

Primeira Escrita

v. 12, n. 2

2025

ISSN 2359-0335

Dossiê

**"Diálogos entre composição literária e
multifaces teórico-conceituais"**



**Revista do Curso de Letras
Câmpus de Aquidauana
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul**



PRIMEIRA ESCRITA
ISSN 2359-0335 (PUBLICAÇÃO ONLINE)
Revista do Curso de Letras do Câmpus de Aquidauana
da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Coordenação

Editor-chefe:

Flavio da Rocha Benayon (UFMS)

Editor-adjunto:

Edelberto Pauli Júnior (UFMS)

Periodicidade

Semestral

Divulgação

Eletrônica em

<https://periodicos.ufms.br/index.php/revpres>

Contato Principal

Flavio da Rocha Benayon

primeiraescritacpaq@ufms.br

Projeto Gráfico

Mario Marcio Godoy Ribas, UFMS

Revisão de Língua Espanhola

Edelberto Pauli Júnior, UFMS

Revisão de Língua Inglesa

Vinícius Oliveira de Oliveira, UFMS

Endereço para correspondência

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Revista Primeira Escrita

A/C Flavio da Rocha Benayon

Rua Oscar Trindade de Barros, 740

Aquidauana – MS

CEP 79200-000

Conselho Editorial

Dra. Ada Magaly M. Brasileiro, (UFOP) - Brasil

Dra. Alcione Maria Santos, (UFMS) - Brasil

Dr. Edgar Nolasco (UFMS) - Brasil

Dr. Esequiel Gomes da Silva, (UFPA) - Brasil

Dra. Eliane Mourão (UFOP) - Brasil

Dr. Marco Antonio Almeida Ruiz (UFG) - Brasil

Dra. Maria Alzira Leite (UNINCOR) - Brasil

Dra. Maria Angela Paulino Teixeira Lopes (PUC
Minas) - Brasil

Dra. Morgana Fabiola Cambrussi (UFFS) - Brasil

Dra. Nara Hiroko Takaki (UFMS) - Brasil

Dr. Paulo Alexandre Pereira (Universidade de Aveiro)
- Portugal

Dr. Reinaldo Francisco Silva (Universidade de Aveiro)
- Portugal

Dr. Rosivaldo Gomes (UNIFAP) - Brasil

Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS) -
Brasil

Dra. Simone dos Santos (UFVJM) - Brasil

Dra. Thaís Cristóforo (UFMG) - Brasil

ORGANIZADORES DO DOSSIÊ

**"DIÁLOGOS ENTRE COMPOSIÇÃO LITERÁRIA E
MULTIFACES TEÓRICO-CONCEITUAIS" (v. 12, n. 2,
2025)**

Marcos Rogério Heck Dorneles (UFMS)

Edelberto Pauli Júnior (UFMS)

Fábio Dobashi Furuzato (UEMS)

Felipe Gonçalves Figueira (INES)

Os conteúdos e as opiniões emitidas nos textos da Revista Primeira Escrita são de inteira responsabilidade dos seus autores.

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.





SUMÁRIO

- 4** APRESENTAÇÃO
Por Marcos Rogério Heck Dorneles, Edelberto Pauli Júnior, Fábio Dobashi Furuzato e Felipe Gonçalves Figueira

DOSSIÊ “DIÁLOGOS ENTRE COMPOSIÇÃO LITERÁRIA E MULTIFACES TEÓRICO-CONCEITUAIS”

- 6** SILÊNCIOS QUE GRITAM: DOR, LUTO E VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM O PESO DO PÁSSARO MORTO (2017)
por Agnes Renne Barbosa Santos, Maria Tereza Silva Costa, Lucas Matheus Araujo Bicalho
- 18** O OLHAR DO CONTEMPORÂNEO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, DE MACHADO DE ASSIS
por Aline Danielle Charão Escobar, José Alonso Torres Freire
- 32** A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA COMO LITERATURA ENGAJADA EM O GRITO DA GAIVOTA, DE EMMANUELLE LABORIT
por Antônio Wagner Veloso Rocha, Bárbara Mont'alvão
- 41** “POEMAS AO SABOR DE HISTÓRIA”: RESISTÊNCIA PÓS-COLONIAL NOS VERSOS DE VALTEVIR ANDRADE NUNES E JOSÉ ORLANDO DE OLIVEIRA
por Carlos Eduardo do Vale Ortiz
- 52** ENTRE A ESPERA E A RENÚNCIA: IMAGENS DO DISCURSO AMOROSO EM JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA PAIXÃO DE HILDA HILST E EM TRAQUÍNIAS DE SÓFOCLES
por Elvis Freire da Silva
- 63** O FANTÁSTICO E O NEOFANTÁSTICO: ANÁLISE DOS CONTOS “AS MÃOS QUE CRESCEM” E “CARTA A UMA SENHORITA EM PARIS”, DE JULIO CORTÁZAR
por Francisco Ximenes Junior, Fábio Dobashi Furuzato



- 78** KAFKA E O TEATRO: CRISE, CORPO, ENCENAÇÃO
por Izabela Drozdowska Broering
- 89** DESAMOR NO DISCURSO LITERÁRIO DE LÍVIA NATÁLIA: A SOLIDÃO DA
MULHER NEGRA NO INTERDITO DOS VERSOS
por Joelia de Jesus Santos
- 100** LA CASA DE BERNARDA ALBA DE FEDERICO GARCÍA LORCA
Y DOROTÉIA DE NELSON RODRIGUES: UNA INVESTIGACIÓN COMPARATIVA
por José Francisco da Silva Filho
- 109** O PÓS-TERROR NO CINEMA IRLANDÊS CONTEMPORÂNEO E A SUBVERSÃO DO
MEDO: UMA ANÁLISE DE WITHOUT NAME (2016) DE LORCAN FINNEGAN
por Joyce Kailana Santos, Sanio Santos da Silva
- 125** TRAÇADOS E CONEXÕES EM DOIS IRMÃOS, DE MILTON HATOUM: O
NARRADOR E A SOCIEDADE EM FULCRO RECÍPROCO
por Julianna de Lima Ortiz Blanco, Marcos Rogério Heck Dorneles
- 140** MOVIMENTAÇÕES FILOSÓFICAS NA CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES
FICCIONAIS DE PERSONAGENS MACHADIANAS
por Lais Gabriela Chimenes Nascimento, Marcos Rogério Heck Dorneles
- 154** A ANTROPOFAGIA COMO PARADIGMA CULTURAL BRASILEIRO
por Luiz Gustavo Bersouza
- 163** O FANTÁSTICO REALISTA EM BARBEY D'AUREVILLY: A POÉTICA DA
PERVERSÃO E O ROMANCE EM UNE VIEILLE MAÎTRESSE (UMA ANTIGA
AMANTE)
por Maria Clara Menezes
- 177** CARTOGRAFIAS DO FEMININO: O ESPAÇO EM MANDÍBULA, DE MÓNICA OJEDA
por Maria Luiza Correa da Silva Staut



APRESENTAÇÃO – DOSSIÊ “DIÁLOGOS ENTRE COMPOSIÇÃO LITERÁRIA E MULTIFACES TEÓRICO-CONCEITUAIS”

Marcos Rogério Heck Dorneles¹

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Edelberto Pauli Júnior²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Fábio Dobashi Furuzato³

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Felipe Gonçalves Figueira⁴

Instituto Nacional de Educação de Surdos (INES)

Os organizadores,

Prof. Dr. Marcos Rogério Heck Dorneles (UFMS)

Prof. Dr. Edelberto Pauli Júnior (UFMS)

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato (UEMS)

Prof. Dr. Felipe Gonçalves Figueira (INES)

¹ Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente do Curso de Letras-Cpaq e dos Programas de Pós-Graduação PPGCult e PPGLetras. Mestre em Letras (Estudos Literários) e Doutor em Letras (Estudos Literários) pela UFMS-PPGLetras. *E-mail:* marcos.dorneles@ufms.br

² Professor Associado de Literaturas Espanhola e Hispano-americana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana pela Universidade de São Paulo (USP) e doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). *E-mail:* edelberto.junior@ufms.br

³ Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Docente do Curso de Letras e do Mestrado Profissional ProFLetras. Mestre e doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). *E-mail:* fabiodf71@yahoo.com.br

⁴ Professor do Instituto Nacional de Educação de Surdos (DEBASI/INES). Doutor e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense (UFF). *E-mail:* fgfigueira@gmail.com



SILÊNCIOS QUE GRITAM: DOR, LUTO E VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO* (2017)

Agnes Renne Barbosa Santos¹

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

Maria Tereza Silva Costa²

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

Lucas Matheus Araujo Bicalho³

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

RESUMO

Este artigo analisa como a obra *O Peso do Pássaro Morto*, de Aline Bei, atua como instrumento de problematização da violência contra as mulheres na sociedade. A narrativa suscita reflexões sobre ética, vulnerabilidade e força, resignificando experiências de dor e sofrimento e apontando caminhos para a resistência feminina. A análise interpretativa fundamenta-se em conceitos dos Estudos de Gênero e da História das Mulheres, bem como em perspectivas sobre violência de gênero e teorias críticas da literatura. A obra revela como o sofrimento individual se transforma em expressão coletiva, mostrando o corpo e a subjetividade femininos como territórios de opressão e resistência. A pesquisa evidencia da literatura, permitindo denunciar desigualdades, refletir sobre relações de poder e construir narrativas de resistência, contribuindo para a compreensão das dinâmicas sociais de gênero e para a transformação social.

Palavras-chave: Escrita feminina. Gênero. Literatura Brasileira. Violência.

RESUMEN

Este artículo analiza cómo la obra *O Peso do Pássaro Morto*, de Aline Bei, actúa como instrumento de problematización de la violencia contra las mujeres en la sociedad brasileña. La narrativa suscita reflexiones sobre ética, vulnerabilidad y fuerza, reinterpretando experiencias de dolor y sufrimiento y señalando caminos para la resistencia femenina. El análisis interpretativo se basa en conceptos de los Estudios de Género y de la Historia de las Mujeres, así como en perspectivas sobre la violencia de género y teorías críticas de la literatura. La obra revela cómo el sufrimiento individual se transforma en expresión colectiva, mostrando el cuerpo y la subjetividad femeninos como territorios de opresión y resistencia. La investigación pone de manifiesto de la literatura, que permite denunciar las desigualdades, reflexionar sobre las relaciones de poder y construir narrativas

¹ Estudante de Licenciatura em História na Universidade Estadual de Montes (UNIMONTES). E-mail: agnesrenne889@gmail.com

² Estudante de Licenciatura em História na Universidade Estadual de Montes (UNIMONTES). E-mail: m.terezacosta8@gmail.com

³ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). E-mail: bicalholucas7@gmail.com



de resistencia, contribuyendo a la comprensión de las dinámicas sociales de género y a la transformación social.

Palabras clave: Escritura femenina. Género. Literatura brasileira. Violencia.

INTRODUÇÃO

E eu precisando contar
Pro menino
Tanta coisa,
A maioria
Triste
(BEI, 2017, p. 62).

Iniciamos esta introdução a partir da narrativa de Aline Bei em *O Peso do Pássaro Morto* (2017), que ergue a voz de uma mulher atravessada por medos, cicatrizes e silenciamentos, revelando como o íntimo não se aparta das engrenagens coletivas que o moldam. A violência sexual que fere a protagonista, assim como o machismo que se entranha em sua trajetória desde a infância, não se apresentam como acidentes biográficos, mas como marcas de uma ordem patriarcal que estrutura a vida social e normaliza a vulnerabilidade das mulheres. O nascimento de Lucas, seu filho, reconfigura essa carga, pois, ao se deparar com a urgência de transmitir-lhe as dores do mundo, a personagem enfrenta a tensão entre denunciar a brutalidade da realidade e proteger a inocência de um corpo ainda em formação. Nesse gesto ambíguo, vislumbra-se a permanência de uma violência que ultrapassa o indivíduo, projetando-se sobre a maternidade, infiltrando-se nas relações e reiterando a lógica de um tecido social que insiste em se sustentar sobre o sofrimento feminino.-

Ao longo da narrativa, o corpo feminino se apresenta como o espaço privilegiado onde se inscrevem as violências históricas e sociais, transformando a experiência individual em território coletivo de opressão. O que Aline Bei (2017) desenha, com sua escrita fragmentada e poética, é a pedagogia da dor: um aprendizado forçado que ensina à protagonista e, por extensão, a mulheres atravessadas por estruturas sociais de opressão a conviver com perdas impostas por uma sociedade que exige resiliência sem jamais oferecer reparação (BICALHO; ALVES; PEREIRA, 2025; BICALHO, 2025). Essa dita pedagogia da crueldade, longe de ser escolha, reproduz-se na maternidade, quando a personagem pressente que também seu filho herdará a convivência com um mundo devastado, marcado pela destruição ambiental, pela desigualdade e pela violência de gênero. Assim, a narrativa revela não somente um romance ficcional, mas uma denúncia sobre como o sistema social converte o sofrimento privado em mecanismo de reprodução de hierarquias, perpetuando a subalternização feminina e a naturalização do trauma como destino.

Nesse contexto, o relato da protagonista evidência ainda a tensão entre a memória e a esperança, revelando como o exercício da lembrança se torna simultaneamente uma ferramenta de denúncia e de resistência. Ao narrar suas experiências e transmitir a seu filho o conhecimento das violências que atravessam a vida, a personagem transforma o ato de recordar em gesto político, apontando para a necessidade de visibilizar aquilo que a sociedade frequentemente busca silenciar. A escrita de Bei, marcada pela fragmentação e pelo ritmo poético, permite captar não apenas a dor individual, mas também os efeitos estruturais da violência de gênero, mostrando como o corpo e a subjetividade femininos se constituem como territórios de luta e contestação. Dessa forma, a obra



propicia reflexões sobre os modos pelos quais a literatura pode interpelar a ordem social, questionar desigualdades e construir narrativas de resistência frente à opressão.

A partir dessas considerações, este artigo tem como propósito analisar de que modo a literatura, por meio da escrita de Aline Bei em *O peso do pássaro morto* (2017), pode constituir-se como um instrumento de problematização da violência contra as mulheres na sociedade, ao suscitar reflexões acerca da ética, da vulnerabilidade e da força, elementos indispensáveis para ressignificar experiências de dor, medo e sofrimento, bem como para viabilizar percursos de resistência. Para alcançar tal objetivo, a pesquisa apoia-se em uma análise interpretativa da obra, fundamentada em conceitos e perspectivas teóricas de autoras que se dedicam ao estudo das violências de gênero, como Rita Segato (2025) e Heleieth Saffioti (2015), além de outras contribuições provenientes dos Estudos de Gênero e da História das Mulheres. No campo específico da Literatura, recorre-se às formulações teóricas de Antonio Candido (1965), cuja abordagem crítica literária se mostra fundamental para a compreensão das representações da realidade social nos textos literários.

A relevância desta pesquisa reside na necessidade de compreender como a literatura contemporânea brasileira, ao dar visibilidade a experiências femininas atravessadas por violências estruturais, contribui para a ampliação dos debates sociais sobre gênero e desigualdade.

Aline Bei é uma escritora brasileira contemporânea cuja obra se destaca pela articulação entre forma literária e experiência subjetiva, especialmente no que diz respeito às vivências femininas atravessadas pela dor, pela perda e pela violência. Desde sua estreia com *O peso do pássaro morto* (2017), a autora chama a atenção da crítica e do público por uma escrita que borra as fronteiras entre poesia e prosa, construindo narrativas que não se limitam a contar uma história, mas que buscam fazer o/a leitor/a sentir a descontinuidade, o silêncio e o impacto do trauma. Suas obras dialogam diretamente com questões sociais como o machismo, a violência sexual e a naturalização do sofrimento feminino, sem reduzir essas experiências a uma perspectiva universalizante.

