



Apresentação

A Revista Papéis, periódico vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEL-UFMS), apresenta o volume 29, número 58, ano 2025. Inserida no horizonte dos estudos contemporâneos das Letras, esta edição reúne trabalhos que tensionam os limites entre narrativa, subjetividade, memória, corpo, poder e representação, compondo um mosaico teórico e analítico coerente com o perfil da editoria de Literatura, Estudos Comparados e Interartes.

Os textos aqui reunidos partem de objetos literários diversos, da tragédia grega à literatura brasileira contemporânea, da poesia confessional à narrativa digital, mas compartilham uma mesma inquietação epistemológica: pensar a literatura não como espelho do real, mas como instância ativa de problematização da experiência humana. Nesse sentido, os artigos assumem a linguagem literária como espaço de fricção entre história, ética, política e subjetividade, reafirmando o papel da crítica literária como exercício interpretativo que ultrapassa a mera descrição temática.

Abrindo a edição, o artigo “A Influência das Narrativas Homéricas e Bíblicas na Experiência dos Jogos Eletrônicos” propõe uma leitura comparatista entre a tradição literária clássica e as narrativas digitais contemporâneas. Ao analisar jogos eletrônicos à luz de estruturas épicas e bíblicas, o texto investiga a permanência de padrões narrativos que atravessam diferentes materialidades e suportes, contribuindo para o diálogo entre literatura, intermedialidade e Game Studies. A abordagem reafirma o potencial dos jogos

eletrônicos como objetos legítimos de investigação literária, evidenciando a vitalidade dos estudos interartes no campo das Letras.

Em diálogo com a literatura brasileira contemporânea, o artigo “A maternidade em A filha primitiva, de Vanessa Passos” analisa a construção narrativa de uma maternidade dissidente, marcada pela recusa dos estereótipos naturalizados do amor materno. A partir de aportes da crítica literária, da psicanálise e dos estudos feministas, o texto examina como a narrativa de Passos tensiona discursos normativos sobre corpo, gênero e cuidado, configurando a escrita literária como espaço de elaboração simbólica do conflito entre desejo, imposição social e experiência feminina.

A reflexão sobre o teatro e a política estrutura o artigo “As Grandes Dionísias Urbanas e a Tragédia como Instrumento Político e Forma de Pensar”, que investiga o teatro trágico grego como instituição literária e cívica da pólis ateniense. Ao articular ritual, democracia e dramaturgia, o texto propõe uma leitura da tragédia como forma de pensamento coletivo, capaz de dramatizar tensões entre lei humana e lei divina, indivíduo e comunidade. A análise de Antígona, de Sófocles, funciona como eixo interpretativo para compreender o teatro trágico como espaço público de reflexão ética e política.

A dimensão estético-política da linguagem estrutura o artigo “Por que devemos defender a sociedade dos indivíduos? O direito ao reconhecimento como condição estético-política do si”, que discute a emergência de subjetividades a partir de processos judiciais movidos contra escritores no Brasil e na Argentina. Mobilizando categorias como patrimônio, herança e autoria, e dialogando com Norbert Elias, Bakhtin e Michel Foucault, o texto analisa como a judicialização dos atos de dizer revela tensões entre indivíduo e sociedade, reconhecimento e normatização, fazendo da escrita literária um sintoma de disputas políticas contemporâneas e da necessidade de defender a democracia como espaço de alteridade.

No campo da poesia e da escrita de si, o artigo “Sylvia Plath no limite: tanatografia e a representação da escrita feminina” investiga a relação entre escrita, morte e subjetividade na obra da poeta norte-americana. A partir do poema Edge, o texto mobiliza conceitos da psicanálise, da crítica feminista e dos estudos da tanatografia para analisar os limites da representação literária diante da pulsão de morte. A escrita confessional emerge, assim, como território liminar, no qual vida e linguagem se confrontam,

revelando tanto a potência quanto a insuficiência da palavra diante da experiência extrema.

Encerrando a edição, o artigo “Trauma e pós-memória em Hanói, de Adriana Lisboa” examina a construção narrativa do trauma, do deslocamento e da memória transgeracional na literatura brasileira contemporânea. Dialogando com os estudos da memória e da crítica literária, o texto analisa como a escrita ficcional elabora marcas históricas e subjetivas, configurando a narrativa como espaço de transmissão simbólica do trauma e de problematização do pertencimento. A obra de Adriana Lisboa é lida, assim, como exercício estético que articula memória, identidade e experiência histórica.

Tomados em conjunto, os artigos que compõem este volume evidenciam a vitalidade dos estudos literários e comparatistas, bem como a capacidade da literatura de dialogar com outras artes, mídias e campos do saber sem perder sua especificidade estética. Ao reunir abordagens teóricas diversas e objetos plurais, esta edição reafirma a Papéis como espaço de reflexão crítica dedicado à pluralidade interpretativa e à investigação das linguagens em suas múltiplas manifestações.

Esperamos que os textos aqui apresentados possam provocar leituras atentas, diálogos produtivos e novas interrogações no campo dos Estudos de Linguagens.

Editor de Literatura, Estudos Comparados e Interartes

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos
(Universidade Federal do Mato Grosso do Sul- Brasil)

Assistente Editorial

Bella Beatriz Martins Gomes de Oliveira
(Universidade Federal do Mato Grosso do Sul- Brasil)

***A INFLUÊNCIA DAS NARRATIVAS
HOMÉRICAS E BÍBLICAS NA EXPERIÊNCIA
DOS JOGOS ELETRÔNICOS***

The Influence of Homeric and Biblical Narratives on the Experience
of Electronic Games

José Vitor de Sousa Cardoso¹, José Wanderson Lima Torres²

Resumo: Este artigo analisa e classifica jogos eletrônicos, utilizando conceitos das narrativas homéricas e bíblicas. O crescimento dos jogos como forma de expressão artística oferece experiências imersivas, enriquecidas pelas narrativas presentes. A pesquisa visou responder: Como as narrativas homéricas e bíblicas são incorporadas nos jogos eletrônicos contemporâneos? Como essa transposição impacta suas estruturas narrativas? O objetivo foi analisar a presença de padrões narrativos Homéricos e Bíblicos em *Dark Souls* (2011) e *The Last of Us* (2014). A metodologia incluiu uma pesquisa bibliográfica qualitativa, baseando-se em autores como Auerbach (1976), Jong (2008), Alter (2011), Vidal-Naquet (2000), Frye (2006), Strauss (2013) e Graziosi (2016). Este estudo contribui para a compreensão dos jogos como uma forma legítima de narrativa e de arte, ampliando a discussão acadêmica sobre a transposição de textos clássicos e proporcionando novas perspectivas sobre a complexidade dos jogos.

Palavras-chave: Narrativa Bíblica. Narrativa Homérica. Dark Souls. The Last of Us. Literatura comparada.

Abstract: This paper analyzes and classifies video games using concepts from Homeric and Biblical narratives. The growth of video games as a form of artistic expression offers immersive experiences enriched by their narratives. The research aimed to answer: How are Homeric and Biblical narratives incorporated into contemporary video games? How does this transposition impact their narrative

¹ Licenciado em Letras Inglês pela UESPI (Universidade Estadual do Piauí). Mestrando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI (Universidade Estadual do Piauí). ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-0891-2131>. E-mail: josevdesc@aluno.uespi.br

² Doutor em Estudos da Linguagem pela UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte). Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Piauí - PPGL/UESPI. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2304-0681>. E-mail: josewanderson@ccm.uespi.br

structures? The objective was to analyze the presence of Homeric and Biblical narrative patterns in Dark Souls (2011) and The Last of Us (2014). The methodology included a qualitative bibliographic research approach, drawing on authors such as Auerbach (1976), Jong (2008), Alter (2011), Vidal-Naquet (2000), Frye (2006), Strauss (2013), and Graziosi (2016). This study contributes to the understanding of video games as a legitimate form of narrative and art, broadening the academic discussion on the transposition of classical texts and providing new perspectives on the complexity of video games.

Keywords: *Biblical Narrative. Homeric Narrative. Dark Souls. The Last of Us. Comparative Literature.*

Introdução

Os jogos eletrônicos têm se destacado cada vez mais como uma forma de expressão artística, proporcionando experiências imersivas e cativantes aos jogadores. Um dos elementos-chave que contribui para a riqueza dessas experiências é justamente a sua narrativa, que pode ser tão envolvente quanto as encontradas em livros, filmes ou outras formas de arte. A classificação de jogos com base em suas narrativas constitui uma abordagem interessante e inovadora para explorar as diversas facetas do universo dos jogos.

A disciplina Literatura Comparada proporciona um espaço intelectualmente estimulante em que diferentes obras podem dialogar e transcender fronteiras culturais e temporais, e revelar conexões profundas entre narrativas aparentemente diversas. Ao estabelecer paralelos e contrastes entre as narrativas homéricas e bíblicas, presentes nos jogos eletrônicos selecionados, essa abordagem promove uma apreciação mais rica das complexidades narrativas, ampliando nossa compreensão do potencial criativo e interpretativo que se desenha no encontro entre tradições literárias antigas e nessas narrativas digitais contemporâneas.

Ciente da relevância dessa discussão, e visando uma maior compreensão desse meio de expressão, este artigo, com base em uma análise feita de quatro jogos, visa responder a seguinte pergunta: Como as narrativas homéricas e bíblicas podem ser identificadas e analisadas em jogos eletrônicos contemporâneos, e de que forma essas abordagens literárias clássicas influenciam as experiências narrativas dos jogadores? Para responder a essa pergunta foi formulado o seguinte objetivo geral: Analisar e classificar jogos eletrônicos utilizando conceitos das narrativas homéricas e bíblicas. A fim de alcançar esse objetivo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica com abordagem qualitativa

exploratória, com luz em autores, como Auerbach (1976), Strauss (2013) e Graziosi (2016).

A relevância deste estudo reside na crescente importância dos jogos eletrônicos como meio de contar histórias e transmitir significados. A classificação desses jogos com base em suas narrativas permite uma análise aprofundada das abordagens criativas adotadas pelos desenvolvedores para contar suas histórias e como isso pode dialogar com conceitos clássicos da literatura.

Além disso, a utilização da literatura comparada e das narrativas homéricas e bíblicas, como aporte teórico, proporciona uma perspectiva inovadora para compreender a intersecção entre jogos e narrativas atemporais. As narrativas homéricas, com suas jornadas heroicas e desafios épicos, e as narrativas bíblicas, com suas histórias morais e religiosas, oferecem um quadro teórico rico para análise dos jogos.

Quanto à escolha dos jogos para análise, *Dark Souls* (2011) e *The Last of Us* (2014) foram selecionados devido à notória representatividade em suas respectivas categorias narrativas, tendo, cada um deles, sido premiado como *Game of The Year* no ano em que foram lançados, prêmio que equivale ao Oscar de melhor filme para os jogos. Cada um desses jogos oferece uma narrativa única, explorando temas diversos e proporcionando experiências narrativas distintas para os jogadores. Os jogos escolhidos permitem uma análise comparativa que contribui para o entendimento da aplicação das narrativas homéricas e bíblicas em diferentes contextos de jogos.

Por fim, este artigo pretende contribuir para uma melhor compreensão da relevância das narrativas nos jogos eletrônicos, ampliando o debate sobre como a literatura comparada pode ser aplicada para analisar e interpretar as narrativas digitais. Acreditamos que o estudo dessas narrativas clássicas em jogos contemporâneos não apenas enriquece a apreciação artística dos jogos, mas também ressalta a natureza atemporal das histórias que contamos em diferentes formas de arte.

A Representação da Realidade: Da Literatura Comparada aos Jogos

A proposta de analisar narrativas de jogos eletrônicos sob a ótica de textos clássicos fundamenta-se na Literatura Comparada, não como um método mecânico de buscar

semelhanças, mas como um recurso analítico para compreender como diferentes formas de arte dialogam e reconfiguram padrões culturais (Carvalho, 2006). Para investigar como *Dark Souls* e *The Last of Us* estruturam suas histórias, recorreremos à seminal distinção proposta por Erich Auerbach em *Mimesis* (1976), especificamente no ensaio “A Cicatriz de Ulisses”, que estabelece uma dicotomia entre os modos de representação homérico e bíblico.

O estilo homérico, exemplificado pela *Iliada* e pela *Odisseia*, caracteriza-se pelo que Auerbach (1976, p. 3) define como “fenômenos acabados, uniformemente iluminados, definidos temporal e espacialmente”. Nele, eventos ligam-se sem interstícios e sentimentos sendo totalmente externalizados. Essa visão é corroborada e expandida por Irene de Jong (2008), que destaca como o narrador homérico utiliza discursos diretos para manter o passado e o presente sob a mesma luz de clareza. Em *Inspiração Divina e Técnica Narrativa na Iliada* (2016), Barbara Graziosi define essa característica como uma “presença de espírito”, na qual a localização e a ação estão sempre sob o domínio da compreensão do leitor, criando um mundo geograficamente vívido.

Em contraste, a narrativa bíblica do Antigo Testamento opera através da obscuridade e de um estilo “carregado de segundos planos” (Auerbach, 1976, p. 9). Nela, apenas os pontos culminantes da ação são destacados; o restante permanece na penumbra, exigindo do leitor um esforço hermenêutico ativo. Northrop Frye, em *O Código dos Códigos* (2006), reforça essa leitura ao destacar a imediatez e a ausência de ornamentos na narrativa bíblica, em que o foco recai inteiramente sobre a ação e o conflito.

Essa complexidade é discutida por Robert Alter, em *The Art of Biblical Narrative* (2011), como uma “arte composta”. Para o autor, o texto bíblico oferece “uma série de termos contíguos organizados em sequência sem uma definição clara da ligação entre um termo e o próximo” (Alter, 2011, p. 53), utilizando a lacuna como recurso estético deliberado. Leo Strauss (2013) e Luana Golin (2021) observam que essa estrutura gera ambiguidades que, longe de serem falhas, constituem convites à interpretação. Enquanto o herói homérico é estático e tem seu destino traçado, a figura bíblica possui profundidade psicológica, carregando o peso de sua história em silêncio.

Portanto, ao aplicarmos esses conceitos aos jogos eletrônicos, não buscamos uma transposição literal, mas a identificação de “padrões narrativos”. Investigamos como a clareza e a exposição total do estilo homérico ressoam em jogos focados na narrativa

cinematográfica, enquanto a fragmentação e a exigência interpretativa do estilo bíblico encontram eco em jogos que privilegiam a narrativa ambiental e a agência investigativa do jogador.

***The Last of Us* e a Clareza Homérica**

Lançado, em 2013, pela Naughty Dog, *The Last of Us* consolidou-se como um marco na narrativa dos jogos de ação. Ambientado em um Estados Unidos pós-apocalíptico devastado pelo fungo *Cordyceps*, o jogo narra a travessia de Joel, um contrabandista endurecido, e Ellie, uma adolescente imune à infecção. Embora a temática de sobrevivência sugira o caos, a estrutura narrativa aproxima-se do padrão de “iluminação uniforme” descrito por Auerbach (1976). A trama opera em “primeiro plano”: a causalidade dos eventos, o deslocamento geográfico e as motivações dos personagens são externalizadas sem ambiguidades, guiando o jogador por uma experiência em que a interpretação subjetiva é secundária à força da apresentação dramática.

Essa clareza é estabelecida já no prólogo. A morte de Sarah, filha de Joel, não é tratada como um mistério pregresso a ser desvendado via *flashbacks* fragmentados, mas como um evento vivenciado em tempo real. Como observa De Jong (2008), sobre a épica grega, o passado é trazido para o presente da performance com total vivacidade. Ao controlar a fuga desesperada e testemunhar a morte da criança, o jogador recebe a chave de leitura completa da psique de Joel. Sua frieza subsequente, vinte anos depois, não é um enigma a ser decifrado, mas uma consequência lógica e visível de um trauma exposto sob luz total.

É importante notar como o jogo subverte as expectativas do subgênero de “apocalipse zumbi”. Diferente de títulos focados no frenesi da ação, *The Last of Us* desacelera o ritmo para privilegiar a subjetividade. A própria incitação da jornada reflete essa construção: Joel não aceita levar Ellie por um chamado divino obscuro, mas por uma negociação pragmática com Marlene visando recuperar armas roubadas. Essa motivação inicial transacional estabelece um ponto de partida claro que será progressivamente desconstruído pela convivência, permitindo ao jogador mensurar, passo a passo, a evolução do afeto.

A materialização desse arco ocorre através de objetos que funcionam como epítetos homéricos. O relógio quebrado de Joel, presenteado por Sarah, permanece em seu pulso décadas depois. Quando Ellie aponta o objeto, o diálogo é direto, cumprindo a função descrita por Graziosi (2016) de situar a ação e o sentimento no domínio da compreensão imediata. O objeto não é apenas um adereço, mas a externalização da paralisia emocional de Joel, visível para o jogador sem necessidade de monólogos internos obscuros.

A estrutura da viagem, de Boston a Salt Lake City, emula a modularidade da *Odisseia*. Conforme analisa Pierre Vidal-Naquet em *O Mundo de Homero* (2002), a trama principal é enriquecida por subnarrativas que testam o herói. Aqui, cada parada confronta os protagonistas com personagens que servem de espelhos de sua condição: o encontro com Bill serve como um alerta sobre o isolamento, enquanto a tragédia de Henry e Sam dramatiza o custo do afeto. Diferente da opacidade bíblica, em que o sentido permanece oculto, o jogo utiliza esses episódios para explicitar a transformação gradual de Joel: o medo de perder Ellie começa a superar o medo de se conectar novamente.

Esse processo de exteriorização atinge seu ápice na discussão no rancho. O diálogo é uma demonstração da psicologia homérica no qual “sentimentos são expressos sem reservas” (Auerbach, 1976). Ellie verbaliza seu medo do abandono e Joel verbaliza sua barreira defensiva (“Eu não sou seu pai”). Não há subtexto; o conflito interno é trazido para a superfície, resolvido através da confrontação direta que sela o compromisso entre ambos.

A “iluminação” narrativa é sustentada por um rigor técnico. A qualidade cinematográfica das *cutscenes* e o detalhismo da animação facial atuam como ferramentas da clareza homérica. A tecnologia serve para eliminar a ambiguidade, garantindo que o jogador veja exatamente o que os personagens sentem, sem precisar preencher lacunas, reforçando a imersão em uma realidade palpável.

Essa transparência se estende à representação da violência no arco de inverno. A clareza brutal com que o assassinato de David por Ellie é mostrado não deixa espaço para metáforas. A chegada de Joel para confortá-la revela uma dualidade que Alberto Manguel, em *El legado de Homero* (2017), identifica em Aquiles: um herói movido por uma cólera variada, capaz de violência extrema e, simultaneamente, de gestos de profunda compaixão. Joel não é um herói plano, mas sua complexidade é, como em Homero, totalmente externalizada em suas ações.

Antes do desfecho, a cena das girafas funciona como uma pausa contemplativa que reafirma a esperança. A beleza visual comunica inequivocamente a consolidação do vínculo paterno. Contudo, essa transparência entra em colapso no clímax do hospital. Ao descobrir que a cura exige a morte de Ellie, Joel opta por massacrar os Vaga-lumes. A ação é linear, mas carrega uma densidade ética que transcende a forma épica simples.

O encerramento do jogo marca, enfim, uma ruptura com o padrão homérico e uma aproximação com a densidade bíblica. Quando Joel mente para Ellie, jurando que os Vaga-lumes não encontraram cura, cria-se, pela primeira vez, uma fissura de “segundo plano”. A verdade dos fatos e a verdade dita se separam. O rosto de Ellie, que aceita a mentira com um olhar de dúvida, insere na narrativa o não-dito e a complexidade moral que Auerbach identifica no Antigo Testamento. *The Last of Us* usa a clareza da jornada épica para, ao fim, entregar um silêncio carregado de significado.

Dark Souls: A Opacidade e o Padrão Bíblico

Lançado em 2011 pela FromSoftware, *Dark Souls* redefiniu o gênero RPG de ação ao subverter as convenções de narrativa direta. Ambientado no reino decadente de Lordran, o jogo coloca o jogador na pele de um *Undead* (morto-vivo) amaldiçoado, cuja missão é suceder o Lorde Gwyn e prolongar a “Era do Fogo”. Diferente da clareza expositiva de *The Last of Us*, a obra dirigida por Hidetaka Miyazaki, alinha-se esteticamente ao padrão bíblico descrito por Auerbach (1976): uma narrativa carregada de segundos planos, em que o essencial não é dito, mas sugerido, exigindo do jogador uma postura exegetica ativa para reconstruir o sentido de um mundo em ruínas.

A opacidade se manifesta já no prólogo. Uma narradora onisciente, mas distante, descreve a gênese do mundo e a guerra contra os Dragões Eternos. Contudo, diferentemente da épica homérica que detalha a linhagem e os feitos com precisão geográfica, o mito de criação, aqui, é marcado por lacunas fundamentais. A figura do “Furtivo Pigmeu”, progenitor da humanidade, é introduzida e imediatamente esquecida pela narrativa oficial. Essa estrutura ecoa o que Leo Strauss, em *Jerusalém e Atenas* (1967), identifica nos textos bíblicos: a presença de elementos enigmáticos e por vezes

contraditórios que não entregam uma verdade histórica pronta, mas demandam um esforço interpretativo para serem conciliados.

A construção do enredo não ocorre via *cutscenes* ou diálogos longos, mas mediante o que Robert Alter, em *The Art of Biblical Narrative* (1981), define como “arte composta”. O sentido é montado pela justaposição de fragmentos dispersos: a descrição de um item encontrado em um cadáver, a posição arquitetônica de uma estátua ou uma frase isolada de um NPC. A história não é contada; é arqueológica. O jogador deve preencher as “lacunas de conhecimento” (*knowledge gaps*) ativamente. Ignorar a leitura das descrições dos itens equivale a atravessar o jogo sem compreender sua cosmogonia, tal qual uma leitura literalista do texto bíblico que ignora suas camadas simbólicas.

O protagonista reflete essa densidade. Ao contrário dos heróis homéricos de identidade fixa e destino glorioso, o personagem controlado pelo jogador é um ninguém, um ser amaldiçoado pelo *Dark Sign*. Jean-Louis Ska, em *Antigo Testamento 1: Introdução* (2018), observa que a narrativa bíblica frequentemente se afasta do ideal heroico aristocrático para focar na fragilidade. Em *Dark Souls*, isso se traduz na mecânica de *Hollowing* (tornar-se vazio). O jogo ressignifica o conceito de *Game Over*: num universo de dificuldade extrema, morrer não é uma falha externa à narrativa, mas parte integrante da experiência. O verdadeiro fim ocorre quando o jogador, frustrado pela dificuldade, desiste de jogar; nesse momento, o personagem efetivamente se torna um “Vazio” (*Hollow*), uma casca sem propósito e louca, igual aos inimigos errantes do mapa. A jogabilidade dramatiza a perseverança espiritual.

A jornada por Lordran não é linear, mas labiríntica, reforçando a sensação de desespero. O encontro com personagens como Solaire de Astora ou o Cavaleiro Lautrec não oferece clareza; seus diálogos são elípticos, muitas vezes terminando em risadas maníacas ou silêncios desconfortáveis. Não há a transparência psicológica de Joel e Ellie; aqui, as motivações são obscuras e a verdade é um campo de disputa.

O auge dessa ambiguidade moral cristaliza-se no encontro com as Serpentes Primordiais, entidades ancestrais que dividem o jogador entre duas versões da história. De um lado, *Kingseeker Frampt* apresenta a narrativa oficial dos deuses, instando o jogador a se sacrificar para reacender a Primeira Chama e perpetuar a Era do Fogo. Para ele, a luz representa a civilização e a ordem, e o sacrifício do jogador seria o ato heroico supremo para salvar o mundo.

Em contrapartida, nas profundezas do Abismo, a serpente *Darkstalker Kaathe* subverte todo o enredo. Kaathe revela que a luz mantida pelos deuses é, na verdade, uma prisão. Ele explica que as trevas pertencem intrinsecamente aos humanos, detentores da *Dark Soul*, e que a “Era dos Homens” deveria ter sucedido naturalmente a era dos deuses. O grande vilão do jogo, portanto, não seria o escuro, mas o próprio Lorde Gwyn, que quebrou a ordem natural do universo. Ao resistir ao fim de sua própria era e estender a Chama artificialmente, Gwyn cometeu o “Primeiro Pecado”, criando a maldição dos mortos-vivos apenas para usar a humanidade como combustível.

Não há um narrador confiável para desempatar esse conflito. O jogo força o jogador a uma escolha moral baseada em fé e interpretação. Ao perceber que o próprio ciclo da natureza foi interrompido, o enredo de *Dark Souls* assume contornos de tragédia cósmica, em que a opacidade não é apenas um truque de roteiro, mas o reflexo de um mundo cuja verdade original foi ativamente ocultada e corrompida.

Essa ambiguidade atinge seu ápice na figura de Gwyn. Se na *Iliada* os reis são figuras de esplendor, Gwyn é apresentado como uma divindade decadente. Ao chegar à fornalha final, o jogador não encontra uma batalha gloriosa acompanhada por coros épicos, mas um velho cansado, lutando ao som de um piano melancólico que utiliza apenas as teclas brancas, uma referência direta ao seu nome (*Gwyn*, branco em galês), mas também à sua solidão. A iluminação uniforme é subvertida: a luz que ele protege não é a verdade, mas o fruto de seu medo diante do avanço da Era dos Homens.

A cidade de Anor Londo exemplifica essa tensão entre aparência e realidade. Inicialmente apresentada como uma capital solar radiante, o jogador pode descobrir, através de uma ação transgressora (atacar a imagem da deusa Gwynevere), que o sol é uma ilusão mágica e que a cidade está, na verdade, mergulhada em trevas. Essa revelação, que pode passar despercebida por muitos jogadores, reforça a tese de Auerbach de que a verdade no estilo bíblico não está na superfície, mas nos fundos. O mundo de *Dark Souls* mente para o jogador, exigindo que ele rompa a aparência para encontrar a substância.

O ciclo de morte e de renascimento, central à jogabilidade, deixa de ser apenas uma mecânica punitiva para se tornar um dispositivo narrativo de eterno retorno. Diferente do tempo linear da epopeia, em que os feitos ficam gravados no passado, o tempo em Lordran é estagnado e convoluto. A repetição do erro e a necessidade de aprendizado através do sofrimento aproximam a experiência do jogador da jornada de provação bíblica, no qual

o sentido é conquistado através da dor e da perseverança, e não herdado por linhagem ou força.

Ao final, a escolha oferecida ao jogador, acender a fogueira ou iniciar a Era das Trevas, não possui um desfecho moral claro de bom ou ruim. Ambas as opções são apresentadas em silêncio. Como aponta Frank Kermode (1979), a narrativa bíblica é marcada pela opacidade que resiste a uma resolução definitiva. Enquanto *The Last of Us* utiliza a tecnologia para iluminar cada nuance, *Dark Souls* a usa para obscurecer. O jogo não entrega uma história; ele entrega um mundo arqueológico, reafirmando a vitalidade do padrão bíblico de representação em plena era digital.

Considerações Finais

A análise desenvolvida neste artigo, fundamentada na Literatura Comparada, não como um método mecânico de busca por semelhanças, mas como um recurso analítico de interpretação, permitiu revisitar *The Last of Us* e *Dark Souls* sob uma nova perspectiva. Ao responder à questão central da pesquisa, o estudo demonstrou que as narrativas homéricas e bíblicas são incorporadas nos jogos eletrônicos contemporâneos não apenas como referências temáticas superficiais, mas como modos estruturantes de representar a realidade. Os “padrões narrativos” identificados operam como estratégias estéticas que organizam o tempo, o espaço e a subjetividade, revelando que a tradição literária ocidental continua a reverberar e a ser ressignificada nas mídias digitais.

