz Dakota Johnson aparece frequentemente com o cabelo solto, elemento destoante da moda do Período Regencial Inglês, marcada por penteados rígidos e uso de toucas. Antônio (2019) destaca que Austen e sua irmã Cassandra eram apegadas à touca, acessório típico da época, associando seu uso até ao envelhecimento precoce (p. 30). Tal descuido na representação visual pode comprometer a coerência temporal da obra e dificultar a identificação do espectador com o universo retratado no romance. Apesar disso, como ressalta Paulo Emílio Gomes, no cinema

---

<sup>72</sup> Informações disponíveis online: <https://filmrow.com/persuasao-t319499/ficha-tecnica/>.

“as personagens se encarnam em pessoas, em atores” e essa encarnação “provoca maior intimidade da personagem com o espectador do que no texto literário” (Candido et al., 1968, p. 46). Assim, a fisionomia da atriz pode não ser determinante, mas o conjunto de escolhas estilísticas e cênicas pode alterar significativamente o reconhecimento do contexto regencial.

Outro aspecto importante da adaptação é a forma como Anne lida com seus dilemas. O filme a apresenta de maneira pós-moderna, muitas vezes recolhida ao quarto com uma taça de vinho, ouvindo música clássica. Essa representação da melancolia amorosa distorce a sobriedade da heroína de Austen, que expressa sentimentos com contenção e discrição. Além disso, os diálogos inserem termos e gírias contemporâneas, como quando Anne se refere ao capitão Wentworth como “meu ex” ou quando classifica o primo Sr. Elliot como “um 10”.

A obra incorpora certas elevações dramáticas em situações que comprometem a verossimilhança da personagem no seu dilema psicológico e na época retratada. Em determinada cena, Anne grita da janela: “Me ame, seu idiota! Me ame ou me mate agora!”, expressão que contrasta com a reserva emocional típica das protagonistas austenianas. Em outro momento, ignora a duplicidade do Sr. Elliot e o elogia com leveza. Tal construção compromete o que Jane Austen elaborava com maior profundidade: os diálogos significativos que revelavam valores sociais, morais e afetivos.

### **Considerações finais**

Essa análise comparada da personagem Anne Elliot no romance *Persuasão*, de Jane Austen, e em sua adaptação cinematográfica pela Netflix buscou evidenciar as diferenças significativas na construção da protagonista em cada meio artístico. O estudo ilustrou como a imagem da personagem é moldada pelas especificidades do gênero literário e cinematográfico, especialmente no que se refere aos diálogos e às reações que delineiam sua personalidade.

O objetivo geral de analisar, descrever e comparar a construção de Anne Elliot no romance e no filme foi alcançado, assim como os objetivos específicos de discutir as nuances entre literatura e cinema e suas relações de interdependência e autonomia. Nesse sentido, constatou-se que, embora literatura e cinema compartilhem uma relação estreita, ambos possuem características e estruturas próprias, manifestando-se de formas singulares. A adaptação se apresenta como a principal ponte entre os dois meios, sendo inevitável a

realização de ajustes narrativos e estéticos para adequar a obra literária ao formato cinematográfico.

A hipótese de que a personagem no filme se distancia de sua representação no romance foi demonstrada, sobretudo pelo predomínio de um tom cômico na adaptação, em contraste com a gravidade dramática que permeia o romance em que o filme é baseado. Por fim, ressalta-se que as transformações decorrentes do processo adaptativo, especialmente no contexto das plataformas de *streaming*, abrem novas possibilidades para investigações futuras sobre a maneira como os clássicos literários são transpostos para o ambiente audiovisual contemporâneo. Este estudo visa contribuir, portanto, para o aprofundamento das discussões sobre a relação entre literatura e cinema, com ênfase nas modificações de personagens em processos de adaptação.

### **Referências bibliográficas**

ANTÔNIO, Flávia Dorivê. **Anne Elliot**: simbologias e sutileza em *Persuasão* de Jane Austen. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

AUSTEN, Jane. **Persuasão**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar Editor Ltda, 2013.

AUSTEN, Jane. **Obras inacabadas**. Landmark, São Paulo, 2015. (p. 198 - 197).

AZERÊDO, Genilda. **Jane Austen on the screen**: a study of irony in Emma. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

BRAIT, Beth. **A personagem**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CANDIDO, Antônio. et.al. **A Personagem de Ficção**. 2. ed. Editora Perspectiva: São Paulo, 1968.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2003.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e arte da adaptação. Minas Gerais: Editora UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.