Do ponto de vista formal, a escrita de Bei caracteriza-se como romance narrativo em forma poema organizado em versos livres, recurso que confere ritmo, densidade imagética e forte carga sensorial ao texto. Em *O peso do pássaro morto*, essa escolha formal atua como um dispositivo narrativo fundamental: a fragmentação, as quebras gráficas e os vazios na página acompanham a experiência da protagonista, marcada por sucessivas perdas e pela impossibilidade de elaboração linear do luto. A forma, assim, não é só estética, mas profundamente vinculada ao conteúdo, permitindo que a linguagem expresse aquilo que escapa à narração tradicional e evidenciando como o trauma que se coloca no corpo e na memória.

O percurso literário de Aline Bei consolida-se com *Pequena coreografia do adeus* (2021), obra que aprofunda sua investigação sobre memória, afetos e relações familiares, reafirmando seu compromisso com uma escrita feminina entendida como prática ética e política. Isso porque trata-se de uma escrita que privilegia a escuta das subjetividades vulnerabilizadas e transforma a literatura em espaço de elaboração crítica da dor, sem apagá-la ou romantizá-la. Logo, ao adotar a prosa poética como forma, Bei insere sua produção em uma tradição contemporânea que reconhece a linguagem como campo de resistência, no qual a narrativa se constrói a partir das fissuras, dos silêncios e das marcas deixadas pelas experiências de violência e perda.

Diante disso, a escolha da obra *O peso do pássaro morto*, de Aline Bei, justifica-se por sua potência em articular a dimensão subjetiva da dor com os mecanismos coletivos que a produzem, evidenciando como o machismo, a violência sexual e a naturalização do sofrimento feminino configuram no cotidiano. Nesse sentido, o estudo mostra-se importante para os campos da crítica



literária e dos estudos de gênero, mas também para a construção de perspectivas éticas e políticas capazes de fomentar reflexões sobre resistência, cuidado e justiça social.

1 PERCURSOS TEÓRICOS-METODOLÓGICOS: CAMINHOS PERCORRIDOS

Ao conduzir uma pesquisa científica, diversos caminhos metodológicos podem ser mobilizados com o objetivo de responder ao problema investigativo proposto. Esse percurso metodológico constitui a estratégia adotada pelo pesquisador ou pela pesquisadora para atingir os objetivos definidos, orientando a seleção de técnicas, fontes e procedimentos analíticos. O presente estudo caracteriza-se como uma pesquisa básica, considerando que seu propósito central reside na produção de conhecimento voltado ao avanço da ciência, sem que haja, necessariamente, a imediata preocupação com sua aplicação prática (SILVA; MENEZES, 2005). Ao mesmo tempo, a investigação busca fomentar reflexões e debates acadêmicos, contribuindo para o enriquecimento do conhecimento científico no campo de estudo em questão.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa fundamenta-se em uma revisão bibliográfica crítica, englobando livros, artigos acadêmicos e outras produções científicas pertinentes à temática investigativa. As fontes foram selecionadas por meio de plataformas especializadas, como *Google Acadêmico*, *SciELO* e o *Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES*, permitindo o diálogo e a confrontação de diferentes perspectivas teóricas e abordagens analíticas. Esse percurso metodológico possibilitou a construção de reflexões fundamentadas sobre os questionamentos centrais do estudo, articulando conceitos e evidências de modo coerente, para oferecer uma compreensão consistente e aprofundada do tema investigado.

2 VIOLÊNCIA, PATRIARCADO E SUBJETIVIDADE FEMININA EM *O PESO DO PÁSSARO MORTO* (2017)

A literatura, enquanto manifestação estética e social, configura-se como um espaço privilegiado para compreender as experiências humanas em seu contexto histórico. Desde as formulações de Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (1965), entende-se que a obra literária não existe como um campo isolado, mas em relação profunda com a estrutura social e cultural de seu tempo. A literatura, segundo o autor, é uma “forma de mediação entre o indivíduo e o mundo” e, por isso, espelha as tensões, contradições e sensibilidades que caracterizam determinada sociedade. Nesse sentido, ao analisar *O Peso do Pássaro Morto* (2017), de Aline Bei, é possível perceber como a autora constrói uma narrativa que reflete a subjetividade fragmentada e o sofrimento social da mulher contemporânea⁴, transformando a dor individual em expressão coletiva.

A noção de literatura como resultado de um “sistema de mediações”, formulada por Antonio Candido (1965), insere-se em um contexto histórico em que se buscava atribuir à produção literária uma função social e formativa, capaz de legitimar sua relevância para além da fruição estética. Reconhecendo a importância dessa perspectiva em seu tempo, a escrita de Aline Bei dialoga

⁴ Em *O Peso do Pássaro Morto*, a mulher contemporânea é representada menos como uma identidade fixa e mais como uma condição histórica marcada pela promessa de autonomia. Trata-se, aqui, de uma mulher a quem é atribuído o discurso da escolha sobre o corpo, a maternidade, o desejo e os afetos, mas que continua submetida a estruturas patriarcais que limitam, violentam e precarizam essa autonomia. A narrativa evidencia, assim, a contradição central do feminino contemporâneo: a coexistência entre discursos de emancipação e a persistência de formas sistemáticas de dominação e sofrimento, como apontam reflexões feministas sobre gênero, poder e violência.



criticamente com tal tradição ao recusar uma concepção instrumental da literatura. Sua narrativa poética e fragmentada, ao acompanhar a trajetória de uma mulher dos oito aos cinquenta e dois anos, não se oferece como projeto pedagógico, mas como experiência estética que expõe a descontinuidade da vida e o mal-estar contemporâneo, marcado pelo enfraquecimento dos vínculos afetivos e pelo sentimento de exclusão.

Na leitura de Sandra Pesavento (2003), a literatura não é compreendida a partir de uma função instrumental, mas como uma forma de conhecimento histórico capaz de apreender sensibilidades, imaginários e modos de sentir de uma época. Para a autora, “a ficção é um documento sensível do real” (PESAVENTO, 2003, p. 97), na medida em que traduz experiências humanas em linguagem simbólica e permite acessar dimensões do vivido que escapam aos registros factuais da História. Em *O peso do pássaro morto*, essa dimensão sensível manifesta-se na forma como o luto e o trauma são narrados como experiências individuais e como expressões de um tempo histórico marcado por violências naturalizadas e relações assimétricas de gênero. O sofrimento feminino, o abandono e a perda da inocência, ao atravessarem a narrativa, revelam as estruturas sociais que conformam as relações de poder. Assim, a escrita de Aline Bei (2017) não se limita a representar a realidade, mas a interrogá-la, inscrevendo-se no diálogo entre literatura e história cultural proposto por Pesavento, no qual a ficção atua como espaço privilegiado de elaboração e compreensão do sensível.

Em *O peso do pássaro morto*, a experiência da morte, vivida tanto na perda do outro quanto na diluição de si, constitui um eixo central da existência da protagonista sem nome. Desde a infância, o destino parece tecer ao seu redor uma trama de ausências: aos oito anos, ela perde a amiga Carla e, pouco depois, o benzedor Seu Luís, figura afetuosa que representava amparo e escuta (SANTOS, 2021). O mundo, que até então se abria como promessa, começa a se contrair sob o peso da perda. Mais adiante, a morte do cachorro Vento simboliza o desmoronamento final de sua tentativa de reconstrução, rompendo o último vínculo com a ternura e a esperança (SANTOS, 2021). A vida dessa mulher, portanto, desenha-se sob o signo da falta, configurando-se como um longo inventário de despedidas. Cada perda inscreve-se como cicatriz na memória, em um processo de dissolução íntima que a própria narradora reconhece em tom de lamento: “O problema foi a perda / da parte / de mim que / acreditava, / vazou no banho um dia / pelo ralo, / escorreu e a água rápida mandou pro cano que levou / pro rio” (BEI, 2017, p. 33).

Na adolescência, momento em que o corpo feminino começa a ser nomeado e controlado pelo olhar social, a protagonista é novamente atravessada pela lógica da perda e da dominação. O que deveria ser um espaço de descoberta e desejo próprio transforma-se em território de violência. Pedro, o rapaz em quem ela depositava confiança e curiosidade, exerce sobre ela o poder disciplinador do patriarcado: o estupro torna-se castigo, uma “correção” imposta à transgressão simbólica de um beijo triplo em uma festa (SEGATO, 2025). Nesse ato brutal, o corpo da jovem é tomado como campo de imposição de normas, e o prazer é substituído pela pedagogia do medo (BICALHO; ALVES; PEREIRA, 2025).

Em um momento subsequente, imerso na convicção de que as adversidades que vivenciava eram consequência direta da conduta da jovem protagonista, Pedro internaliza a necessidade de restaurar sua honra e reafirmar uma masculinidade fragilizada. Amparado por esse imaginário patriarcal de reparação e controle, ele dirige-se à casa da moça, convencido de que, ao confrontá-la, estaria “resolvendo” a questão que o atormentava:

Alguém tocou a campainha.



acordei
olhei quem era
pela janela do quarto
e vi o
Pedro?,
lá embaixo que me viu também e disse:
-eu quero conversar com você.
meu ar
fugiu do peito,
tentei me arrumar rápida no espelho, joguei
o cabelo
pro lado passando perfume em lugares
estratégicos.
ele estava calmo eu senti
alívio, pensei em argumentos como
fiquei bêbada,
ninguém trocou telefone,
do cabeludo eu não sei
nem o nome e a paula
foi uma bobagem
esquecível
entre amigas, eu
já esqueci
(BEI, 2017 p. 57-58).

Ao explicar o encontro inesperado com Pedro, a narradora expõe a complexidade emocional vivenciada pela protagonista, cujas reações corporais e psíquicas traduzem o impacto de uma situação limite. Medo, ansiedade, esperança e confusão atravessam sua subjetividade, revelando o abalo emocional do momento, bem como o modo como as relações de gênero produzem e moldam afetos. A estrutura textual - entrecortada por pausas e intervalos - funciona como um reflexo dessa experiência fragmentada, como se cada respiro fosse uma tentativa de reorganizar o próprio sentido diante da violência simbólica que se anuncia.

Diante disso, ao tentar explicar a Pedro a situação, ele se mostra incapaz de escutar, reagindo a partir de um sistema patriarcal que naturaliza o poder masculino e reduz a mulher ao silêncio. Seu comportamento revela o imperativo de reafirmar uma masculinidade hegemônica ameaçada, configurando em um regime discursivo em que a honra e o controle do corpo feminino se tornam instrumentos de validação identitária. Assim, o encontro deixa de ser um diálogo e transforma-se em um cenário de disputa simbólica, onde o corpo e a voz da protagonista tornam-se territórios de resistência frente à imposição de uma autoridade que se ancora na tradição da violência de gênero. E, no momento da explicação, ele tinha:

tinha 1 Faca
que colocou no meu
pescoço.
meu grito
morreu no meu estômago
junto com o chute que ele me deu. [...]
arrancou meu



vestido, o contato
da Faca
queimava
a pele e
ardia enquanto o Pedro
mastigava meus peitos
pronto para arrancar o bico. [...]
entre a reza e o pulo escolhi
ficar dura
e estranhamente pronta
pra morrer.
foi quando o xixi
me escorreu
as pernas.

-tá mijando em mim sua porca?

ele arrancou o pau pra fora e fez o mesmo
na minha boca.
o pedro
ria,
disse que arrombadas como eu prestam só pra dar [...]
ele abaixou as calças
abriu minhas pernas
e meteu com pressa [...].

e eu
melada O chão
de ardósia O Pedro
subiu as calças
virou as costas
e saiu
(BEI, 2017, p. 58-60, ênfase da autora).

Quando a lâmina da faca é direcionada contra seu corpo, a jovem é tomada por uma sensação profunda de vulnerabilidade, confrontando a iminência da morte e a experiência de ser reduzida à sua própria materialidade. Nesse instante-limite, sua reação, urinar no chão, manifesta o colapso das defesas e o desmoronamento de qualquer possibilidade de controle, revelando o corpo como território exposto à pedagogia da crueldade. Isso torna-se um gesto que escapa à norma patriarcal, rompendo com o ideal de feminilidade disciplinada e transformando-se em signo de resistência involuntária, ainda que atravessado pela dor. A violência que se impõe, nesse contexto, não é somente física, mas também pedagógica, ela ensina, pelo castigo, a submissão do corpo feminino à ordem hierárquica do masculino e patriarcal (SILVA, 2021).

Ao chamá-la de “porca” após o ato, Pedro reafirma o mandato de masculinidade que sustenta seu poder, convertendo a humilhação em demonstração de domínio. O termo “acabou” encerra mais do que um episódio, simboliza a tentativa de anular a existência subjetiva da protagonista, de transformá-la em silêncio e ausência (BICALHO; ALVES; PEREIRA, 2025). Frente à brutalidade que a cerca, o silêncio emerge não como consentimento, mas como refúgio e forma de



sobrevivência diante de uma violência que pretende inscrever, no corpo da mulher, a marca da obediência e do medo.

Após a ocorrência desse episódio, que expõe uma das experiências mais brutais da protagonista, percebe-se como a literatura atua como espelho e consciência crítica da sociedade. Antonio Candido (1965) compreende a literatura como uma forma de humanização, um direito essencial que permite ao(a) leitor(a) entrar em contato com as dimensões mais profundas da experiência humana. Para o autor, a obra literária é mais que um reflexo da realidade, mas uma organização simbólica da vida social que revela, através da ficção, as tensões, desigualdades e dores que marcam o mundo histórico.

Nesse sentido, no romance, Aline Bei conduz exatamente isso - ela transforma o luto e sofrimento da protagonista em experiência coletiva, convertendo o trauma em linguagem e o silêncio em denúncia. Logo, ao narrar a violência que atravessa o corpo e a subjetividade da mulher, a autora dá visibilidade ao que a sociedade tenta ocultar, cumprindo, assim, a função ética e humanizadora que Candido atribui à literatura.

A antropóloga feminista Rita Segato (2025) argumenta que a violência sexual não é fruto de um desejo individual, mas de um projeto político e cultural de dominação. O corpo das mulheres, em suas palavras, transforma-se no território onde se inscreve o poder masculino” (SEGATO, 2025, p. 26), funcionando como instrumento pedagógico de controle e intimidação. No romance de Aline Bei, o estupro se apresenta exatamente dessa forma: um gesto de correção e disciplinamento, no qual a protagonista é punida por transgredir normas que cerceiam seu desejo e sua autonomia. A narrativa, ao dar forma literária a esse sistema de dominação, denuncia como a sociedade converte o corpo feminino em palco de violências frequentemente legitimadas pelo silêncio e pela vergonha. Sendo assim, ao transformar essa experiência individual em discurso poético, Bei rompe com o silêncio imposto e devolve às mulheres a palavra que lhes foi negada, gesto que Segato (2025) reconhece como um ato de resistência e de afirmação da autonomia feminina.

Nessa mesma perspectiva, a socióloga Heleieth Saffioti (2015), ao discutir as relações entre gênero, poder e violência, observa que o patriarcado estrutura a sociedade de modo a perpetuar a subordinação feminina. Para a autora, as agressões contra as mulheres são manifestações de uma ideologia que legitima a desigualdade e naturaliza o controle masculino sobre o corpo e a vida das mulheres. Assim, em *O Peso do Pássaro Morto*, essa estrutura é exposta em sua forma mais crua, o ato de violência cometido contra a protagonista é a expressão de um sistema que transforma a mulher em objeto e lhe retira a condição de sujeito. Desse modo, ao dar forma a esse processo, a literatura se constitui como espaço de denúncia histórica e social.

3 A PALAVRA COMO FERIDA: LITERATURA E EXPERIÊNCIA FEMININA

A escrita de Aline Bei, em seu romance *O Peso do Pássaro Morto* (2017), emerge como um espaço de elaboração da dor e de enfrentamento da experiência feminina marcada pela dor do luto e violência constante. A obra, narrada em primeira pessoa em uma linguagem narrativa estruturada em forma de poema, faz da palavra um corpo atravessado pela ferida, uma linguagem que sangra, hesita e resiste. Diante disso, Hélène Cixous (1995) corrobora que, a escrita feminina é um gesto de inscrição do corpo e de sua memória no texto, uma maneira de dizer o indizível. Com isso, a voz da narradora, que percorre sua vida dos oito aos cinquenta e dois anos, testemunha o impacto de traumas e violências naturalizadas, mas também a persistência de uma subjetividade que se recusa



ao silêncio (BICALHO; ALVES, 2025; BICALHO, 2025a; BICALHO, 2025bc). Nesse sentido, a literatura torna-se o lugar em que o corpo ferido encontra na palavra uma forma de sobrevivência simbólica.