No que tange ao padrão homérico, *The Last of Us* atualiza a eficácia da iluminação uniforme. A obra da Naughty Dog prova que a clareza expositiva, a linearidade e a externalização dos sentimentos, características centrais da épica clássica, permanecem ferramentas poderosas para gerar imersão emocional. A tecnologia de captura de movimento e a direção cinematográfica funcionam como os novos epítetos e descrições detalhadas, garantindo que o jogador compreenda a causalidade dos eventos e a psicologia dos personagens sem ambiguidades, guiando-o por uma trajetória em que o drama é vivido no primeiro plano.

Em contrapartida, *Dark Souls* resgata a potência do estilo bíblico, transformando a fragmentação e a opacidade em mecânicas de jogo. A obra da FromSoftware alinha-se à

narrativa carregada de segundos planos ao recusar a entrega direta do enredo. A exigência hermenêutica, típica da leitura dos textos sagrados, é convertida aqui em agência do jogador: para compreender a cosmogonia de Lordran, é necessário atuar como um arqueólogo de sentidos ocultos, preenchendo as lacunas deixadas por descrições de itens e silêncios de personagens. O jogo demonstra que a falta de clareza não é um defeito, mas um convite ao engajamento intelectual.

A principal contribuição deste trabalho para os estudos literários e de mídia reside em demonstrar que a teoria literária clássica, especificamente a filologia estilística de Auerbach, oferece um ferramental robusto para a crítica de *videogames*. É fundamental ressaltar, contudo, que esta análise não busca uma canonização dos jogos como literatura, nem tenta subordiná-los a categorias tradicionais. O objetivo foi compreender as complexas relações entre tradição e inovação, investigando como esses padrões narrativos ancestrais continuam a reverberar e a serem ressignificados, com notável criatividade e pertinência, nas novas formas de narrativa digital.

Apesar disso, é imperativo apontar os limites desta discussão. A aplicação da dicotomia homérico-bíblica não pretende ser uma chave universal. A interatividade introduz a variável da “agência” do jogador, a capacidade de alterar o curso dos eventos, um elemento que a teoria literária original de Auerbach, voltada para textos fixos, não previa. A tensão entre o destino traçado pelo *designer* e a liberdade do jogador cria nuances que exigem, muitas vezes, uma adaptação teórica flexível, reconhecendo que os jogos não são apenas textos para serem lidos, mas sistemas para serem habitados.

Como desdobramento para pesquisas futuras, sugere-se a investigação de como esses padrões narrativos se comportam em jogos de mundo aberto não-lineares, em que a “iluminação” ou a “opacidade” dependem da ordem em que o jogador escolhe vivenciar os eventos. Outra via promissora seria um estudo de recepção, analisando como jogadores de diferentes contextos culturais interpretam as lacunas do estilo bíblico: eles preenchem esses vazios com referências pessoais ou a opacidade gera um obstáculo à imersão? Responder a essas questões ajudará a consolidar ainda mais os *Game Studies* como um campo essencial para a compreensão das narrativas, no século XXI.

Referências

- ALTER, Robert. **The art of biblical narrative**. New York: Basic Books, 2011.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- DARK SOULS**. Tóquio: FromSoftware; Namco Bandai Games, 2011. Jogo eletrônico. Disponível para: PlayStation 3, Xbox 360 e Windows.
- DE JONG, Irene J. F. A arte narrativa de Homero. Tradução de Eduardo Henrik Aubert. In: LATACZ, J. (Ed.). **Homer**: der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst. München: Hirmer Verlag, 2008. p. 157-163.
- FRYE, Northrop. **O código dos códigos**: a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2006.
- GOLIN, Luana Martins. A Bíblia como Literatura. São Bernardo do Campo, **Caminhando**, v. 26, n. 1, p. e021004, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15603/2176-3828/caminhando.v26e021004>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- GRAZIOSI, Barbara. Inspiração divina e técnica narrativa na Ilíada. Belo Horizonte, **Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos**, v. 29, n. 1, p. 103-123, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i1.409>. Acesso em: 10 jan. 2025.
- KERMODE, Frank. **The genesis of secrecy**: on the interpretation of narrative. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1979.
- MANGUEL, Alberto. **El legado de Homero**. Barcelona: Debate, 2017.
- SKA, Jean-Louis. **Antigo Testamento 1**: introdução. Tradução de Silvana Cobucci Leite. Petrópolis: Vozes, 2018.
- STRAUSS, Leo. Jerusalém e Atenas. São Paulo, **Ide**, v. 36, n. 56, p. 15-47, 2013.
- THE LAST OF US**. Santa Mônica: Naughty Dog; Sony Computer Entertainment, 2013. Jogo eletrônico. Disponível para: PlayStation 3.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

A Maternidade em A Filha Primitiva, de Vanessa Passos

Motherhood in *A Filha Primitiva*, of Vanessa Passos

Ana Carolina Moraes de Souza¹, Paulo Henrique Pressotto²

Resumo: *A filha primitiva* (2021) é o primeiro romance da cearense Vanessa Passos e, nele, pode-se acompanhar a vida de uma mãe solo que vive com a filha pequena e sua mãe em uma casa humilde, no Ceará. A jovem, embora tenha engravidado no período de sua graduação, foi aconselhada – e, quem sabe, um pouco obrigada – a continuar o curso de Letras por causa da mãe, que almejava uma filha doutora. Assim, temos a protagonista que se divide em algumas aulas na universidade onde cursa o doutorado, os momentos que se desloca para outra cidade para dar aulas e os períodos que passa em casa cuidando da filha por quem ainda não conseguiu se afeiçoar. A narrativa de Passos é bela e, muitas vezes, crua, e mostra como uma mulher que não ansiava pela maternidade pode lidar com ela, sem a lente cor-de-rosa que coloca a maternidade como algo essencial e inata na vida das mulheres. Dessa forma, compreendendo a importância dessa temática e a potência narrativa do romance, propõe-se, neste artigo, uma análise interpretativa dessa obra de ficção contemporânea, por meio de conceitos teóricos, como os de Badinter (2009, 2024), Donath (2024) e Iaconelli (2023), buscando divulgar ainda mais a obra e a autora, ao leitor.

Palavras-chave: Maternidade; *A filha primitiva*; Vanessa Passos.

Abstract: *The primitive daughter* (2021) is the first novel by Vanessa Passos from Ceará and in it you can follow the life of a single mother who lives with her young daughter and her mother in a humble house in Ceará. The young woman, although she became pregnant during her graduation, was advised – and

¹ Discente do curso de Letras Habilitação Português/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS/Dourados), desenvolve Iniciação Científica na área de Estudos Literários. E-mail: anacarolinamoraissouza@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9647-6073>

² Doutor em Letras, na área de Estudos de Literatura e especialidade em Literatura Comparada, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Professor Associado, nível V, da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS/Dourados. Coordenador do Mestrado Profissional em Letras - PROFLETRAS-UEMS/Dourados. E-mail: paulopressotto@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5625-4526>

perhaps a little forced – to continue the Literature course because of her mother, who wanted a daughter with a doctorate. Thus, there is the protagonist who divides herself into some classes at the university where she is studying for her doctorate, the moments she travels to another city to teach and the periods she spends at home taking care of the daughter she has not yet been able to get fond of. Passos' narrative is beautiful and often raw, and shows how a woman who did not yearn for motherhood can deal with it, without the rose-colored lens that places motherhood as something essential and innate in women's lives. Thus, understanding the importance of this theme and the narrative power of the novel, this article proposes an interpretative analysis of this work of contemporary fiction, through theoretical concepts such as those of Badinter (2009, 2024), Donath (2024) and Iaconelli (2023), seeking to further disseminate the work and the author to the reader.

Keywords: Motherhood; *A filha primitiva*; Vanessa Passos.

Considerações iniciais

A filha primitiva (2022) é o primeiro romance da escritora cearense Vanessa Passos, a história acompanha uma mãe solo que vive com a filha e sua mãe, em Fortaleza, no Ceará. A mulher também alterna sua permanência em casa com a filha entre as idas para uma pequena cidade para dar aulas de literatura, deixando a criança aos cuidados da mãe. Passos constrói uma personagem complexa e rica que destoa do estereótipo de maternidade que conhecemos, isso porque a protagonista de sua história afirma não gostar de sua filha e de sua maternidade, reiterando isso abertamente ao longo da narrativa.

O romance traz os questionamentos da personagem sobre a maternidade e sobre a família, pois não teve a oportunidade de conhecer seu pai e sua mãe retém as informações sobre ele, o que lhe gera muita frustração e dúvidas. Na obra, também existe o debate sobre violências, racismo, abusos e o papel da escrita (já que a protagonista, além de professora, também é escritora), todos esses temas explorados de forma muito potente por Passos.

Buscando ampliar o debate da maternidade e a fuga dos estereótipos que são presentes na obra, e com o propósito de contribuir com os estudos deste objeto, o presente artigo tem como meta explorar o tema referido, trazendo reflexões que possam ampliar o entendimento dessa narrativa. Por meio de conceitos teóricos de autores como Badinter (2009, 2024), Donath (2024) e Iaconelli (2023), busca-se realizar uma análise interpretativa dessa obra, visando também destacar esse tema pouco explorado na ficção brasileira.

A maternidade inconveniente em *A filha primitiva*

Em *A filha primitiva* (2022) é narrada a história de uma jovem professora de literatura, e aspirante à escritora, que engravida durante a graduação, porém com o incentivo de sua mãe, termina os estudos e o mestrado, e parte para o doutorado, intercalando com as aulas que ministra na pequena cidade de Guaiuba. Sua mãe e sua filha moram em Fortaleza, lugar ao qual a jovem sempre volta quando não está trabalhando.

O pai de sua filha some assim que recebe a notícia da existência da criança: “Ele sempre tinha pressa. Pressa pra trabalhar, pressa pra trepar, pressa pra ir embora. A pressa foi ainda maior quando ele soube da existência da menina. Nem hesitou, sumiu sem direito a tchau” (Passos, 2022, p. 35). Havia sido um relacionamento sem compromisso sério fixado e a mãe da personagem a advertira de “tal mal”. Uma criança sem pai, poderia surgir dali o que geraria a grande acusação de “a escolha foi sua”, então, a mulher não poderia se arrepender. Como pontua Donath:

[...] quando nossas escolhas se chocam com as expectativas da sociedade – quando nos recusamos, por exemplo, a nos comprometer com cuidados com a beleza ou a manter relações amorosas em geral enfrentamos um problema. Não apenas somos condenadas por nossas ações, mas também somos deixadas para lidar sozinhas com suas implicações, pois “a escolha foi sua!”, e “foi uma péssima escolha”, caberia acrescentar (Donath, 2024, p. 31).

Quanto ao seu próprio pai, a professora nunca o conheceu e sua mãe mantinha o nome e a existência do homem em total segredo. Não havia na casa nenhum documento ou indicação da identidade daquele do seu progenitor, fato, esse, que gera desavenças entre a narradora e sua genitora, pois a mulher fazia questão de saber quem era seu pai, seu nome e sua história, porque ele não estava com elas, se havia fugido ou morrera, ela queria preencher essa lacuna de sua vida.

As personagens femininas do livro não são designadas pelo nome, nem a protagonista, nem sua mãe, nem sua filha e muito menos as personagens secundárias, como sua vizinha, apenas os homens o são e isso causa um certo desconforto ao leitor atento. A narradora, que também é escritora, fala sobre a questão dos nomes em dois momentos específicos, primeiro sobre o motivo de não nominar sua filha: “Um

personagem só ganha vida, só se materializa com o nome. Por isso, nunca chamei a menina pelo nome. Talvez ela não vingue” (Passos, 2022, p. 97), e, em outro momento, o fato de não ser boa nomeando personagens e sua importância, realidade essa que reflete um pouco a situação de não haver nomes em sua própria história narrada:

Não sou boa com nomes, nunca fui. Nenhum personagem das minhas histórias tem nome, porque não consigo escolher. E eles seguem sem nome, podem ser qualquer um, o leitor, a leitora ou até eu mesma. É só estar no mundo, porque a realidade, às vezes, é muito mais absurda que a ficção (Passos, 2022, p. 104).

Um dos temas centrais do romance é a maternidade. Há a maternidade da mulher negra, vivenciada por sua mãe, a qual suscita muitas questões e um amplo debate possível; no entanto, para esta abordagem, será focada aquela vivenciada pela narradora e protagonista da obra. A maternidade na vida da personagem possui uma importância singular, principalmente por essa não performar os estereótipos de amor materno incondicional e intrínseco à toda fêmea humana que se acredita existir de acordo com o conceito já cristalizado.

Os primeiros pensamentos da protagonista ao saber de sua gravidez foi o desespero de entender que teria que cuidar e sustentar mais uma vida que não queria e não fazia a mínima questão de manter:

VI AQUELES DOIS TRAÇOS NO teste de gravidez: positivo. Testei de novo e de novo: positivo. Não tive coragem de fazer o de sangue, por medo da agulha no braço. Vou aguentar parir como?
Não quero saber o sexo.
Se alegre, é uma menina.
Não respondi porque tive medo de trazer de volta a ladainha.
Que alegria tem botar criança no mundo pra sofrer? (Passos, 2022, p. 37, destaque da autora).

Após o choque de compreender que seria mãe e vendo aquele ser crescer dentro de si, a personagem mantém seu desgosto e raiva para com aquele feto. Os primeiros chutes, que, muitas vezes, são sinônimo de alegria para as mães e estão entre os momentos felizes da maternidade, segundo as ideias popularizadas, é um momento ruim para ela:

A menina chutou de novo, uma pontada fina no pé da barriga. Soquei a barriga de volta. Os chutes pararam. Tudo calmo. A menina quietinha, queria sobreviver.

Esperei mexer de novo pra dizer a ela que era melhor morrer do que viver nesse mundo (Passos, 2022, p. 38).

Os momentos em que a professora demonstra total desprezo por sua prole perpassam toda a narrativa e, em momento algum, ela se importa com as palavras que podem ser interpretadas como muito duras pela grande maioria:

Pela porta do quarto dava para ver a menina, engatinhando no chão de cimento, que devia machucar os joelhos. Ela parecia não se importar. Eu, menos ainda. Minutos depois minha mãe entrou no quarto e se pôs a gritar. Não viu a criança no chão sem joelheira? Estava escrevendo, menti (Passos, 2022, p. 49).

A preocupação com sua saúde e até mesmo com sua vida é inexistente, e um dos episódios que marca a falta de preocupação e desprezo pela filha se passa numa das vezes em que a menina chorava sem parar, na madrugada, incomodando ainda mais a mãe que teria que trabalhar logo cedo:

ÀS TRÊS DA MANHÃ, EU não aguentava mais ouvir o choro. Não era em dormir que eu pensava. Já alimentava a certeza de que era melhor dar a menina do que um dia desses fazer uma besteira. Qualquer outra família seria melhor para ela, melhor para nós duas.

Não contei nada para minha mãe. Não preciso dar satisfação, fui eu que pari [...] Pensei tudo isso enquanto sacudia no colo a menina, que ainda chorava. Não quis chupeta, não quis mamadeira, não quis peito.

Sacolejei ainda mais. O choro era tremido. Eu estava engasgada, mas era a menina que chorava.

Pelo amor de Deus, me dá a menina! Minha mãe veio e a tomou dos meus braços.

A moleira, não pode chacoalhar assim, podia ter morrido.

Podia?

Podia.

Fui dormir. Descansar um pouco pra trabalhar cedo no dia seguinte.

Podia ter sacolejado mais um pouco (Passos, 2022, p. 65-66, destaque da autora).

A passagem acima pode ser completamente chocante quando pensamos na existência da falácia do instinto materno vinculado ao amor que se propõe existir como intrínseco a toda mulher, apenas por ela ser uma fêmea e o comportamento tido como biológico. Badinter (2009), em sua obra, **Um amor conquistado: o mito do amor materno**, que é

emblemática e revolucionária, faz questão de questionar esses estereótipos e como surgiram tais mitos. No final da obra, a autora coloca categoricamente que:

Ao se percorrer a história das atitudes maternas, nasce a convicção de que o instinto materno é um mito. Não encontramos nenhuma conduta universal e necessária da mãe. Ao contrário, constatamos a extrema variabilidade de seus sentimentos, segundo sua cultura, ambições ou frustrações. Como, então, não chegar à conclusão, mesmo que ela pareça cruel, de que o amor materno é apenas um sentimento e, como tal, essencialmente contingente? Esse sentimento pode existir ou não existir; ser e desaparecer. Mostrar-se forte ou frágil. Preferir um filho ou entregar-se a todos. Tudo depende da mãe, de sua história e da História. Não, não há uma lei universal nessa matéria, que escapa ao determinismo natural. O amor materno não é inerente às mulheres. É “adicional” (Badinter, 2009, p. 367).

Sendo assim, olhar para essa mãe que não ama imediatamente sua filha e não possui um instinto materno aflorado desde o momento que soube da existência da pequena ou, pelo menos, que o viu florescer magicamente no momento do parto, e julgá-la como uma aberração ou degenerada, diz muito sobre como a cultura influencia na ideia que temos sobre o que é uma mãe. Iaconelli fala sobre os termos maternidade e mãe:

“MATERNIDADE” É UM TERMO curioso pela multiplicidade de sentidos que conjuga e pelos paradoxos que cria. Pode significar a relação de parentesco com os filhos, mas também o hospital onde se costuma parir. “Mãe” é um significante que contempla a mulher que deu à luz, a mulher responsável pelo filho sem tê-lo parido, a mulher que é responsável legalmente, mas que não se ocupa do filho [...] O termo “mãe” se liga ao mito de que a genitora é o tipo preferencial de mãe, aquela que teria dotes naturais para a função. Nesse caso, diz-se, desde o tempo do Império, que “Mãe só tem uma!”, para distingui-la da ama de leite, ama-seca ou babá, que eram as cuidadoras de fato (Iaconelli, 2023, p. 21, destaque da autora).

A autora mostra, ainda, que existem tipos de mãe que a sociedade julga e exige: “A maternidade reproduz o lugar social no qual encontramos mães de primeira classe e de segunda” (Iaconelli, 2023, p. 28). A mulher que foge a esses padrões é vista como a degenerada, aquela que com toda certeza deve ter problemas psicológicos, pois não amar a criança que pariu é notoriamente uma patologia e deve ser execrada:

A mulher que não apresentasse o comportamento esperado de uma mãe seria considerada triste, louca ou má, ou, segundo o jargão médico,

deprimida, psicótica ou perversa. Seriam todas mães *desnaturadas*, ou seja, incapazes de cumprir com sua natureza materna (Iaconelli, 2023, p. 52).

O julgamento que a personagem de Passos enfrentaria, caso ela verbalizasse tais atos, seria exatamente o sofrido por diversas mulheres ao longo dos séculos. Desde 1760, quando houve a mudança da ideia de como uma mãe deveria ser (Badinter, 2009), as crianças eram abandonadas por suas mães, muitas eram enviadas para amas de leite o mais longe possível da família. E sofrer por um filho morto era visto com maus olhos para a sociedade burguesa da época (Badinter, 2009). Assim, Iaconelli questiona:

O “instinto materno” atribuído à fêmea humana passa, dessa forma, a ser entendido como fato da ciência. Embora o amor pelos filhos sempre tenha existido, a moralização e a ideologia associadas a esse afeto foram meticulosamente construídas, fazendo supor que ele não seria contingencial – como todo amor –, mas garantido pela natureza feminina. No entanto, se o instinto é, por definição, aquilo que é intrínseco à espécie, com pouquíssimas variações, não poderia simplesmente desaparecer do nada em toda uma população. Como explicar que, por séculos, as crianças morreram como moscas sob os olhares complacentes de pais e mães, sem que o dito instinto materno operasse impedindo tamanha omissão? (Iaconelli, 2023, p. 47).

Como amor e instinto materno poderiam ser apontados como intrínsecos em uma personagem que afirma que o momento que começou a simpatizar – não amar – um pouco mais com a criança foi apenas por ela ter começado a realmente escrever após a sua chegada, sendo que tal simpatia não era suficiente para se importar com a integridade física da pequena:

A menina brincava na cama desprotegida, sem travesseiros. Eu não estava preocupada se ela ia cair, se ia se ferir ou até perder a vida. Pensei no nascimento das palavras, observei minha caligrafia que mudava à medida que escrevia, as palavras serelepes saltando na folha, brincando igual à menina, que agora me olhava com cumplicidade (Passos, 2022, p. 77).

Iaconelli bem coloca sobre a maternidade, que: “A biologização e a naturalização do tema impedem que vejamos com acuidade qual a relação entre procriação e assunção da maternidade/paternidade” (Iaconelli, 2023, p. 26). Presumir que a protagonista do romance é cruel por não amar a filha e não a querer, julgá-la como uma mulher

desnaturada e desvirtuada é claramente um pensamento comum a uma sociedade que ainda crê em tais mitos cristalizados e nessa biologização.

Ao refletir mais profundamente sobre a maternidade, saímos da ideia de uma mãe modelo e do amor e instinto maternos intrínsecos, caminhando-se, então, para debates que possibilitam também o arrependimento por dar à luz àquela vida, se arrepender da maternidade, embora isso seja muito malvisto na sociedade, é algo que, quando aberta à possibilidade de expressá-lo, é feito por muitas mães que desabafam sobre esse fato. A pesquisadora Orna Donath transformou em livro sua pesquisa sobre mães que afirmam terem se arrependido de sua maternidade, a autora pontua que:

Sabemos que a maternidade pode ser por si só opressiva, já que reduz as possibilidades de movimento e o grau de independência da mulher. E já começamos a nos mostrar dispostos a compreender que as mães são seres humanos capazes de, consciente ou inconscientemente, ferir, maltratar e algumas vezes até matar. Não obstante, continuamos desejando que essas experiências de mulheres de carne e osso não destruam nossa imagem mítica da mãe, e, portanto, ainda relutamos em admitir que a maternidade – como tantos outros domínios de nossa vida com os quais estamos comprometidos, sofremos e nos importamos, e que, portanto, nos fazem desejar voltar atrás e fazer tudo diferente – também está sujeita ao arrependimento (Donath, 2024, p. 10).

A protagonista faz questão de reiterar que gostava de trabalhar longe para que pudesse ficar distante da criança, se pudesse pegar mais “bicos” para se manter mais tempo fora seria melhor, afinal ela se arrepende da maternidade, mas não pode expor isso, pois, como afirma Donath: “De fato, nada é mais inconfessável em nossa sociedade do que essa declaração. Reconhecer que se enganou, que não era feita para ser mãe e que obteve com isso poucas satisfações faria de você uma espécie de monstro irresponsável” (Badinter, 2024, p. 23).

O sentimento da mulher sobre maternidade é bem claro e quando surge a possibilidade de falar para suas alunas, a jovem é categórica: “Falo de como ter uma criança pode ser a desgraça de toda mulher, olhando no olho de cada menina da sala, como um aviso” (Passos, 2022, p. 108). A professora pontua que os rastros que ficam no corpo e na vida após o parto são a prova viva de que a vida não é mais a mesma e nunca mais o será: “Se tem os rastros, é porque a vida não é mais a mesma. Pouca coisa sobra da gente depois da maternidade” (Passos, 2022, p. 55).

Suas falas são sempre contundentes e mostram arrependimento, dor, tristeza e pouca alegria, embora a menina tenha trazido a escrita de forma proeminente em sua vida, de resto sobra muito pouco para amá-la profundamente. O que é prometido às mulheres com a maternidade, como assegura Donath: “A maternidade vai levá-la a uma existência valiosa e justificada, um estado que corrobora sua necessidade e vitalidade. A maternidade vai anunciar a ela mesma e ao mundo que ela é uma mulher no sentido mais amplo da palavra” (Donath, 2024, p. 28), está longe de acontecer com a protagonista e o que permanece é a solidão e o lamentar profundo de ter a sua vida tão mudada e interrompida.

Outro fato que move a vida da personagem é o fato de não saber sobre seu pai, sua mãe esconde a existência dele e foge do assunto sempre que pode, mas como a avó ama com todas as forças a neta, a protagonista decide usar a própria filha para descobrir suas origens, usando-a, no caso, contra a sua mãe, que se preocupa com a neta:

Encurralada, entre a parede e a porta do banheiro, vendo a menina no meu colo, chorando, enguiando, sufocando. Corre em minha direção, deslizou e caiu no chão. Com dor, vendo minhas mãos prestes a tapar o nariz e a boca da menina. A pressão dos meus braços aumentava o choro, o desespero. Então, finalmente o nome. Ela disse. José. É José (Passos, 2022, p. 94-95).

A mulher ameaça a vida da filha para descobrir o nome paterno, mas não para aí. Sabendo que a mãe tinha mais a revelar, decide, em outro momento, levar a filha para longe e liga para a mãe, mostrando que está próxima ao mar e poderia facilmente se desfazer da garotinha se não tivesse sua curiosidade satisfeita:

Não é você quem diz que criança quando morre vai logo pro céu sem pecado, e nem é julgada? Eu ia fazer um favor pra ela. Vira essa boca pra lá, sua endemoniada, vira essa boca pra lá, disse apertando a menina caída num sono de Bela Adormecida com a ajudinha do Muricalm (Passos, 2022, p. 116-117).

Obviamente, não há justificativas para que se venha a ferir uma criança, mas o debate sobre a maternidade dessa mulher que não possui apreço pela prole é necessário, ainda mais quando fugimos das acusações prontas. Escrachar essa mãe como uma desnaturada e vil criatura apenas dá sequência aos conceitos já cristalizados no imaginário coletivo, sendo esta a ideia de maternalismo, como sustenta Iaconelli: “maternalismo é o discurso

ISSN 2448 - 1165 | Campo Grande | MS | Vol. 29 | Nº 58 | 2025 | págs. 13 a 24

através do qual a sociedade justifica e reitera o lugar das mulheres – reduzidas à função de mães e trabalhadoras domésticas não remuneradas – no exercício de tarefas imprescindíveis para a consolidação do capitalismo” (Iaconelli, 2023, p. 10).

Alguns momentos fazem com que a protagonista repense um pouco sobre a visão que tem da maternidade e de sua filha, o ato de amamentar é um desses: “JÁ ERA TEMPO DE PARAR de mamar, mas a menina continuava agarrada ao peito. No fundo, eu gostava, era o único momento em que eu me sentia mãe de verdade. A menina sugando de mim a mãe que eu não era” (Passos, 2022, p. 15, destaque da autora). Amamentar é uma das coisas que une mãe e filha de forma singular e mostra que a mulher tem um pouco de carinho por aquela garotinha, mesmo que afirme o contrário e se arrependa completamente de tê-la:

Não sei se quero que ela pare de mamar. Dar o peito é o único carinho que sei. O que vou fazer quando ela parar de mamar? Sem o peito, sem o leite ainda vou ser mãe da menina?

Ela mordeu forte o bico. Sangrou de novo. Cuspiu, enguiou no peito, deve ser por causa dos dentes. Colocou a língua pra fora. Meu Deus, enguiou outra vez. Não faz isso, menina, pega de novo (Passos, 2022, p. 23).

O desespero, quando a menina recusa seu peito, mostra que a mulher gostaria de ter aquele vínculo de carinho já que não sabia outra forma de demonstrá-lo. De toda forma, a professora já se questionava em seu papel de mãe, quando pega ônibus com a garota ela reflete: “Estava cheio, mas subi pela frente e me deram a cadeira preferencial. São pequenos atos que nos fazem perceber que somos mães. Esse um deles. Mesmo assim, a sensação de pertencimento não vinha” (Passos, 2022, p. 111-112). A confusão em que se encontra, chegando a questionar se ainda seria mãe da garota sem a amamentação, mostra como a sociedade massacra as mães; como as expectativas geradas são frustrantes e perigosas, podendo ser capazes de adoecer uma mulher.

O ponto de virada para a maternidade dessa mulher, que a faz ver-se plenamente como mãe e se preocupando com aquela pequena garotinha, ocorre quando observa o dono da venda próxima a sua casa pegá-la no colo. Naquele momento, a mãe desponta, pois a mulher lembra que, em sua infância, fora abusada por aquele homem desprezível e não queria que o mesmo mal caísse sobre sua pequena: “Não tinha mais cordão umbilical, a menina não mamava mais. Era a raiva agora que passava pra ela, de mãe pra

filha. Não foi o parto, não; não foi a contração, não; não foi dar o peito, não; foi a raiva que me tornou mãe” (Passos, 2022, p. 146).

Ao contrário das mães “formadas” pelo amor, com as questões de amor materno e todo o discurso já presentes no imaginário coletivo, a protagonista de **A filha primitiva** se reconhece como mãe por meio do ódio, da raiva pelo abuso que sofrera na infância, a desperta para o cuidado com aquela pequena menininha que estava no colo de um velho abusador e poderia passar pelo mesmo que ela. Esse fato muda completamente a forma como a mulher vê a sua maternidade e sua prole, é a primeira vez que ela admite o uso da palavra “mãe” sem ressalvas e possivelmente pensando no conceito parecido com o já cristalizado socialmente.

Considerações finais

A filha primitiva (2022), de Vanessa Passos, é um romance potente e que traz a maternidade sob uma ótica que não costuma ser tão abordada devido aos tabus que geralmente a envolvem. Os estereótipos existentes sobre a boa mãe, o amor e o instinto maternos são postos em xeque na forma que a personagem principal experiencia sua maternidade, abrindo margem para novas interpretações e debates.

A maternidade, após o final do século XVIII, tem sido colocada como algo inato e altamente necessário para as mulheres. Para a normativa, sem a maternidade uma mulher adulta estaria incompleta e não desfrutaria da plena felicidade (Badinter, 2009, 2004; Iaconelli, 2023). Ignoram-se completamente os desejos e falas de todas aquelas que preferem não ter filhos por distintos motivos, essas mulheres são malvistas e pressionadas em todos os espaços sociais a serem mães o quanto antes.

Dessa forma, muitas mulheres acabam se tornando mães mesmo que não queiram, seja por pressão social ou pelo dito “descuido”, e são obrigadas, a partir daí, a ter um amor incondicional e a exercer uma maternidade de acordo com os modelos, o dito “padrão ouro” (Iaconelli, 2023), em que as mães são divididas entres boas ou más, baseando-se sempre em conceitos estereotipados e que presumem total abnegação daquela que gerou a criança.

Não é socialmente permitido a essa mulher que tem filho o direito de se arrepender abertamente (Donath, 2024), de não gostar da prole parcial ou totalmente. O que a sociedade apregoa vai contra as conclusões de Badinter (2009), que apresenta o amor materno também como algo contingente e não inato, afinal, o amor materno é um mito e, como muitos outros sentimentos humanos, precisa ser conquistado com o tempo.

Em **A filha primitiva** (2021), Passos foi assertiva ao criar uma protagonista complexa que foge dos conceitos já fixados no imaginário popular, fazendo com que ela se desenvolva de uma forma muito própria e singular, tendo muitas camadas e sendo ambígua em diversos momentos, escapando da máxima da protagonista boa em sua totalidade assim como é a imagem da mãe carinhosa e que se sacrifica completamente pela prole, sem maldade e outros desejos.

Com o presente trabalho, buscou-se explorar a maternidade sincera e que foge dos padrões esperados, que é vivenciada e apresentada pelo olhar da protagonista e narradora do romance. Na interpretação, foram aplicados conceitos teóricos, como os de Badinter (2009, 2024), Donath (2024) e Iaconelli (2023), a fim de que a discussão sobre tais questões pudessem ser aprofundadas. Espera-se, com esta análise interpretativa, contribuir com os estudos do romance e da autora.

Referências

- BADINTER, Elisabeth. **O conflito**: a mãe e a mulher. Tradução de Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2024.
- BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.
- DONATH, Orna. **Mães arrependidas**: uma outra visão da maternidade. Tradução de Marina Vargas. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2024.
- IACONELLI, Vera. **Manifesto antimaternalista**: psicanálise e políticas de reprodução. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- PASSOS, Vanessa. **A filha primitiva**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

As Grandes Dionisas Urbanas e a Tragédia como Instrumento Político e Forma de Pensar¹

The Great Urban Dionysia and Tragedy as a Political Instrument and Way of Thinking

Júlia Graziela da Silva dos Santos², Wagner Corsino Enedino³

Resumo: Este estudo versa sobre um breve histórico das tragédias gregas e sua interação dentro das estruturas sociais, religiosas e políticas da *pólis*, no século V a.C. O objetivo deste trabalho é argumentar que o teatro grego antigo não era somente um evento cultural e, sim, um instrumento político e de reflexão da democracia ateniense. Neste estudo, examinam-se as festividades em honra ao deus Dioniso, com ênfase nas Grandes Dionísias Urbanas (534 a.C.) e nas Leneias. Na sequência, discute-se a tragédia *Antígona*, de Sófocles, como estudo de caso paradigmático da tensão entre lei humana e lei divina, indivíduo e comunidade, poder e limite. Com isso, constatou-se que, dentro do plano político da *pólis*, a montagem das peças e os concursos que aconteciam na Grécia Antiga, eram regulamentos pelo Estado garantindo que todos os cidadãos atenienses (incluindo os mais pobres) ou metecos (estrangeiros) participassem dos festivais, reforçando a argumentação de que o teatro trágico era um instrumento Político.

Palavras-chave: Tragédia Grega; Festivais Atenienses; Instrumento Político; *Pólis*.

Abstract: This study provides a brief history of Greek tragedies and their interaction within the social, religious, and political structures of the polis in the 5th century BC. The aim of this work is to argue that ancient Greek theater was not only a cultural event but also a political instrument and a means of reflecting

¹ Esta publicação contou com auxílio financeiro da Fundect-MS, por meio da Chamada Especial Fundect/CNPq 15/2024, Bolsas de Produtividade Estaduais Fundect/CNPq, Termo de Outorga 137/2024.

² Mestra em Estudos de Linguagens pela UFMS – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6383-7498> E-mail: julia.g.santos@ufms.br

³ Doutor em Letras pela UNESP - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Campus de São José do Rio Preto. Professor Titular da UFMS - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Bolsista Produtividade em Pesquisa FUNDECT/CNPq (PQ-E). ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2096-538X> E-mail: wagner.corsino@ufms.br

on Athenian democracy. This study examines the festivities in honor of the god Dionysus, with emphasis on the Great Urban Dionysia (534 BC) and the Lenaia. Following this, the tragedy Antigone, by Sophocles, is discussed as a paradigmatic case study of the tension between human and divine law, individual and community, power and limits. It was possible to ascertain that within the political framework of the polis, the staging of plays and the competitions that took place in Ancient Greece were regulated by the State, ensuring that all Athenian citizens (including the poorest) or metics (foreigners) participated in the festivals, reinforcing the argument that tragic theater was a political instrument.

Keywords: Greek Tragedy; Athenian Festivals; Political Instrument; Polis.

Palavras Iniciais

O aparecimento da *polis* constitui, na história do pensamento grego, um acontecimento decisivo. Certamente, no plano intelectual como no domínio das instituições, só no fim alcançará todas as suas consequências; a *polis* conhecerá etapas múltiplas e formas variadas.

Jean-Pierre Vernant. In: *As Origens do Pensamento Grego*

Pensar o ambiente em que ocorriam os concursos trágicos em Atenas é pensar nas festividades gregas, portanto, nesta seção, buscou-se demonstrar como a tragédia grega se inseria em uma das principais festividades atenienses, as “Grandes Dionisas⁴ Urbanas”. No entanto, convém lembrar que as “Grandes Panateneias” representavam o festival de maior importância em Atenas, pois, além de honrar a deusa Atena, ainda o faziam a Dioniso, a saber: Leneias, Antestérias, Dionisas Urbanas, Dionisas rurais, em que havia os concursos de comédia, tragédias e ditirambos⁵.

A tragédia grega, tal como consolidada no século V a.C., situa-se no ponto de convergência entre ritual, política e representação dramática. Seu nascimento está ligado não apenas às práticas religiosas dionisiacas, mas também ao surgimento de uma nova consciência social e cívica que caracteriza a pólis. Como observa Vernant, a formação da cidade constitui um marco decisivo porque altera profundamente a forma como os gregos pensam a si mesmos e à coletividade: a reflexão moral, o exercício político e a deliberação pública tornam-se elementos estruturantes da experiência humana. Nesse contexto, o

⁴“Dionisas” e/ou “Dionísia” são dois termos encontrados em traduções para se referir às festividades, ora aparecerá “Dionisas”, ora “Dionísias”, no decorrer do texto.

⁵ Segundo o teórico francês Patrice Pavis (2015. p. 107), em seu *Dicionário de Teatro*, afirma que: “Sendo em sua origem um canto lírico para glorificar Dioniso, interpretado e dançado por coreutas conduzidos pelo corifeu, o ditirambo evolui, notadamente com SIMONIDE DE CÉOS (556-468) e LASOS D’ HERMIONE, para um diálogo, resultando, segundo Aristóteles, na tragédia.”

teatro deixa de ser somente ritual e passa a funcionar como instituição de análise, debate e imaginação social.

Se os estudos literários frequentemente privilegiam aspectos míticos, estilísticos ou poéticos das tragédias, é igualmente fundamental reconhecer seu funcionamento como dispositivo dramatúrgico que pensa e problematiza o mundo político. A forma teatral — com sua alternância entre canto e palavra, coro e atores, narrativa e performance — torna possível encenar conflitos que revelam tensões profundas entre costumes, leis e afetos. Como demonstra Jaa Torrano (2018), a tragédia é uma verdadeira máquina de pensar política, e sua força literária provém justamente da capacidade de transformar dilemas civis em matéria estética.

Assim, este artigo procura aprofundar essa perspectiva, investigando o contexto das Grandes Dionísias Urbanas, examinando a articulação entre teatro, Estado e ideologia democrática e ampliando a leitura da tragédia *Antígona*, de Sófocles, como um estudo dramático paradigmático das tensões da pólis. Busca-se demonstrar que a tragédia, ao integrar o calendário oficial ateniense, operava como prática pública de reflexão e crítica, mantendo-se como uma das mais sofisticadas formas de pensamento literário produzidas pela Antiguidade.

Política, Teatro e Tragédia: As Grandes Dionísias Urbanas

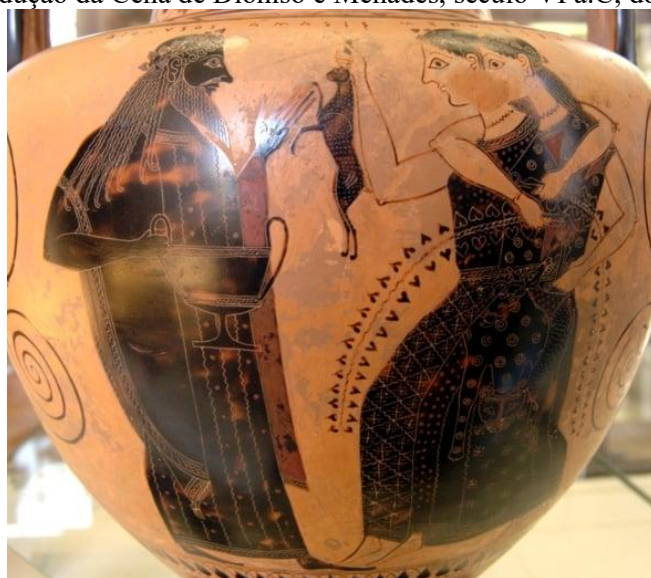
O teatro trágico ático foi uma maneira de ligar a religião e a forma social da vida do grego e de quem por ali passava. Assim, dois aspectos estavam ligados naquele momento: de um lado, a religião e o lugar sagrado; do outro, os festivais que aconteciam em determinados meses do ano. As festividades do mundo grego antigo eram inúmeras e deuses, como Afrodite, Hera, Pala de Atena, Dioniso e Apolo. Como lembra Moerbeck (2013), essas festas possuíam funções específicas, desde rituais agrários ligados aos cereais, flores e animais até festividades guerreiras e funerárias, que homenageavam antepassados e guerreiros mortos pela pólis. Essa diversidade de cultos demonstra a forte ligação entre religião, comunidade e vida pública, contexto no qual a tragédia se desenvolveu.

Dioniso, deus olímpico de origem pré-helênica, era o patrono dos festivais dramáticos, sendo cultuado na Ática, em Delfos, nos festivais. Conforme Wilson Ribeiro (1999), “[...] a Dioniso estava também associado um culto de Mistérios, em que eram celebrados rituais de fertilidade altamente secretos”. Ele era, muitas vezes, apresentado com uma taça de vinho em suas mãos, acompanhado de sátiros e mênades (também conhecidas como ninfas ou bacantes), como podemos observar na figura, a seguir, que mostra a cena de ânfora ateniense, representada pela imagem de Dioniso e das Mênades.

Em Atenas, as festividades “Leneias e as Dionisas Urbanas e Rurais” passam a ser reconhecidas e se tornam famosas por apresentarem, durante os festivais, as tragédias, as comédias e os dramas satíricos. Celebrada em Atenas, durante o inverno, as Leneias faziam parte dos festivais em honra a Dioniso e, talvez, seja o mais antigo festival ateniense. Quando findava o inverno, no período da primavera, a festa dionisíaca, subsequente às Leneias, era a Antestéria.

Conforme Agostini (2008), o nome da festa pode se relacionar ao processo de fermentação do vinho e à purificação realizada no mês mais frio do ano. Com o fim do inverno, celebrava-se a Antestéria, marcada pela abertura dos vasos de vinho enterrados e por rituais que envolviam as almas dos mortos, similares ao ilustrado pela Figura 1. A autora explica ainda que os vinhos ficavam em vasos de barro, metade enterrados para que ocorresse a fermentação e, depois, eram abertos para que as almas pudessem sair do mundo subterrâneo e bebê-los.

Figura 1 – Reprodução da Cena de Dioniso e Mênades, século VI a.C, do pintor de Amásis



Fonte: Portal Grécia Antiga (2024)

Quando chegava a primavera, no mês de Elaphebolíon, realizavam-se as Grandes Dionísias Urbanas. Agostini (2008) destaca, ainda, que esse período permitia maior afluxo de visitantes devido ao clima ameno e ao mar navegável, reunindo cidadãos, metecos e estrangeiros. Na procissão inicial, a antiga estátua de Dioniso Eleutereu era trazida até o teatro ao pé da Acrópole, momento que inaugurava as encenações trágicas e corais perante ampla audiência.

A tragédia grega acontecia na festa em honra a Dioniso, ou seja, as Dionisas que se dividiam em rurais e urbanas. Nessa festividade, um bode era sacrificado como oferenda. Importa acrescentar que a palavra “bode”, em grego, é *tragos*, uma notória ligação semântica à tragédia. Jaa Torrano diz que:

Na primeira metade do século VI, Sólon – ou Hiparco filho de Pístrato – introduziu nas Panateneias a recitação dos poemas de Homero, *Íliada* e *Odisseia*, com a exclusão dos outros, obrigando os rapsodos a recitá-los em ordem sequencial: o seguinte começava onde o anterior havia parado. Isso foi de uma importância decisiva para a difusão do conhecimento dos mitos heroicos pan-helênicos na Ática. Todo ano havia as Panateneias e essa recitação sistemática difundiu o conhecimento dos mitos heroicos pan-helênicos na Ática, quando a epopeia já estava em declínio. Atenas tornou-se o centro de difusão e conservação dos poemas homéricos (Torrano, 2018, p. 274).

Como observado, as Panateneias foram importantes, pois além de ser o primeiro festival, foi também o local em que os mitos heroicos foram introduzidos. Nesse sentido, Torrano chama a atenção para a instauração das Grandes Dionísias, em março, quando o mar Egeu volta a ser navegável e onde as tragédias são apresentadas:

Na segunda metade do século VI, em 534 a.C., instituíram-se em Atenas as Grande Dionísias, ou Dionísias Urbanas, que eram festas do culto dionisíaco e que tinham início com a procissão que trazia a estátua cultual de Dioniso Eleutereu do santuário de Elêuterias, no norte da Ática, na fronteira com a Beócia, para o altar no teatro de Dioniso, na costa da Acrópole. Era acompanhada de cantos e sacrifícios. O espetáculo da tragédia era o centro do festival e depois se acrescentaram também os concursos de ditirambos, os concursos de coros, os dramas satíricos e a comédia (Torrano, 2018, p.274).

E, assim, surge a tragédia grega, consoante à poesia épica e aos cantos corais. Em *Íliada* e *Odisseia* representa o espaço diegético (*telling*) e mimético (*showing*) em que ela

encontra seus personagens e sua forma de organização composta pelo canto coral, pela dança e pela estruturação dos diálogos. A tragédia advém, então, dessa fusão entre a poesia épica e os cantos corais e foi se aperfeiçoando conforme a *pólis* ia se formando e, se apresentando conforme ia se instituindo.

Torrano (2018) ressalta que os heróis da epopeia foram apresentados sob o ponto de vista da cidade, ou seja, consoante as suas regras. O coro trágico era uma representação da cidade já que se vestiam igual e tinham os mesmos rostos, evidenciando, ali, a coletividade. Essa reflexão evidencia que a tragédia foi uma grande voz da cidade de Atenas, do povo grego, notabilizando sua democracia, que é importante destacar, representou um regime político criado e desenvolvido na cidade de Atenas, isto é, a democracia ateniense tem sua representação por meio da tragédia.

Desse modo, o poeta trágico encontrava-se ali, atento àqueles festivais que duravam três dias nas “Grandes Dionisas”, sentindo a responsabilidade que tinha diante daqueles que estavam ali presentes. Havia, porém, um sistema muito bem elaborado para a montagem das peças e da participação do festival: poeta trágico precisava solicitar um coro ao arconte epônimo; cada autor apresentava três tragédias e um drama satírico, avaliados por dez juízes sorteados entre as tribos. Esse sistema buscava evitar favorecimentos e reforçava o ideal de participação ampla. O financiamento das apresentações ocorria por liturgias: cidadãos ricos eram designados para custear figurinos, máscaras, ensaios e premiações. Durante a Guerra do Peloponeso, os envolvidos no espetáculo eram dispensados das obrigações militares, evidenciando a importância do festival para o Estado.

Torrano (2018) comenta que os cidadãos mais pobres recebiam um subsídio para pagarem sua entrada no teatro, prática que foi documentada no século IV. Revela-se, assim, mais uma prova que mostra a relação da tragédia com o poder público. Essa prática ateniense mostrava ao público sua educação e seus valores, era o momento em que a tradição ateniense se ressignificava, como aponta Jaa Torrano:

A tragédia não oferece modelos de conduta, mas mostra conflitos, contradições, erros de avaliação e obstinações fatídicas, que estimulam a reflexão e põem em questão os paradigmas tradicionais. Os heróis mitológicos, personagens da epopeia, são colocados no contexto e na perspectiva do estado democrático de Atenas, numa sobreposição de épocas, de instituições e de práticas sociais, que por um lado ressaltam a inadequação de certas condutas aristocráticas – como a soberbia

(*hybris*), a ousadia (*tólma*) e a obstinação (*authadía*) – e, por outro lado, reatualizam outros valores tradicionais, comunicando-lhes um novo sentido e novas ressonâncias, eminentemente democráticas – como a moderação (*sophrsýne*) e a prudência (*phrónesis*) (Torrano, 2018, p. 277).

Nesse sentido, é pertinente destacar que os heróis da epopeia, que são apresentados na tragédia, não são mais modelos, visto estarem repletos de excessos ruins. Cita-se, como exemplo, Édipo, personagem da tragédia clássica *Édipo Rei*, de Sófocles, que é cego por sua tirania e seus maus julgamentos. Na verdade, a tragédia destaca uma forma de governar que não fosse a tirania, mas que o governante ouça o povo e faça julgamentos justos.

A dimensão política também se expressava na apresentação pública dos órfãos de guerra educados pelo Estado. Ao atingirem a maioridade, eram conduzidos à orquestra e recebiam armas completas diante do público, ritual que reafirmava o compromisso cívico e honrava a memória dos mortos. Esse momento sintetizava a ideologia democrática ateniense, que valorizava tanto a tradição quanto a responsabilidade coletiva.

Como observado, o teatro trágico, além de ter um viés religioso, foi também uma festa política alimentada pelo poder do Estado e se tornou o gênero literário de maior destaque na Grécia, no século V, a.C. Pisítrato (governante tirano de Atenas, entre 546 a.C. e 527 a.C.) foi o responsável por regulamentar e tornar as Grandes Dionisas como parte do calendário oficial das festividades. O festival tinha seis dias e seus últimos dias eram reservados as apresentações das tragédias. Com efeito, importa destacar que:

Os dias 14 e 15, os dois últimos dias do festival, eram reservados aos concursos trágicos. Neles, cada autor apresentava três tragédias, a chamada *trilogia*, e finalizava com um drama satírico, chamado também de drama silênico. Todo o conjunto das 4 peças constituía a *teatrologia*. A trilogia em seus princípios apresentava unidade temática. Apenas uma trilogia temática chegou até nós, a “Orestia”, ou a “Trilogia de Orestes”, de Ésquilo. Nela, a primeira tragédia representava o regresso e morte de Agamêmnon nas mãos da esposa, Clítemnestra; na segunda, seu filho, Orestes, o vinga matando a própria mãe; e na última Orestes é inocentado do matricídio pela intervenção da deusa Atena. Apesar da grandiosidade deste tríptico, a trilogia de mesmo tema praticamente não foi mais usada por Sófocles e Eurípedes, sendo cada uma das tragédias em cada trilogia uma unidade de em si (Piqué, 1988, p. 208-209).

No que se refere à disposição da construção do teatro ateniense, ela foi pensada para que o que era interpretado chegasse até a última fileira, como se pode observar na Figura 2.

Figura 2 - Teatro de Dioniso em Delfos



Fonte: Portal Grécia Antiga (2024)

Em relação às indumentárias, no século V a.C., Piqué (1998) ressalta serem altamente decoradas. Além do uso de, usavam peruca e máscaras com feições próximas ao natural. Tais máscaras eram providas de abertura na boca para auxiliar na dicção e para que membros do coro fizessem o papel feminino, de modo que:

Se por um lado as máscaras impediam o uso das expressões faciais por parte do ator, por outro facilitavam a caracterização, pois ajudavam o público a identificar o sexo, idade e nível social da personagem. Temos imagens em vasos de atores estudando suas máscaras para aperfeiçoar a interpretação, que sem dúvida se concentrava mais na voz e nos gestos para expressar as emoções. Alguns atores consideram que estas condições materiais da interpretação teriam uma certa influência na própria estrutura das tragédias, que apresentam cenas curtas e limitadas, em geral, a monólogos e diálogos, uma vez que o público teria dificuldade de perceber quem estaria falando devido às máscaras que impediam a visão do movimento dos lábios. Como resultado, a tragédia grega tenderia a ter um caráter em geral estático e algumas vezes mesmo hierático na sua apresentação. Havia sem dúvida uma ênfase maior na palavra, recitada ou cantada, do que na ação. É imaginarmos atores trágicos tendo algum tipo de movimento mais brusco na cena (Piqué, 1998, p.216).

Além disso, os concursos trágicos também foram grandes competições. Por meio de sorteio, um poeta saía vitorioso juntamente com o corego e os atores, com direito à gravação de seu nome em uma pedra. Sófocles se destacou pelas suas 24 vitórias, Ésquilo 14, e Eurípedes cinco vezes. As festividades atenienses eram para todos, tanto os próprios

atenienses quanto os visitantes, que podiam estar ali presentes apreciando essa grande celebração da cultura ateniense de seus feitos.

Antígona e Pensamento Democrático

Entre as tragédias que mais evidenciam o caráter político da dramaturgia grega, *Antígona* ocupa lugar de destaque. Sófocles reelabora o mito tebano não apenas como narrativa, mas como encenação ritual que convoca a comunidade ateniense a refletir sobre si mesma. Como observa Vernant (1999), a tragédia não é uma simples representação fictícia: ela “desmonta” os fundamentos da pólis ao torná-los visíveis por meio do conflito. Assim, temas como lei, poder, justiça e responsabilidade emergem não como abstrações, mas como tensões concretas, dramatizadas diante dos espectadores que, no século V a.C., viviam justamente o desafio de equilibrar autoridade e liberdade no interior da democracia ateniense.

A peça coloca em cena um embate entre dois princípios que, embora legítimos, entram em colisão: a defesa da ordem estatal, representada por Creonte, e a fidelidade às obrigações religiosas e familiares, representada por Antígona. A ação dramática se estrutura justamente no ponto em que a *pólis* e o *oikos* deixam de complementar-se e passam a se ferir, o que, segundo Loraux (2002), constitui um dos núcleos mais delicados da imaginação trágica.

A primeira enunciação de Creonte deixa clara essa lógica política. Ele justifica a proibição do sepultamento de Polinices com um vocabulário que enfatiza a proteção da cidade, a distinção entre amigo e inimigo e a necessidade de que nenhum traidor receba honras funerárias. No discurso do governante, o corpo de Polinices torna-se um sinal político, materializando a fronteira entre quem pertence e quem ameaça a pólis:

[...] Agora o édito irmão destas proclamo aos cidadãos sobre os filhos de Édipo: a Etéocles, que ao defender esta urbe pereceu com todo préstimo da lança, sepultar e consagrar todas as honras oferecidas aos melhores dos mortos; quanto ao seu irmão, digo Polinices, que de volta do exílio quis incendiar a pátria e os Deuses nativos com fogo de alto a baixo e dos seus quis beber o sangue comum e conduzir os cativos, dele a proclamação a esta urbe diz não honrar com funerais sem pranto mas deixar insepulto corpo devorado por aves e cães e indigno de se ver.

Tal é o meu pensamento e por mim maus não superarão justos em honra. Mas o benfeitor desta urbe, se morto ou em vida, terá de mim símil honra. (Sófocles, p. 67, 2022 – traduzido por Jaa Torrano)

Essa decisão não é um capricho, mas a expressão da lógica da *pólis* que, como lembra Rosenfield (2002), vive sob o risco constante de dissolução e, por isso, pode ser levada a radicalizar dispositivos de proteção. Creonte, portanto, não é uma caricatura de tirano: ele encarna o limite dramático da razão política quando ela se fecha ao dissenso e à alteridade.

Em contraponto, Antígona opera segundo outro código, aquele que remonta a um tempo mais arcaico da experiência humana, isto é, a obrigação ritual de sepultar os mortos. No diálogo com Ismena, sua voz expressa não apenas afeto familiar, mas uma visão profundamente ética do que significa respeitar o humano:

[...]

A Etéocles, como dizem, com justiça servindo-se de justo rito, sob a terra cobriu honrado entre íferos mortos, ao pobre cadáver de Polinices morto conta-se que proclamou aos cidadãos não sepultar nem chorar, mas deixar sem pranto insepulto às aves o doce tesouro ao virem o regalo do pasto.

Conta-se que o bravo Creonte a ti e a mim, até a mim, tal proclamou e vem para cá proclamar isso claro aos que não sabem e conduzir isso não em nada, mas a quem o fizer prescreve morte apedrejada na urbe. Eis o que tens e logo te mostrarás bem nascida ou de nobres ignóbil.

[...] Ainda é o meu e o teu irmão, queiras ou não. Não serei pega em traição.

[...] Ele [Creonte] não pode me afastar dos meus.

[...] eu o sepultarei. Belo para mim é morrer fazendo isso. Amiga com ele repousarei com amigo por lícito delito, pois maior é o tempo meu com os de sob que com os daqui. Lá repousarei sempre. Tu, se te apraz, faz desonra às honrarias dos Deuses. (Sófocles, p. 50-55, 2022 – traduzido por Jaa Torrano)

A partir do diálogo, é possível notar como, para Antígona, as leis não escritas, transmitidas pelos deuses, obrigam os vivos a enterrarem seus mortos, preservando a dignidade humana, que, como analisa Agostini (2008), estruturava o respeito devido aos mortos e preservava a continuidade da comunidade. Sua recusa em obedecer a Creonte não expressa rebeldia individual, mas fidelidade a uma ordem ética que antecede as instituições da *pólis*.

Creonte, por sua vez, acredita estar agindo em nome da cidade. Seu discurso reflete uma concepção de autoridade que exige obediência irrestrita para garantir coesão e

segurança. Entretanto, ao absolutizar seu próprio papel, Creonte ultrapassa o limite entre governar e dominar.