A ferida que permeia a narrativa de Bei é também social e histórica, vinculada à condição das mulheres na cultura patriarcal. No romance, a violência contra a narradora, que vai além da perda à violência sexual, reflete as estruturas de opressão que moldam o feminino na sociedade brasileira, conforme argumenta Judith Butler (2015) e Rita Segato (2018). À vista disso, Butler (2015) explica que a vulnerabilidade dos corpos é politicamente distribuída, e Bei dramatiza essa desigualdade ao dar visibilidade a uma mulher cujas dores não são exceções, mas parte de uma estrutura que naturaliza o sofrimento feminino (BICALHO; REIS, 2024). A fragmentação formal do texto traduz essa vulnerabilidade, isto é, os versos curtos, os silêncios e os espaços em branco funcionam como marcas visíveis da fratura, ecoando o modo como trauma se coloca na linguagem. Assim, a palavra não somente representa a ferida, mas participa de sua constituição e de sua tentativa de cura.

Nesse contexto, o romance de Aline de Bei configura como um gesto ético e político, isso porque transforma a experiência de dor em possibilidade de resistência. A autora insere-se em uma linhagem de escritoras que, assim como Conceição Evaristo (2014) e Carolina Maria de Jesus (2014), fazem da palavra um território de reexistência, em que falar é um ato de insurgência. Na obra, a narradora de *O Peso do Pássaro Morto* encontra, no dizer, uma maneira de confrontar o esquecimento e de reinscrever sua história sob outra luz. À vista disso, Adriana Cavarero (2005) aduz que, a narrativa de si é um modo de restituição da dignidade ao sujeito vulnerável. Assim, a palavra ferida, no texto de Aline Bei, não apresenta apenas o sinal da dor, mas instrumento de reconfiguração do sensível que, por meio dela, a experiência feminina é reconhecida, compartilhada e politicamente ressignificada.

No capítulo *Aos 18*, a protagonista depara-se com a descoberta da gravidez, consequência direta da violência sexual cometida por Pedro. Esse momento inaugura camada de dor e consciência: o corpo, já marcado pela agressão, torna-se agora o espaço onde a memória do abuso se inscreve de forma irreversível. Tomada pelo medo e pela culpa, a jovem absorve o discurso social que transfere à mulher a responsabilidade pela violência que sofre. Ao comunicar a gravidez aos pais, escolhe ocultar a verdade, criando uma narrativa que a protege do julgamento, mas também reforça o silêncio imposto às vítimas pela moral patriarcal.

Ao segurar o bebê nos braços, a jovem é penetrada por emoções contraditórias, como ternura, angústia, amor e repulsa. A criança, nascida de um ato de dominação, encarna tanto a continuidade da vida quanto a lembrança da violência. Nesse gesto silencioso de acolher, a protagonista confronta o paradoxo de gerar e sofrer, de amar e recordar. A cena expõe com delicadeza e potência o modo como o corpo feminino, na literatura e na vida, se torna campo de disputa simbólica, lugar onde o trauma, o silêncio e a resistência coexistem.

Esse episódio de segurar o bebê, segundo as feministas Segato (2025) e Saffioti (2015), evidencia que a violência sexual não atua somente sobre o corpo da vítima, mas configura uma forma de dominação estrutural que se insere na subjetividade e na experiência social das mulheres. Ao silenciar a verdade e lidar com sentimentos contraditórios diante do bebê, a protagonista reproduz, involuntariamente, o que Segato (2025) descreve como a função pedagógica da violência patriarcal, isto é, ensinar às mulheres seu lugar subordinado, naturalizar a culpa feminina e reforçar a autoridade masculina.

Nesse sentido, o trauma não pode ser compreendido só como um fenômeno isolado, mas parte de um sistema simbólico e social que organiza relações de poder, produzindo medo, silêncio



e internalização da submissão. A literatura, ao dar voz a essas experiências, permite revelar como essas estruturas de dominação atravessam corpos, emoções e narrativas, e como, mesmo sob coerção e desamparo, o corpo feminino se torna simultaneamente um espaço de vulnerabilidade e de resistência silenciosa, subvertendo a lógica de controle que a violência pretende impor (BICALHO et al., 2024; BICALHO et al., 2025).

Nesse contexto, consoante a Candido (1965), a literatura ao transformar experiências individuais de dor e violência em narrativas que questionam e expõem estruturas sociais de poder. Sendo assim, Saffioti (2015) pondera que, a subordinação feminina é um efeito isolado da violência e um resultado de relações históricas e sistemáticas de dominação masculina, que se reproduzem em normas, hábitos e discursos.

Ao mesmo tempo, a análise de Candido (1965) reforça que a literatura não é mera reprodução da realidade, mas um espaço crítico capaz de iluminar tensões sociais e possibilitar reflexão e resistência. Assim, a narrativa da protagonista revela como o corpo e a subjetividade femininos, atravessados pela violência, se tornam instrumentos de denúncia e contestação, mostrando que, mesmo em meio à dor e ao silêncio, a literatura oferece meios para compreender, confrontar e eventualmente subverter os mecanismos de opressão patriarcal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de *O peso do pássaro morto* revela como a literatura pode se constituir como um espaço de resistência e de denúncia das violências que atravessam a vida das mulheres. Ao transformar a dor e o trauma em linguagem, a autora evidencia que o corpo feminino é, simultaneamente, um lugar de vulnerabilidade e de afirmação, marcado por experiências individuais que refletem tensões sociais mais amplas. Assim, a escrita fragmentada e poética traduz não apenas a memória das cicatrizes, mas também a relação íntima entre o sofrimento pessoal e as estruturas que o perpetuam, demonstrando como a vida cotidiana é atravessada por normas, hierarquias e expectativas que moldam as subjetividades.

O texto também ilumina a complexidade da maternidade em meio à violência, expondo o dilema de proteger a inocência de uma nova vida enquanto se carrega o peso de experiências traumáticas. Com isso, silêncio, o medo e o sofrimento da protagonista não surgem como casos únicos, mas como manifestações de um sistema que disciplina e limita o corpo e a voz das mulheres. Ao narrar essas vivências, a obra transforma a experiência pessoal em reflexão crítica, permitindo perceber como resistência, memória e afeto se entrelaçam, tornando visível aquilo que muitas vezes a sociedade busca ocultar ou minimizar.

Por fim, a leitura da obra confirma que a literatura não é apenas espelho do mundo, mas instrumento de compreensão e transformação social. Ao dar voz à experiência feminina, o romance amplia a percepção sobre desigualdades, injustiças e relações de poder que atravessam vidas e histórias. Ele demonstra que a escrita pode ser um meio de ressignificação, oferecendo caminhos para a denúncia, a reflexão e a resistência, mostrando que mesmo o silêncio imposto pela violência pode ser transformado em linguagem, memória e afirmação da própria existência.

REFERÊNCIAS

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Editora Nós, 2017.



BICALHO, Lucas Matheus Araujo Bicalho; ALVES, Luís Fernando Souza. A transfiguração do feminino na literatura brasileira: uma análise sobre a figura da Maria Moura (1992) como símbolo de resistência e subversão aos papéis de gênero. **Semina - Revista dos Pós-Graduandos em História da UPF**, [S. l.], v. 24, n. 1, p. 63–82, 2025.

BICALHO, Lucas Matheus Araujo Bicalho; ALVES, Luís Fernando Souza; PEREIRA, Maurício Alves Souza. Entre páginas e cicatrizes: a violência contra a mulher em *O peso do pássaro morto* e no cotidiano brasileiro. **História em Revista**, v. 30, n. 2, p. 76-91, 30 jul. 2025.

BICALHO, Lucas Matheus Araujo. Asas mutiladas: a dor silenciada em Malévola e seus ecos na cultura patriarcal. **Mosaico - Revista Multidisciplinar de Humanidades**, Vassouras, v. 16, n. 3, p. 52-62, set./dez. 2025.2025a.

BICALHO, Lucas Matheus Araujo. Sete Maridos: Casamento, Literatura e Gênero Em Os Sete Maridos De Evelyn Hugo (2019). **TEMPORALIDADES**, v. 17, p. 1-16, 2025b.

BICALHO, Lucas Matheus Araujo. Úrsula, a vilã subversiva: gênero, poder e estereótipos na construção da personagem de A pequena sereia (1989). **Revista Multidisciplinar**, [S. l.], v. 38, n. 2, p. 1–10, 2025c.

BICALHO, Lucas Matheus Araujo; ALVES, Luís Fernando de Sousa; LOPES, Ana Paula Oliveira; ROCHA, Vanessa Tamires Rocha; MEDEIROS, Derliane Oliveira. Quando a Fé Cega: Banalidade do Mal e a Dominação Carismática no Caso de João de Deus. In: Ednan Galvão Santos; Karine Chaves Pereira Galvão (Org.). **Ciências humanas e sociedade**: estudos interdisciplinares. 1ed.Paraná: Aya, 2024, v. 4, p. 124-133.

BICALHO, Lucas Matheus Araujo; MARQUIOLI, Stefany Reis; ALVES, Luís Fernando Souza; VIEIRA, Guilherme Carvalho; SANTIAGO, Ioli Ferreira; FERNANDES, Mariana Ruas; MEDEIROS, Derliane Oliveira; DIAS, Alana Laviola; SOUZA, Amanda Castro de; CARVALHO, Eder Junior de. “Ele me Tratava Como uma Rainha até eu querer a liberdade”: Análise Narrativa e Reflexões sobre o Caso Elize Matsunaga na Netflix. **Ciências Humanas e Sociedade**: estudos interdisciplinares. 1ed.Paraná: Aya, 2025, v. 5, p. 26-38.

BICALHO, Lucas Matheus Araujo; REIS, Filomena Luciene Cordeiro. Suzane Von Richthofen: cruelmente “interessada, inteligente e aplicada”. **Comunicação & Informação**, Goiânia, Goiás, v. 27, p. 219–236, 2024. DOI: 10.5216/ci.v27.80933. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ci/article/view/80933>. Acesso em: 23 dez. 2025.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CAVARERO, Adriana. **Relating Narratives**: Storytelling and Selfhood. Tradução de Paul A. Kottman. Londres: Routledge, 2005.



CIXOUS, Hélène. **A risada da Medusa**: ensaio sobre a escrita feminina. Tradução de Ana Luiza Silva Camarani. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história. **Revista de História**, n. 149, p. 95–108, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Morte, Violência E Devastação Em O Peso Do Pássaro Morto, De Aline Bei. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 36, n. 1, p. 53–67, 2021.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2018.

SEGATO, Rita. **As Estruturas elementares da violência**. São Paulo: Bazar do Tempo, 2025.

SILVA, Edna Lucia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Lorena Luana Dias da. **Estupro e silenciamentos em O peso do pássaro morto (2017) de Aline Bei**. 2023. 130 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2023. Disponível em: <https://www.repositorio.furg.br/handle/123456789/11357>. Acesso em: 15 out. 2025.



O OLHAR DO CONTEMPORÂNEO EM MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS, DE MACHADO DE ASSIS

Alline Danielle Charão Escobar¹

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

José Alonso Torres Freire²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

RESUMO

Este trabalho analisa o romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em diálogo com o conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben. A pesquisa investiga como a obra de Machado, por meio da ironia, da construção do narrador e da crítica social, expõe as contradições da elite brasileira do século XIX e as estruturas sociais. A análise também evidencia como Machado de Assis antecipa uma postura crítica que se aproxima da noção de contemporâneo proposta pelo filósofo Agamben, entendida como a capacidade de perceber as sombras e fissuras de seu próprio tempo. Assim, o estudo demonstra que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* permanece atual, oferecendo um olhar crítico não apenas sobre a sociedade oitocentista, mas também sobre dilemas ainda presentes no século XXI.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Machado de Assis. Giorgio Agamben. Contemporâneo.

ABSTRACT

This paper analyzes Machado de Assis' novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Posthumous Memoirs of Brás Cubas) in dialogue with Italian philosopher Giorgio Agamben's concept of contemporaneity. The research investigates how Machado's work, through irony, the construction of the narrator, and social criticism, exposes the contradictions of the 19th-century Brazilian elite and social structures. The analysis also highlights how Machado de Assis anticipates a critical stance that approaches the notion of contemporary proposed by the philosopher Agamben, understood as the ability to perceive the shadows and fissures of his own time. From this perspective, the study demonstrates that *Memórias Póstumas de Brás Cubas* remains relevant today, offering a critical view not only of 19th-century society, but also of dilemmas that are still present in the 21st century.

Keywords: Brazilian Literature. Machado de Assis. Giorgio Agamben. Contemporary.

INTRODUÇÃO

Este artigo analisa *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, a partir do conceito de contemporaneidade do filósofo italiano Giorgio Agamben. Parte-se da hipótese de

¹ Graduada em Licenciatura em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: danielle.alline@ufms.br

² Professor de Literatura Brasileira no Curso de Letras do Campus de Aquidauana da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e dos Programas de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (Campus de Campo Grande) e em Estudos Culturais (Campus de Aquidauana). E-mail: jose.freire@ufms.br



que, embora escrita no século XIX, a obra antecipa reflexões atuais ao revelar, pela ironia e pelo olhar crítico do narrador, as contradições da sociedade. O estudo busca relacionar aspectos formais e temáticos do romance à noção de contemporâneo, entendida, segundo o filósofo como a capacidade de perceber as sombras do próprio tempo. A pesquisa, de caráter bibliográfico e analítico, articula a contribuição de críticos como Antonio Candido e Roberto Schwarz, além das ideias de Agamben, para mostrar como Machado permanece relevante e atual.

1 VIDA E OBRA

Machado de Assis (1839-1908), nascido no Rio de Janeiro em contexto humilde, tornou-se um dos maiores escritores brasileiros. Autodidata, trabalhou como tipógrafo e escreveu contos, crônicas, poesias e romances, destacando-se por sua ironia, profundidade psicológica e crítica social. Entre suas obras mais importantes estão *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Dom Casmurro* (1899) e *Quincas Borba* (1891). Sua obra continua sendo estudada e admirada, refletindo sobre a condição humana e a sociedade.

2 ANTONIO CANDIDO E O PAPEL DA LITERATURA

Antonio Candido (1918-2017) foi um dos mais importantes intelectuais e sociólogos no Brasil, possuindo um papel significativo na crítica literária. Entre suas principais obras estão: *Iniciação à literatura brasileira* (1997) e *Os Parceiros do Rio Bonito* (1964). Porém, neste trabalho, analisaremos a obra *Vários Escritos* (1995), na qual Candido vê a literatura como uma expressão complexa da sociedade. Ele aponta esta não como apenas um reflexo de períodos históricos, políticos e culturais, mas que também desempenha um papel importante na construção e transformação desses períodos. O autor complementa dizendo que a literatura é como um espaço de reflexão capaz de provocar mudanças na maneira como a sociedade se vê.

Segundo Candido, no ensaio dedicado ao autor objeto de análise, a obra de Machado representou um ponto de virada na literatura brasileira, elevando-a a diferentes níveis de profundidade psicológica e crítica social, sendo reconhecido como um mestre em vida. Embora o autor reconheça que houve tentativas de explicar o talento de Machado devido à sua origem humilde ou de perdas significativas no passado, Candido afirma:

Se analisarmos a sua carreira intelectual, verificaremos que foi admirado e apoiado desde cedo, e que aos cinquenta anos era considerado o maior escritor do país, objeto de uma reverência e admiração gerais, que nenhum outro romancista ou poeta brasileiro conheceu em vida, antes e depois dele. (Candido, 1995, p. 16)

Esse é um ponto fundamental para compreendermos que o impacto da obra de Machado pouco está atrelado à sua biografia, mas sim à sua capacidade de criar narrativas, especialmente narrativas que continuariam a ressoar como visões profundamente críticas mesmo após mais de um século de sua morte.

No primeiro texto da primeira parte da obra em questão, intitulado *O Esquema de Machado de Assis*, Antônio Candido analisa certos padrões estruturais do pensamento literário de Machado. Ele analisa como o autor construiu um esquema narrativo marcado pela observação criteriosa do comportamento humano e pelas relações sociais de sua época. Ao mesmo tempo em que tratava de temáticas complexas da mente humana mesclada a elementos de seu país, Machado olhava “para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade



aparente de suas histórias *que todos podiam ler*” (*grifo do autor*) (Candido, 1995, p. 17). Ele observa o uso do humor, da ironia e da ambiguidade como recursos expressivos que permitem a Machado, pouco a pouco, se transformar em um escritor que via além seu tempo, construindo obras de temática e entendimento universal.

Antonio Candido também menciona em sua obra a “despreocupação com as modas dominantes e o aparente arcaísmo da técnica” (Candido, 1995, p. 22) por parte de Machado em suas obras. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, este fator pode ser percebido em diversos momentos. Um exemplo notável é apresentado logo no início com o uso de um narrador já falecido, um recurso arriscado e pouco convencional para a época. Outro aspecto que reflete essa despreocupação é a fragmentação da obra, com capítulos curtos e não necessariamente conectados por uma narrativa contínua. Candido também mostra que, embora tenha vivido no século XIX, Machado soube enxergar seu próprio tempo se distanciando dele, criando obras que, no futuro, iriam dialogar com questões ainda pertinentes nos séculos XX e XXI. Candido afirma: “Nos seus contos e romances, sobretudo entre 1888 e 1900, nós encontramos, disfarçados por curiosos traços arcaizantes, alguns temas que seriam característicos da ficção do século XX” (Candido, 1995, p. 17).

Por fim, Candido nos diz que a grandeza de Machado está em sua capacidade de criar histórias que revelam os conflitos do homem consigo mesmo, com os outros e com a sociedade. Ao abordar as estruturas sociais, sejam elas familiares, morais ou políticas, Machado revela um mundo de instabilidade, onde a fragilidade da razão, a hipocrisia e a vaidade convivem diariamente.

3 ROBERTO SCHWARZ E A ANÁLISE DO CAPITALISMO PERIFÉRICO

Roberto Schwarz é um dos mais importantes críticos na literatura brasileira, conhecido por sua abordagem que incorpora literatura, sociologia e história, destacando-se ao tratar das obras de Machado de Assis. Sua interpretação de Machado de Assis se tornou referência para compreender como a literatura brasileira apresenta as visões do capitalismo periférico.

Segundo Roberto Schwarz, o conceito de capitalismo periférico está ligado à maneira conflitante e desigual com a qual o capitalismo se desenvolveu em países como o Brasil. Para o autor, trata-se de uma modernização que não conseguiu se desvencilhar das estruturas antiquadas do passado, como o escravismo e patriarcalismo, mas que, ao contrário, absorveu essas estruturas para integrá-las ao processo de modernização e progresso, criando uma sociedade marcada por falsos modernismos e de formato social arcaico:

Com risco de repetição, insistiremos ainda um pouco na ambivalência ideológica das elites brasileiras, um verdadeiro destino. Estas se queriam parte do Ocidente progressista e culto, naquela altura já francamente burguês (a norma), sem prejuízo de serem, na prática, e com igual autenticidade, membro beneficiário do último ou penúltimo grande sistema escravocrata do mesmo Ocidente (a infração) (Schwarz, 1990, p. 29)

Assim, no lugar de um rompimento com o passado, houve uma continuidade disfarçada de modernidade. Esta foi, portanto, incompleta, gerando um tipo específico de regime: um capitalismo dependente, subordinado, que age através da imitação de costumes estrangeiros, mas com conteúdo social e político ainda marcado pelas heranças coloniais. O resultado é uma elite que se apresenta como moderna e esclarecida, mas que mantém seus privilégios marcados por



retrocessos. A aproximação com o que estamos vendo em 2025 e os debates em curso mostram bem a validade dessa interpretação.

Duas de suas obras mais conhecidas, *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (1990) e *Ao Vencedor as Batatas* (1977), investigam como Machado de Assis escreve sobre contradições sociais de forma sutil e crítica. Schwarz mostra que os textos de Machado refletem o estado de espírito do Brasil no século XIX, abordando questões socioeconômicas e culturais, e destaca que a forma literária do autor está profundamente ligada à estrutura social do país. Segundo Schwarz, o tom de escarninho provocante do narrador não é uma escolha ao acaso, mas sim uma forma de personificar a elite brasileira da época, carregada de cinismo e hipocrisia. No início da obra de Machado, por exemplo, o narrador se apresenta da seguinte forma: “Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim [...] a primeira é que eu não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor.” (Assis, 1881, p. 15). Para Schwarz, esse tipo de frase tem um efeito revelador:

Parece claro que a situação de “defunto autor”, diferente de “autor defunto”, sendo uma agudeza intencionalmente barata, aqui não desmancha a verossimilhança realista, embora a desrespeite. Antes a confirma, pois sem ela não seria originalidade nem teria graça. Menos que afirmar outro mundo, Brás quer destratar o nosso, que é dele também, isto para infligir-nos a sua impertinência (Schwarz, 1990, p. 15).

Schwarz destaca que a indiferença de Brás é apenas uma espécie de sintoma de uma sociedade marcada por desigualdade social e ausência de um sistema econômico dinâmico. O narrador Brás Cubas é instável, prepotente e indiferente, como a burguesia que representa. Assim, todas as vozes por ele assumidas e a constante mudança de postura são reflexos de uma classe dominante que absorvia os valores modernos para validar práticas antiquadas simplesmente pelo fato de poderem fazer isso.

Outro importante trecho da análise para melhor compreensão da sistemática social da obra está no conceito de “princípio formal” da obra de Machado. Nas palavras de Schwarz:

Mais que baixo contínuo, esta é a mediação geral que dá pertinência, pelo toque insensato, aos materiais do romance. Digamos então que no curso de sua afirmação a versatilidade do narrador faz pouco de todos os conteúdos e formas que aparecem nas *Memórias*, e os subordina (Schwarz, 1990, p. 22).

Isso significa, então, que o capricho do narrador não é fruto do acaso, mas do sistema: ele demonstra a lógica social da elite brasileira. Trata-se de um elemento estrutural do romance que age como uma espécie de espelho dos costumes sociais da elite brasileira do século XIX. Este é o mecanismo pelo qual Machado denuncia, com muita inteligência, as estruturas sociais que dominavam sua época. Dessa forma, o autor oferece ao leitor não apenas uma história para se ler, mas uma interpretação crítica do Brasil de seu tempo. Schwarz complementa:

[...] a volubilidade do narrador e a série dos abusos implicados retêm a feição específica, ou, para falar com Antônio Cândido, configuram a “redução estrutural” de um movimento que a circunstância histórica impunha — ou facultava, conforme o ponto de vista — à camada dominante brasileira (Schwarz, 1990, pág. 25)



Desta forma, o narrador se torna uma figura símbolo de sua classe que, ao mesmo tempo em que buscava valores e costumes de cultura europeia, ainda tinha dificuldades em abandonar o regime da escravidão como uma base econômica e moral.

Dando continuidade às reflexões críticas de Roberto Schwarz, desta vez em *Ao Vencedor as Batatas* (1977), Schwarz aprofunda seus estudos sobre Machado de Assis, investigando os desafios dos romances brasileiros, especialmente de autores como José de Alencar e Machado. O título, retirado de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, evidencia que a obra vê a literatura tanto como reflexo da sociedade quanto como espaço de crítica às problemáticas históricas, especialmente relacionadas ao desenvolvimento do capitalismo na periferia. Schwarz mostra que, no Brasil do século XIX, ideias como liberdade, igualdade e progresso eram discutidas, mas raramente refletiam a realidade da população. Apesar da busca por modernidade, o país permanecia sustentado pelo escravismo, desigualdade social e outras dificuldades. No texto inicial, “As ideias fora do lugar”, ele destaca o desajuste entre forma ideológica e realidade histórica:

É claro que a liberdade do trabalho, a igualdade perante a lei e, de modo geral, o universalismo eram ideologia na Europa também. Entretanto, lá correspondiam às aparências, encobrendo o essencial: a exploração do trabalho. Entre nós, as mesmas ideias seriam falsas num sentido diverso, por assim dizer, original. (Schwarz, 1977, p. 12)

Schwarz observa que, no Brasil, as ideias de modernidade eram recebidas com orgulho, servindo como prova do progresso da elite sem interesse real em aplicá-las. A hipocrisia era evidente: conceitos liberais eram adotados como um discurso esplêndido, enquanto práticas sociais e econômicas permaneciam arcaicas. Esse contexto ilustra o que Schwarz chama de capitalismo periférico, em que tendências modernas importadas de outros países não promovem mudanças reais, resultando numa modernidade falsa e desigual.

Um dos elementos centrais dessa estrutura é o favor, definido por Schwarz como “nossa mediação quase universal” (p. 16), ou seja, a forma com a qual os grupos sociais se relacionam. A dependência do favor atinge o Estado, a economia e as profissões: “O profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário dependia dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para o seu posto” (p. 16). O favor conecta todas as classes não por lei, mas por relações de dependência, determinando o destino das pessoas e mantendo os privilégios da elite. Um exemplo literário é o conto *Teoria do medalhão* (Assis, 1994), em que um pai ensina ao filho como prosperar na sociedade.

Schwarz mostra que essas ideias impróprias ainda afetavam a sociedade, mesmo sendo ideologia de distinção da elite. O autor escreve: “(...) pouco ajuda insistir na sua clara falsidade. Mais interessante é acompanhar-lhes o movimento, de que ela, a falsidade, é parte verdadeira.” (Schwarz, 1977, p. 26). É essa a força da análise de Schwarz: revelar que, mesmo sendo ideias fora do lugar, elas agiam sobre a sociedade, cooperando para manter o sistema como ele é. Alimentava-se dessa forma uma cultura incoerente em que é normal falar uma coisa e fazer outra.

Em suma, *Ao vencedor as batatas* oferece não apenas mais uma análise ou crítica à ideologia liberal no Brasil escravocrata, mas um modelo para observação das relações socioculturais na denominada periferia do capitalismo. Pelos olhos de Schwarz, conseguimos perceber que a raiz do problema não está na dependência econômica, mas na maneira como os modismos tentam



perdurar em meio às tradições arcaicas, criando uma cultura onde as ideias circulam, como dito por Schwarz, fora de lugar, e a modernidade está presente apenas como um acessório.

Assim como Schwarz mostra que a ideologia liberal funcionava apenas como acessório para manter a ordem social, o narrador Brás Cubas adota um ponto de vista que expõe as contradições e hipocrisias de seu tempo. Esse distanciamento, que permite observar a sociedade de forma mais crítica e distanciada, aproxima Brás Cubas do conceito de contemporâneo descrito por Agamben: um olhar que não se ajusta totalmente à sua época, mas a percebe e a questiona.

4 O ROMANCE MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS

Ao nos debruçarmos sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado em 1881, entramos em contato com uma obra que não apenas contraria expectativas de sua época, mas também muitas crenças literárias que, ainda hoje, costumam moldar nossas ideias do significado de um romance tradicional. Ela dá início na literatura brasileira a uma nova maneira de narrar, em que o que se conta importa tanto quanto o modo como se conta. Trata-se de uma obra à frente de seu tempo, diferenciando-se das demais em termos estruturais e, principalmente, em relacionamento com o leitor.

Ao criar a figura de seu “defunto-autor”, Machado não apenas inicia uma narrativa a partir de um ponto de vista definitivamente inusitado como também estabelece, desde o primeiro capítulo, um tom que vai além de qualquer leitura previsível. Logo na abertura, encontramos a famosa dedicatória que invadiu as mais diversas camadas culturais: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. Estas palavras já funcionam como um aviso: este não é um livro comum. O uso da ironia denota desde o início um tom com o qual o leitor irá se familiarizar através das páginas.

Mais do que contar uma história de um homem, *Memórias Póstumas* apresenta uma reflexão sobre a própria construção do sentido da vida e também da literatura. O que vemos nas páginas do romance é menos a trajetória heroica de um personagem e mais um lento desenrolar de frustrações e vaidades. Brás Cubas não está interessado na empatia do leitor e este é, talvez, um de seus trejeitos mais interessantes. Ele narra suas memórias do além, sem demonstrar algum remorso e com uma franqueza que beira a audácia. É um homem da elite brasileira do século XIX que, mesmo após a morte, continua preso a vaidades e auto validação, mas agora, sem precisar fingir valores que não tem.

A estrutura da obra é um dos aspectos mais inovadores. Os capítulos curtos, alguns com apenas uma linha, e a ordem não linear dos acontecimentos são aspectos que criam uma narrativa que se aproxima mais de um diálogo ou um fluxo de pensamento do que um clássico romance com linearidade bem definida.

Machado utiliza uma escrita que parece espontânea, mas é milimetricamente pensada. Um texto, à primeira vista desorganizado, serve justamente para quebrar as expectativas do leitor, levando-o a refletir não apenas sobre o conteúdo da obra, mas também sobre sua forma. Assim, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* também se destaca por ser um romance que conversa com o leitor. O narrador fala diretamente com quem o lê, por diversas vezes interrompendo a narrativa para fazer comentários, perguntas retóricas e até mesmo comentários maliciosos. Essa característica do narrador reforça a metalinguagem presente no texto. Neste caso, temos em mãos um romance que se sabe romance e que se sabe ficção.



Ainda sobre a figura do narrador, Machado de Assis o utiliza para fazer críticas à sociedade brasileira. Embora Brás Cubas seja uma criação que veicula uma forte crítica social, suas memórias revelam a hipocrisia e a superficialidade da elite do século XIX. Para isso, Machado criou um personagem filho de uma família abastada, um jovem criado com muitos privilégios e nenhuma responsabilidade, o que contribui para sua formação como um indivíduo indiferente às questões alheias. Brás demonstra pouca ou nenhuma sensibilidade emocional, além de uma postura arrogante diante dos que considera inferiores. O desinteresse pelos estudos é marcante em sua adolescência, apesar das oportunidades que lhe são oferecidas, como a estadia no exterior para cursar Direito, mais motivada pela vaidade e desejos da família do que por qualquer interesse de realização pessoal: “A universidade esperava-me com as suas matérias árdas; estudei-as muito mediocrementemente, e nem por isso perdi o grau de bacharel; deram-mo com a solenidade do estilo (...)” (Assis, 1881, p. 44) Machado revelava como a elite era eficiente em formar indivíduos inúteis do ponto de vista social.

Os traços que marcariam a fase adulta de Brás Cubas já se mostravam na infância e adolescência. Estes ficam mais evidentes no Capítulo XI, intitulado “O Menino é o Pai do Homem”, na qual Machado aproveita-se da expressão para sugerir a ideia de que a infância molda o caráter do adulto e, em vez de amadurecer, ele apenas reproduz, em novas situações, os mesmos comportamentos egoístas e vazios da infância. Desde seus primeiros anos de vida, Brás Cubas já demonstrava apatia em relação a outros, além da sensação de superioridade social. Neste mesmo capítulo, conhecemos o início de sua relação com Prudêncio, seu escravo na infância que também era uma criança:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!”. (Assis, 1881, p. 25)

O comportamento do personagem era, por seus semelhantes, visto com naturalidade, o que revela a normalização da dominação racial e social presente desde os primeiros anos do pequeno Brás Cubas. O desinteresse pelos estudos e por qualquer projeto próprio de vida denota uma formação vazia que serve apenas às aparências. Com isso, Machado constrói um personagem símbolo da improdutividade da burguesia do Brasil de sua época, educada para manter o status social e nada além.