A força dramática da peça reside, então, no fato de que ambos os personagens têm razões plausíveis. A tragédia expõe como o poder político, quando não equilibrado pela escuta e pela moderação, pode degenerar em tirania, mesmo quando exercido com a intenção de proteger a pólis. Sófocles constrói, assim, um conflito que não se resolve pela vitória moral de um dos lados, mas pela impossibilidade estrutural de conciliar princípios que o teatro expõe e intensifica.

O coro exerce papel fundamental nesse movimento, funcionando como mediador simbólico entre a ação dramática e a comunidade presente no teatro. Ao longo da peça, suas reflexões oscilam, refletindo a instabilidade da própria pólis diante dos acontecimentos. A célebre ode ao homem exemplifica essa postura ambivalente:

[...] Eis Creonte de Meneceu o rei desta região novo em nova junção de Deuses. Com que plano remava quando fez convocar esta reunião de anciãos por uma ordem conjunta?
[...] Assim te apraz, Filho de Meneceu, tratar amigos e inimigos desta urbe e servir-te de toda a lei, isso tu podes sobre os mortos e todos nós em vida.
[...] O que mais então ainda ordenarias?
[...] Não há tal tolo que queira morrer.
[...] Ó rei, talvez tenha toque divino o feito, a longa reflexão opina.
[...] Muitos os terrores e nenhum mais terrível do que o homem. Ele além do mar grisalho vai ao vento tempestuoso através dos vagalhões frágios e extenua a suprema dos Deuses. Terra imortal infatigável voltando ano após ano o arado com o equino.
Ele circunda e captura o bando de aves leves, a grei de feras agrestes e a salina fauna marina nas dobras urdidas da rede, prudente varão: domina com perícia a selvagem fera montesa, mantém crinado equino sob jugo e indômito touro montês.
Aprendeu a palavra, tino volátil, urbanas maneiras, a fuga da inóspita geada do céu e das intempéries, multívio; ínvio a nenhum porvir vai. Só de Hades não saberá fugir; dos males impossíveis descobriu a fuga.
Hábil em arte além da conta ele vai ora mal, ora bem. Ao honrar as leis da terra e jurada Justiça dos Deuses, alto na urbe; sem urbe se por audácia for sem bem. Não seja meu conviva nem pense igual a mim quem age assim! (Sófocles, p. 63-81, 2022, traduzido por Jaa Torrano)

O trecho apresenta, como, em vários momentos, o coro hesita, teme, reflete e tenta advertir Creonte, funcionando como mediador entre os princípios em conflito. A presença do coro revela que a tragédia não apresenta perspectivas individuais isoladas, mas elabora

reflexão coletiva sobre os impasses da justiça e da autoridade. Ao comentar, julgar e hesitar, o coro mobiliza o público como participante da reflexão dramatúrgica.

A intervenção de Tirésias é outro ponto significativo. Ao advertir Creonte sobre os perigos de sua decisão, o adivinho reafirma a necessidade de equilíbrio entre razão política e respeito aos limites sagrados:

Senhores de Tebas, viemos em comum ambos com os olhos de um: os cegos assim têm caminho com o guia à frente.
[...] Eu explicarei, e tu confia no adivinho!
[...] Assim pilotavas a urbe no rumo certo.
[...] Vê que andas agora no gume da sorte.
[...] No antigo assento de observar aves sentado, onde tive porto de toda ave, ouço ignoto grito de aves, clamando com maligno furor incompreensível, e soube que se laceravam com garras letais, não sem valor os sons de asas.
Temeroso, tentei as oferendas acesas em altares ardentes, e dos sacrifícios Hefesto não brilhou, mas nas cinzas pútrida gordura das coxas exsudava, esfumaçava e crepitava e pelos ares as bÍlis se espalhavam e umedecidas coxas jaziam fora do unto envoltório.
Por este menino eu compreendia tais vaticínios vãos de sacrifícios inválidos, pois ele é o meu guia e eu, dos outros.
Eis por teu intento perturbada a urbe. Nossos altares e braseiros estão todos atulhados por aves e cães com restos do infausto vencido rebento de Édipo e os deuses não mais aceitam nossas preces sacrificiais e coxas candentes nem aves estrepitam claros sinais saciadas do licor sanguíneo do morto.
Medita, pois, nisto, filho! A todos os homens o desacerto é comum, mas ao errar, o varão não é mais imprudente e infeliz, se ao cair no mal, remedia e não fica imóvel.
A obstinação se expõe ao sinistro. Cede ao morto! Não firas o finado! Que proeza há em matar o morto? Benévolo falo por bem. Aprender de quem fala por bem é bom se lucra. (Sófocles, p. 143-145, 2022 – traduzido por Jaa Torrano)

Tirésias representa a sabedoria que enxerga além da rigidez normativa, lembrando que o poder político não pode se sustentar quando desconsidera a ordem moral e religiosa que ultrapassa os homens. O desfecho trágico, com o suicídio de Antígona, seguido pela morte de Hémon e Eurídice, constitui uma síntese dramática que torna visível a catástrofe provocada pela inflexibilidade do poder.

A tragédia denuncia a degeneração da autoridade quando ela se fecha ao diálogo, ao passo que também evidencia a solidão do gesto ético de Antígona, que, embora justo, produz consequências devastadoras para todos. Como observam Butler (2022) e Loraux

(2009), *Antígona* permanece aberta a releituras justamente porque articula conflito ético, político e simbólico em uma forma literária de altíssima densidade.

Assim, *Antígona* não apresenta respostas prontas, mas expõe os dilemas estruturais da democracia ateniense. A peça afirma-se como experiência estética e intelectual que convida a *pólis* a pensar a si mesma e a refletir sobre seus próprios limites. No cruzamento entre literatura, mito e teatro, Sófocles constrói uma reflexão refinada sobre o poder, a justiça e a responsabilidade.

A tragédia, ao integrar texto e performance, torna-se, como mostram Moerbeck (2013) e Piqué (1988), um dos instrumentos centrais da formação cívica ateniense. Ao revelar a tensão entre lei humana e lei divina, indivíduo e Estado, autoridade e escuta, *Antígona* permanece atual, uma vez que, como indicam Vernant e Vidal-Naquet (2014), sua força interpretativa reside justamente na capacidade de transformar conflitos políticos em perguntas profundas sobre a condição humana.

Considerações Finais

A análise realizada neste artigo evidencia que a tragédia grega desempenhou papel fundamental na elaboração literária, política e ética da *pólis* ateniense. Muito além de espetáculo religioso, o teatro trágico constitui parte integrante das instituições democráticas, articulando, a partir das Grandes Dionísias Urbanas, mecanismos de financiamento público, participação obrigatória dos cidadãos, regras de competição supervisionadas por magistrados e abertura a estrangeiros e metecos. Esse conjunto de práticas revela que o teatro era percebido como espaço formador e unificador da comunidade.

Ao encenar dilemas que expõem conflitos entre o interesse individual e o bem coletivo, entre as leis da cidade e as leis não escritas, entre a autoridade do governante e a escuta prudente, a tragédia transforma tensões sociais em matéria de reflexão compartilhada. As personagens trágicas não atuam como modelos morais, mas como exemplos problemáticos que tornam visíveis as fragilidades humanas e institucionais. Nesse sentido, a tragédia funciona como campo privilegiado de experimentação política

e ética, uma vez que a pólis observa a si mesma, reconhece seus impasses e exercita a capacidade de pensar coletivamente.

A ampliação do estudo de Antígona demonstra a potência dessa reflexão. O conflito entre Antígona e Creonte, que envolve não apenas divergência de valores, mas a colisão de racionalidades distintas, adquire densidade política ao ser apresentado diante de um público que vivia na prática os desafios da democracia. A peça evidencia que o poder, quando desvinculado da escuta e da moderação, pode destruir tanto o governante quanto a cidade; evidencia também que a resistência ética, mesmo quando justa, pode levar à ruína se for incapaz de considerar as complexidades da vida coletiva. É justamente essa ausência de respostas definitivas que torna a tragédia tão relevante para a formação democrática: ela ensina que a política não se sustenta em verdades absolutas, mas na capacidade de dialogar, ponderar e reconhecer limites.

A tragédia, especialmente no contexto das Grandes Dionísias, configura-se como instrumento político de primeira ordem. Ela articula imagens, discursos e tensões de modo a produzir reflexão crítica, não doutrina. A tragicidade, ao expor a impossibilidade de conciliar plenamente valores que se chocam, convida o público a compreender a complexidade do mundo humano. Em vez de oferecer soluções, a tragédia fomenta pensamento.

Desse modo, compreender a tragédia como forma de pensamento político e literário não apenas aprofunda o estudo da Atenas clássica, mas permite reconhecer a atualidade de suas questões. A tensão entre lei e justiça, poder e limite, responsabilidade ética e dever cívico continua a estruturar debates contemporâneos. O teatro trágico, portanto, permanece como ferramenta interpretativa e crítica, capaz de iluminar tanto o passado quanto o presente.

Esta reflexão reforça que a tragédia, enquanto prática integrada ao espaço público ateniense, foi mais do que arte: foi campo de formação política, arena de debate simbólico e laboratório intelectual da democracia. Estudá-la hoje é retomar esse legado e reconhecer que, ainda em nosso tempo, a vida democrática depende da capacidade de enfrentar e pensar suas próprias contradições.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINI, Cristina de Souza. **Aristófanes e Platão: deformadores da democracia antiga**. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/D.8.2008.tde-15012009-144506. Acesso em: 2024-08-15.
- BUTLER, Judith. **A reivindicação de Antígona: parentesco entre a vida e a morte**. Tradução de Jamille Dias Pinheiro. Revisão técnica de Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2022.
- LORAU, Nicole. **A tragédia de Atenas**. Edições Loyola., São Paulo, 2009.
- MOERBECK, Guilherme. Festivais, teatro e o campo político na Atenas do século V a.C. **Romanitas - Revista de Estudos Grecolatinos**, [S. l.], n. 2, p. 246–261, 2013. DOI: 10.17648/rom.v0i2.7420. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/romanitas/article/view/7420>. Acesso em: 16 ago. 2024.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PIQUÉ, Jorge Ferro. A tragédia grega e seu contexto. *Letras*, Curitiba, n.49, p. 201-219. 1988. Editora da UFPR. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/mod/resource/view.php?id=3838130&forceview=1>. Acesso em: 22 de ago. de 2024.
- ROSENFELD, Kathrin H. **Sófocles & Antígona**. Jorge Zahar Editor LTDA, 2002.
- SÓFOCLES. **Antígona**. Tradutor: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Ateliê Editorial e Editora Mnema, 2022.
- TORRANO, Jaa. **A tragédia como forma de pensar**. Rio de Janeiro, Brasil, n.43, p. 273-285, 2018. Disponível em: <https://oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/oqnfp/article/view/611>. Acesso em: 19 de ago. 2024.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- RIBEIRO JR., Wilson A. **Dioniso**. 1999, Portal Graecia Antiqua, São Carlos. Disponível em: greciantiga.org/arquivo.asp?num=0184. Acesso em 02 ago. 2025.

***Por que devemos defender a sociedade dos
indivíduos? O direito ao reconhecimento como
condição estético-política do si***

Why must we defend the society of individuals? The right to
recognition as an aesthetical-political condition of the self

Daniela Silva¹

Resumo: O artigo discute a emergência de subjetividades a partir de processos-crime contra escritores na contemporaneidade. Estudamos dois casos: o de Paulo Cesar de Araújo, brasileiro, demandado pelo cantor Roberto Carlos, em virtude da publicação da biografia Roberto Carlos em detalhes (2006), e o de Pablo Katchadjian, argentino, processado pela viúva de Jorge Luis Borges, María Kodama, por publicar El Aleph engordado (2009). Para tanto, elegemos três eixos temáticos: patrimônio, herança e autoria, os quais atravessam os sujeitos graças aos afetos decorrentes das relações que estabelecem entre si. Objetivamos propor o direito ao reconhecimento da outredade como condição subjetiva, desde a discussão de gêneros do discurso e enunciados de (bio)poder. Esteticamente, ao tomar a palavra para criar alteridade, escritores provocaram efeitos na sociedade dos indivíduos, os quais se mostram como sintomas de processos políticos latino-americanos e da necessidade de defender a democracia.

Palavras-chave: Direito ao reconhecimento; Subjetividade; Gêneros do discurso; Sociedade; Política.

Abstract: This article discusses the emergency of subjectivities since legal claims against writers at the contemporaneity. One of them is the case regarding to the Brazilian historian Paulo Cesar de Araújo sued by Roberto Carlos due to the publication of his biography Roberto Carlos em detalhes (2006). The other is that against the Argentinian fiction writer Pablo Katchadjian sued by the widow of Jorge Luis Borges, María Kodama, for having published the short story El Aleph engordado (2009). In order to perform this discussion, we elected three thematic axes: patrimony, heritage and authorship which pass through the subjects in terms of affections emerged from established among them. We aim to propose the

¹ Doutora em Linguística e Letras, Teoria da Literatura, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO). E-mail: dani.s@terra.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4372-6461>.

right to recognition of otherness as a subjective condition considering the genres as facts of discourse socially produced and statements of (bio)power. Aesthetically, when taking the word to create otherness, the writers caused effects on the society of individuals that are symptoms of both Latin American political processes and the necessity of defending democracy.

Keywords: *Right to recognition; Subjectivities; Gender of discourse; Society; Politics.*

Os dois Paulos: trama de complexidades e o *habitus* social brasileiroargentino

O presente artigo, resultante de pesquisa de pós-doutorado, realizada na Universidade de Buenos Aires, objetiva apresentar um recorte reflexivo sobre a emergência de subjetividades a partir de processos-crime, movidos contra escritores em contextos brasileiro e argentino. Estudamos dois casos: o de Paulo Cesar de Araújo, demandado pelo cantor Roberto Carlos, face à publicação da biografia *Roberto Carlos em detalhes* (2006), e o de Pablo Katchadjian, pela viúva de Jorge Luis Borges, María Kodama, após publicar *El Aleph engordado* (2009). Nesse sentido, elegemos três eixos temáticos: patrimônio, herança e autoria, os quais atravessam os sujeitos por meio dos afetos decorrentes das relações construídas social e institucionalmente. Partindo da hipótese de que o direito ao reconhecimento da outredade faz parte da condição subjetiva, iremos pautar nossa problematização na agenda da discussão de gêneros do discurso e enunciados de (bio)poder. Esteticamente, ao tomar a palavra para criar alteridade, escritores provocaram efeitos na sociedade dos indivíduos, os quais se mostram como sintomas de processos políticos latino-americanos e da necessidade de defender a democracia.

Para construir este texto, fruto de um trabalho que começou em 2015 e se ampliou em 2018, em um primeiro momento, importa ponderar que o caso resulta de atos de leitura e escrita praticados nas sociedades de que os sujeitos fazem parte. Além disso, que tais atos, uma vez que políticos, identificam as subjetividades e seus afetos, pois não podemos nos esquecer de que elegem sujeitos para comunicação. Ao buscar no repertório de bens literários argentinos, Katchadjian institui Jorge Luis Borges e *O Aleph* como seus interlocutores. Porque tomou fatos e versões sobre Roberto Carlos e construiu uma biografia do cantor, uma narrativa, Araújo lançou mão da trajetória de vida, pública e privada, de seu biografado, elegendo-o como o “tu” imediato de sua enunciação. As duas sociedades, às quais pertencem os autores, dizem que tanto a vida quanto a obra têm

proprietários. Sendo assim, Roberto Carlos o é de suas memórias e vivências, assim como Borges em vida de seus escritos, passados, posteriormente, a sua herdeira, María Kodama.

Desde aí se configura um espaço em que indivíduos passam a aparecer intrinsecamente relacionados. Enquanto produtos de sujeitos, que têm constituição identitária, da leitura dos discursos providenciados por meio dessas conexões resulta o conhecimento do que Norbert Elias denomina em *A sociedade dos indivíduos* (1994) de *habitus* social, nesse caso, do *habitus* social brasileiro e argentino. “A identidade eu-nós”, problematizada ao longo da obra por Elias, “é parte integrante do *habitus* social de uma pessoa e, como tal, está aberta à individualização”. Para o autor, “essa identidade representa a resposta à pergunta ‘Quem sou eu?’ como ser social e individual”. Ao tratar do registro de nascimento, em sociedades nacionais, discute que o nome próprio é a primeira identificação de um sujeito, assim como o sobrenome que o relaciona a um grupo familiar, no tempo, a partir de seu espaço. O nome “dá a cada pessoa um símbolo de sua singularidade”, que passa a ver-se e a ser vista como tal pelos demais e pelas instituições. “Também por esse prisma, vemos o quanto a existência da pessoa como ser individual é indissociável de sua existência como ser social” (Elias, 1994, p. 124).

O vínculo pronominal eu-tu-nós do ponto de vista linguístico é uma categoria para pensar o indivíduo que ao nascer entra em uma sociedade em andamento e aí tem de fazer a vida e a narrativa de suas experiências, com idas e voltas, interpolações, dentro da soberania estatal de que faz parte e em associação com órgãos internacionais. Especialmente, nas sociedades modernas, uma vez que as relações inter e transnacionais são cada vez mais constituidoras dos laços entre pessoas no contexto da mundialização de comunidades. Onde há um “tu”, portanto, há um “eu” e vice-versa, uma vez que a identidade-eu está entrelaçada na identidade-nós, as quais se transformam de forma recíproca no tempo e no espaço. A singularização e a individuação são, portanto, processuais e dão-se ao longo de uma vida, iniciadas, por exemplo, pela nominalização, que já é histórica e política, quando do nascimento, e que, além desses critérios, depende da memória, do distanciamento no tempo, da (auto)observação, da consciência de si em construção por alteridade.

Porque pensa a identidade-eu e a identidade-nós, o sociólogo alemão aproxima-se do que discute Mikhail Bakhtin sobre discurso, fato que oferece um ganho a este estudo, pois, além da comunicabilidade entre os sujeitos que compõem o *corpus* de investigação,

instaura-se também um diálogo entre as ideias teóricas. Para o filósofo russo, em *Estética da criação verbal* (1997), “a experiência verbal individual do homem toma forma e evolui sob o efeito da interação contínua e permanente com os enunciados individuais do outro”, sendo, pois, “uma experiência que se pode, em certa medida, definir como um processo de assimilação, mais ou menos criativo, das palavras do outro (e não das palavras da língua)” (Bakhtin, 1997, p. 314). O autor propõe o discurso como “experiência individual” em “interação” com enunciados “alheios”. Outro aspecto relevante é que identifica tal experiência como processo, no caso, de assimilação de palavras de outrem, e não da língua, assimilação essa repleta de “graus de alteridade”.

Os fatos sociais, criados discursivamente pelos dois escritores ao constituírem alteridade, geraram uma leitura de quebra na norma dos direitos autorais e dos direitos à intimidade e à honra, e foram levados a julgamento por isso. As leis de direito autoral apresentam-se como premissa para um *habitus* social entre Brasil e Argentina. Segundo dados da OMPI, Organização Mundial da Propriedade Intelectual, junto com outros 176 países, Brasil e Argentina integram a Convenção de Berna, de 9 de setembro de 1886, um organismo internacional que regula os direitos dos autores, sendo aquele país membro desde 6 de fevereiro de 1922, e esse, a partir de 5 de maio de 1967. Tal dado nos remete ao pensamento de Norbert Elias, quando fala das sociedades complexas, cada vez mais globalizadas. Considerando esta perspectiva, é possível contar, tendo em vista a “trama de complexidades”, com uma estrutura internacional de personalidades, que garante aproximações, assimilações e dependências numa escala global, em que sujeitos partilham interesses comum. A mudança de foco de uma ordem social nacional para outra, internacional, identifica uma mudança na maturidade dos processos sociais, por necessidades individuais e de grupos. Trata-se de relações inter, trans e entre personalidades eu-tu-nós. Uma vez que narrativa passa a ser nacional e internacional, requer uma reflexão a partir desses cruzamentos, assim como da problematização de outras categorias, como público e privado, próprio e impróprio, íntimo e alheio, o que nos permitiu e permite adentrar no terreno do que o filósofo francês Michel Foucault denomina de “as técnicas de si”, para entender os procedimentos que delimitam essas categorias desde a determinação dos sujeitos.

Ao recorrermos ao texto de Foucault, *El origen de la hermenéutica de si*²(2016), nos deparamos com a questão da busca pela verdade desde técnicas de governo dos sujeitos: “para el gobierno de la gente de nuestras sociedades cada uno debiera no solo obedecer, sino también producir y hacer pública la verdad sobre sí mismo”³. Desse ponto de vista, “el examen de consciencia y la confesión se contarían entre los más importantes de esos procedimientos”⁴. O autor aponta que a mudança nas práticas de busca pela verdade exhibe uma mudança na sociedade, que deixou de se basear no enunciado “conhece-te a ti mesmo”, para apoiar-se no “confessa-te”. “Esta transformación tiene cierta importancia en la genealogia da subjetividade moderna”⁵ (Foucault, 2016, p. 46), pois, aí começa a hermenêutica do si. Quando trata dos filósofos estoicos, aponta que “parece ser, pues, que con respecto a sí mismo el sujeto es a la vez juez e acusado”⁶ (Foucault, 2016, p. 49). No caso da confissão cristã, por exemplo, o “pecado” é sempre em “relação a” uma falta para com as escrituras.

Confessar-se, portanto, é um ato que rememora, avalia e mede a distância entre o que foi e o que deveria ter sido feito em relação a um comportamento que é individual e coletivo ao mesmo tempo. Ao falar das “técnicas de governo”, refere-se, pois, ao que está no plano da sociedade. Por outro lado, quando menciona as “técnicas de si”, volta-se ao indivíduo, à singularidade. Uma vez que, como foi dito por Elias, indivíduo e sociedade não são pares antitéticos, mas em alteridade, como também entende Bakhtin, importa compreender como as técnicas de governo atuam nas técnicas de si, ou, na estrutura social de personalidade, regulada pelo estado: “el punto de contacto, donde los individuos son dirigidos por los otros se articula con la manera en que ellos mismos si conducen, es lo que puede llamarse gobierno.”⁷ (Foucault, 2016, p. 45) As formas, os pactos e as decorrências nos interessam como *corpus* em vista disso. Tanto a Convenção de Berna, quanto as leis nacionais sobre direito patrimonial, Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro 1998,

² Recorreu-se ao texto em espanhol, traduzido literalmente, *A origem da hermenêutica do eu*, pois foi a versão lida para a pesquisa realizada na Argentina. Em Português o título é *A hermenêutica do sujeito*. Além deste fato, porque ao falar da origem, a tradução comunga com a leitura genealógica que se propõe aqui.

³ “Para o governo do povo em nossas sociedades, cada um não deve apenas obedecer, mas também produzir e tornar pública a verdade sobre si mesmo.” [Tradução minha]

⁴ “O exame de consciência e a confissão estariam entre os procedimentos mais importantes.” [Tradução minha]

⁵ “Esta transformação tem certa importância na genealogia da subjetividade moderna.” [Tradução minha]

⁶ “Parece, então, que em relação a si mesmo o sujeito é ao mesmo tempo juiz e acusado.” [Tradução minha]

⁷ O ponto de contato, onde os indivíduos são dirigidos por outros, se articula na maneira como eles próprios se comportam; isso é o que pode ser chamado de governo.” [Tradução minha]

no caso do Brasil, e a Lei 11.723, de 26 de setembro de 1933, no da Argentina, regulam o modo como escritores conduzem seus atos de escrita, tendo em vista concepções de patrimônio e autoria. O particular e o coletivo encontram-se, também, nos regulamentos, que põem finalidade aos atos.

Em matéria do jornal brasileiro, *O globo*, caderno de Cultura por *El País*, de 29 de junho de 2015, intitulada: “O processo da viúva de Borges contra escritor que 'engordou' 'O Aleph'”, quando se manifesta sobre o caso, Katchadjian diz: “Eu não fiz nada de errado, o que está errado é o que eles estão fazendo. Eu não me arrependo do livro, acho que é um bom exercício”. E complementa: “Toda a literatura é uma versão constante da anterior. Eu acho que o melhor que podemos fazer com Borges é dessacralizá-lo” (s.a, 2015). O entendimento do advogado da herdeira do autor, Fernando Soto, por sua vez, aponta: “Isso não é um experimento, afeta diretamente o direito moral da obra, que foi alterada de forma dolosa. Queremos que se reconheça que é uma ofensa a Borges. É como se alguém pintasse um bigode na Mona Lisa” (s.a, 2015).

Notemos que Katchadjian usa as expressões: “eu não fiz nada de errado”, “não me arrependo” e “dessacralizá-lo”, recuperando conceitos cristãos: culpa, arrependimento e sagrado, os quais circulam e estruturam nossas sociedades, fazendo operar e funcionar, consciente ou não, os atos de fala dos indivíduos, uma vez que estão em função entre si. Outro exemplo de um suposto ato confessional é o que aponta Paulo Cesar de Araújo ter escrito uma autobiografia para contar a sua história com Roberto Carlos, uma vez que a história de Roberto Carlos, biografada, tendo sido firmado o acordo que pôs fim à querela, estabelecido entre a Editora Planeta e os advogados do cantor, ficou impossibilitada de circular. Depois de *Roberto Carlos em detalhes* (2006), Araújo publicou, e não sofreu processo por isso, *O réu e o rei, minha história com Roberto Carlos* (2014), em detalhes. Nessa obra, que também é *corpus* da investigação que realizamos, a perspectiva discursiva mudou. O pronome “minha” mostra que a categoria discursiva operou para que houvesse uma aceitação jurídica do que poderia circular socialmente, o que retoma a fala de Bakhtin sobre a língua penetrando na vida para alterar a sociabilidade/aceitabilidade dos sujeitos e de suas relações com a autoria de si, do outro.

Na autobiografia, Araújo aponta sua discordância para com a decisão, como uma forma de resistência, tornando pública a verdade sobre si mesmo em nível privado; próprio. No dia seguinte à audiência, conforme conta em seu segundo livro, a advogada

da editora, tentando convencê-lo e consolá-lo, enviou-lhe um e-mail, que em parte diz: “Vamos olhar sempre para frente e apagar o que passou...” (Araújo, 2014, p. 322). O capítulo do livro em que essa passagem se encontra intitula-se “10. Cenário de Fahrenheit 451”, fazendo alusão ao romance distópico do escritor americano Ray Bradbury, em *Fahrenheit 451* (1953), filmado em 1966, pelo cineasta francês, François Truffaut, que conta uma história em que no futuro daquele presente os livros seriam proibidos. Sobre o episódio também menciona: “o único que não queria e não podia esquecer o passado era eu” (Araújo, 2014, p. 322). Dessa impossibilidade resulta a (auto)biografia como ato hermenêutico, não para reconhecer um erro, mas para reparar a si mesmo, enquanto busca (auto)reconhecimento como sujeito.

O acordo firmado, em discordância com a confissão de erro por parte de Araújo, pode ser visto como resultante do uso de um dispositivo; uma técnica de (bio)poder, instaurando a relação sujeito-verdade. Em seu livro *Em defesa da Sociedade*, mais precisamente na aula de 17 de março de 1976, Foucault vai apresentar a elaboração desse conceito, colocando-a dentro do frame sobre a guerra, para pensar os processos históricos, bem como as questões raciais, objetivando chegar no racismo de Estado, conteúdo que lhe importará desenvolver nesta aula. Situando o debate no século XIX, o autor aponta que a vida neste contexto passa a ser assumida pelo poder. Em suas palavras “uma tomada de poder sobre o homem enquanto ser vivo”, como “uma espécie de estatização do biológico ou, pelo menos, uma certa inclinação que conduz ao que se poderia chamar de estatização biológico.” (Foucault, 1999, p. 286) É possível notar, abrindo um parêntese, que Foucault é cauteloso ao apresentar sua proposição, colocando-se de modo não determinista. Ele aponta que há uma “inclinação” ao que “se poderia chamar”, o que nos faz entender que seu pensamento é condizente com seu argumento histórico, uma vez que seria na medida do tempo que essa proposição se afirmaria. Não se trata de um imperativo categórico apriorístico, puro, mas do pleno exercício filosófico a ser comprovado cientificamente no processo temporal.