Outro marcante episódio essencial para compreendermos a dinâmica de opressão entre classes sociais acontece quando Brás Cubas, anos após seu retorno do exterior e após inúmeros eventos e infortúnios em sua vida, reencontra Prudêncio. Caminhando pela área central da cidade, Brás Cubas nota uma comoção e decide se aproximar para observar. Ali, ele encontra Prudêncio, já um homem livre, castigando outro escravo em público. Ele observa:

Parei, olhei... justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele. — É, sim nhonhô. — Fez-te alguma coisa? — É um vadio e um bêbado



muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber. (Assis, 1881, p. 98)

Esta cena em que Prudêncio, ex-escravo, aparece castigando seu próprio escravo, mesmo após ter sido ele próprio vítima de violência, continua ecoando fortemente mesmo após anos, pois nos revela como os ciclos de opressão podem ser internalizados e reproduzidos por quem já esteve do outro lado. Essa dinâmica pode ser observada hoje em diversos âmbitos sociais, como nas relações de poder em ambientes sociais, na reprodução de preconceitos por grupos marginalizados ou na reprodução de práticas não igualitárias por indivíduos que ascendem socialmente, mas mantém as práticas discriminatórias que antes os afetavam. A crítica de Machado vai muito além de um contexto como o de Prudêncio no século XIX. Ela permanece atual ao demonstrar como os sistemas desiguais moldam comportamentos da sociedade. A figura de Prudêncio funciona para nós como um alerta para os perigos na normalização da opressão e para a urgência de uma consciência crítica que lute contra estes padrões históricos.

Ao longo de sua obra, Machado de Assis criou em Brás Cubas um narrador consciente das vaidades de sua época, mas também o usava para se distanciar o bastante e observá-las com ironia. Esse posicionamento particular do narrador e do escritor, juntamente com a estrutura e crítica da obra, aproxima Machado da noção de contemporâneo tecida por Giorgio Agamben. O filósofo afirma ser contemporâneo alguém que, mesmo pertencendo a seu tempo, é capaz de perceber nele as sombras, o que falha, o que permanece inacabado. Nas palavras do filósofo: “Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (Agamben, 2009, p. 63).

Assim, em seu percurso de entendimento de seu próprio tempo, Machado recorre à figura de um defunto, um indivíduo que não está mais entre os vivos na sociedade. Logo, este não sofre os impactos das opiniões de terceiros e é livre para pensar e comentar como desejar, privilégios que só um autor defunto tem. Assim, ele narra suas memórias depois da morte, assume um ponto de vista que lhe permite enxergar não apenas os fatos que o marcaram, mas também o vazio e a inutilidade que permeiam sua existência. Essa consciência do nada, presente no tom zombeteiro com que conta suas infelicidades, revela uma postura que não condiz com o ideal romântico do herói virtuoso. Ele mesmo resume, ao final da obra, sua vida como um fracasso elegante: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (Assis, 1881, p. 187). Essa conhecida afirmação ecoa na reflexão de Agamben, para quem ser contemporâneo é também resistir à lógica e perceber o que há de inaproveitável no presente: “Um homem inteligente pode odiar seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir do seu tempo.” (Agamben, 2009, p. 59).

Outro aspecto da vida do personagem principal que denota suas relações inóspitas e vazias são seus relacionamentos amorosos. Por Marcela, seu amor da adolescência, chegou a se apaixonar verdadeiramente: “A que me cativou foi uma dama espanhola. Marcela, a “linda Marcela”, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes.” (Assis, 1881, p. 33) Por muito tempo, presenteava a cortesã espanhola com dinheiro e muitos luxos. Brás Cubas, imaturo e deslumbrado, se apaixona perdidamente por ela. É uma paixão arrebatadora, cheia de promessas, mas completamente ingênua da parte dele. Após um longo período de relacionamento, seu pai percebeu as absurdas quantias gastas por Brás Cubas para com a jovem, e logo o repreendeu. Sem dinheiro, é rejeitado, pois Marcela possuía um único interesse no jovem, como demonstra bem o trecho seguinte: “... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos.”



(Assis, 1881, p. 37) Essa frase revela que o amor de Marcela era, na verdade, proporcional ao dinheiro que Brás lhe rendia. Esse caso simboliza o quanto Brás Cubas já era vaidoso e superficial desde jovem. Ele acreditava que podia comprar afeto, e ao mesmo tempo gostava de exibir seu status e viver prazeres sem compromisso. Quando o pai descobre e corta a mesada, Marcela não resiste: desaparece, mostrando a verdadeira face da relação.

Outro interesse amoroso de destaque na história de Brás Cubas é Virgília. Filha de um importante político influente, a história com Virgília é diferente, mais madura, mas ainda mais egoísta e hipócrita: “Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção, — devoção, ou talvez medo; (...)” (Assis, 1881, p. 54) Virgília já era sua paixão na juventude, mas ele a perde quando ela entra em um casamento com Lobo Neves, um melhor partido político. Já casada, Virgília reencontra Brás Cubas e se inicia um caso extraconjugal. Eles vivem um romance escondido, com encontros cheios de desejo. A relação entre ambos é marcada pelo desejo, mas também pelo egoísmo: Virgília busca nele um escape para o casamento sem amor, e ele se sente vaidoso por “roubar” a esposa de outro homem. Para manter a relação, Brás Cubas ainda faz um acordo com D. Plácida, uma costureira que aceita ceder sua casa como local para os encontros dos amantes, recebendo dinheiro e favores em troca. Ela se torna então cúmplice da relação ilícita, aceitando esconder o casal em troca de dinheiro. Mas mesmo esse amor não é representado como uma grande história trágica ou sublime, mas sim um reflexo da hipocrisia e egoísmo dos personagens, que pensam apenas em si mesmos.

Outra mulher alvo dos olhares de Brás Cubas é Eugênia, uma jovem mulher bela, de bons modos que, ao conhecê-lo, logo demonstra deslumbre. Ele a conhece em uma das visitas à casa de Dona Eusébia, mãe da moça, que parece torcer para que os dois se aproximem. De fato, Brás fica lisonjeado por Eugênia se mostrar atraída por ele, e até cogita a possibilidade de se casar com ela. Mas então vem o detalhe cruel: Eugênia era coxa e mancava enquanto caminhava. Isso bastou para que Brás Cubas perdesse todo o interesse na jovem. Casar-se com uma mulher que tivesse um “defeito” visível como o de Eugênia seria inadmissível, pois isso feriria a sua vaidade e seu status social, como podemos ver no trecho abaixo:

O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita? Tal era a pergunta que eu vinha fazendo a mim mesmo ao voltar para casa, de noite, sem atinar com a solução do enigma. (Assis, 1881, p. 60)

Esse episódio mostra mais uma vez a personalidade fútil, orgulhosa e fria de Brás Cubas, que optou por abrir mão de uma mulher que realmente o estimava apenas para manter sua imagem social intacta, recusando qualquer possibilidade de “imperfeição” que pudesse atingir seu ego. Mais uma vez Machado tece uma crítica às relações sociais das classes mais altas, mais especificamente no âmbito do mercado de casamentos que, no século XIX, mais se assemelhavam a contratos financeiros e arranjos familiares do que a uniões legítimas entre duas pessoas. As decisões matrimoniais eram tomadas pelos pais, e a mulher possuía pouca ou nenhuma voz na decisão final. Por fim, Brás ainda comenta o caso com certo cinismo e desapego, mostrando como ele não levava a sério sentimentos verdadeiros nem se preocupava em ferir os sentimentos de Eugênia.

— Adeus, suspirou ela estendendo-me a mão com simplicidade; faz bem. — E como eu nada dissesse, continuou: — Faz bem em fugir ao ridículo de casar comigo. Ia



dizer-lhe que não; ela retirou-se lentamente, engolindo as lágrimas. Alcancei-a a poucos passos, e jurei-lhe por todos os santos do céu que eu era obrigado a descer, mas que não deixava de lhe querer e muito; tudo hipérboles frias, que ela escutou sem dizer nada. (Assis, 1881, p. 62)

As relações amorosas de Brás Cubas são um exemplo de como Machado recorre ao seu narrador para denunciar as práticas da sociedade do seu tempo e assumir um papel de indivíduo contemporâneo. Machado vivia no século XIX, mas não era totalmente adepto a ele. Como afirma Agamben, “Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo [...], ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações.” (Agamben, 2009, p. 71) Assim, Machado percebia as falhas de seu tempo e, talvez sem completa consciência, suas críticas ainda ecoariam no século XXI.

As ilusões de sucesso de Brás Cubas aparecem desde o projeto do “emplasto Brás Cubas”. O narrador revela, repleto de vaidade e desejos egoístas, a ambição de criar um remédio para curar hipocondríacos, não por altruísmo e desejo de ajudar o próximo, mas por vaidade:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influenciou principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas do remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. (Assis, 1881, p. 11)

Aqui, a suposta generosidade se disfarça de puro desejo de fama, uma crítica à hipocrisia da elite carioca do Rio de Janeiro que buscava mascarar sua inutilidade através de obras vãs. A ideia que termina em fracasso nos mostra a condição de Brás Cubas como um personagem que não atua ativamente na sociedade e não possui nada a acrescentar para o ambiente à sua volta. Machado é certo ao criar um personagem tão representativo tanto de sua época quanto dos dias atuais.

O episódio do “delírio” também traz uma poderosa leitura contemporânea. Em um episódio de alta febre, Brás Cubas começa a delirar e encontra a Natureza, que lhe revela a brutalidade da existência: “Chama-me Natureza ou Pandora; sou tua mãe e tua inimiga” (Assis, 1881, p. 44). Nessa cena peculiar, ele é confrontado pela indiferença do universo, sem recompensa para as virtudes. É um sentimento de escuridão que Agamben descreve como característica da verdadeira contemporaneidade de um indivíduo: “Ver as trevas não é uma forma de cegueira, mas é antes uma particular sensibilidade, que permite ver a escuridão do presente” (Agamben, 2009, p. 61)

É preciso lembrar novamente que, embora escrito no século XIX, o romance de Machado de Assis ainda dialoga profundamente com questões que enfrentamos no presente. Temáticas como o fracasso, a vaidade, a morte, o desejo de reconhecimento e a crítica ao ideal de sucesso permanecem atuais e ecoam com força nas aflições do sujeito contemporâneo. Por isso mesmo, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* continua sendo uma leitura contemporânea em muitos sentidos.

Ao pensarmos no significado de ser ou não contemporâneo, é comum associarmos essa palavra àquilo que é atual, moderno, ou em sintonia com os acontecimentos da atualidade. No entanto, essa popular concepção quase automática da contemporaneidade é justamente o que Giorgio Agamben desfaz e reconstrói no ensaio “O que é o contemporâneo?”. O texto traz uma reflexão filosófica profunda sobre o que de fato significa pertencer ao seu tempo e sobre como, paradoxalmente, é necessário não coincidir completamente com ele para verdadeiramente entendê-lo.



Em seu ensaio, Agamben afirma que “(...) contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (Agamben, 2009, p. 62) Essa percepção revela que a verdadeira contemporaneidade não é apenas uma mera identificação rasa com o presente ou se sentir pertencente à sua época, mas sim possuir uma sensibilidade àquelas, por Agamben assim chamadas, “sombras”. Ou seja, o contemporâneo é aquele que percebe o que no tempo atual não funciona, aquilo que escapa, que permanece encoberto e mal resolvido. Essa postura envolve um tipo de deslocamento em relação ao tempo. Não se trata de negar o presente, mas sim de não se submeter a ele de forma passiva.

Machado de Assis pode ser considerado um contemporâneo do nosso tempo no sentido que Agamben aponta porque sua obra vai além das barreiras cronológicas do século XIX e continua profundamente atual em suas críticas e temas. A leitura de seus romances nos revela um olhar aguçado para as hipocrisias da sociedade brasileira. Este olhar, utilizando as palavras de Agamben, “sabe ver a escuridão do presente”. Em outras palavras, Machado, como um indivíduo presente na sociedade do século XIX, não se deixou cegar pelas ilusões do progresso ou pelos discursos da modernidade que permeavam as ruas da sociedade carioca. Em contrapartida, com sua perspicácia, ele soube perceber as sombras de seu tempo, muitas das quais ainda persistem em nossos dias no século XXI.

Especificamente em obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado expõe as hipocrisias sociais que continuam a nos assombrar atualmente: a desigualdade gritante entre classes sociais, o racismo estrutural, a exploração e diminuição dos grupos minoritários, a alienação da população diante do sofrimento alheio, a vaidade como combustível da vida social. Esses elementos não pertencem apenas ao contexto do Brasil e do mundo dos anos 1800, mas ecoam com força no Brasil e no mundo do século XXI, ainda marcado fortemente por injustiças sociais e falsos discursos humanitários. Ler Machado hoje é ser confrontado com a constância dessas práticas. É perceber que as mesmas abomináveis práticas sociais que ele denunciava continuam a impactar as relações econômicas, políticas e sociais atualmente.

O ponto importante levantado por Agamben é a ideia de que ser contemporâneo significa aderir ao seu tempo e, ao mesmo tempo, se distanciar dele (Agamben, 2009, p. 59). A dualidade de pertencer e, ao mesmo tempo, não pertencer, é central no conceito. O verdadeiro contemporâneo é uma posição de desajuste, que observa a própria época de um lugar distante. Por isso, é capaz de percebê-la de maneira crítica. Os temas universais que abordados por Machado garantem à sua obra uma atemporalidade rara. Brás Cubas e sua família, Virgília, Marcela e até mesmo Prudêncio são personagens filhos do século XIX, mas também projeções poderosas dos homens e mulheres de hoje. São pessoas movidas unicamente por seus interesses, capazes de pequenas crueldades e de grandes hipocrisias. Embora ambientados em uma sociedade escravocrata e patriarcal, seus dramas têm dimensões da condição humana que ainda não soubemos superar com sucesso.

A forma como Machado escreve também contribui para torná-lo nosso contemporâneo. Podemos compreender sua coragem de não apenas perceber as problemáticas de sua época, como também criar uma obra nas quais seus personagens seriam coerentes não somente com o século XIX, mas também com os anos que viriam no futuro. Ele foi um inovador em termos literários, um autor claramente à frente de seu tempo.

Sua narrativa abrigou um narrador pouco confiável, que expõe a própria falsidade de seus relatos, e com uma estrutura não linear que antecipa características da literatura do século XX. A cada página de sua obra, percebemos como o uso da ironia funciona como instrumento de crítica que desestabiliza o leitor, convidando-o a duvidar das aparências e a enxergar além. Essa ousadia



confere à obra uma modernidade que ainda hoje surpreende e inspira novos escritores. Ao longo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis cria um narrador profundamente consciente dos privilégios de sua época, mas, como escritor, se distancia o bastante para observá-las.

Ao narrar suas memórias após a morte, Machado assume através de Brás Cubas um ponto de vista que lhe permite enxergar não apenas os fatos que o marcaram, mas também o vazio e a inutilidade que definem sua existência. Essa consciência do nada, expressa no tom cômico com que conta suas aventuras, revela uma postura que rompe com o ideal do herói. Ele mesmo resume sua vida como um fracasso: “Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria” (Assis, 1881, p. 147). Brás Cubas morreu com consciência de que sua vida ociosa nada teria a acrescentar e perpetuar em uma descendência. Tudo em sua vida caminha para a inutilidade, e é dessa inutilidade que nasce a ironia amarga que atravessa toda a obra. Ao invés de ser um exemplo de triunfo, ele pode ser lido como um exemplo de lucidez final. Essa posição aproxima-o do nosso presente, em que tantas promessas modernas se mostram cada vez mais problemáticas. É possível perceber, assim, que *Memórias Póstumas* não pertence apenas ao século XIX, pois seu tom crítico continua relevante para os leitores do presente.

Além disso, a visão de Brás Cubas sobre sua própria vida e sobre as relações sociais ao seu redor pode ser lida como uma crítica ao próprio conceito de sucesso e avanço individual. Como observa Schwarz (1990), Machado de Assis pode ser considerado um autor contemporâneo não apenas por sua inovação estética, mas por ter captado com precisão as incoerências do capitalismo periférico no Brasil, que continuam até os dias de hoje. Sua ironia diante das “ideias fora do lugar” e sua crítica à hipocrisia da burguesia ainda são extremamente atuais, mostrando que, mesmo após um século, o Brasil ainda encara as mesmas ideias problemáticas.

Dessa forma, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* funciona como uma obra contemporânea no sentido de Agamben, pois, ao mesmo tempo que é presente em sua época, ela não permanece estática no século XIX, fornecendo uma crítica que permanece relevante para além de seu contexto histórico.

Finalmente, a ligação entre Schwarz e Agamben reforça a capacidade de Machado de Assis de agir em um plano que não se limita à crítica local, mas que aborda questões universais da sociedade brasileira e da humanidade. A escrita de Machado revela não apenas as especificidades do capitalismo periférico brasileiro, mas também a maneira como as estruturas de poder e desigualdade se perpetuam em diferentes âmbitos históricos. É essa capacidade de ir além dos limites de sua época que torna Machado de Assis, na leitura de Schwarz, um verdadeiro “mestre na periferia do capitalismo”, e que o classifica, de acordo com o conceito de Agamben, um homem contemporâneo do passado e do futuro.

Memórias Póstumas é um romance que questiona a moralidade, o status social e as guerras de classes, expondo suas falhas, suas mesquinharias e falta de compromisso com a vida. O próprio Brás Cubas, como narrador que observa sua vida de uma posição após a morte, transmite uma sensação de futilidade e vazio existencial, nos mostrando o quão efêmeras e desprovidas de sentido muitas das conquistas e realizações dessa classe realmente são. Por meio deste icônico personagem da Literatura Brasileira, Machado nos oferece não apenas um espelho de seu tempo, mas também um convite para refletirmos sobre a vaidade, o fracasso e a hipocrisia que ainda persistem no nosso presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



O presente trabalho teve como objetivo refletir sobre a obra *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, a partir do conceito de contemporaneidade proposto pelo filósofo Giorgio Agamben, buscando compreender de que modo a narrativa de Machado abrange não apenas as hipocrisias de sua época, mas também os aspectos sombrios que ainda ecoam em nossa própria sociedade atualmente.

Ao longo do estudo, observamos a originalidade da narrativa de Machado, a crítica social implícita em sua obra e a relação entre a postura de Machado através de *Brás Cubas* com a ideia do contemporâneo de Agamben. Os resultados demonstraram que a obra não apenas representa as contradições da sociedade brasileira do século XIX, mas também nos mostra uma reflexão atemporal sobre desigualdade, hipocrisia e relações humanas.

A análise reforça a relevância de Machado para os estudos de Literatura e para a compreensão das marcas em nossa sociedade. Para futuras pesquisas, é importante considerar a ampliação deste estudo para outras obras de Machado de Assis, investigando de que modo Machado, através de outros personagens, como em *Dom Casmurro* (1889) e *Quincas Borba* (1891), também assume essa postura contemporânea diante do mundo. Também seria oportuno explorar diálogos entre Machado e outros filósofos da modernidade.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Machado de Assis**: biografia. Disponível em: <https://www.academia.org.br/academicos/machado-de-Assis/biografia>.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. 92 p.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional; Revista Brasileira: Jornal de Literatura, Teatros e Indústria, 1880.

ASSIS, Machado de. **Obra completa** (3 volumes). Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1962.

CANDIDO, Antonio. Esquema Machado de Assis. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 1995.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico – Machado de Assis na literatura brasileira. In: ASSIS, Machado de. **Machado de Assis**: obra completa. v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 23-65.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. **História e antecedentes**. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-e-antecedentes/>.

EUROPEAN GRADUATE SCHOOL. **Giorgio Agamben**. Disponível em: <https://pact.egs.edu/biography/giorgio-agamben/>.

OXFORD LANGUAGES. Contemporâneo. In: **Google Dicionário**. [S. l.]: Oxford University Press. Disponível em: <https://languages.oup.com/google-dictionary-pt/>.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).



SCHWARZ, Roberto. **Página do autor**. Companhia das Letras. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/colaborador/00459/roberto-schwarz>.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **A vida, a obra e o legado de Antonio Candido**. Jornal da USP, 24 maio 2021. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/a-vida-a-obra-e-o-legado-de-antonio-candido/>.



A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA COMO LITERATURA ENGAJADA EM O GRITO DA GAIVOTA, DE EMMANUELLE LABORIT

Antônio Wagner Veloso Rocha¹

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

Bárbara Mont'alvão²

Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES)

RESUMO

O presente artigo, tendo como objeto de análise literária a obra autobiográfica *O grito da gaivota* (*Le cris de la mouette*) de Emmanuelle Laborit - escritora surda de origem francesa -, propõe compreender a manifestação da identidade e da experiência da pessoa surda, considerando-se o seu lugar no mundo e o seu convívio contínuo com um universo de silêncio, bem como com outras formas de comunicabilidade. Com isso, evidenciará o engajamento social apresentado pela autora a partir do texto literário, uma vez que a sua obra proporciona a inclusão do sujeito no processo de leitura. Para tanto, a metodologia de pesquisa será realizada com base em estudos críticos que favorecem as devidas condições teóricas para o desenvolvimento das abordagens e alcance dos resultados que correspondem ao entendimento que a literatura, além de proporcionar o contato com a dimensão estética da linguagem escrita, também provoca reflexões e fornece ao leitor uma significativa contribuição à formação da sua consciência crítica ao tratar dos problemas referentes à sociedade e à própria situação do homem no mundo. A composição do *corpus* desta pesquisa dá-se a partir de uma abordagem bibliográfica de cunho teórico-analítico, fundamentada em um levantamento sistemático das obras trabalhadas, tendo *O grito da gaivota* como fonte primária de investigação e as fontes secundárias de autoria de estudiosos sobre literatura surda, escrita autobiográfica e engajamento literário.

Palavras-chave: Autobiografia. Literatura engajada. Identidade surda. Emmanuelle Laborit.

ABSTRACT

This article, using as its object of literary analysis the autobiographical work *The Cry of the Seagull* (*Le cris de la mouette*) by Emmanuelle Laborit – a deaf writer of French origin – aims to understand the manifestation of the identity and experience of deaf people, considering their place in the world

¹ Membro do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES), onde atua como professor permanente do Programa de Mestrado em Letras/Estudos Literários e professor do Mestrado Profissional em Filosofia. Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/Rio) e doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: antoniowagner@terra.com.br

² Professora da Educação Básica na rede estadual de ensino de Minas Gerais (SEE/MG). Graduada em Letras – Português/Inglês pela Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES). Possui especialização em Língua Inglesa e Linguística Aplicada ao Ensino do Português, ambas concluídas na mesma instituição. Atualmente, cursa a graduação em Letras Libras pelo Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG). E-mail: barbara.oliveira@educacao.mg.gov.br



and their continuous coexistence with a universe of silence, as well as with other forms of communicability. In doing so, it will highlight the social engagement presented by the author through the literary text, since her work provides for the inclusion of the subject in the reading process. To this end, the research methodology will be based on critical studies that favor the necessary theoretical conditions for the development of approaches and the achievement of results that correspond to the understanding that literature, in addition to providing contact with the aesthetic dimension of written language, also provokes reflection and provides the reader with a significant contribution to the formation of their critical consciousness when dealing with problems related to society and the very situation of humankind in the world. The corpus of this research is compiled from a theoretical-analytical bibliographical approach, based on a systematic survey of the works studied, using *The Cry of the Seagull* as the primary source of investigation and secondary sources authored by scholars on deaf literature, autobiographical writing, and literary engagement.

Keywords: Autobiography. Engaged literature. Deaf identity. Emmanuelle Laborit.

INTRODUÇÃO

A literatura, assim como as demais áreas do conhecimento, não deve ser observada de forma isolada, visto que por meio da ficção, uma obra é capaz de dar legibilidade ao mundo social. Trata-se de uma forma de expressão que através dos seus aspectos subjetivos e reflexivos é capaz de dar voz a grupos minoritários, muitas vezes silenciados.

Assim, a literatura se apresenta como algo extremamente relevante para a formação da consciência crítica. Escreve-se para ser ouvido, lembrado, justificado. Desta forma, a obra literária torna-se capaz de mostrar que o valor e o significado de um texto dependem do modo como esse exprime determinados diálogos com a realidade, com a vida tal qual ela é, sem adornos, sem máscaras, sem o ocultamento das suas fragilidades. Para tanto, consideremos as seguintes palavras de Alfredo Bosi:

Creio que a certa altura de nossa vida a memória pessoal nos transcende; assim, o que dissermos poderá ter algum significado na esfera da história e da cultura. De resto, só essa esperança nos redime do pecado de falar de nós mesmos, hábito inveterado que tantas vezes cultivamos, e que é, nas palavras de Umberto Eco, a essência mesma do mau gosto (BOSI, 2005, p. 56).

Aquilo que o autor escreve, mesmo tratando-se de si mesmo, pode representar um conjunto de ideologias intrínsecas, já que está inserido em um contexto social que o influencia de múltiplas formas. Ninguém melhor para expressar a sua opinião sobre um problema, um fato da vida, do que a pessoa que o vivenciou. Na obra *O grito da gaivota (Le cris de la mouette)*, Emmanuelle Laborit registra os desafios enfrentados por uma pessoa linguisticamente diferente, inserida em um meio em que poucos conseguem compreendê-la. E isto a partir da sua própria experiência. A autora em questão retrata um sofrimento que não é apenas seu, mas de todo aquele que faz parte de uma comunidade surda inserida em um mundo ouvinte.

Através da sua escrita literária, Laborit coloca em discussão a própria necessidade de defesa dos direitos dos surdos, tornando-se uma referência fundamental para a comunidade surda. Ao ter os primeiros contatos com a Língua Francesa de Sinais (LSF), conforme a própria autora enfatiza, ela se vê diante de um recurso que muito contribuiu para a afirmação da sua identidade e,



consequentemente, da identidade das pessoas não ouvintes. Assim, convém lembrar que “a língua de sinais é o meio que permite aos surdos alcançar sua plena humanidade, transmitindo os tesouros da imaginação e do pensamento que constituem a cultura e a literatura” (SACKS, 2015, p. 97). Laborit, portanto, nos oferece um testemunho de resistência e construção permanente do combate à exclusão social dos surdos.

1 ESCRITA DE SI E ENGAJAMENTO

A obra autobiográfica *O grito da gaivota*, de Emmanuelle Laborit é um dos exemplos, dentre tantos, de que a literatura cumpre o seu papel social, revelando-se como um meio de engajamento, um veículo que dá voz àqueles muitas vezes sistematicamente ignorados no âmbito da estrutura da sociedade.

O meu francês é um pouco liceal, como uma língua estrangeira que se aprendeu separada da sua cultura. A linguagem gestual é a minha verdadeira cultura. O francês tem o mérito de descrever objetivamente o que pretendo exprimir. O gesto, esta dança de palavras no espaço, é a minha sensibilidade, a minha poesia, o meu eu íntimo, o meu verdadeiro estilo. Ambos em conjunto permitiram-me escrever este relato da minha jovem existência em algumas páginas; de ontem, quando me encontrava ainda atrás daquele muro de concreto transparente, até hoje, após ter ultrapassado esse muro. Um livro é um importante testemunho. Um livro vai a todo o lado, passa de mão em mão, de espírito em espírito, deixando ali a sua marca. Um livro é um meio de comunicação raramente proporcionado aos surdos (LABORIT, 2000, p. 08).

Para que um grupo linguístico em sua minoria afirme as suas tradições culturais e recupere as suas histórias, é fundamental a cultura do reconhecimento. Somente assim será possível aceitar a literatura de um povo e enfatizar a compreensão da existência das diferenças linguísticas desse povo.

Há poucos livros de biografias de pessoas surdas. Muitas histórias são contadas através da língua de sinais, o que possibilita aos surdos transmitir às suas gerações determinados valores, os feitos dos líderes surdos, as experiências de vida e dificuldades enfrentadas devido às diferenças linguísticas e culturais que possuem. Emmanuelle Laborit, em *O grito da gaivota*, ao comentar as razões pelas quais enfrenta o desafio de escrever o livro, assim se manifesta:

Na França, ou mesmo na Europa, não tenho conhecimento de nenhum livro escrito por um surdo. Alguns me diziam: "Não vais conseguir..." Mas eu queria fazê-lo. De todo o meu coração. Não só para falar comigo mesma, como para falar aos surdos e aos que ouvem. Para dar testemunho da minha breve vida, com a maior honestidade. E, sobretudo fazê-lo na vossa língua materna. A língua dos meus pais. A minha língua de adoção (LABORIT, 2000, p. 147).

Emmanuelle Laborit produziu uma obra literária a partir das suas vivências e do mundo silencioso que sempre lhe acompanhou desde o nascimento, demarcando como a realidade dos surdos é marginalizada socialmente. Assim, pode-se inferir que a obra em questão também corresponde a uma literatura de engajamento. Esta espécie de escrita literária caracteriza-se pela



intervenção do seu autor na vida concreta da sociedade, na sua dimensão política, tomando não somente a si como vítima das violências ocasionadas no processo histórico, mas toda a coletividade.

Instrumento de denúncia das injustiças sociais, a obra engajada expõe o posicionamento do escritor a favor dos excluídos pelas práticas discriminatórias que se encontram no exercício de determinadas formas de poder. Um dos principais teóricos e defensores da literatura engajada é Jean-Paul Sartre, também francês assim como Emmanuelle Laborit. Este filósofo, em sua obra *Que é a literatura?* (*Qu'est ce que la littérature?*) faz a seguinte abordagem sobre a literatura:

...a "verdadeira" e "pura" literatura: uma subjetividade que se entrega sob a aparência de objetividade, um discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio; um pensamento que se contesta a si mesmo, uma Razão que é apenas a máscara da loucura, um Eterno que dá a entender que é apenas um momento de História, um momento histórico que, pelos aspectos ocultos que revela remete de súbito ao homem eterno; um perpétuo ensinamento, mas que se dá contra a vontade expressa daqueles que ensinam (SARTRE, 2004, p.28).

Sartre forneceu grandes contribuições para a formação do pensamento contemporâneo como filósofo e como escritor, sendo de sua autoria um conjunto extenso de obras teóricas, conceituais e literárias. Um dos principais expoentes do existencialismo, Sartre escreveu o tratado denominado *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica* (*L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*). Nesse trabalho apresenta os aspectos que compõem a sua teoria existencialista, tendo a liberdade humana como temática essencial. Sobre este aspecto, assim se expressou Benoît Denis:

Para Sartre, a liberdade humana é absoluta e inalienável: por mais fechado que pareça o horizonte e por mais reduzida que seja a margem de manobra do indivíduo, este possui sempre a faculdade de fazer uma escolha livre, de aceitar ou de recusar a situação em que é colocado (DENIS, 2002, p. 268).

Considerando-se o exposto acima, diante de situações adversas cabe ao escritor a escolha de permanecer em uma zona de conforto, permitindo que sejam entendidos como comuns os atos de injustiça, crueldade e indiferença, ou usar as palavras como ferramentas de denúncia e inconformismo, utilizando-se assim do texto literário com o intuito engajar-se nas causas sociais e humanas. Optando pela segunda opção, Laborit encontra na literatura uma outra maneira de se expressar e interagir com o mundo. Vejamos este seu depoimento presente na obra *O grito da gaivota*:

Um dia, quando era pequena, a minha avó materna, que era muito religiosa, contou-me uma história. Adorava que ela me contasse histórias. Naquele dia foi 'a minha' história... E nunca a esquecerei. Disse-me ela: "Sabes, Deus escolheu-te. Quis que fosses surda. Isso quer dizer que espera que transmitas alguma coisa aos outros, às pessoas que ouvem. Se tu ouvisses, se calhar não eras nada. Serias uma menina banal, incapaz de levar alguma coisa aos outros. Mas ele quis que fosses surda, para dares alguma coisa ao mundo (LABORIT, 2000, p. 145).

Com o propósito de afirmar a necessidade de tirar as pessoas surdas da invisibilidade social e mostrar a sua importância como seres humanos dignos de atenção, mesmo que escrevendo a



partir de si mesma, utilizando-se de um exercício autobiográfico e confessional, Laborit acaba por provocar com a sua narrativa uma reflexão de cunho político. De acordo com Sapiro (1999, apud DENIS, 2002, p. 269), através da literatura de engajamento “a política ganha uma importância decisiva”.