A hipótese de Foucault se comprova no tempo e no espaço futuros, como podemos ver não mais no que o autor chamou sobre a disciplina dos corpos, mas depois do que veio a ser a dos homens-corpos pelo Estado. Passamos de uma técnica disciplinar de controle da vida, para outra, regulamentar. A ponte entre ambas se fez por meio da normatização. Como isso se deu? Primeiro, compartimentou-se a vida, sobre a qual a

posição do Estado, ocupada por seu soberano, detinha o “poder fazer viver”, no sentido de discipliná-la, estudá-la, explicá-la. Na sequência, foi necessário regulamentá-la. A norma, por sua vez, passou a conjugar o individual e o coletivo. Nessa linha de raciocínio, se antes do XIX, o poder do soberano era sobre o “fazer morrer” e “deixar viver”, como uma política da espada, deste século em diante, encontramos um “deixar viver” e um “fazer morrer”. O soberano continuou com o poder, porém sobre a vida, um biopoder. Por essa razão, a disciplina de Estatística, por exemplo, não nos fala sobre a morte, um bem antes público, com um significado coletivo de passagem de poder, mas da mortandade, que é coletivo. No caso dos escritores processados, há uma inclinação a pensar que não se estaríamos pensando sobre um problema de censura sobre o dito. Mais que isso, ao ato de dizer. Trata-se de não estar na ordem da essencialidade da coisa em si, mas de sua exterioridade, do que produz. Tal fato estaria, por sua vez, identificado nas produções que dão corpo ao caso de Araújo, pois o escritor pode falar sobre de si com Roberto Carlos, na autobiografia, mas de Roberto Carlos em si, não. A ponte entre uma coisa e outra estaria representado pelo Estado, por meio de suas instituições e sujeitos que a ratificam, as quais regulamentam e disciplinam a vida e o que pode fazer viver. Como Araújo, em contexto diferente, Katchadjian também teve seu livro impedido de circular, assim como sua vida suspensa durante o processo. Ambos continuaram, como sugeriu a advogada do historiador brasileiro, desde mortes simbólicas e simbolizadas enunciativamente.

Para o Estado moderno, como vemos, dentro de uma ordem do fazer viver, deixar morrer, a ameaça à vida, portanto, deve ser freada. Os processos movidos contra quem vive do pensamento e da palavra seria uma forma de confirmaria uma mensagem subliminar de que haveria uma intenção de “deixar morrer”, sem matar, ratificando, por assim agir, a propaganda do “fazer viver” presente no plano de expressão das semioses dos governos, que faz fumaça à exclusão do outro. Os estados socialistas, segundo Foucault ao abordar o tema, conseguiram, desde uma perspectiva econômica, eliminar o racismo, no final do XIX. Porém, do ponto de vista de enfrentamento, lutas, guerras, defesas de território, não. De uma parte, isso se deu por meio da social-democracia, enquanto, de outra, “por certo número de processos como o caso Dreyfus na França” (Foucault, 1999, 314), que se tratou da condenação de um oficial judeu, acusado injustamente de espionagem, o que rendeu um texto do escritor francês Émile Zola,

publicado três dias depois de o Conselho de Guerra inocentá-lo, confrontando o Estado contra um crime antissemita; de racismo. A pergunta final de Foucault nesta aula, cujo o fio norteador costura essas temáticas, sintetiza o biopoder, pois a única forma de fazer valer o estado de guerra é pelo racismo como ameaça à vida, autorizando o Estado a matar o dado como diferente, sem dizê-lo. Como validar a função de morte em um Estado orientado para a vida? “Era esse o problema, e eu acho que continua a ser esse o problema” (Foucault, 1999, p.315)

Nesse contexto, poderíamos nos arriscar a pensar, guardadas as proporções e os lugares de fala, que estaríamos diante de práticas de anti-intelectualismo? Seriam os casos formas de exclusão de subjetividades; de validação das técnicas de biopoder que estruturam a sociedade e validariam as práticas do Estado nessa esteira? Concordando com Foucault, assim como com a filosofia da linguagem de Bakhtin, é que esta pesquisa se orienta no sentido de compreender as tramas que se produzem na sociedade, nas atitudes mentais, fruto das enunciações que dão corpo a esses dois casos de forma processual, assim como dos sentidos que se constituem desde aí. Os dois escritores estudados, bem como as relações estabelecidas entre as instâncias e instituições envolvidas estão pautadas e atravessadas por relações de biopoder. A genealogia da confissão, como propõe Foucault, em que se coloca uma relação sujeito-verdade, demonstra uma origem hermenêutica das transformações nos processos sociais e nas personalidades singulares das identidades-nós, tema esse discutido por Elias. Enfatiza, ainda, a confrontação do próprio processo sócio-histórico como necessário para o questionamento dessas tecnologias. Em nossa hipótese, partimos de um “conhece-te a ti mesmo”, passando por um “confessa-te”, com aspecto religioso, e chegamos a um momento em que os princípios filosófico-maiêutico e filosófico-religioso disputam espaço com uma tecnologia jurídico social do si, a qual, apesar de não ser nova em existência histórica, destaca, na atualidade, a ação do Estado sobre sujeitos, quando da regulação de diferentes atos de dizer, como é o caso da discussão sobre propriedade e bens evidenciadas nas querelas.

Do ponto de vista do biopoder, as relações que se estabelecem entre os sujeitos nos permitem observar que a judicialização dos atos de dizer tem uma origem nos processos de transformação das instituições e de como operam sobre os corpos. Por sua vez, encontraríamos na escavação das materialidades, fruto da arqueologia desses discursos,

um respaldo para amparar um argumento contra um suposto anti-intelectualismo como técnica de Estado? Defender a sociedade, portanto, é examinar como esses mecanismos de biopoder sustentam as instituições, os sujeitos e as relações, desde os gêneros discursivos constituidores de subjetividades.

Desta forma, os processos e as textualidades deles decorrentes são materialidades em que a enunciação se constitui, nos fornecendo subsídios para uma investigação desses mecanismos. Exemplos nesse sentido são o fato discursivo sobre o pagamento de “um peso” ao final do julgamento, no caso do Paulo argentino, e o acordo, no do Paulo brasileiro, podendo ambos serem discutidos como técnicas agindo sobre sujeitos, com vistas à manutenção de atos de controle sobre suas práticas, no sentido de discipliná-los. Trata-se de uma violência simbólica. Nesse sentido, na estrutura social da personalidade estão as regulações de patrimônio, herança e autoria, com as quais os sujeitos travam disputas no momento de leitura transformada em escrita, em que se arriscam na ordem do discurso e desafiam o sacralizado. As categorias problematizadas desde um viés interdisciplinar: o *habitus* social compartilhado, vínculos pronominais, alteridade e enunciados de (bio)poder, como é o caso da confissão e do governo de si, ratificam tal afirmação. Dessa forma, continuando a reflexão, cabe a partir de agora buscarmos demonstrar como entendemos a instabilidade causada no *status quo*, ocasionada por tais episódios, lidos à luz dessas categorias. Assim, passamos à segunda parte do artigo, a fim de nos voltarmos mais especificamente à problematização dos três eixos temáticos acima pontuados.

Patrimônio, herança, autoria: instabilidade e desdobramentos das categorias

Quando pensamos em patrimônio, logo nos vem à mente a noção de bens e herança. Ao trazermos o debate para o terreno da escrita, sabemos que escritoras e escritores se formam sendo primeiramente leitoras e leitores. São atravessados por outros e outras. Sendo assim, ações individuais, pertinentes ao momento da escrita, dialogam com outras presenças, passadas ou contemporâneas. E como propõe o texto de Jorge Luis Borges, “Kafka e seus precursores”, disponível em *Selected non-fictions* (BORGES, 1999), em diálogo com T. S. Eliot, escritores e escritoras criam relações de precursoriedade. Nos

pensamentos de uns e umas, podemos ouvir vozes de outros e outras. Leem e escrevem vinculações. Por isso, o autor argentino aponta que a palavra “precursor” não deveria gerar polêmica ou rivalidade. Uma vez que o ato de escrever é imanente e transcendente, remete ao passado, ao presente e ao futuro, constitui-se por sua heterogeneidade dialógica e polifônica.

Ao tomar *O Aleph* (1949) e engordá-lo com mais de cinco mil palavras, Katchadjian promoveu um diálogo com a obra de Borges, gerando uma polêmica que se resolveu depois de oito anos. Nesse meio tempo, ocorreram várias manifestações a favor do autor demandado, como é exemplo o ato de julho de 2015 em frente à Biblioteca Mariano Moreno, em Buenos Aires, como recorda o texto de Jorge Repiso, no *Diário Armênia*. Ali, “un grupo de escritores e intelectuales expresó su apoyo al autor demandado”⁸, dentre eles, “María Pía López, socióloga y doctora en Ciencias Sociales, participó aquella noche del acto”⁹, dizendo: “‘Apoyamos al autor porque nos pareció inaceptable la actitud de la demandante al considerar a Borges como su propiedad’”¹⁰ (REPISO, s.a). Na fala de López é possível ver uma identidade-nós, “apoiamos”, como grupo, contra a ideia da tradição literária como propriedade individual, colocando-se no lugar do outro, em benefício desse, como coletividade. No caso brasileiro, o grupo Procure Saber, formado por artistas, também se posicionou coletivamente a favor da causa de Roberto Carlos, assim como do lado de Araújo escritores e jornalistas se mostraram solidários.

Os dois casos são emblemáticos, pois tratam de escritores processados e tematizam propriedade, mobilizando a sociedade em diferentes setores, cultural, político, econômico, jurídico, discursivo. A acusação de defraudação de propriedade intelectual, sofrida por Katchadjian, por exemplo, suscitou o debate sobre até que ponto é possível experimentar artisticamente, tomando como referente a obra alheia, que, por sua vez, também é um patrimônio cultural. Além disso, produziu uma mudança discursiva, na medida em que, antes, encontrávamos *O Aleph*. Hoje, *O Aleph* de Borges e o *Aleph engordado*, de Katchadjian. A escrita interpelou o campo historiográfico literário e a linguagem, ainda que não tenha gerado uma mudança na lei. No caso brasileiro, por outro lado, sim, pois, desde 2015, em decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) brasileiro,

⁸ “Um grupo de escritores e intelectuais manifestou seu apoio ao autor processado”. [Tradução minha]

⁹ “María Pía López, socióloga e doutora em Ciências Sociais, participou do evento naquela noite. [Tradução minha]

¹⁰ “Apoiamos a autora porque consideramos inaceitável a atitude da demandante de considerar Borges como sua propriedade.” [Tradução minha]

escrever biografias no país não demanda mais a autorização prévia por parte do biografado.

Junto com o tema da propriedade, também o da herança atravessa os sujeitos e os dois processos para compor a “trama de complexidades”. Na querela contra Kachadjian, figura a palavra herdeira como indicação do papel jurídico da viúva de Borges em relação à obra do autor. Patrimônio moral, no processo de Roberto Carlos contra Araújo, é a expressão utilizada em citação sobre o direito à intimidade e à privacidade, tal como se mostra na França, e vem ao encontro de marcar jurisprudência nos autos. No que respeita ao caso argentino, aparece patrimonial, figurando como um aporte ao direito dessa natureza. Por outro lado, na lei brasileira 9.610, sobre os direitos do autor, aparece catorze vezes, e uma, na lei argentina, 11.723, que regimenta o mesmo objeto.

Nos dois casos, esses temas, patrimônio, herança e autoria, nos permitem pensar e fazer dialogar os planos social, jurídico, político e econômico. Em *O rumor da língua*, no capítulo: “O processo que se move periodicamente”, ao citar Brecht, Roland Barthes discute as tarefas de intelectuais, que, além de “decompor a ideologia burguesa”, também devem “estudar as forças que fazem mover-se o mundo e de fazer progredir a teoria” (BARTHES, 2004, p. 426). Ao decompor essas forças, por meio das temáticas e categorias, refletimos sobre o sistema de produção intelectual, incluindo a questão do domínio público. Tanto a lei brasileira quanto a argentina mostram, sobre o assunto, que após a morte de um autor ou de uma autora, uma obra passa para os herdeiros ou, na falta desses, para o Estado, e só se torna domínio público setenta anos depois, a contar de primeiro de janeiro do ano seguinte ao óbito. No caso de coletâneas, a data é a mesma, porém o estatuto “de público” só é alcançado quando decorrido os mesmos setenta anos do falecimento da última autora ou do último autor.

Falar de autoria, portanto, implica olhar para as sociabilidades dentro desses planos, em diálogo com as instituições, uma vez que se trata de bens próprios e alheios. Bens de valor moral e monetário, por sua vez, são salvaguardados por leis nacionais e acordos internacionais, como a Convenção de Berna, a qual é mencionada no processo de Kachadjian, para embasar o direito de paternidade sobre a obra. Nesses termos, ao pensar tais temas, chegamos a outros que os cruzam, quiçá, os englobam, como a noção de paternidade. Mesmo com a ressalva e a indicação ao final do texto dos princípios experimentais a que se dedica o livro, o engorde de *O Aleph*, por Kachadjian, gerou a

leitura de que a originalidade da autoria de Borges pudesse ser questionada. Entendemos que “técnica de engorde”, como foi chamada no processo, gerou a discussão sobre a propriedade e a paternidade da obra, assim como mobilizou o sistema literário. Depois do processo, portanto, o falar jurídico pode ser incorporado a esse sistema, uma vez que instituiu um conceito, baseado em uma ação estética. Em virtude da denominação “técnica de engorde” ter partido desse âmbito enunciativo, ao identificar e categorizar discursivamente tal ato artístico como técnica, passado pelo juízo dos críticos, rebatizados peritos, a concepção literária se renova e amplia, marcando uma transliteração.

Sobre o tema da paternidade, a escritora argentina, radicada nos Estados Unidos, Sylvia Molloy, conta no artigo “Derecho de propiedad: Escenas de la escritura autobiográfica”¹¹, publicado na *Revista Dossier*, que recebeu uma ligação de um crítico que estava escrevendo uma biografia de Alejandra Pizarnik. A ligação se deu depois de o leitor haver identificado uma relação entre a protagonista do livro de Molloy, *La breve cárcel* (2011), e Pizarnik, desejando, assim, confirmar tal hipótese, já de antemão tendo a informação de que ambas eram amigas. A partir da pergunta, Molloy começou a pensar sobre como alguém podia dizer que a sua história de vida era de outrem. Tal questionamento do eu, como se vê, gerou no tu, Molloy, um conflito sobre: A quem pertence uma vida? Aprofundando a reflexão, a autora diz que “en última instancia”, naquele momento, a “vida era una propiedad sobre la cual yo quería ejercer derecho, y ese derecho se veía amenazado por un lector intruso que buscaba adjudicarle nuevo dueño”¹² (Molloy, s.d.). Molloy reconhece que a realidade da ficção é escorregadiça e que é difícil estabelecer os limites entre propriedade do autor e direito do leitor, seja nos domínios do imaginário, seja no do real. E também demonstra um sentir incômodo nesse (auto)reconhecimento autoral como materialidade.

O incômodo relatado por Molloy é exemplar enquanto fato discursivo pessoal e coletivo ao mesmo tempo e nos auxilia, guardadas as proporções, a ampliarmos o horizonte da pesquisa, uma vez que problematiza a ideia de limite, ideia essa produtora da disputa que deslocou a posição dos sujeitos, de escritores a querelados, a partir da emergência dos dois episódios estudados. No caso do processo contra Araújo, Roberto Carlos requereu juridicamente o direito à intimidade de sua vida, como patrimônio moral,

¹¹ Derecho de propiedad: cenas da escritura autobiográfica. [Tradução minha]

¹² “Em última análise”; “a vida era uma propriedade sobre a qual eu queria exercer direitos, e esse direito estava ameaçado por um leitor intrusivo que buscava atribuir-lhe um novo dono. [Tradução minha]

que teria sido atacado pelo biógrafo, quando, segundo o entendimento e direito do biografado, expôs informações injuriosas e privadas. Os escritos sobre histórias de vidas de sujeitos públicos, como é possível notar, questionam a estabilidade dos significantes socialmente compartilhados, tais como intimidade e interioridade, consequentemente, a dos conteúdos, provocando a busca por um entendimento mais aprofundado de signos de interesse coletivo. Nesse sentido, os discursos produzidos se tornam fundamentais para, além da língua socialmente compartilhada e muitas vezes cristalizada, entendermos, por meio dos deslizamentos, não mais apenas os sujeitos, agora renomeados, ou com nova identidade, pensando desde Elias, mas as subjetividades resultantes do que chamamos de uma trama de complexidades. O liminar em si é ponto de partida para a reflexão e a produção do *habitus*; da cena performada desde a alteridade.

O Direito, por seu turno, ao ser convocado para resolver desafetos e ambiguidades, desempenha a função de delinear essas fronteiras. Assim como os gêneros literários, para que haja reconhecimento do si como tal. Porém, a escrita, ainda que estabeleça essas linhas, questiona tal delineamento e sombras, e os vínculos pronominais e pessoais, justamente porque entende a leitura como ato singular, independente, que não quebra o direito de propriedade, desde que devidamente reconhecido. O ato disciplinador, por sua vez, vai por outro lado, pois intenta frear pulsões de transformação de outrem, para manter os limites, muitas vezes não maculados. Deste contexto, pois, emerge a biografia dos sujeitos em busca de concretizar o desejo e o direito de reconhecer o outro, portanto, de subjetivação. Pensar discursos disciplinadores, de governabilidade, por meios desses eixos temáticos, instáveis, porque se desdobram, justamente em função da singularidade do ato de criação verbal, nos devolve à genealogia das técnicas de governo de si, de juízos, que almejavam regular corpos, linguísticos e/ou com linguagem. Ao mesmo tempo, nos fez caminhar ao encontro do aspecto que ampliou o horizonte deste trabalho: o ato estético como sintoma de processos políticos sociais, de abalo nas estruturas de poder, ordenadoras dos indivíduos, do qual trataremos na próxima parte deste artigo.

O direito ao reconhecimento: estética como sintoma para um dar-se conta do si político-social

Os dois casos são sintomas do que podemos ler na contemporaneidade em termos de conjuntura política latino-americana como a judicialização de atos de dizer. A versão em português do artigo de Judith Butler, *A criminalização do conhecimento*, de 4 de junho de 2018, disponível no site *Sexuality Policy Watch*¹³, ilustra tal leitura. Se vinculamos o dizer da autora com o subtítulo de *História da sexualidade*, de Foucault, ampliamos a perspectiva, postulando ainda a criminalização da vontade de saber, que ocorre por meio de estratégias de vigilância, muitas vezes confundidas com cuidado de outrem. Internacionalmente falando, há nas sociedades desejos de constranger corpos e vozes autorais – combatendo enunciados tidos como subversivos, desde uma perspectiva de afirmação do hierárquico – o que também acontece, na visão da filósofa norte-americana, em contextos acadêmicos palestino e israelense.

No Brasil, tentativas de censura no meio intelectual e acadêmico em vista do contexto das eleições de 28 de outubro de 2018 dialoga com os eventos discutidos por Butler e com esse momento em que Paulo Cesar de Araújo foi querelado penalmente, tendo seu livro impedido de circular, assim como a recente censura ao livro de Jeferson Tenório, *O avesso da pele*, por conter cenas de sexo, tidas como inapropriadas. E aqui abrimos um parêntese para dizer que tal temática foi um dos pontos que motivou, em 2015, o começo dessa investigação, uma vez que ao procurar pela circulação de atos de fala em jornais, nos deparamos com casos de impedimentos e interditos. Ao fechá-lo, voltamos à conversa com Butler, retomando a ideia do “performativo no político”. Nesse sentido, ao mobilizar afetos e disputas, a escrita com propósitos democráticos e de despossessão, da mesma forma que escritoras e escritores, precisam ser defendidos contra hipóteses anti-intelectualistas.

O juízo sofrido por Araújo é simbólico em vista disso, porque representa, em 2015, o ápice da discussão sobre as biografias e a resolução do conflito, o que repercutiu em diferentes meios de comunicação. Antes dele, outros autores, como Domingos Pelegrini e Ruy Castro, tiveram atos de fala restringidos. E no mesmo ano que o biógrafo de Roberto Carlos, o escritor Ricardo Lisias também foi intimado judicialmente pelo uso de

¹³ Observação da Política de Sexualidade. [Tradução minha]

um procedimento literário, como o foi Katchadjian, em 2009. Esse freio das pulsões subjetivas veio se desenvolvendo com o passar do tempo, atingindo amplamente a sociedade na contemporaneidade dos fatos em que jornalistas, professores, escritores e intelectuais são atacados massivamente, por irem de encontro a um poder dominante, que impede críticas, calando a liberdade do pensar e de cátedra. A Ministra do Supremo Tribunal Federal, Cármen Lúcia Antunes Rocha, relatora do processo jurídico que tramitou para a liberação das biografias, em 2015, mencionou, em matéria de Márcio Falcão, “Por 9 a 0, STF decide pela liberação de biografias não autorizadas”, que “Censura é uma forma de cala boca. Pior, de calar a Constituição” (Falcão, 2015). Neste ano de 2018, em reportagem de Renato Souza e Marília Sena, postada no dia 13 de outubro, também em versão online, agora do *Correio Brasiliense*, Rocha comentou estarmos em uma democracia, ao mesmo tempo em que “Vivemos em tempos estranhos e perigosos” (Souza, Sena, 2018).

O processo movido contra o historiador, escritor e professor Paulo Cesar de Araújo antecipa o contexto atual da mesma forma em que chama atenção para um possível *habitus* social brasileiro de apagar vozes dissonantes. Judith Butler tematiza a questão da tomada da consciência e do tratamento do si e do outro em *Dar cuenta de si mismo*¹⁴, Violência ética e y responsabilidade. Ao problematizar sujeitos foucaultianos, discute que em geral eles se constroem a partir de uma verdade institucionalizada que os definem, mas não os determinam em termos de suas condições de verdade únicas e estabilizadas. Reflete: “Al plantear la pregunta ética ‘¿Cómo debería yo tratar a otro?’”, conclui encontrar-se “atrapada de inmediato en un reino de normatividad social, dado que el otro sólo se me aparece, sólo funciona como otro para mí, si existe un marco dentro del cual puedo verlo y aprehenderlo en su separatividad y su exterioridad”¹⁵ (BUTLER, 2009, p. 41). Nesse sentido, rebobinando uma página do livro, a autora também diz que “el horizonte normativo dentro del cual veo al otro, o, en rigor, el otro ve, escucha, conoce y reconoce, también está sometido a una apertura crítica”¹⁶. Acrescenta que “será inútil, por otro lado, disolver la noción del otro en la sociabilidad de las normas y afirmar que el

¹⁴ Dar conta de si mesmo. [Tradução minha]

¹⁵ “Como devo tratar o outro?”; “imediatamente preso a um domínio de normatividade social, uma vez que o outro só me aparece, só funciona como outro para mim, se houver uma estrutura dentro da qual eu possa vê-lo e apreendê-lo em sua separação e sua exterioridade.” [Tradução minha]

¹⁶ O horizonte normativo dentro do qual eu vejo o outro, ou, falando mais precisamente, o outro vê, ouve, sabe e reconhece, também está sujeito à abertura crítica.” [Tradução minha]

outro está implicitamente presente en las normas a través de las cuales se otorga reconocimiento”¹⁷, pois “a veces, la irreconocibilidad misma del otro provoca una crisis en las normas que gobiernan el reconocimiento”¹⁸, o que para Butler significa que questionar um regime de verdade, como menciona Foucault, é motivado “en ocasiones, por el deseo de reconocer a otro o ser reconocido por él”¹⁹ (BUTLER, 2009, p. 40). Para ela, portanto, mais do que “nós”, o “tu” figura como uma possibilidade de resposta a perguntas sobre as subjetividades, dentro de marcos históricos e teóricos, uma vez que o não reconhecimento de outrem pode gerar uma crise da norma que não o reconheceu ou que o dissolveu dentro da própria norma, desconsiderando que a crítica é uma abertura à singularidade.

Paulo Cesar de Araújo reconheceu um tu, no caso, Roberto Carlos. Ao escrever a biografia de um cantor famoso, seu ato discursivo foi entendido como uma quebra da normatividade social. Sua pesquisa baseada em uma arqueologia material, para escrever “Roberto Carlos *em detalhes*”, em enunciados que já haviam circulado, foi qualificada como invasão de privacidade. Por não se dissolver na norma, ou seja, por questionar um regime de verdade, como aponta Butler, terminou por explicitar traços da sociabilidade brasileira, assim como chamou atenção para o fato de que materialidades linguísticas têm proprietários e herdeiros, antes de leitores. Normatizar, em vista disso, é estar na rede da regulação do outro. O livro, portanto, é um marco, pensando com Butler, que expõe a interioridade e a exterioridade do outro e das normas. Por essa razão, a sociedade se nas relações enunciativas que se estabelecem entre os sujeitos. Quando Paulo Cesar de Araújo enuncia “em detalhes”, ou seja, faz viver, por meio da escrita biográfica, seu pressuposto não é o biopoder. Nesse sentido, o que esteve em disputa não foi este ou aquele enunciado que constitui o texto, mas o próprio ato em si de enunciar, uma vez que ele contraria o biopoder, ao fazer viver e não deixar morrer. A saída de Araújo com o pronome possessivo, “minha”, por sua vez, demonstra uma política de biopoder constituída na relação perpetrada pelo querelante, uma vez que institui o fazer morrer. A

¹⁷ “Será inútil, por outro lado, dissolver a noção do outro na sociabilidade das normas e afirmar que o outro está implicitamente presente nas normas por meio das quais o reconhecimento é concedido.” [Tradução minha]

¹⁸ “Por vezes, a própria irreconhecibilidade do outro provoca uma crise nas normas que regem o reconhecimento.” [Tradução minha]

¹⁹ Às vezes, isso se deve ao desejo de reconhecer outra pessoa ou de ser reconhecido por ela. [Tradução minha]

biografia é um ato político de reconhecimento da alteridade. A autobiografia é um recurso contra a norma, porém ela tem um preço, pois ratifica um fazer viver e um fazer morrer. É como se, para escrever, precisasse “matar”; excluir o outro. O outro não poderia lucrar com a minha vida, em uma sociedade neoliberal. Sendo assim, há nesse caso uma exposição da norma, que é posta em xeque, e por meio disso percebemos sua estrutura própria de auto-regulação, alternância de vigência e reformulação, assim como a subjetividade social, no mesmo sentido, e o quanto tal subjetividade, nas palavras de Elias, está aberta à individualização não como alteridade.

O ato de normatizar é uma formalidade, reveladora das subjetividades no instante mesmo da enunciação, em que dois ou mais personagens duelam entre si. O juízo, nesse sentido, é uma maneira de construir alteridade e individualidade, assim como as normas instituídas de teorizar a partir da própria norma. Dessa forma, nossa teoria é de que esses casos são sintomas da necessidade de defender a democracia, justamente pela emergência de vozes autorais dissonantes e resistentes, que registram a condição de reconhecer o lugar de si com outrem e do dissenso como um direito político, (auto)biográfico, como também discute o livro de Leonor Arfuch, *O espaço biográfico*, ao tratar dos dilemas da contemporaneidade. Há desajustes entre indivíduo e sociedade que sublinhados a partir de gêneros do discurso marcaram e marcam desencontros e reconhecimentos, os quais nos permitiram interpretar condições de (bio)poder dentro de determinações do que é próprio e/ou alheio.

Próprio ou alheio?