A arte literária pode proporcionar o desvendamento dos problemas sociais e políticos, mesmo se expressando por meio da ficção e da linguagem metafórica, diferentemente de outras áreas do conhecimento. No caso específico da obra de Laborit, os fatos narrados são reais. Nas duas situações, o caráter mediador do engajamento está presente. Sobre o engajamento literário, vejamos o que afirma Sartre:

Eu diria que um escritor é engajado quando trata de tomar a mais lúcida e integral consciência de ter embarcado, isto é, quando faz o engajamento passar, para si e para os outros, da espontaneidade imediata ao plano refletido. O escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação (SARTRE, 2004, p. 62).

Em *O grito da gaivota*, a autora descreve as emoções de uma criança surda, neste caso ela mesma, inserida em um mundo ouvinte: "Dei vários gritos, muitos gritos, autênticos gritos. Não por ter fome ou sede, medo ou dores, mas porque queria começar a ‘falar’, porque queria ouvir a minha voz e os sons não chegavam até mim" (Laborit, 2000, p. 09). Isto nos remete ao que define o filósofo: "um grito de dor é sinal da dor que o provoca" (SARTRE, 2004, p. 11). Através do seu testemunho, da sua escrita autobiográfica, Laborit expressa sobre si mesma, evidentemente, pois, segundo Phillipe Lejeune, a autobiografia é uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14).

Para Sartre, a obra literária remete-se à liberdade do leitor. Portanto, ele faz a seguinte afirmação:

Toda crença é livremente consentida, mesmo aquela que deposito na narrativa. (...) Assim, o autor escreve para se dirigir à liberdade dos leitores e a solicita para fazer existir a sua obra, mas não se limita a isso e exige também que eles faz retribuíam essa confiança neles depositada, que reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso.(...) quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele (SARTRE, 2004, p. 42-43).

O acesso à essência do escritor só é possível pelo exame, admiração ou indignação do leitor e, sendo assim, o texto literário cumpre o seu principal papel. O ato de escrever não é apenas uma transmissão de pensamento, mas uma forma de levar o leitor à inquietação diante de um fato, o que pode ser uma provocação para a mudança que ocorre, às vezes, paulatinamente ou de forma radical.

2 TESTEMUNHO LITERÁRIO E CONSCIÊNCIA SOCIAL

A narrativa testemunhal apresentada em *O grito da gaivota* permite-nos perceber que a autora ao expressar as suas memórias, relata fatos que sugerem ao leitor uma mudança de atitude



em relação a um grupo linguisticamente diferente. Ao assumir a identidade surda, o leitor tomará consciência acerca de um mundo outro, ou seja, o mundo do surdo.

Os que ouvem escrevem livros acerca dos surdos. Jean Grémion, professor de filosofia, homem de teatro e jornalista, estudou durante vários anos o mundo dos surdos para escrever uma obra notável, *O planeta dos surdos*, onde diz precisamente: "Os que ouvem têm tudo a aprender com aqueles que falam com o corpo. A riqueza da sua língua gestual é um dos tesouros da humanidade (LABORIT, 2000, p. 147).

No meio social há diferentes grupos de pessoas, com variadas perspectivas de vida, cada qual busca adequar-se aos moldes sociais com o intuito de ser aceito, amado e respeitado. Factualmente esse ambiente está marcado por muito preconceito para com os grupos menos favorecidos e excluídos no qual Laborit pretende destacar os surdos. Observemos o seguinte fragmento:

Forjei uma identidade, uma reflexão, a toda a pressa. Talvez para preencher o tempo perdido. Aos treze anos sentia-me uma adulta... Aos vinte e dois sei que terei ainda uma caminhada a percorrer para que isso aconteça. Preciso dos outros, de intercâmbios. Preciso de uma comunidade. Não poderia viver sem os que ouvem, nem viver sem os surdos. Comunicar é uma paixão, às vezes preciso de respirar longe de um ou de outro mundo. Ficar à parte. Enrolar as asas. Mas não por muito tempo (LABORIT, 2000, p. 146).

Ao se dedicar aos estudos da socialização de pessoas com deficiência, Sassaki (1997) ressalta que o método de inclusão social é determinado com base na adequação da sociedade para integração dessas pessoas, de modo que possibilite que elas ocupem as suas funções na coletividade, possibilitando oportunidades igualitárias a todos. As pessoas com deficiência enfrentam muitas dificuldades para ser incluídas socialmente. Diante da perceptível diversidade humana é de extrema importância que se busque a melhor forma de conviver com elas, respeitando as particularidades de cada uma, com o propósito de contribuir para que pessoas com deficiência se desenvolvam em todos os aspectos. Sobre este assunto, assim nos esclarece Skliar:

Talvez seja fácil definir e localizar, no tempo e no espaço, um grupo de pessoas; mas quando se trata de refletir sobre o fato de que nessa comunidade surgem – ou podem surgir – processos culturais específicos, é comum a rejeição à ideia da "cultura surda", trazendo como argumento a concepção da cultura universal, a cultura monolítica. Não me parece possível compreender ou aceitar o conceito de cultura surda senão através de uma leitura multicultural, ou seja, a partir de um olhar de cada cultura em sua própria lógica, em sua própria historicidade, em seus próprios processos e produções. Nesse contexto, a cultura surda não é uma imagem velada de uma hipotética cultura ouvinte. Não é seu revés. Não é uma cultura patológica (SKLIAR, 1998, p. 28).

A comunidade surda há muito tempo vem lutando para ter o seu espaço na sociedade. Várias pessoas pertencentes a essa comunidade prestaram relevantes contribuições para a sua valorização, dentre elas, Helen Keller, escritora surda norte-americana, e Laurent Clerc, professor



francês que se tornou conhecido como “o apóstolo surdo da América”. Pessoas que não possuíam deficiência auditiva, mas que se destacaram por seus trabalhos em benefício das causas dos surdos também foram importantes para dar visibilidade à comunidade. Assim, pode-se lembrar de Charles Michel de l’Épée, educador francês que se popularizou como “pai dos surdos”, e Thomas Gallaudet, professor dos Estados Unidos que se dedicou ao ensino dos surdos. Essas pessoas contribuíram grandemente para que a comunidade se desenvolvesse e tivesse oportunidades igualitárias. Elas lutaram arduamente para que a língua de sinais fosse reconhecida como língua oficial, o que possibilitou o estreitamento da comunicação dos surdos com as pessoas ouvintes.

A identidade e a cultura das pessoas surdas são complexas, já que seus membros frequentemente vivem num ambiente bilíngue e multicultural. Por um lado, as pessoas surdas fazem parte de um grupo visual, de uma comunidade surda que pode se estender além da esfera nacional, no nível mundial. É uma comunidade que atravessa fronteiras. Por outro lado, eles fazem parte de uma sociedade nacional, com uma língua de sinais própria e com culturas partilhadas com pessoas ouvintes de seu país (SUTTON-SPENCE, 2006, p. 111).

Para que um grupo linguístico em sua minoria afirme as suas tradições culturais e recupere a sua história, é fundamental a cultura do reconhecimento. Para que se aceite a literatura de um povo, faz-se necessário que se compreenda a existência da diferença linguística desse povo. "Tanto escrevo como falo por gestos. As minhas mãos são bilíngües. Ofereço-vos a minha diferença. O meu coração não está surdo a nada neste mundo duplo. Custa-me muito deixar-vos" (LABORIT, 2000, p. 148).

No livro *Que é a literatura?*, Sartre afirma que:

Escrever é, pois, ao mesmo tempo desvendar o mundo e propô-lo como uma tarefa à generosidade do leitor. É recorrer à consciência de outrem para se fazer reconhecer como *essencial* à totalidade do ser; é querer viver essa essencialidade por pessoas interpostas; mas como, de outro lado, o mundo real só se revela na ação, como ninguém pode sentir-se nele senão superando-o para transformá-lo (SARTRE, 2004, p. 49).

Assim, o testemunho literário de Emmanuelle Laborit presente em *O grito da gaivota* cumpre o seu papel como literatura de engajamento, uma vez que a exposição de desafios enfrentados por uma pessoa surda provoca no leitor uma reflexão sobre como as pessoas linguisticamente diferentes têm acesso aos seus direitos como cidadãos. A partir de obras literárias como *O grito da gaivota*, observa-se uma mudança no cenário político com a criação de leis que beneficiam esse grupo, que apesar de minoritário, faz parte de uma nação. No Brasil, a Lei 10.436 criada 24 de abril de 2002 estabelece a seguinte questão:

Art. 1º É reconhecida como meio legal de comunicação e expressão a Língua Brasileira de Sinais - Libras e outros recursos de expressão a ela associados.
Parágrafo único. Entende-se como Língua Brasileira de Sinais - Libras a forma de comunicação e expressão, em que o sistema linguístico de natureza visual-motora, com estrutura gramatical própria, constituem um sistema linguístico de transmissão de idéias e fatos, oriundos de comunidades de pessoas surdas do Brasil.



Durante a antiguidade - e por quase toda a Idade Média – pensava-se que os surdos não fossem educáveis, ou que fossem imbecis. Os poucos textos encontrados referem-se prioritariamente a relatos de curas milagrosas ou inexplicáveis (MOORES, 1978, p. 28). No entanto, considerando a literatura como uma forma de expressão de uma cultura, que lança mão da criatividade da língua escrita e de sua capacidade de fazer com que as palavras falem de modo não habitual, vemos no livro *O grito da gaivota* uma arma que tem provocado grandes mudanças na comunidade surda e na maneira como ela é tratada no meio social. Segundo Antonio Candido, "negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade" (1995, p. 49). Daí a necessidade de ressaltar, sempre, o caráter essencial e imprescindível da prática literária na formação dos povos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, percebe-se que as concepções de Laborit alinham-se ao pensamento sartriano no tocante à ideia da necessidade de engajar-se literariamente. Trata-se da conscientização humana quanto ao compromisso da palavra, ao seu dizer autêntico. Isto nos remete ao que menciona Drummond em seu poema intitulado "Procura da poesia" (1997, p.14): "Chega mais perto e contempla as palavras./Cada uma/tem mil faces secretas sob a face neutra/e te pergunta, sem interesse pela /resposta, pobre ou terrível, que lhe deres:/ trouxeste a chave?".

É importante destacar que a existência de publicações ou a visibilidade de uma cultura surda só tornou-se possível no momento em que a Língua de Sinais obteve reconhecimento no âmbito escolar. Pode-se afirmar que a opressão imposta pelo método oral suprimiu por muito tempo a criatividade do surdo, sendo que este encontrou na prática da Libras uma maneira de expressão das suas emoções. "Sou surda, não quer dizer que não ouço, quer dizer que compreendi que sou surda" (LABORIT, 2000, p. 48). Essa afirmação carrega consigo muito mais do que uma tomada e consciência. Ela representa claramente o termo *Deafhood* criado pelo pesquisador inglês Paddy Ladd que corresponde ao reconhecimento dos surdos, ou mais ainda, na ressignificação do *ser surdo*, sendo que tal reconhecimento deverá abranger tanto os surdos quanto os não-surdos.

Em *O grito da gaivota* a autora revela lembranças da sua infância, adolescência e vida adulta, descrevendo as dificuldades que enfrentou no cotidiano pelo fato de ser surda. O título da obra deve-se ao fato de que a autora não conseguia se comunicar por causa da sua surdez. Assim, ela relata que os seus gritos pareciam com a voz e o grasnado dessa ave e, por este motivo, foi chamada de gaivota por seus pais. *O grito da gaivota* representa o grito do silêncio, a fala daquele que está perdido na multidão, um grito de desespero de uma alma que pede socorro para que a sua presença seja percebida. Através da escrita de si, Emmanuelle Laborit provoca indignação e mudança de atitude no tocante ao trato para com a realidade dos surdos, intentando transportá-lo do cenário da opressão e indiferença para o reconhecimento social como pessoa que pertence a um universo linguisticamente diferente.

Por fim, a obra *O grito da gaivota*, de Emmanuelle Laborit, consolida-se como um marco da literatura engajada e autobiográfica, transcendendo o relato pessoal para se tornar um manifesto político em defesa da cultura surda e da Língua de Sinais. Embora este artigo tenha discutido aspectos fundamentais da narrativa da autora, os limites da presente pesquisa residem na impossibilidade de esgotar as nuances da recepção da sua escrita em contextos extralinguísticos variados e nas barreiras inerentes à tradução da experiência sensorial surda para o suporte escrito. Como perspectivas futuras, vislumbra-se a necessidade de estudos comparados entre a literatura



de Laborit e novas produções de autores surdos contemporâneos na era digital, além de uma análise mais profunda sobre como a interseccionalidade entre gênero e deficiência molda suas produções mais recentes.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

BENOÎT, Denis. O apogeu sartriano. In.: **Literatura e engajamento de Pascal a Sartre**. Editora da Universidade do Sagrado Coração, s/d.

BOSI, Alfredo. **Caminhos do crítico**. Academia Brasileira de Letras, em 10 de maio de 2005. Disponível em < <https://academiadelibras.com/blog/escritores-surdos> > . Acesso em 24/01/2024).

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

LABORIT, Emmanuelle. (2000). **O grito da gaivota**. Trad. Ângela Sarmiento. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 2000.

Lei 10436/2002. **Dispõe sobre a Língua Brasileira de Sinais - Libras e dá outras providências**. Congresso Nacional. Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2002/l10436.htm> Acesso 25 jan. 2024.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOORES, D. **Educating the deaf, psychology, principles and practice**. Boston: Houghton Mifflin Co. 1978.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes: uma viagem ao mundo dos surdos**. Trad. Laura Texeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. 3ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.

SASSAKI, Romeu Kazumi. **Inclusão: construindo uma sociedade para todos**. Rio de Janeiro: WVA, 1997.

SKLIAR, Carlos. Os estudos surdos em educação: problematizando a normalidade. In: (org.). **A surdez: um olhar sobre as diferenças**. Porto Alegre: Mediação, 1998.

SUTTON-SPENCE Rachel. Literatura surda feita por mulheres. In: DALVI, Maria Amélia; DUTRA, Paulo; SAGUEIRO, Wilberth; SILVA, Arlene Batista da. (Orgs) **Literatura e artes, teoria e crítica feitas por mulheres**. Instituto Brasil Multicultural de Educação e Pesquisa/IBRAMEP:Campos dos Goytacazes, 2018.



“POEMAS AO SABOR DE HISTÓRIA”: RESISTÊNCIA PÓS-COLONIAL NOS VERSOS DE VALTEVIR ANDRADE NUNES E JOSÉ ORLANDO DE OLIVEIRA

Carlos Eduardo do Vale Ortiz¹

Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

RESUMO

O presente artigo analisa os poemas “A modernidade na Amazônia”, de Valtevir Andrade Nunes, e “História Esquecida”, de José Orlando de Oliveira, a partir dos referenciais do pensamento pós-colonial e do giro decolonial, buscando compreender de que maneira o discurso poético reflete e resiste às narrativas hegemônicas da modernidade na Amazônia. Utilizando como metodologia a Análise de Conteúdo de Bardin, a pesquisa identifica categorias temáticas centrais como violência epistêmica, subalternidade dos trabalhadores, apagamento de memórias e resistência cultural, evidenciando as tensões entre progresso e sofrimento humano durante a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Os resultados demonstram que, ao revisitar esse episódio histórico, os poetas transformam a literatura em campo de disputa simbólica, onde o eu-lírico atua como agente de descolonização do imaginário coletivo. A leitura das obras revela que a poesia amazônica contemporânea cumpre papel fundamental na reconstrução contra-hegemônica do passado, questionando o mito da modernização civilizatória e denunciando o caráter sacrificial do desenvolvimento capitalista na região. Conclui-se que a expressão poética de Andrade e Orlando constitui um gesto de resistência epistêmica e política, que devolve humanidade às vozes silenciadas e reafirma a literatura como instrumento de justiça cognitiva e desobediência simbólica frente à colonialidade persistente.

Palavras-chave: Pós-colonialismo. Amazônia. Resistência. Análise de Conteúdo. Poesia.