“É fundamental romper com Borges”. A fala é de Beatriz Sarlo, em entrevista ao *Clarín*, em junho de 2016. Todo rompimento está “em relação com” o que é rompido, gerando uma nova condição, a qual, por ser referencial, não apaga de forma definitiva o vínculo originário com a fonte de que se tomaria distância. O desejo de se distanciar enuncia outras formas de identidades dadas pelo próprio ato: a do retorno, maduro, depois do processo questionador que costuma movimentar indivíduos e sociedades. Em sua fala, Sarlo aponta uma dupla inscrição nesse ato: ao romper com Borges, perdemos e ganhamos. “Os críticos, diz ela, também deveriam romper. Como? ‘Para um crítico, a

forma seria talvez não voltando a ele, o que seria uma perda e uma libertação” (Sarlo, 2016). Na proposta da autora está uma aporia e também uma ambivalência, pois, não importando a decisão, teremos sempre de voltar a ele. O rompimento, portanto, tem em si a dubiedade da conservação e da mudança, ainda que por meio da experiência questionadora, e é mais uma categoria que estrutura personalidades.

A proposta da ensaísta argentina encontra eco no que diz Michel Foucault em *Arqueologia do saber* (2008), sobre as regularidades discursivas. Para o filósofo francês, “há, em primeiro lugar, um trabalho negativo a ser realizado: libertar-se de todo um jogo de noções que diversificam, cada uma à sua maneira, o tema da continuidade” (Foucault, 2008, p. 23). Falar de continuidade implica estar na ordem do discurso da tradição, da influência, da origem, de agrupamentos, da continuidade. Mais importante do que sínteses históricas ou origens cristalizadas são as dispersões, o que foge à norma, e irrompe para questioná-la desde seu interior. A leitura, portanto, é um ato que tem a possibilidade de gerar enunciados que se transformam em acontecimentos linguísticos problematizadores, o que engrandece e homenageia um autor. Ler é estar no plano do inseguro, do experimento, da ressignificação, da maioridade.

Ao ler a obra de Borges e a vida de Roberto Carlos, respectivamente, Katchadjian e Araújo confrontaram categorias que fizeram rumor na língua do *habitus* social, provocando assimetrias, acirrando vínculos. Motivados pelo desejo da escrita, construíram unidades discursivas que geraram novas indeterminações, pondo em xeque a própria sociedade, sob a hipótese de que expuseram técnicas de governo, reguladoras de corpos de sujeitos e ratificadores de atos de (bio)poder. O desejo pelo conhecimento é um *habitus* social e político. Escrever, da mesma forma, porque é individual e coletivo. Para Bakhtin, uma obra, resultado dessa trama, cria fronteiras internas, que as singularizam e estabelecem diálogos com “as obras dos antecessores, nas quais o autor se apoia, as obras de igual tendência, as obras de tendência oposta, com as quais o autor luta, etc.” (Bakhtin, 1997, p. 298-299). Dessa forma, um enunciado sempre começa em outro, constituindo-se, pois como uma trama. No contexto dos estudos do discurso, um processo jurídico passa a ser fonte como um gênero primário, de retórica, que, por sua constituição, não teria o objetivo de contestar ou propor perguntas, no entanto, serve como *corpus* para que possamos fazê-las. Já uma obra literária ou uma biografia, as quais, pertencem, conforme Bakhtin, ao grupo dos gêneros mais complexos, por si mesmas, colocam-se

como questionadoras assim como produtoras de outros questionamentos, reveladores de experiências entre sujeitos e geradores de complexidades

Por meio deste diálogo interdisciplinar, oriundo da ambiguidade resultante do debate sobre o que é próprio e o que é alheio, este artigo propõe patrimônio, herança e autoria, assim como as categorias que deles surgem, da mesma forma que os sujeitos, os enunciados e os gêneros da escrita, tanto do ponto de vista da linguagem quanto do discurso, com eixos temáticos fundantes de uma complexa trama narrativa que estrutura as personalidades das sociedades dos indivíduos. Enquanto acontecimentos linguísticos-discursivos, as obras dos dois Pablos, produziram e produzem conflitos que nos fizeram e fazem refletir a respeito de afetos e disputas sobre e entre espaços, tanto no Brasil quanto na Argentina, especialmente disputas de escritores pelo direito pronominal de referir-se a um tu; pelo reconhecimento como condição estético-política para ser. Desde aí, pois, emergem sentidos estéticos comuns, os quais operam transformações no *habitus* social, por meio do questionamento das categorias mesmas.

Defender tal estética implica defender a sociedade como alteridade, consequentemente, defender a democracia. Questionar a hegemonia dentro do espaço hegemônico é exercer cidadania política, marcando justamente a importância do reconhecimento da outredade – em desacordo com o disciplinar – que também está na proposta de precursoriedade de Borges, de ouvir outrem no si, atualizada por esse episódio dos escritores. Afinal de contas, tratar de sujeitos-políticos pronominais, portanto, da trama entre eu e tu, próprio e alheio, identidade-eu e identidade-nós, como é o caso dos dois Paulos ou Pablos, do Brasil e da Argentina, que são um, no plural, colocamos frente ao direito ao livre ato de questionar como um imperativo para continuar refletindo sobre as sociedades e seus dilemas.

Referências

- ARAÚJO, Paulo César de. **O réu e o rei**. Minha história com Roberto Carlos, em detalhes. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- ARGENTINA. **LEY 11.723**. De 26 de Septiembre de 1933. Regimen Legal de la Propiedad Intelectual. Buenos Aires. IMPI. Disponível em: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42755/texact.htm>. Acesso em: 29 ago. 2018.

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. [tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior). Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/BAKHTIN_Mikhail_Esttica_da_Criao_Verbal_So_Paulo_Martins_Fontes_2003.%20\(11\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/BAKHTIN_Mikhail_Esttica_da_Criao_Verbal_So_Paulo_Martins_Fontes_2003.%20(11).pdf). Acesso em: 22 nov. 2018.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BORGES, Jorge Luis. **Selected non-fictions**. New York: Penguin, 1999.
- BRASIL, **LEI nº 9.610**, De 19 fevereiro DE 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Brasília. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/LEIS/L9610.HTM. Acesso em: 29 ago. 2018.
- BUTLER, Judith. **Dar cuenta de sí mismo**. Violência ética y responsabilidad. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Colección Mutaciones.
- BUTLER, Judith. A Criminalização do Conhecimento. **Sexuality policy watch**, Publicações ou artigos, Rio de Janeiro, 4, junho, 2018. Disponível em: <https://sxpolitics.org/ptbr/a-criminalizacaodo-conhecimento-por-judith-butler/8391>. Acesso em: 28 nov. 2018.
- CÂMARA NACIONAL DE APELACIONES EN LO CRIMINAL. Sala V, 2ª. **Intancia**. Katchadjian, Pablo s/ procesamiento. Cita Online: AR/JUR/24495/2017. María Kodama e Pablo Esteban Katchadjian, 15 mai. 2017.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4040999/mod_resource/content/6/A%20Sociedade%20Dos%20Individuos%20-%20Norbert%20Elias%20%281994%29.pdf. Acesso em: 22 nov. 2018.
- FALCÃO, Márcio. Por 9 a 0, STF decide pela liberação de biografias não autorizadas. **Folha de São Paulo**. Ilustrada, 10, junho, 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/06/1640353-por-maioria-stf-decide-pela-liberacao-debiografias-nao-autorizadas.shtml>. Acessado em: 28 nov. 2018.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 2008. Disponível em: <http://www.uesb.br/eventos/pensarcomveyne/arquivos/FOUCAULT.pdf>. Acesso em 29 ago. 2018.
- FOUCAULT, Michel. **El origen de la hermenéutica de si**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Disponível em: https://monoskop.org/images/1/14/Foucault_Michel_Em_defesa_da_sociedade_4a_tir.pdf. Acesso em: 21 nov. 2025.
- MOLLOY, Sylvia. Derecho de propiedad: Escenas de la escritura autobiográfica. *Revista Dossier*. N 25. Disponível em: <http://www.revistadossier.cl/derecho-de-propiedad-escenas-de-la-escrituraautobiografica/>. Acesso em: 29 ago. 2018.
- OMPI. Disponível em: http://www.wipo.int/treaties/es/ShowResults.jsp?treaty_id=15.
- O GLOBO. O processo da viúva de Borges contra escritor que 'engordou' O Aleph. **Cultura**, 29 jun. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/o-processo-da-viuvade-borges-contraescriptor-que-engordou-aleph-16590788>. Acesso em: 20 de ago. 2018.
- REPISO, Jorge. Pablo Katchadjian, el hombre que doblegó a María Kodama. Buenos Aires, s.d. In: **Diario Armenia**. Disponível em: <http://www.diarioarmenia.org.ar/pablo-katchadjian-el-hombre-quedoblego-a-maria-kodama/>. Acesso em: 29 out. 2018.
- ROCHA, Carmen Lúcia Antunes, Ação Direta de Inconstitucionalidade 4.815 Distrito Federal Brasília, **STF**, p.118, 2015, web: <http://www.stf.jus.br/arquivo/cms/noticiaNoticiaStf/anexo/ADI4815relatora.pdf> [em linha], [2015].
- SARLO, Beatriz. É fundamental romper com Borges. **El Clarín**. Buenos Aires, 4 jun. 2016. Disponível em: https://www.clarin.com/clarin-em-portugues/beatriz-sarlo-fundamental-romperborges_0_SkzvmiuPXx.html. Acesso em: 29 out. 2018.
- SOUZA, Renato, SENA, Marília Sena. Vivemos em tempos estranhos e perigosos, diz Ministra Cármen Lúcia. **Correio Braziliense**, Política, Brasília, 13, outubro, 2018.
- TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Secretaria de Primeira Instância, **SPI 2.1**, Coordenadoria de Gestão Documental. Queixa-crime, 74/2007, Roberto Carlos Braga e Paulo Cesar de Araújo, 18 jan. 2007.
- VICTOR, Fabio. 'Roberto Carlos é censor nato e hereditário', diz Ruy Castro em festival de biografias. **Folha de São Paulo**, Ilustrada, São Paulo, 15, 11, 2013. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/11/1372166-tese-da-biografia-independente-ja-estaganha-diz-ruy-castro-em-fortaleza.shtml>. Acesso em: 28 nov. 2018.

Sylvia Plath no Limite: tanatografia e a representação da escrita feminina

Sylvia Plath on the Edge: Thanatography and the Representation of Women's Writing

Augusto Rodrigues da Silva Junior¹, Gerlanea Taisa Toledo da Silva², Marcos
Eustáquio de Paula Neto³

Resumo: Este trabalho explora a relação entre “escrita de morte” (Silva Junior, 2014) e suicídio no poema “Edge” – traduzido para o português como “Limite” –, de Sylvia Plath. Em interação com a perspectiva interseccional respaldada em Bell Hooks, a experiência da poeta mulher e da mulher poetizada revela-se, pela matéria literária, limítrofe e derradeira. Marcados pelo caráter confessional, os versos de Plath exploram a aproximação entre tanatografia – “escrita de morte” – e o ato suicidário para performar os limites da representação da pulsão de morte (Freud, 1996). O esforço em representar tais limites, pelo trespasse, convoca os leitores a um exercício transgressor: empurrar “a pedra da inércia para abrir a tumba” (Plath, 2017, p. 183). Sem resistir à morte e ao morrer, a tanatografia plathiana é instaurada. Em diálogo com a teoria freudiana, nosso estudo explora a tanatografia do poema para analisá-lo tendo em vista as pulsões da existência suicidária motivadoras da poética confessional feminina.

Palavras-chave: Sylvia Plath; Edge; tanatografia; suicídio; limite da representação.

¹ Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Professor Associado III de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>

² Mestranda em Literatura no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (PósLit/UnB). Graduação em Letras Francesas pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) e Psicóloga Clínica. E-mail: gtaistoledo@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5982-839X>

³ Doutorando em Literatura e Práticas Sociais pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Professor Substituto de Língua Portuguesa e Literatura do Instituto Federal de Brasília - Campus Brasília. E-mail: marcoseustaquio94@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5622-5477>

Abstract: This paper explores the relationship between “writing of death” (*escrita de morte*, Silva Junior, 2014) and suicide in the poem *Edge* – translated into Portuguese as *Limite* – by Sylvia Plath. In dialogue with an intersectional perspective grounded in Bell Hooks, the experience of the woman poet and the poetized woman emerges, through literary matter, as both liminal and final. Marked by a confessional tone, Plath’s verses approach the intersection between thanatography – the “writing of death” – and the suicidal act as a way to perform the limits of the representation of the death drive (Freud, 1996). The effort to represent such limits, through transgression, invites readers to a subversive exercise: to push “the stone of inertia to open the tomb” (Plath, 2017, p. 183). Without resisting death or dying, Plathian thanatography is established. In dialogue with Freudian theory, this study explores the poem’s thanatography to analyze it in light of the suicidal drives that underpin the feminine confessional poetics.

Keywords: Sylvia Plath; *Edge*; thanatography; suicide; limits of representation.

Autora e personagem, vida e morte são margens que se alternam e dialogam concomitantemente na poética de Sylvia Plath. Na arena literária da poeta, a tanatografia aproxima e escancara questões filosóficas, vitais, volitivas – interseccionais. Enquanto decidia se a vida valia ou não a pena ser vivida, enquanto sujeito “mulherificado” socialmente, ela seguia com sua escrita de morte. Seus textos, em todas as instâncias, tentaram traduzir, por meio da linguagem, a experiência do morrer pela palavra: até o capítulo final, quando ela ultrapassa o limite, matando-se.

Neste trabalho, empreendemos reflexão crítica em torno da representação feminina na obra da poeta americana. Vale ressaltar Virginia Woolf no imaginário de Sylvia: “Virgínia Woolf ajuda. Seus romances tornam os meus possíveis” (Plath, 2017, p. 335). Não entraremos diretamente nessa questão, mas é certo que a autora de *Mrs Dalloway*, que também realizou a morte voluntária, foi uma referência bibliográfica e biográfica para Sylvia e para outras mulheres que queriam se tornar escritoras no século XX.

Como redução metonímica estruturante, concentraremos nossa análise em um de seus últimos poemas-suicidários – *The Edge* (doravante, “O limite”) –, que será o exercício fulcral para a contribuição aqui apresentada. Atravessando uma perspectiva interseccional respaldada em Bell Hooks, tecendo pontos de contato com Sigmund Freud para pensar o mal-estar e o suicídio na civilização, nosso estudo transita nos estudos críticos da tanatografia para promover uma atualidade da representação feminina, na obra da reconhecida autora americana.

Publicado em 1965, o livro de poemas *Ariel* contribuiu com a consolidação de Sylvia Plath como um clássico da literatura do século XX. Para além disso, fato já amplamente reconhecido pela crítica, trata-se de uma obra que hospeda a tanatografia suicidária com

suas imagens alucinatórias, rítmicas, coloquiais e manipuladoras – constitutivas de um enfrontamento que sempre estiliza o “limite”. Dentre as imagens mais estilizadas nessa poética tanatográfica, destacam-se as crises psicológicas, tentativas de suicídio e internações psiquiátricas, que marcam Plath como uma poeta inserida no gênero “confessional”.

William F. Claire, no artigo “That rare, random descent: the poetry and pathos of Sylvia Plath”, publicado em 1966 na revista *The antioch review* da Universidade de Ohio, analisa alguns poemas publicados na primeira publicação de *Ariel* (2018). O crítico enfatiza que, no manuscrito, há um intenso desejo de morte, com a autora envolta por um “*pathos*” (que acaba ganhando um *status* “mitológico” devido ao seu fim trágico). Na perspectiva de W. Claire (1966), os últimos poemas escritos por Plath são como uma espécie de “epitáfios finais feitos de maneira exclusiva e trágica” (CLAIRE, 1966, p. 552; tradução nossa).

Por sua vez, Pamela A. Smith, no artigo “*The unitive urge in the poetry of Sylvia Plath*”, publicado em 1972, afirma que, em *Ariel* (2018), Plath atravessa o limite de tudo, entregando-se à morte e ao seu próprio universo de maneira grotesca e abismal. Na concepção de Smith (1972), a experiência de Sylvia Plath com o sofrimento fez com que ela concebesse uma realidade alternativa situada no domínio da morte, onde não há espaço para punição ou dor. A estudiosa entende que Sylvia havia acessado uma outra dimensão. Para ela, no poema *Edge*, a morte teria sido retratada pela poetisa como ápice e realização, dissolvendo a ideia de experiência mística transcendente.

Desse modo, ao se entregar à morte por meio de um *pogrom* (suicídio) - palavra que se refere ao ato de destruição em massa, mas que, no contexto plathiano, seria um ato dirigido a si mesma -, a autora estaria ultrapassando todos os seus limites e consagrando sua produção literária após compor um volume composto por poemas que evocam o suicídio.

No livro *A History of Modern Poetry: modernism and after* (1987), David Perkins faz a seguinte observação sobre a recepção de *Ariel* (2018):

Muitos dos poemas do último ano de vida de Plath aparecem em *Ariel* (1965). Publicados após os *Life Studies* de R. Lowell (contando inclusive com uma introdução convidativa de Lowell), os poemas foram lidos sob a convenção da interpretação Confessional de que a voz poética nesses poemas seria a própria Plath dando voz a suas emoções. Estas emoções incluem acessos de raiva e declarados ímpetus suicidas, o que fez com que os leitores se sentissem

fortemente tocados por pena e horror. Eles acreditaram que os poemas e os estados mentais ali expressos anunciavam o suicídio de Plath. Curiosidades biográficas e psicanalíticas interessaram muitos leitores e, assim, o volume teve grande impacto (Perkins, 1987, p. 591, tradução nossa).

O comentário de Perkins demonstra a dificuldade que a recepção de Plath tem de fazer uma recepção dialógica de sua obra. Seu ato suicidário sempre reverbera nas vozes do livro e dos poemas. No prefácio de *Ariel* (2018), publicado em 1966, Robert Lowell escreveu: “estes poemas estão jogando roleta russa com seis balas no cilindro” (Lowell, 1966). Ainda, sob a ótica de Perkins (1987), as alterações realizadas por Hughes tiveram um impacto significativo na recepção da obra, pelo público e pela crítica, visto que modificaram a estrutura originalmente concebida por Plath, alterando, assim, a intenção da autora. Na versão planejada por Plath, o livro começava com a palavra “Amor” e terminava com “Primavera”, sugerindo um percurso de renascimento e transformação. No entanto, após as mudanças feitas por Hughes, o final passou a ser marcado por poemas que abordam diretamente a morte, como *Kindness*, *Words*, *Contusion*, *Balloons* e *Edge*.

A morte de Sylvia, enquanto escritora e mulher, pode ser narrada da seguinte maneira: após deixar *Ariel* pronto para publicação em cima da escrivaninha, em algum momento da madrugada de 11 de fevereiro de 1963, aos 30 anos, ela ligou o gás da cozinha, colocou a cabeça dentro do fogão e inalou gás até a morte, decidindo, assim, interromper sua vida e escrita. Seu trágico fim e fama póstuma acabou atraindo um número significativo de críticos e leitores que se debruçaram na busca dos enigmas biobibliográficos de sua criação literária e apreciação de sua obra. Não demorou muito para que a notícia de sua morte, inicialmente noticiada como tendo sido causada por pneumonia, percorresse a Inglaterra e o mundo. Quando os detalhes do seu suicídio vieram à tona, o interesse em torno de suas obras cresceu consideravelmente.

No exercício da literatura comparada, buscamos entender como a escrita “diária” e “confessional” conseguiu potencializar as significações das imagens conturbadas espalhadas pela obra plathiana. Nesse processo, verifica-se o exercício filosófico e volitivo de uma transformação que contemple os vários aspectos que cruzam a existência da personagem, algo que podemos aproximar da proposta de “elaboração de uma ideologia libertadora e de um movimento libertador” (Hooks, 2019, p. 13). Dessa forma, alumia-se o inacabamento de sua obra pretensamente mais acabada. Por meio da análise

de seu último poema, escrito seis dias antes de sua morte, buscamos renovar a recepção crítica de Sylvia Plath.

Em seu diário, a autora confessa e projeta:

Fico pensando se eu, trancada num quarto, conseguiria passar um ano escrevendo. Entro em pânico: falta experiência! Contudo, quanta coisa eu não poderia extrair da minha mente? Hospitais & mulheres loucas. Tratamento de choque & tranques de insulina. Extração de dentes & amígdala. Namoro, carros, perda atabalhoada da virgindade e pronto socorro, vários amores abortivos em Nova York, Paris, Nice. Fabrico detalhes esquecidos. Faces e violência. Dentadas e palavras perversas. Tentar isso (Plath, 2017, p. 365).

Toda a sua escrita, bem como sua vida, é guiada por duas pulsões: de morte e de escrita. Para Saska (2016), o morrer é tema fundador da poética da autora, uma vez que sua escrita literária teve início logo após a morte do pai, quando tinha apenas nove anos de idade. *Ariel* (2018) ressoa, muitas vezes, como um grito de desespero preso em uma redoma de palavras. Sua voz poética, em uma liberação da descarga psíquica pela palavra (Freud, 2013), permitiu experimentar os deslimites da criação. Para Ana Carvalho, a poeta tentava “recriar, reorganizar e restaurar o caos da experiência” (Carvalho, 2023, p. 21). Para o crítico Silva Junior (2008; 2009; 2014), os elementos de decomposição biográfica estão na base de toda tanatografia que é autoconsciente. Assim, no conjunto de *Ariel*, extensivo ao poema “O limite”, é possível associar essa prática suicidária a uma condição levada sempre ao *limite*, à condição de escritor, que vê na morte discursiva a possibilidade de existir (Silva Junior, 2008; 2009; 2014).

Nessa estrutura fugata e fronteiriça, de uma existência poetizada em meio ao mal-estar (Freud, 2006) da cultura e da civilização, estar morto é estatuto irrevogável para uma experimentação de liberdade e revolução. Por meio da matéria literária, “estes impulsos revolucionários têm de inspirar livremente a nossa teoria e a nossa prática” (Hooks, 2019, p. 130). Nessa arena de plena liberdade de ideias e de palavra, viabilizada pelo exercício criativo, teoria e prática são intercambiadas por um movimento tanatográfico e liminar, que transita entre vida e morte, entre ficção e vida.

Através do poema *Edge*, o limiar da existência e o nada, da arte e da angústia, revelam o trespassse não apenas como o fim, mas como uma possibilidade de descanso, paz e quebra de uma redoma de sofrimento. No entanto, uma aparente pacificação

esbarrava na própria natureza da morte como um signo irrecuperável, um limite que desafia qualquer possibilidade de representação de uma plenitude.

Diante da inquietação de Michel Schneider: “quando os vivos provisórios se tornam mortos definitivos, sobra alguma coisa para dizer?” (Schneider, 2011, p. 16), analisar Sylvia Plath é reconfigurar a tanatografia e o ato de morrer pelas próprias mãos como o ponto em que o discurso se esgota e, ao mesmo tempo, se insinua na possibilidade de um silêncio que fala por si. Ainda com Schneider (2011), esse limite final não é meramente o fim da expressão, mas um abismo em que a palavra se revela incapaz de abarcar a totalidade do ser, transformando o poético em um eco que luta contra a inexorabilidade do silêncio definitivo: “Apenas morrer traduz o acontecimento e o enigma, a solidão de se estar preso nalguma coisa desprovida de sentido” (Schneider, 2011, p. 20).

Assim, ao encenar o trespasse (em verso) como a interseção entre o alívio de um sofrimento interminável e a barreira impenetrável da representação, a poeta reforça a ideia de que, no confronto com a morte, a linguagem permanece como um sussurro imperfeito, incapaz de preencher o vazio deixado pelo fim. Esses elementos, uma vez associados ao campo da pulsão de morte (Freud, 2013), em diálogo com o literário, desvelam o solo fértil que é o inconsciente (Freud, 2006). Assim, é essa imagem do ser ausente do mundo que enforma e embasa, pela morte, um conjunto de imagens que explicam, filosoficamente, como diria Camus em *O mito de Sísifo*, o humano (Camus, 1942).

Para Freud, a questão filosófica da finalidade da vida posta em voga durante séculos, só tinha sentido por intermédio de uma única ambição comum a todos os seres: a busca do prazer. A meta de todo ser humano seria essa busca incansável da ausência de dor e de sofrimento e o encontro com a felicidade. No entanto:

Aquilo a que chamamos de “felicidade”, no sentido mais estrito, vem da satisfação repentina de necessidades altamente represadas, e por sua natureza é possível apenas como fenômeno episódico. Quando uma situação desejada pelo princípio do prazer tem prosseguimento, isto resulta apenas em um morno bem-estar; somos feitos de modo a poder fruir intensamente só o contraste, muito pouco o estado. Logo, nossas possibilidades de felicidade são restringidas por nossa constituição (Freud, 2011, p. 20).

Na perspectiva freudiana, “é bem menos difícil experimentar a infelicidade (Freud, 2011, p. 20), já que somos ameaçados por três dimensões: a “do próprio corpo, que fadado ao declínio e a dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de

advertência; do mundo externo, que pode se abater sobre nós com forças poderosíssimas, inevitáveis, destruidoras; e, por fim, das relações com os outros seres humanos (Freud, 2011, p. 20).

Desse modo, não é de se admirar que o ser humano, à medida que o tempo foi passando, foi diminuindo suas pretensões de felicidade e de prazer na vida e adquirindo métodos para lidar com as instâncias da realidade. Ao investigar a linha fronteira do polo das pulsões (de vida e de morte), Freud apontou os possíveis destinos no aparelho psíquico que estas tomariam e se transformariam: a reversão em seu contrário, o retorno em direção à própria pessoa, o recalque e a sublimação (Freud, 2006, p. 35)

No plano da escrita, a sublimação dos instintos interessa-nos para entender a dinâmica do afastamento do sofrimento através dos “deslocamentos da libido que nosso aparelho psíquico permite, através dos quais sua função ganha muito em flexibilidade. A tarefa consiste em deslocar de tal forma as metas dos instintos, que eles não podem ser atingidos pela frustração a partir do mundo externo” (Freud, 2011, p. 23). Nesse sentido, o prazer é obtido a partir das fontes de trabalho psíquico e intelectual.

Ana Carvalho (2020), no artigo “toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica” aponta para a possibilidade de uma relação entre o processo criativo e o autoexterminio, destacando a força produtiva que muitos escritores como Plath, David Foster Wallace, Virgínia Woolf, Anne Sexton, entre outros, são impulsionados antes do ato suicida. Carvalho (2020) associa o fenômeno desenfreado da escrita ao conceito desenvolvido por Freud denominado pseudopulsão, que está no campo da pulsão de morte (Freud, 2013).

Para Freud:

A fraqueza desse método, porém, está em não ser de aplicação geral, no fato de poucos lhe terem acesso. Ele pressupõe talentos e disposições especiais que não se acham presentes em medida eficaz. Também a esses poucos ele não pode assegurar completa proteção do sofrimento, não lhe proporciona um escudo impenetrável aos dardos do destino e costuma falhar, quando o próprio corpo é a fonte do sofrer (Freud, 2011, p. 24).

Ora bem, as fragilidades desse método contribuem com as contribuições sobre a vida, o humano e a palavra, conforme também pontuam Georges Minois e Philippe Ariès em seus estudos de história das práticas mortuárias no ocidente, com pontos tanatológicos. Reconhecer-se inserido no devir do mal-estar civilizatório é, também, refletir sobre o estar

morto e o morrer. O teórico austríaco compreendeu que: “a vida, tal como nos coube, é muito difícil para nós, traz demasiadas dores, decepções, tarefas insolúveis. Para suportá-la, não podemos dispensar paliativos (Freud, 2011, p. 18). A ação de pensar em exercício de livre e experimental criatividade surge, na literatura confessional, como resposta acertada às dores irresolúveis na vida do sujeito. Autores, como Dostoiévski, Machado, Camus e Saramago, lançaram mão de tais estratégias para entender a vida. Sylvia Plath, envolta em uma redoma de mal-estar da civilização pavimenta esse exercício para escrever sobre a morte.

Em sua última tanatografia (2008, 2014), como em uma tentativa derradeira de sublimação e representação, Sylvia Plath parece revelar para o leitor perspicaz indícios do desfecho iminente do que ocorreria em seu apartamento em Londres, na fatídica madrugada de 11 de fevereiro de 1963:

LIMITE

A mulher está pronta.

Morta,

Seu corpo amortalhado no riso do contentamento,

A ilusão de uma necessidade Grega

Escorrendo pelas linhas de sua toga

seus pés

Descalços, dizem, parecem:

Distantes de tudo, é o fim

Cada criança amortalhada, uma serpente branca,

Cada qual

Numa jarra de leite, agora vazia,

Ela as tomou

No corpo como pétalas

De uma rosa que se fecha quando o jardim

Se adensa e odores sangram

Da garganta doce e encovada de uma flor noturna

A lua indiferente

do seu capuz ósseo espia friamente

acostumada ao espetáculo do mundo

o seu lado escuro fratura e arrasta

(Plath, 1963, p. 272, tradução nossa).

Pensando no título do poema, “Limite” (“Edge”, no original), que já antecipa as fronteiras (da vida) que serão cruzadas, mostrando a morte do outro lado como conclusão ou término definitivo de uma vida repleta de dor. Na primeira imagem-versificada do poema “A mulher está pronta” (*The woman is perfected*; Plath, 1981, p. 272, tradução nossa), Plath mostra a perfeição do acabamento de uma jornada penosa de sofrimento e angústia através da morte. Nos versos que se seguem: “Seu corpo amortalhado no riso do contentamento” (Her dead,/ “body wears the smile of accomplishment” (Plath, 1981, p. 272) o ser erige o corpo morto que ressoa como uma fatalidade intrínseca, fundindo a morte com um senso inquietante de beleza e completude.

Num panorama geral, olhando a cena e o cenário de cima: o poema assim se apresenta: essa mulher está pronta, pois é preciso estar sempre pronto (para a morte, como nos ensinou Hamlet). Amortalhada, seu corpo, ainda mostra o riso de um contentamento (descontente) e seus pés, memórias de seus passos que a levaram longe demais de tudo. Seus lábios e seus pés friamente descalços performam detalhes nus de um corpo feminino que se veste com a toga do mal-estar da civilização. O símbolo (bacharel) da razão torna-se mortalha, pois já trazia em vida esse peso insustentável. Agora, distante de tudo, ela termina.

É justamente desse fim sepulcral que se abre uma segunda parte do poema com mais mortes: defuntas crianças à roda da jarra de leite: essa imagem materna amplia-se, ainda, com a serpente branca. Leite e veneno na mesma cena: um líquido que amamenta e garante a vida, outro líquido que ceifa a vida. A ambiência funérea amplia-se com a imagem das crianças como pétalas a serem recolhidas no corpo feminino – que as “tomou” no corpo. Essa imagem gera uma certa ambiguidade, pois não sabemos ao certo se essa mulher as coloca no seio ou se ela as coloca para dentro do útero – tornando-se, também, um túmulo. O jardim, que tem a mulher, tem crianças, tem serpente se adensa e “odores sangram da garganta doce e encovada de uma flor noturna: a questão dos cheiros é uma tônica recorrente na escrita de Sylvia: vários poemas, passagens dos diários e, principalmente no romance *A redoma de vidro* (2019), essa imagem sempre traz densidade de odores para as cenas que ela desejava construir. A imagem fúnebre amplia-se com outra parte de dentro do corpo: a garganta que cheira (a morte) e sangra esse cheiro. Numa ambiência necrófila outro líquido quebra a brancura da primeira parte do poema (versos 01 a 08).

A autora remete-nos ao destino pesaroso da vida, que, para Freud, nada mais é que a nossa meta final, sugerido pelos versos: Fluindo nas linhas de sua toga (*Scrolls of her toga*; Plath, 1981, p. 272; tradução nossa). Nesse poema, o destino trágico aparece tão imutável quanto “as mudanças de um rio que corre.”

A estratégia adotada por Sylvia Plath em narrar a experiência da morte em terceira pessoa faz com que o leitor seja cúmplice do sujeito da enunciação e assista o ato com uma certa estranheza. Estranheza esta que experimentamos ao nos deparar com a alteridade. Para Britzolakis (2006), o psíquico em Plath é sempre “um espaço teatral, uma “outra cena”, estratificada com múltiplos textos e imagens. Apesar de sua aparente centralidade, a localização do “eu” nesses textos é instável e dúplice, e essa instabilidade ou duplicidade é frequentemente registrada pelos críticos como uma ameaça, um perigo ou uma negatividade associada à própria feminilidade” (Britzolakis, 2006, p. 137, tradução nossa). Esse distanciamento intencional do leitor e do sujeito enunciador gera um certo jogo de espelhos que faz com que o leitor se reconheça e se projete no “eu” do poema. Nesse sentido, o cadáver é uma espécie de duplo, de outro, que é um encontro com o eu autoral do poema – “Morto traja um sorriso de satisfação”.

No livro *A Poética do Suicídio de Sylvia Plath* (2023), Ana Carvalho fala sobre esse deslizamento biobliográfico em que o leitor se vê tentado a fazer:

Não obstante, qualquer abordagem que se faça ao texto de alguém que, como Sylvia Plath, matou-se em plena produção literária, dificilmente poderá evitar um curioso efeito de leitura: a impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto. Produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio da autora tivesse caído permanentemente sobre o texto, de maneira que o leitor se vê à procura de anúncios desse destino trágico em meio às linhas que lê, campo onde estariam inscritas as pegadas que, se seguidas, poderiam lhe mostrar o caminho que levou a escritora ao autoextermínio (Carvalho, 2023, p. 15).

Para Carvalho, nesses casos, acontece um curioso efeito de leitura: a busca por enigmas do destino trágico no texto, e a inarredável associação entre a produção literária e o fantasma da escritora. Essa relação entre o suicídio da escritora e a escrita deve ser vista sempre com certo cuidado, uma vez que os textos enquanto obra literária, devem ser lidos em sua totalidade por si mesmos. Nesse sentido, entendemos que

Autores que retrataram o suicídio trazem a essência e as pulsões que nos movem. Por meio da imagem do aniquilamento, inserido numa redoma mal-estar, é também refletir e saber distinguir o estar morto do morrer, pois a morte para os romancistas modernos está entre a perda do eu e o silenciamento (Plath, 2008, p. 167).

Nas suas redomas de palavras, diante de tantos conflitos, a escritora explorava emoções negativas destrutivas e ondas de paralisia desintegradora que a impediam de liberar emoções. Ela movia-se no ato de morrer e querer estar morta. Por esse motivo, demonstrando um súbito entendimento da função terapêutica que a escrita exercia em sua vida, pois a escrita era sua única forma possível de enlaçar a realidade, o simbólico e o imaginário, ela confessava: “recusava-me a encaixar as coisas” e por este motivo, elas “infeccionaram dentro de mim, incharam distorcidas como feridas cheias de pus” (Plath, 2017, p. 181).

Ainda com Carvalho, temos notícias de que:

Sylvia Plath afirmava vigorosamente a função da escrita em sua vida - desde suas indagações a respeito da escrita como saída para seu sofrimento emocional, até o papel de religação, ordenação e recriação que a escrita tinha para ela -, seu suicídio recolocou de modo trágico o problema da finalidade da escrita, finalidade aqui entendida em uma acepção dupla de função e limite (Carvalho, 2003, p. 94-95).

A respeito disso, Ana Cecília Carvalho afirmará, ainda, que “há uma impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora e sua obra” (Carvalho, 1999, p. 22), uma vez que “o suicídio parece colocar em questão, a um só tempo, a função, os limites e a eficácia da escrita, e a existência de aspectos destrutivos na criação literária” (Carvalho, 1999, p. 23). Na escrita de Sylvia Plath podemos encontrar, amparado pela teoria freudiana, aparatos que indicam as pulsões, sem perder de vista a função e limites da escrita. Para Carvalho (1999), há, na escrita de Plath, um limite que “aponta de um lado, para a necessidade de reordenar, restaurar e reinventar o seu mundo interno ameaçado por um sentido que sempre escapa” (Carvalho, 1999, p. 24).

Embora não seja nosso objetivo nessa pesquisa, o pensamento de Carvalho baliza uma visão de fracasso na escrita de Plath. Para nós, é justamente o fracasso que move sua pulsão de escrita. No pensamento de Freud (1996), a “melancolia se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da

autoestima” (Freud, 1996, p. 172). Não obstante isso assale o estado psíquico da personagem, a proposição dos versos é que o “pensar é uma ação” (Hooks, 2020, p. 31).

Assim, como representações simbólicas, possibilidade de elaboração, reordenação e restauração, esse processo de significação causou resistência, provocando em Plath o que ela nomeou como “jato de sangue” (Carvalho, 2023, p. 21). Exibindo forças construtivas, pela palavra, e forças destrutivas, pelo ato consumado, no processo de criação literária, que apontava para o fracasso do conceito de sublimação do sofrimento psíquico, e se enforma no processo tanatográfico-suicidário.

A estrutura do poema, de dois em dois versos, faz com que a morte aconteça lentamente e o corpo morto seja visto como um espetáculo performático. No que diz respeito à forma, podemos verificar as possibilidades teatrais do suspense e da postergação, especialmente mediante o amplo uso de *enjambements*, recurso literário também conhecido como cavalgamento, – que consiste na ruptura sintática entre dois ou mais versos. E, embora Sylvia Plath tenha ficado conhecida como a poeta que se lançava sem ressalvas e com totalidade, em “Edge”, há uma aura de *deslimitação* perante sua (possível) confessionalidade desenfreada. Isso que estamos chamando de cavalgamento (*enjambements*), na verdade, é uma estrutura de pensamento e sentimento que vai levando seus leitores a várias imagens, lançando a um conjunto e outro de sensações, cores, cheiros e angústias, que culminam na imagem da indiferença filosófica dessa lua-morte.

Até o 8º verso, essa voz-poética expressa o cenário pelo qual o sujeito decide morrer: o corpo é para ele palco de criação e destruição, a descrição dos pés descalços que afirmam “Chegamos tão longe, acabou” e da lua indiferente, elemento muito presente em sua poesia, reforçam a sensação de um ciclo concluído e transformam o ato suicida em uma cena de quietude. Mas, a partir do novo verso ordem e desordem, expressão artística e queda, feminino e crianças comungam com cada elemento. Das crianças que voltam para a mulher – dentro e fora de seu corpo; da mulher perante (o mito da serpente); e dessas crianças envenenadas perante a lua que olha e que seria indiferente a ausência das gentes no mundo: tudo parece cumprir seu papel em um esquema pré-ordenado pela atmosfera.

Para Britzolakis (2006):

A figura lunar/materna, “encarando de seu capuz de osso” (Edge), é ao mesmo tempo desalentada e desalentadora, uma luz estéril, emprestada, que nega e

retém. Esse emblema da impotência e do apagamento materno remete à descrição de André Green sobre a “mãe morta” como “uma mãe que permanece viva, mas que é, por assim dizer, psiquicamente morta aos olhos da criança sob seus cuidados”. A lua/mãe morta precipita uma condição de “luto em branco”, que esvazia o mundo de significado (Britzolakis, 2006, p. 139, tradução nossa).

A apropriação de mitos gregos e temas bíblicos/religiosos é uma característica marcante na poesia plathiana. Vemos isso em poemas como: *Electra on Azalea Path*, *Medusa*, *Lesbos* e *Lady Lazarus*. O caráter trágico desses personagens é utilizado como efeito de dramaticidade ou para invocar sacrifícios corporais.

Ao mesmo tempo que as crianças no poema representam o último símbolo de ternura, pureza e amor, inerentes da maternidade, a serpente branca em cada uma simboliza o perigo iminente, a traição, o pecado, e até mesmo a morte, que se assoma cada vez mais, como a serpente que ocasionou a ruína e expulsão de Eva do paraíso na tradição cristã, conferindo-lhe o pecado original e a destruição. Além disso, os versos atravessam o caráter biobliográfico do poema: antes de cometer suicídio, Sylvia Plath aninhou seus filhos, Frieda e Nicolas, colocou-os para dormir e deixou ao lado da cama de cada um uma xícara de leite e um pedaço de pão com manteiga, em seguida deixou um bilhete em cima do carrinho de bebê que dizia “por favor, chamem o Dr. Horder”, com o telefone do referido médico, mas este não pode ser entregue a tempo (Carvalho, 2023, p. 35).

Sylvia Plath sabia que a escrita era o centro de sua vida. Suas palavras eram movidas por uma força pulsional tal, que chegou a expressar: “o jato de sangue é poesia, não há como detê-lo” (Plath, 1981, p. 270, tradução nossa). Numa perspectiva tanatográfica, assim como o livro, sua vida se decompôs biograficamente, e foi “impossível recompô-la, como uma duna varrida pelo vento”. Vemos a força pulsional que a dominava no poema *Words*, onde retratou a perda da função da escrita nos versos: “Palavras secas e sem rumo, / Infatigável bater de cascos. / Enquanto/ Do fundo do poço estradas fixas/Governam uma vida.” (Plath, 1981, p. 270- tradução nossa). Em *Contusion*, quando suas forças vitais pareciam tê-la abandonado e fez um retrato da morte: “O coração se fecha./ O mar reflui,/ Os espelhos são cobertos.”(Plath, 1981, p.271; tradução nossa), e em *Lady Lazarus*, onde deixou explícito seu fascínio e desejo pela morte (na literatura e na vida): “Tentei outra vez/ Um ano em cada dez/ Eu dou um jeito” (PLATH, 1981, p. 244, tradução nossa). Pensando nessa relação de Plath com a escrita e o caráter biográfico que atravessa seus escritos, em 22 novembro de 1955 escreveu em diários:

Um medo mórbido: que reclame demais. Ao doutor. Vou ao psiquiatra esta semana, só para encontrá-lo, confirmar que está lá. E, ironicamente, sinto que preciso dele. Preciso de um pai. Preciso de uma mãe. Preciso de um ombro mais velho e sábio onde chorar. Falo com Deus, mas o céu está vazio e Órion passa sem dizer nada. Sinto-me como Lázaro: a história dele me fascina. Estava morta, levantei-me novamente e até recorrer ao mero aspecto sensorial de ser suicida, de ter chegado tão perto, de sair do túmulo com cicatrizes e as marcas na face (é minha imaginação) que se tornam visíveis: pálidas como um sinal de morte na pele vermelha, fustigada pelo vento, escura de tão bronzeada nas fotografias, em contraste com a palidez invernal tumular. E identifico-me demais com minhas leituras e escritos (Plath, 2017, p. 232).

Lazarus é uma figura importante na obra de Plath, eu lírico de um dos poemas mais famosos, *Lady Lazarus*, acima citado. A figura de Lazarus representa a morte e ressurreição. Nessa passagem dos diários, Plath traz essa ressurreição de Lazarus fazendo alusão a como se sente, no entanto, esse sentimento de renascimento, está marcado com a imagem sensorial e uma cicatriz (que tinha, de fato, perto do olho após uma tentativa de suicídio).

Plath era tão consciente da função que a escrita ocupava em sua vida, que, em 10 de março de 1956, relatou em seus diários: “Sinto a ação de forças intensas, físicas, emocionais e intelectuais que precisam se expressar criativamente, ou se voltam para a destruição e o desperdício” (Plath, 2017, p. 270). A reflexão se encaixa nas palavras de outra intérprete do feminino e do feminismo, por nós já referendada: “para todas as pessoas que pretendem ser intelectuais, pensamentos são laboratórios aonde se vai para formular perguntas e encontrar respostas, o lugar onde se unem visões de teoria e prática” (Hooks, 2020, p. 31). A escrita enquanto ação autorreflexiva marca a poética aqui discutida na medida em que a autora explora a literatura como recurso de resistência diante da melancolia e do fracasso:

Preciso escrever mais alguns contos para não ficar triste, demasiado triste, quando os que já fiz voltam da New Yorker, Atlantic etc. Quantos milhares de pessoas escrevem e fazem mais sucessos do que eu. Se eu não escrever apesar disso, apesar das recusas, não mereço ser aceita (Plath, 2017, p. 570)

Esse mesmo sentimento continuou rodando seus sentires e escreveres até seus últimos escritos. No poema *Edge*, sua voz poética atinge um tom fatalista, mas também profundamente criativo. A autora, como a “mulher perfeita” do poema, encontra na morte uma última afirmação de sua arte, entregando ao mundo uma obra que desafia e assombra,

mesmo décadas após sua partida. *Edge* encapsula a complexidade de Plath como poeta e como pessoa: sua capacidade de transformar sofrimento em arte, sua ambivalência em relação à maternidade e à identidade feminina, e sua fascinação com a morte como um estado de conclusão. Biograficamente, o poema carrega o peso de um grito final; literariamente, representa o auge de sua habilidade em criar imagens perturbadoras e belas, que continuam a ressoar profundamente na crítica e nos leitores.

Dessa forma, a escritora reafirmava a literatura não apenas como um reflexo da realidade (*mimese*), mas como um meio pelo qual os conteúdos reprimidos e as pulsões inconscientes pudessem ser expressos e reintegrados. Sua literatura a permitia explorar as interseccionalidades não apenas do ponto de vista de gêneros, mas lançava-se como ferramenta analítica que transitava entre o sujeito e o ausente. A tanatografia de Plath promoveu compreensão de si mesma e do mundo, à medida que a escrita de morte suicidária a aproximava não só da compreensão, mas da experiência do trespassse.

Essa fragmentação da tanatografia permitia que ela morresse e vivesse em moto-contínuo, em uma inacabada interação filosófica com os aspectos volitivos e cognitivos de sua existência. É certo que cada poema de temática suicidária tem seu próprio eu que se constrói na pulsão do fim. No conjunto dessa grande redoma confessional, havia um desejo que pensava, pensava e escrevia.

Isso posto, a escrita tanatográfica plathiana, movimenta essa relação entre autor-leitor, uma vez que “nos livros, a nossa relação íntima com [os personagens], também depende de o personagem ter falecido ou não, com a estruturante diferença: na releitura vive-se, outra vez, a mesma biografia e a mesma morte em outra experiência” (Silva Junior, p. 3). Na escrita de morte, a autora enquanto ser criador é quem constrói aquela condição mortuária pelas palavras.

Não por acaso, ao se dar conta disso, Plath afirma ter “empurrado a pedra da inércia para abrir a tumba (da escrita)” (Plath, 2017, p. 183), enfatizando o caráter autoconsciente de sua obra literária. No fim do livro, se a autora assiste à publicação, ela também se torna leitora daquela edição, que experiencia um novo limite imaginado pelo objeto literário. A obra póstuma já implica outros elementos: é outro quem dá o acabamento. No caso de um escritor suicida temos dois agravantes: a gravidade do ato e o ato gravado na publicação da obra.

Referências

- ALESSANDRI, Silvia Maria Barile. **Um estudo psicanalítico acerca do suicídio em Sylvia Plath**. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.
- AMARAL, Lara Luiza Oliveira. **A arte de morrer**: a poética do suicídio em Sylvia Plath. *Revista Estação Literária*. Londrina, v. 20, p. 244-257, mar. 2018.
- BRITZOLAKIS, Cristina. Ariel and other poems. *In*: ROBERTS, N. **A companion to 20th century**. London: Blackwell, 2003.
- poetry. London: Blackwell, 2003.
- CARVALHO, Ana Cecília. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003 [1999].
- CARVALHO, Ana Cecília. A toxidez da escrita e o suicídio do escritor: uma abordagem psicanalítica. *In*: WILLIAN ANDRÉ, Amaral; OLIVEIRA, Lara Luiza; PINEZI, Gabriel. **Literatura e Suicídio**. Paraná: Editora Fecilcam, 2020.
- CLAIRE, W. That Rare, Random Descent: The poetry and pathos of Sylvia Plath. *In*: **The antioch review**. Ohio: The Antioch Review, v. 26, n.4, p. 552-560, 1966-7.
- COLLINS, Lucy. Confessionalism. *In*: ROBERTS, N. **A companion to 20th century poetry**. London: Blackwell, 2003.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Trad. Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.
- FREUD, Sigmund. Contribuições para uma discussão acerca do suicídio. *In*: FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos**: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud, volume XI. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In*: **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição *standard* brasileira. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.
- FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Editora Autêntica, 2013.
- HOOKS, Bell. **Ensinando pensamento crítico**: sabedoria prática. São Paulo: Elefante, 2020.
- HOOKS, Bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- LOWELL, Robert. Foreword. *In*: PLATH, Sylvia. **Ariel**. New York: Harper & Row, Pub., 1966, p. IX, XI.
- MINOIS, Georges. **História do suicídio**: a sociedade ocidental diante da morte voluntária. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2018.
- PERLOFF, Marjorie. **The two Ariels**: the (re)making of the Sylvia Plath Canon. *The American Poetry Review*, v. 13, n.6, p. 10-18, nov-dec, 1984.
- PLATH, Sylvia. **Ariel**. Editora Verus, 2018 [1965].
- PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Trad. de Chico Mattoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.
- PLATH, Sylvia. **Os Diários de Sylvia Plath**. 2. ed. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca azul, 2017.
- PLATH, Sylvia. **The Collected Poems**. Org. Ted Hughes. New York: Editora Harper & Row, 1981.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- SMITH, P. The unitive urge in the poetry of Sylvia Plath. *In*: *The new England quarterly*, Vol. 45, No. 3 (Sep., 1972), pp. 323-339. Boston: The New England Quarterly, 1972.
- SILVA JUNIOR, A. R. **Tanatografias e decomposições biográficas**: discurso da morte na literatura. *Revista da Anpoll*. v.1. n.30, 2011.
- SILVA JUNIOR, A. R. **Tanatografia e morte literária**: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. *Revista ComCiência (UNICAMP)*. v. 11, p. 1-10, 2014.
- PERKINS, D. **A history of modern poetry: modernism and after**. Cambridge: The Belknap Press; Harvard University Press, 1987.
- PLATH, Sylvia. Words / Palavras. Tradução de Ana Cristina César. *In*: Quingumbo: new north american poetry / nova poesia norte-americana. Antologia bilíngue. São Paulo, SP: Escrita, 1980. Em inglês: p. 210; em português: p. 211.

Trauma e pós-memória em Hanói, de Adriana Lisboa

Trauma and postmemory in Hanói, by Adriana Lisboa

Evandro Hurko¹, Keli Cristina Pacheco²

Resumo: O presente artigo objetiva analisar as questões do exílio, pós-memória e trauma, no romance *Hanói*, de Adriana Lisboa (2013). Focando nas personagens Alex, Huong, Linh e Trung, buscamos investigar como o trauma sofrido por gerações anteriores foram transmitidos para Alex. Vez que o trauma das personagens é decorrente da guerra e subsequente exílio, utilizamos a concepção de exílio de Edward Said, desenvolvida no seu ensaio intitulado “Reflexões sobre o exílio” (2003). Sobre as questões de memória, utilizamos os estudos de memória de Suzan Sontag (2003) e Jan Assmann (1995), que discorrem sobre memória coletiva, memória afetiva e a diferença entre elas, servindo como base comparativa para as teorias da pós-memória. Com relação à pós-memória, foco principal desta análise, foram utilizados textos de Marianne Hirsch (1992, 1996, 1997 e 2008) e Beatriz Sarlo (2007). A pós-memória é um conceito cunhado por Hirsch, tratando de toda memória traumática transmitida entre gerações. Nosso estudo conclui que Alex experiencia o fenômeno da pós-memória, derivada das experiências traumáticas sofridas por sua mãe Huong e avó Linh, bem como o amigo da família Trung. Essas personagens sofreram traumas decorrentes de conflitos no seu país natal, o Vietnã, ocasionando seu exílio. Alex é a única que nasceu nos Estados Unidos, falando pouco da língua de seus antepassados, além de nunca ter visto o Vietnã. Não obstante, mesmo com esforço para que as memórias da guerra não fossem passadas à Alex, a personagem por vezes ou pondera voluntariamente sobre essas questões, ou age influenciada involuntariamente pelas memórias traumáticas familiares

Palavras-chave: Pós-memória; Exílio; Trauma.

¹ Mestrando em Linguagem, Identidade e Subjetividade pela Universidade Estadual de Ponte Grossa (DEEL/UEPG). E-mail: evandrohurko@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2079-7466>

² Doutora em Literatura pela UFSC. Professora Adjunta de Literatura do Departamento de Estudos de Linguagens da Universidade Estadual de Ponte Grossa (DEEL/UEPG). E-mail: kcpacheco@uepg.br ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9398-9505>

Abstract: *This paper aims to analyze themes of exile, postmemory and trauma in the romance Hanói, by Adriana Lisboa (2013). Focusing on the characters Alex, Huong, Linh and Trung, we sought to investigate how trauma suffered by generations before Alex was transmitted to her. Considering that trauma suffered by those characters derives from war followed by exile, we used Edward Said's conceptions of exile developed in his essay "Reflexões sobre o exílio" (2003). On the issues of memory, serving as a basis for comparison with postmemory studies, we used Suzan Sontag's (2003) and Jan Assmann (1995) memory studies, which discuss collective memory, affective memory and what makes them different from each other. On postmemory studies, we used texts by Marianne Hirsch (1992, 1996, 1997 and 2008) and Beatriz Sarlo (2007). The term postmemory was coined by Marianne Hirsch and relates to every traumatic memory transmitted between generations. Our study concludes that Alex experiences the postmemory phenomenon, which derives from traumatic experiences suffered by her mother Huong and grandmother Linh, as well as the family's friend Trung. Those characters suffered traumas caused by conflicts in Vietnam, their home country, which consequently caused their exile. Alex is the only one who was born in the United States, not speaking much of her ancestor's language, and never seeing Vietnam in person. Still, even though her family tried not to let those memories be passed on to Alex, she sometimes either ponders voluntarily about the matter, or acts involuntarily influenced by those traumatic family memories.*

Keywords: *Postmemory; Exile; Trauma.*

Sobre exílio, memória e pós-memória

A migração tornou-se um tópico inescapável na época em que vivemos, tão presente que Edward Said (2003) chama a nossa época de "a era do refugiado" (p. 47). Diante dos inúmeros testemunhos de pessoas em situação de refúgio e imigrantes que a internet mostra atualmente, como discordar dessa qualificação? Said (ibid.) escreve sobre o exílio como a separação do indivíduo de sua "verdadeira casa", causando "uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada" (p. 46). Sendo incurável, o exílio acaba por ser o existir nesse não-lugar, ou entrelugar localizado entre o local do qual veio e o local para o qual foi deslocado. Nesse novo lugar, o sujeito exilado dificilmente se tornará parte do "nós" daquele lugar, ao mesmo tempo que também não é mais um "estrangeiro": vive no lugar, mas não pertence a ele (ibid.).

No campo literário, Adriana Lisboa é uma entre muitos autores e autoras que abordam essa temática em suas obras - Hanói (2013) sendo uma delas. O tema da migração pode ser observado em todas as personagens do romance, que possuem alguma conexão (direta ou indireta) o exílio. Suas vidas ou são permeadas por memórias de algum outro lugar deixado para trás, ou compartilham dessas memórias através de seus vínculos familiares. Há até uma personagem que enfrenta um exílio de sua própria vida, nos moldes de a existência pensada como exílio proposta por Jean-Luc Nancy (2023).

No romance, não só os personagens geograficamente deslocados sofrem com as feridas do exílio. A protagonista Alex, filha e neta de indivíduos em situação de refúgio da guerra do Vietnã, experiencia o que Marianne Hirsch chama de pós-memória. A autora define o conceito como

Uma forma poderosa de memória precisamente por sua conexão com o objeto ou fonte ser mediada não por recordação, mas por criação e investimento imaginativo. Pós-memória caracteriza a experiência daqueles que cresceram dominados por narrativas que antecederam seus nascimentos, cujas próprias histórias tardias são evacuadas pelas histórias da geração passada, moldadas por eventos traumáticos que não podem ser totalmente compreendidas ou recriadas (Hirsch, 1996, p. 659, tradução nossa)³

De fato, as feridas causadas pela guerra parecem transbordar para a vida de Alex, mesmo que ela não a tenha vivenciado. Sua vida não é exatamente moldada pela experiência traumática da guerra, mas o trauma e as consequências foram tamanhos que sua existência não é completamente livre das “memórias” da guerra. Memórias escrito entre aspas pois as memórias existem, mas não são suas, daí a necessidade de um novo termo que abarcasse as experiências desses indivíduos.

Autoras, como Beatriz Sarlo e Suzan Sontag, por exemplo, argumentam sobre a impossibilidade de haver qualquer memória sem que tenha havido uma experiência, fazendo com que a lembrança não seja de fato uma lembrança. Sarlo pontua que “é impossível [...] lembrar *em termos de experiência* fatos que não foram experimentados pelo sujeito. Esses fatos só são ‘lembrados’ porque fazem parte de um cânone de memória escolar, institucional, política e até familiar.” (2007, p. 90). Por sua vez, Sontag afirma que “toda memória é individual, irreproduzível — morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado” (2003, p. 37).

Podemos conceder que a pós-memória não é memória como lembrança de algo vivido, mas há de se admitir também que não é uma história inocente passada de geração em geração – no nosso caso, na família de Alex. Roberto Vecchi, em estudo sobre a pós-memória e a transmissão do trauma ocasionado pela Guerra Colonial, cita as “restrições” de Sontag sobre a memória e faz menção a uma transferência metafísica do trauma (2013).

³ “A powerful form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation, shaped by traumatic events that can be neither fully understood nor re-created” (Hirsch, 1996, p. 659).

A própria Hirsch reforça que "pós-memória não é idêntica à memória: ela é 'pós', mas ao mesmo tempo, aproxima a memória através de força afetiva" (2008, p. 109, tradução nossa)⁴. A autora defende que a pós-memória relaciona-se mais com a transmissão entre gerações, fazendo jus ao prefixo: os indivíduos das gerações seguintes recebem essa "herança" traumática que não é deles e, portanto, estará sempre atrelada a outra geração (2008).

Nota-se, também, que Hirsch não chama a pós-memória de "memória coletiva". Apesar de a memória coletiva poder parecer semelhante à pós-memória por haver um compartilhamento dessas memórias entre um grupo, a presença de um trauma geracional é característica fundamental da pós. Jan Assmann disserta sobre a memória cultural, caracterizada por um distanciamento do presente e algum esforço voluntário (e isso é importante) para que algum aspecto cultural seja preservado (1995).

Além de não abarcar o trauma que Hirsch menciona, a pós-memória não requer um esforço voluntário por parte daqueles que transmitem esse trauma. Por isso, conclui que existe uma esfera em que a memória não é institucionalizada, mas que devido ao seu caráter traumático, é tida como marco crucial da história de um determinado grupo (2008): é aí o (não)lugar da pós-memória. É esse o motivo de as definições anteriores de qualquer tipo de memória coletiva não serem suficientes para explicar as experiências da geração da pós-memória. O trauma causa uma quebra e uma descontinuidade que complica as relações de memória entre grupos ou instituições (Hirsch, 2008). Temos aqui, então, duas fraturas: a fratura do exílio e a fratura da memória traumática.

O trauma de Huong, Linh e Trung

Há dois protagonistas em Hanói, Alex e David, ambos habitantes de Chicago. David, nasceu nessa cidade e é filho de Luiz, um imigrante ilegal brasileiro, e Guadalupe, uma imigrante ilegal mexicana. Já Alex, também nascida em Chicago, é filha de Huong e neta de Linh, ambas em situação de refúgio da guerra do Vietnã. Acompanhando-as está

⁴ "postmemory is not identical to memory: it is 'post', but at the same time, it approximates memory in affective force" (Hirsch, 2008, p. 109)

Trung, ex-monge budista em situação de refúgio da mesma guerra. Neste trabalho, focaremos em Alex e sua família.

É possível traçar a data de seus deslocamentos para o início dos anos 80, período que sucedeu o fim da guerra e iniciaram-se as imigrações em massa das chamadas *boat people* (pessoas dos barcos, traduzindo literalmente). Essas pessoas deslocavam-se para outros países asiáticos, nos quais eram alojados em campos de refugiados. Partindo daí, alguns eram repatriados e outros partiam para países ocidentais. Como é evidenciado no romance, Trung, Linh e Huong fazem parte do grupo de pessoas que migraram para o Ocidente. Trung, informa o narrador, “Tinha exportado a si mesmo trinta anos antes, com alguns dos selos oficiais (somente alguns)” (Lisboa, 2013, p. 14).

Esses “trinta anos antes” referem-se ao início dos anos oitenta, visto que, sobre Linh e Huong, o narrador informa-nos que “Era o início dos anos oitenta. Huong era uma adolescente de dezessete, semianalfabeta em sua própria língua, e não conhecia a nova língua que devia falar a partir dali” (Lisboa, 2013, p. 73). Trinta anos antes, partindo de 2013 (ano em que o livro foi lançado), acaba por ser 1983: início dos anos 1980. É evidente que o ano de lançamento do livro não é, necessariamente, representante do tempo narrativo do romance. Julguemos, então, que o período referido pelo autor seja entre 1980 e 1985.

Trung, como é brevemente relatado pelo narrador, enfrentou algumas dificuldades diferentes durante seu processo migratório. A narração também chega a sugerir que suas experiências foram ainda piores, mas que “não havia uma balança para aquilatar essas coisas. Como é que os corações – e os estômagos, e os pés, e outras partes do corpo – doíam em cada um” (Lisboa, 2013, p. 27), fazendo breve menção à tristeza insuperável do exílio. O ex-monge é narrado,

Vivia com as memórias dos campos de reeducação, onde Alex sabia que, entre outras coisas, tinha trabalhado na busca de minas terrestres. Com as memórias do barco, também. Dos meses no campo de refugiados na Malásia (Lisboa, 2013, p. 37).

Constata-se, aqui, que, de fato, os três vietnamitas eram *boat people*, com Trung sofrendo o trauma adicional dos campos de reeducação, operados pelo Partido Comunista do Vietnã. O objetivo desses campos, de acordo com os proponentes, era reinserir na sociedade aqueles considerados inimigos, além de serem considerados uma forma de

piedade para inimigos que, de outra forma, seriam condenados à morte (Denney, Sagan, 1982). Para os que eram presos nesses campos, a opinião era diferente. De acordo com Denney e Sagan, esses campos eram uma “forma de vingança e uma sofisticada técnica repressiva e doutrinadora que se desenvolveu por vários anos no Norte e se estendeu para o Sul” (1982, tradução nossa)⁵, para os quais estima-se que 194 líderes religiosos, incluindo monges budistas, foram enviados (1982).

Trung, portanto, não somente é uma pessoa em situação de refúgio cuja casa foi destruída pela guerra e que saiu, para o ocidente, em busca de condições melhores de subsistência: foi expulso de seu país após ser perseguido como um inimigo pelo seu próprio país. Foram os Estados Unidos que destruíram o Vietnã, que arrasaram as cidades com napalm. Mas Trung foi condenado pelo próprio Partido Comunista do Vietnã, foi considerado um inimigo tal qual eram aqueles americanos armados com fuzis e roupas camufladas. O monge, que “era versado em sutras budistas e em poesia chinesa [...] não tinha aprendido nenhum ofício, era um homem magro e fraco e ainda se recuperava de algumas doenças” (Lisboa, 2013, p. 145), também era uma ameaça e não era mais bem-vindo em seu país.

O trauma de Trung fica evidente quando, durante uma conversa entre David e Alex, é revelado que, durante as primeiras semanas no seu novo país, aparentando sofrer com sintomas de transtorno de estresse pós-traumático.

à noite, ficava por um longo tempo de olhos abertos, no escuro, deitado em sua cama. E quando acordava pela manhã ele não sabia em que ponto exatamente tinha adormecido. Nem onde exatamente estava (Lisboa, 2013, p. 146)

Ademais, quanto à possibilidade de viver em um mosteiro budista na América, é dito que seria como “exilar-se dentro do seu exílio” (Lisboa, 2013, p. 146). Essa passagem é interessante pois faz algumas sugestões de como Trung lida com o trauma do seu deslocamento. Exilar-se dentro do exílio pode ser apenas referência ao caráter isolacionista da vida monástica, mas para isso a autora poderia ter usado palavras como isolamento, afastamento, solidude.

A leitura do parágrafo seguinte possibilita uma outra interpretação. Trung “sabia que certas coisas eram irre recuperáveis. Feito os dentes de leite da infância” (Lisboa, 2013, p.

⁵ “means of revenge and a sophisticated technique of repression and indoctrination which developed for several years in the North and was extended to the South” (DENNEY e SAGAN, 1982),

146). Essas coisas irrecuperáveis são as suas experiências de vida como um monge no Vietnã, que agora tornaram-se impossíveis de serem readquiridas. O templo foi, por boa parte de sua vida, a sua casa, sua “infância”, num sentido figurativo de inocência e nostalgia. Ir para um mosteiro não seria um retorno a essa vida, agora destruída quando foi perseguido e expulso do lugar que, agora, já não é mais sua casa. É por isso que voltar ao mosteiro seria um exílio dentro do seu exílio: o mosteiro deixou de ser análogo a uma casa e virou fonte de memórias traumáticas.

Huong e Linh, como dito anteriormente, chegaram aos Estados Unidos no início dos anos oitenta. Linh é avó de Alex e envolveu-se com o sargento Derrick, com quem teve Huong. Alex – ou o narrador, vez que Lisboa emprega aqui o uso do discurso indireto livre – pondera sobre Linh e entrega ao leitor uma síntese da vida de sua avó, que

tinha nascido na Indochina, crescido na porção sul de um país dividido ao meio, amado um soldado de uma guerra que não tinha escolhido, sido vítima duas vezes dessa mesma guerra, que ganhou e perdeu, e depois fugido em busca do que não a esperava em lugar nenhum. (Lisboa, 2013, p. 181)

De todas as personagens do romance, Linh é a que mais experienciou mudanças e deslocamentos no decorrer da vida. Como dito na passagem, nasceu em um país que se transformou em outro no decorrer da história. Morou em Hanói antes de Hanói ser Hanói, viu governos ascenderem e caírem, deslocou-se dentro do próprio país, entre um governo e outro.

É uma personagem permeada pelas memórias de sua vida passada, memórias que fomentam nela um amor por um país que, na realidade, não existe como ela imagina: “Linh amava Hanói, ainda que não soubesse o que era Hanói” (Lisboa, 2013, p. 181). Essa personagem é “uma expatriada desde o berço, uma expatriada para sempre. Um resto de qualquer coisa, jornal, sacola de plástico, que vai sendo levado por aí com o vento, sem muito propósito” (Lisboa, 2013, p. 181). Devido a todas essas fragmentações e experiências traumáticas com relação ao local que foi sua terra natal, Linh cria, voluntária ou involuntariamente, esse conceito de uma Hanói que não existe. Ao juntar esses fragmentos em algo único, a personagem constrói em sua memória o que acredita ser sua casa, o local no qual cresceu e formou-se como indivíduo.

Em um momento de intimidade familiar com o bisneto, Linh conta histórias mitológicas sobre o Vietnã. Contava a Bruno sobre

os dragões descendo do céu para lutar contra os invasores, contra os inimigos do Vietnã, e cuspindo jade sobre a baía. As pedras se transformando em ilhas, e bloqueando a passagem do inimigo. Depois da vitória, os dragões concluindo que aquele era o lugar mais bonito do mundo e decidindo morar ali. (Lisboa, 2013, p. 182)

É interessante que o narrador chama atenção para Linh dizendo que o Vietnã era “*O lugar mais bonito do mundo*” (Lisboa, 2013, p. 182), estilizado em itálico, como se estivesse montando a imagem que tem do Vietnã em sua imaginação. Por vir logo após essa narração sobre os dragões, é passada a impressão de que a personagem tenta esquecer os traumas causados, ao invés tentando lembrar apenas daquelas imagens que lhe são queridas. Dessa forma, a personagem busca encontrar uma conexão com o passado triunfante de seu país, reconstruindo a história de uma terra natal dilacerada por guerras e dividida por ideologias, tal como é explicitado por Said (2003).

Se Linh amava Hanói, Huong, por outro lado, possuía uma visão um tanto mais melancólica sobre o lugar. Para demonstrar isso, analisemos um diálogo entre Alex e sua mãe:

Ela sentia saudades? Do Vietnã?
Nós nascemos lá, Huong disse. Claro que sinto saudades.
E ela enxugava os olhos.
Mas – Alex disse.
(A memória misturava o passado. Coisas boas, coisas ruins.)
Nunca foi fácil, disse Huong. Nem lá, nem aqui.
Linh vinha de uma família do norte. Mudaram-se para o sul nos anos cinquenta, quando ela ainda era criança, mas Linh se lembrava. Ela se lembrava do rio. Sông Hồng. E das marionetes dançando na água. **Tinha saudades disso. Ou pensava que tinha.**
Se pudesse você voltava? Alex lhe perguntou.
A coisa para a qual eu gostaria de voltar não está mais lá. (Lisboa, 2013, p. 80, grifo nosso)

Ao longo do romance, é sempre comentado o quanto Linh amava Hanói, seus rios, seu soldado Derrick. O país no qual nasceram é sempre acompanhado por qualidades positivas, sejam elas legítimas ou não. Huong, como exposto na passagem acima, deixa transparecer que não se esqueceu das coisas ruins que viveu no país, externalizando memórias que ofuscam tentativas de romantização ou nostalgia. Tanto é que, ao lembrar-se do Vietnã, a sua resposta emocional não é de encanto, mas de melancolia acompanhada

por lágrimas. Reconhece que suas vidas não foram – e não são – fáceis, além de saber que o Vietnã que ela guarda na memória não existe mais.

Em uma conversa com David, diz que “Hanói não é o que você imagina [...]. Você ouviu minha mãe falar com toda essa empolgação, com todo esse amor, mas faz sessenta anos que ela deixou Hanói” (Lisboa, 2013, p. 191), que “Hanói é uma ideia sua, Huong disse [...]. É uma ideia, ela falou. Alguma coisa que você imaginou. O que você está querendo não existe. Me desculpe por dizer isso” (Lisboa, 2013, p. 191). Said coloca que “Às vezes, o exílio é melhor do que ficar para trás ou não sair: mas somente às vezes” (2003, p. 51), algo que é testemunhável na atitude da personagem com relação à sua condição de exilada. Ela sabe que essa “doçura” do passado na terra natal, como pontua Said (2003), é impossível de ser vivida outra vez e que o amor que sua mãe cultivava pelo país está encharcado de nostalgia. Para essas personagens, “Seguir em frente era a nossa opção: aqui está, o seu caminho é este, siga em frente” (Lisboa, 2013, p. 18). Ela, bem como Linh e Trung, habitam o não-lugar mencionado por Said (2003). Como a própria Alex observa, suas almas “pairavam em algum outro lugar, como se fossem pipas que elas empinavam e que flutuavam lá no alto, onde havia mais ar puro e menos todas as outras coisas” (Lisboa, 2013, p. 46-47).

Alex e a herança traumática

Alex é a primeira da família que nasceu nos Estados Unidos, conferindo a ela uma experiência de vida diferente de Linh, Huong e Trung. Algo emblemático dessa diferença entre gerações é a garantia de alguns direitos concedidos apenas aos cidadãos nascidos nos Estados Unidos, o que não era o caso da geração anterior da família de Alex. O narrador informa que

quando Linh e Huong se naturalizaram americanas, a pessoa que aplicou a prova de inglês e de conhecimentos gerais disse agora vocês podem até concorrer a um cargo político. Só não à presidência da república, infelizmente, ha ha. E Linh e Huong riram também, ha ha. (Lisboa, 2013, p. 75)

Alex possui “um nome ocidental para um rosto cinquenta por cento” (Lisboa, 2013, p. 14), indicando logo no início do romance que tem, no mínimo, conexões superficiais

com o país de seus parentes. Sua proficiência (ou falta de) no idioma vietnamita é indicativo tanto de seu afastamento daquele país, quanto proximidade. É dito que “se esforçava para falar a língua da mãe, que já não podia chamar de sua havia muito” (Lisboa, 2013, p. 18), mostrando que usa a língua não por espontânea vontade, mas sim por representar laços afetivos familiares, uma vez que a aprendeu em casa, “junto com o inglês de seu pai e dos desenhos animados da tevê” (Lisboa, 2013, p. 18). O uso da língua vietnamita para ela é estritamente familiar e afetivo, considerando que em todas as outras esferas da sua vida ela utiliza a língua inglesa – trabalho, universidade, interação com outros indivíduos no dia a dia etc. Para Silva (2017), trechos como os mencionados acima “desvelam o modo como a língua vietnamita e a inglesa são demarcadoras de tempo, espaço e cultura” (p. 100). Essa afetividade presente no uso da língua como forma de conexão com outra geração, se caracteriza como uma maneira das personagens engajarem na transmissão de memória, tal como foi explicado por Assmann (1995).

No entanto, por si só, o uso da língua de sua mãe e sua avó não é suficiente para que se constate a pós-memória na personagem Alex. Silva aponta que “através da memória, Alex consegue sentir o passado de sua família como parte sua também” (2017, p. 100), mas faz-se necessário investigar de que forma esse “sentir o passado” acontece. Não obstante, os traumas explicados na seção anterior foram-lhe sim transmitidos e podem configurar a existência da pós-memória na protagonista.

O passado de Linh, Huong e Trung é conturbado e eles procuram evitar falar sobre isso com Alex. A protagonista conta para David que Trung “quase nunca falava sobre isso” (Lisboa, 2013, p. 145), “isso” sendo as memórias anteriormente mencionadas. Sobre seu avô, o soldado americano inimigo, sabe pouco e sua família não parece disposta a contar-lhe mais. Tanto é que a narração, após apresentar um curto parágrafo sobre ele, termina com “ponto final, *exit* Derrick” (Lisboa, 2013, p. 81), como se aquela fosse toda a informação que considerassem aceitável que Alex tivesse. Outro fator importante é que Linh e Huong veem em Alex um novo ponto de partida, livre de todo o trauma e sofrimento que elas viveram. É dito que

As duas mulheres contavam com ela, e Alex sabia disso muito bem, para cumprir a função clássica de começar de novo. Linh e Huong eram a sua família, mas era como se houvesse uma linha divisória ali. **Como se o passado fosse contagioso e tivessem que protegê-la dele.** (Lisboa, 2013, p. 75, grifo nosso)

Essa linha divisória é o que separa a memória da pós-memória, conferindo a Alex não a experiência direta do trauma delas, mas que esse transborde para sua vida de alguma maneira, algo que elas tentam evitar.

Não são só Linh e Huong, no entanto, que percebem a possibilidade de os traumas serem transferidos para Alex, visto que a própria personagem faz essa conexão em determinado momento do romance. Após apresentar ao leitor maiores detalhes sobre o passado de Linh, o narrador reflete que “duas gerações depois, o que é que Alex tinha a ver com isso?” (Lisboa, 2013, p. 181). Percebe-se aqui uma preocupação com o caráter geracional da transmissão dessa memória de Linh, de sua vida fugindo de países, de regiões, de governos e de guerras. Ademais, Alex pensa consigo mesma que

Guerras em países distantes, e ainda por cima em décadas passadas, eram para os livros de história. Eram para alguém fazer um documentário de tempos em tempos. Eram para os pesquisadores dos departamentos apropriados nas universidades. (Lisboa, 2013, p. 181)

Em um momento de preocupação, a personagem tenta convencer a si mesma de que aquilo não era com ela, que pertencia a um passado que agora interessava apenas aos pesquisadores, algo que não está relacionado com a sujeito Alex. Essas memórias de sua avó “não eram para deixar nosso corpo desassossegado, como se fosse conosco, Alex pensou. Não era conosco, certo?” (Lisboa, 2013, p. 181).

Nesses dois parágrafos é feita uma clara distinção entre memória cultural e a memória íntima da personagem, além da vacilação de Alex ao refletir sobre o assunto mostrar que sim, essas memórias afetam-na de alguma forma. A verdade é que, como aponta Hirsch (2008), essas lembranças por vezes se misturam e, ao fazê-lo, constroem a percepção que o indivíduo possui de algum evento familiar passado.

Há também momentos em que a pós-memória aparece de maneira mais sutil nos pensamentos de Alex, quando a personagem relaciona algum aspecto de sua vida com outros de Linh ou Huong. Exemplo disso é quando ela faz uma conexão entre seu relacionamento com o de sua avó e Derrick. Alex pondera que

o técnico de basquete não era um sargento numa guerra. Ele discordaria de Alex, provavelmente. Diria que de fato não era um sargento – estava mais para soldado raso – mas que era uma guerra, disso ninguém tinha dúvida (Lisboa, 2013, p. 115)

A relação com uma guerra, no caso de Alex, não é arbitrária, levando em consideração o contexto familiar apresentado anteriormente. A personagem relaciona aspectos difíceis de sua vida com as memórias de sua família, fazendo conexões nos casos em que o sofrimento é, de alguma forma, semelhante. Ao lembrar do sofrimento de sua avó e de como o sargento americano abandonou-a com uma filha, Alex aparenta temer que um destino semelhante se suceda com ela:

Nem Alex nem a bela Linh que trabalhava num bar em Da Nang, em um passado brutal, estavam em condições de exigir coisas. Leve-me já para o seu país, a mim e à nossa filha! Arrume um jeito de abandonar essa guerra e cuidar de nós duas! Largue a verdadeira sra. técnico de basquete e leve a mim e ao nosso filho para viver com você! porque sim, é uma guerra, você sabe disso e eu também, mas se estivéssemos juntos, já seria suficiente. (Lisboa, 2013, p. 117)

O uso do adjetivo “brutal” para qualificar o passado de sua avó é determinante da consciência de Alex de que, pelo menos, não têm de enfrentar a violência da guerra na porta de sua casa. Não obstante, reconhece que ambas não estão em “condições de exigir coisas”, aludindo à pobreza e dificuldades materiais que enfrenta, tal como acontecia duas gerações atrás. Isso é coerente com a afirmação de Hirsch de que a pós-memória é “uma consequência da retomada traumática, mas (diferentemente de transtorno de estresse pós-traumático) a nível geracional” (Hirsch, 2008, p. 3, tradução nossa)⁶, sendo que o ato de Alex assimilar situações parecidas entre gerações é essa recordação, esse chamado de uma memória passada que engatilha um certo desconforto.

A voz narrativa continua tecendo essa rede de memórias ao relacionar a vida parental de Alex e Bruno com a de Linh e Huong. Sobre Huong, é exposto que “as crianças diziam [...] vá para casa, americana! (Diziam também que Huong tinha doze cus – o insulto padrão, que rimava, em vietnamita, e as crianças achavam delicioso repetir.)” (Lisboa, 2013, p. 79). Huong, como referido na mesma página (p. 79), possui traços de seu pai americano bem evidentes no seu rosto, o que não era desejável em um país dividido por uma guerra contra o país daquele. Por isso, “ela acabou desistindo de frequentar a escola, [...] e indo ajudar a mãe em tempo integral no campo. O que colhiam não era o bastante para viver.” (p. 79). Em outro trecho, sobre Alex, é posto que “bem, pelo menos ela e

⁶ “a consequence of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove” (Hirsch, 2008, p. 3)

Bruno não passavam fome, e as crianças não diziam a Bruno, na escola, que ele tinha doze cus” (p. 117). Novamente, Alex observa o mundo sob a óptica da memória transmitida por outros familiares, ao mesmo tempo que reconhece que sua situação não é tão ruim quanto a de Huong. A vida de seu filho na escola, em comparação com Huong, também não é uma de hostilidades. Bruno também absorveu traços do seu pai, Max: a cor da pele mais escura, a altura incomum para um asiático, traços no rosto. Mesmo assim, sua vida escolar não é marcada por abusos por parte de colegas.

Considerações finais

Pesquisadores como Silva (2017) e Neves (2015) apontam para a importante característica dos romances de Lisboa que é a memória, notando que “Lisboa constrói suas personagens a partir de lugares conhecidos predominantemente pela oralidade e por memórias” (Neves, 2015, p. 16). Percebia-se, entretanto, que qualificar apenas como “memória” os fenômenos vividos pelas personagens em Hanói parecia insuficiente. Sim, a memória e trauma familiares, como um todo, são os meios com os quais a personagem Alex foi construída no livro.

No entanto, nota-se que a personagem não existe passivamente nesse campo da memória de sua família e não se limita ao papel de receptora. A personagem, por vezes, age e pensa influenciada por essa memória vicária advinda de sua família, mas sem que essa memória se torne seu único fator identitário. Lisboa cria uma personagem fragmentada,

Por conta do foco de Lisboa em desenvolver as personagens usando a memória como ferramenta principal, Neves acredita que “Alex e David são personagens planos, construídos como sujeitos excessivamente passivos e subservientes que abraçam os obstáculos e dores da vida com indiferença e letargia” (Neves, 2015, p. 1), o que talvez seja uma qualificação inadequada. Pensando apenas em Alex, é vero que a personagem não atinge feitos gloriosos e nem choca o leitor com atos mirabolantes. Não obstante, a personagem não é indiferente aos obstáculos de sua vida: permeada por uma psique complexa, ela usa o engajamento com o passado familiar como forma de encará-los de forma emocionalmente carregada.

A viagem que a personagem faz para Hanói é símbolo de todo o trajeto que faz pela memória de sua família, sem nunca deixar sua subjetividade de lado. Por isso, sua viagem é voluntária, benéfica, uma viagem de conhecimento, contrário ao que aconteceu com sua mãe e sua avó: o trajeto geográfico é semelhante, mas seus motivos e as condições materiais para isso são completamente diferentes. Dessa forma, Lisboa fecha o ciclo que pertence apenas a Alex, que possui vínculos com o Vietnã e conflitos internos relacionados ao país de sua família materna. O livro termina com outro começo, solidificando a ciclicidade da memória familiar de Alex: “E sairiam para conhecer Hanói” (Lisboa, 2013, p. 238).

Referências

- ASSMANN, Jan. Collective Memory and Cultural Identity. Tradução de John Czaplicka. **New German Critique**, n. 65, 1995. p. 125-133. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/488538>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- HIRSCH, Marianne. **Family Frames: Photography, narrative and postmemory**. Massachusetts: Harvard University Press, 1997.
- HIRSCH, Marianne. Family Pictures: Maus, Mourning, and Post-Memory. **Discourse**, v. 15, n. 2, 1992, p. 3-29. Disponível em: www.jstor.org/stable/41389264. Acesso em: 26 mar. 2022.
- HIRSCH, Marianne. Past Lives: Postmemories in Exile. **Poetics Today**, v. 17, n. 4, 1996. p. 659-686. Disponível em: www.jstor.org/stable/1773218?origin=JSTOR-pdf. Acesso em: 26 mar. 2022.
- HIRSCH, Marianne. The Generation of Postmemory. **Poetics Today**, v. 29, n. 1, 2008. p. 103-128. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/poetics-today/article/29/1/103/20954/The-Generation-of-Postmemory>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- LISBOA, Adriana. **Hanói**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2013.
- NEVES, Júlia Braga. Um sentido para o fim: espaços migratórios e melancolia em *Hanói*, de Adriana Lisboa. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, n. 45, 2015, p. 139-157. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10010>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- SAGAN, Ginetta; DENNEY, Stephen. Re-education in unliberated Vietnam: loneliness, suffering and death. **The Indochina Newsletter**, Vietnam, nov. 1982. Disponível em: <https://www.ocf.berkeley.edu/~sdenney/Vietnam-Reeducation-Camps-1982>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.
- SARLO, Beatriz. Pós-memória, reconstituições. In: SAID, Edward. **Tempo passado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 90-114.
- SILVA, Mirian Cardoso da. **De nômades e exilados: (re)construção de identidades em *Rakushisha* e *Hanói***, de Adriana Lisboa. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017. Disponível em: <http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/mcsilva.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- SILVA, Mirian Cardoso da. *Hanói: A Metáfora da Viagem Definitiva*. **Travessias Interativas**, v. 8, n. 16, 2018. p. 394-411. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/10299/0>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- SONTAG, Suzan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VECCHI, Roberto. Legados das memórias da Guerra Colonial: algumas reflexões conceituais sobre a transmissão intergeracional do trauma. **Revista Abril**, v. 5, n. 11, 2013. p. 15-23. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29659>. Acesso em: 12 out. 2024.