ABSTRACT

This article analyzes the poems “A modernidade na Amazônia” by Valtevir Andrade Nunes and “História Esquecida” by José Orlando de Oliveira through the theoretical lenses of postcolonial thought and the decolonial turn, aiming to understand how poetic discourse reflects and resists hegemonic narratives of modernity in the Amazon. Applying Bardin’s Content Analysis methodology, the study identifies central thematic categories such as epistemic violence, workers’ subalternity, erasure of memory, and cultural resistance, exposing the tension between progress and human suffering during the construction of the Madeira-Mamoré Railway. The results indicate that, by revisiting this historical event, the poets transform literature into a field of symbolic struggle, in which the lyrical subject acts as an agent of decolonization of collective memory. The reading of these works reveals that contemporary Amazonian poetry plays a fundamental role in

¹ Professor de Língua Portuguesa na Secretaria de Educação de Rondônia (Seduc/RO). Mestre em Letras pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Especialização em Linguagens, Tecnologias e o Mundo do Trabalho, e em Ciências Humanas e Sociais Aplicadas e o Mundo do Trabalho, ambas pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Especialização em Gestão Escolar, Avaliação do Ensino e da Aprendizagem, e Neurociência na Aprendizagem, todas pela Faculdade BookPlay. E-mail: carloseduardodovaleortiz5@gmail.com



reconstructing counter-hegemonic perspectives on the past, challenging the myth of civilizing modernization and denouncing the sacrificial nature of capitalist development in the region. It is concluded that the poetic expression of Andrade and Orlando constitutes an act of epistemic and political resistance that restores humanity to silenced voices and reaffirms literature as an instrument of cognitive justice and symbolic disobedience in the face of persistent coloniality.

Keywords: Postcolonialism. Amazon. Resistance. Content Analysis. Poetry.

INTRODUÇÃO

A Amazônia, e em particular o território que hoje constitui o estado de Rondônia, representa um microcosmo das tensões históricas que forjaram o Brasil. Mais do que um espaço geográfico, é um palimpsesto de narrativas, um território onde discursos de progresso, integração e civilização se sobrepuseram violentamente a saberes, corpos e memórias locais. Historicamente imaginada pelo olhar externo como um vazio demográfico a ser ocupado ou um repositório de recursos a ser explorado — estereótipos frequentemente reforçados pela mídia nacional, como aponta Costa (2010) em suas análises —, a região foi palco de projetos modernizadores que, sob a égide do desenvolvimento, aprofundaram lógicas de espoliação herdadas do período colonial.

Essa persistência de estruturas de poder, que o sociólogo Aníbal Quijano (2005) conceitua como "colonialidade do poder", perpetuou a subalternização de seus povos e a invisibilização de suas histórias. Como adverte Souza (2011), a memória em Rondônia é um "campo de batalha", uma arena de disputas simbólicas onde narrativas oficiais, que glorificam figuras como os bandeirantes e o Marechal Rondon, colidem com as contramemórias dos povos indígenas, seringueiros e operários que vivenciaram esses processos como invasão e violência (Oliveira; Teixeira, 2024).

É nesse cenário de disputa por narrativas que a literatura emerge como um campo de resistência fundamental. Longe de ser um mero reflexo da realidade, a produção literária local atua como uma potente ferramenta de intervenção simbólica, capaz de fissurar o discurso monolítico da história oficial. Ao dar voz aos sujeitos silenciados, a literatura opera uma descolonização da memória, resgatando experiências e perspectivas marginalizadas.

Nesse contexto, os poemas "A modernidade na Amazônia", de Valtevir Andrade, e "História esquecida", de José Orlando (2023), revelam-se como objetos de análise privilegiados. Ambas as obras elegem como tema central um dos mais emblemáticos e trágicos episódios da modernização amazônica: a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM), intrinsecamente ligada ao auge e à logística do Ciclo da Borracha.

Este artigo propõe, portanto, uma análise crítica desses poemas à luz do pensamento pós-colonial e decolonial. Nosso objetivo é demonstrar como, por meio da linguagem poética, os autores constroem contranarrativas que desvelam o alto custo humano do progresso e questionam a própria noção de "modernidade" imposta à região. Argumentamos que esses textos funcionam como monumentos verbais aos "vencidos da história", para usar a expressão de Walter Benjamin (1994), e exemplificam o potencial da literatura como prática de "desobediência epistêmica" (Mignolo, 2008), ao afirmar a validade de saberes e memórias gestados a partir da experiência da dor e da exploração.

1 BASES TEÓRICO-CRÍTICAS: DO PÓS-COLONIALISMO AO GIRO DECOLONIAL NA AMAZÔNIA

A análise de produções culturais de espaços historicamente subalternizados exige um arcabouço teórico que permita desvelar as relações de poder inscritas no texto e em seu contexto.



O pensamento pós-colonial, consolidado por autores como Edward Said, Homi Bhabha e Gayatri Spivak, oferece ferramentas cruciais para essa tarefa. Said (2007), em *"Orientalismo"*, demonstrou como o discurso acadêmico e literário ocidental construiu um "Oriente" exótico e inferiorizado, legitimando a dominação. De forma análoga, a Amazônia foi (e ainda é) construída discursivamente como o "outro" interno do Brasil: selvagem, atrasada e necessitada da tutela "civilizatória" do progresso, uma visão que justifica a exploração de seus recursos e povos.

Sob o mesmo ponto de vista, a indagação de Spivak (2010), *"Pode o subalterno falar?"*, ressoa com particular força nesse contexto. A questão não é sobre a capacidade fônica do subalterno, mas sobre a existência de uma estrutura de escuta que legitime sua fala. A historiografia oficial sobre Rondônia, centrada em "heróis" e "pioneiros", exemplifica esse silenciamento estrutural. A literatura, como a de Andrade (2023) e Orlando (2023), surge então como um espaço contencioso onde o subalterno — o seringueiro, o operário anônimo — pode, enfim, articular sua versão da história.

Contudo, para compreender a persistência dessas estruturas na América Latina, o giro decolonial se mostra ainda mais potente. Pensadores como Aníbal Quijano (2005) e Walter Dignolo (2008) distinguem "colonialismo" (a dominação política direta) de "colonialidade" (a lógica cultural, epistêmica e racial que sobrevive ao fim do colonialismo). A colonialidade do poder, segundo Quijano (2005), classifica e hierarquiza populações com base na ideia de raça, uma matriz que sustentou tanto a escravidão quanto a exploração dos trabalhadores na Amazônia. Essa lógica se manifesta também na "colonialidade de gênero", como aponta María Lugones (*apud* Carvalho, 2022), que impõe um sistema de gênero binário e patriarcal que oprime violentamente mulheres indígenas e negras.

A colonialidade do saber, por sua vez, deslegitima todas as formas de conhecimento que não se alinham com a racionalidade eurocêntrica. Como aponta Sevalho (2022), essa lógica impregna até mesmo campos como a saúde pública, criando binarismos como "civilizado/primitivo" que ignoram saberes tradicionais. Nesse sentido, a literatura analisada aqui pratica uma "desobediência epistêmica" (Dignolo, 2008)

Para compreender a profundidade dos poemas, é imperativo contextualizá-los na história da "invenção" de Rondônia (Souza, 2011). O território foi palco de sucessivos ciclos extrativistas que o inseriram de forma subordinada na economia global, deixando um rastro de violência social e ambiental. O Primeiro Ciclo da Borracha (1879-1912) é o epicentro histórico evocado pelos poetas. Impulsionada pela demanda da Segunda Revolução Industrial, a extração do látex promoveu um surto de riqueza para uma pequena elite, a *"Belle Époque"* dos "barões", enquanto submetia milhares de trabalhadores, em sua maioria migrantes nordestinos, a um regime de servidão por dívida nos seringais.

É nesse contexto que surge o projeto da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Concebida para vencer o trecho encachoeirado do Rio Madeira e escoar a borracha boliviana e brasileira, a ferrovia tornou-se o símbolo máximo da ambiguidade da modernidade amazônica. Como criticamente apontam Oliveira e Teixeira (2024), a narrativa heroica em torno de figuras como o Marechal Rondon, frequentemente associado à integração nacional, mascara a violência de um projeto assimilacionista que via os povos indígenas como um obstáculo ao progresso. A construção da EFMM, realizada entre 1907 e 1912, materializou essa lógica de forma brutal.

Apelada de *"Ferrovia do Diabo"*, a obra atraiu dezenas de milhares de trabalhadores de mais de 50 nacionalidades, que foram dizimados por doenças tropicais (especialmente a malária), acidentes de trabalho e condições de vida subumanas.



A ferrovia, portanto, não foi apenas um triunfo da engenharia, mas um monumento à descartabilidade da vida subalterna em nome do capital global. Essa lógica de exploração e violência, como alertam Steinbrenner e Castro (2018), se atualiza hoje em projetos de "neoextrativismo"², como a Ferrogrão³, que continuam a ameaçar territórios e vidas indígenas, demonstrando a assustadora persistência da colonialidade.

2 ANÁLISE CRÍTICA: A POESIA COMO CAMPO DE BATALHA PELA MEMÓRIA

A presente análise parte da obra "*Poemas ao Sabor de História*" (Oliveira, 2023), coletânea poética elaborada por escritores rondonienses que transformam a história da região em matéria literária. Essa publicação reúne textos de forte valor histórico e simbólico, que revisitam os episódios relacionados à construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM), ao ciclo da borracha e ao processo de modernização da Amazônia. Os poemas escolhidos — "*A modernidade na Amazônia*", de Valtevir Andrade Nunes, e "*História esquecida*", de José Orlando de Oliveira — constituem o núcleo de reflexão deste estudo.

Ambas as composições condensam, em linguagem lírica e crítica, o confronto entre o ideal de progresso e o sofrimento humano decorrente da exploração econômica da região. Ao adotar uma perspectiva inspirada nos estudos pós-coloniais e decoloniais, este artigo propõe uma leitura que evidencia como a poesia amazônica resiste à narrativa hegemônica da modernidade e atua como instrumento de preservação da memória coletiva. Antes da discussão analítica, transcrevem-se os dois poemas que formam o *corpus* principal desta investigação.

Os poemas de Andrade (2023) e Orlando (2023) são intervenções diretas no "campo de batalha" pela memória rondoniense (Souza, 2011). Eles se recusam a celebrar o "cortejo triunfal" dos vencedores e, em vez disso, voltam seu olhar para os escombros deixados pelo progresso, dando voz e visibilidade às suas vítimas.

Tabela 1: Poemas selecionados da obra "*Poema ao Sabor de História* (2023)".

"A modernidade na Amazônia" — Valtevir Andrade	"História esquecida" — José Orlando
Na História da Amazônia Uma epopeia aconteceu. Nos confins do Inferno Verde A modernidade ocorreu. Chegou a modernidade. Sobre trilhos e dormentes.	Construção da Estrada de Ferro Madeira Mamoré No coração da floresta amazônica conhecida de clima equatorial

²Santos (2014) define como "um modelo de desenvolvimento focado no crescimento econômico e baseado na apropriação de recursos naturais, em redes produtivas pouco diversificadas e na inserção subordinada na nova divisão internacional do trabalho".

³Conforme o site de notícias G1 (Belém), "Ferrogrão" é um projeto de ferrovia de mais de 900 km que visa interligar Sinop (MT), o maior produtor de grãos do país, ao porto de Miritituba, em Itaituba (PA), para escoar a produção de milho e soja do agronegócio. O projeto é controverso porque seu traçado cruza uma unidade de conservação e está em discussão no STF. Informação disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2023/05/31/ferrograo-entenda-a-polemica-por-tras-da-ferrovia-que-quer-ligar-o-pa-ao-mt-e-que-esta-em-pauta-no-stf.ghtml>. Acesso: out. 2025.



<p>Chegaram os trabalhadores Com seus sonhos e utopias Mal sabiam que a ferrovia, Muitas vidas custaria O látex da Amazônia, Para o mundo se revelou. Pela vulcanização, Em borracha se tomou. Com a borracha da Amazônia Veio a Modernidade, Com teatros, casarões, cinemas, invenções, <i>Belle Époque</i> e barões. A borracha da Amazônia, Os seringueiros extraíam, Porém, dinheiro e lucro nunca viam. Estavam sempre endividados Com o pão de cada dia. A borracha da Amazônia Para a Europa era enviada, Transformada em várias invenções, Como pneus, capa e botas. Era a Segunda Revolução Industrial Batendo na nossa porta, Para escoar a borracha Uma ferrovia foi construída, E nessa grande empreitada Muitos perderam a vida. A hostilidade da região, Epidemias e solidão, Também marcaram essa construção.</p>	<p>Tempos difíceis, para todos os homens e mulheres Mas a obra projetada, ligaria Porto Velho a Guajará Eis que a obra se iniciou Por diversas vezes parou Doenças não se imaginou A malária doença que mais matou Construíram o hospital da candelária Ao lado, o cemitério surgiu para sepultar os mortos nesse rincão Doença que matava chamada de malária Povos de várias nacionalidades sepultados distantes de sua nação Oswaldo Cruz grande sanitarista brasileiro através de um trabalho intenso Chegou e descobriu a cura para a terrível doença da malária Mas o número de óbitos diários eram imensos Os sepultamentos no cemitério eram ao lado do hospital da candelária Hoje em meio à floresta é possível ver algumas lápides e cruzes Que foram desaparecendo com a floresta equatorial Oh lendária ferrovia, hoje na história é contada dizem que a noite nos trilhos veem as luzes Estrangeiros que jamais voltaram ao seu país de origem nacional O que mais ceifou vidas foi a malária As locomotivas apitam ao longe, pois a ferrovia foi desativada os mortos em silêncio sepultados no cemitério da candelária A vida continua no silêncio da alvorada. O sucesso e a vida sem regresso A ferrovia do diabo construída O cemitério com seus mortos na floresta esquecidos pelo progresso</p>
--	---



	Quem são os mortos sepultados longe das famílias destruídas? Ferrovia lendária Onde se morre de malária Internado no hospital da candelária Sepultado no cemitério da candelária Quantos morreram na construção da ferrovia lendária? Sonhos destruídos, tudo desiludido Morreu-se de malária Hoje sepultado no cemitério da candelária
--	--

Fonte: OLIVEIRA, Alexandre Henrique de. Poema ao sabor de história. Porto Velho: Ed. dos Autores, 2023.

A construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (EFMM), entre 1907 e 1912, é frequentemente narrada na historiografia oficial como um feito heróico de integração nacional, simbolizando a vitória da engenharia sobre a "selvageria" amazônica. No entanto, os poemas de Andrade e Orlando subvertem essa teleologia progressista, transformando a "epopeia" em uma elegia pela humanidade sacrificada. Essa operação poética alinha-se à crítica pós-colonial de Edward Said (2007), que denuncia como narrativas ocidentais constroem o "outro" como espaço vazio a ser preenchido por projetos civilizatórios, ignorando as violências inerentes.

Em "A modernidade na Amazônia", o verso inicial — "Nos confins do Inferno Verde / A modernidade ocorreu" — inaugura uma desconstrução irônica do imaginário colonial. O termo "Inferno Verde", cunhado no século XIX para estigmatizar a floresta como ameaça existencial, é ressignificado por Andrade (2023) para apontar o inferno como o próprio advento da modernidade: trilhos que perfuram a terra e vidas que se extinguem neles. Essa inversão não é meramente retórica; ela expõe a lógica da colonialidade do poder, conforme articulada por Quijano (2005), onde a racionalidade europeia impõe uma hierarquia global que subordina territórios periféricos como Rondônia a funções extrativistas.

Souza (2011, p. 95), em sua tese sobre a memória disputada da região, corrobora essa leitura ao descrever Rondônia como uma "fronteira sacrificial", onde o progresso bandeirante — de Raposo Tavares a Rondon — serviu de pretexto para a devastação de povos e ecossistemas. Andrade, assim, não apenas critica o ciclo da borracha (1879-1912), mas questiona sua herança: a urbanização opulenta de Manaus e Porto Velho, financiada pelo látex, contrastava com o endividamento perpétuo dos seringueiros, uma contradição que o poeta ilumina com precisão cirúrgica.

Complementarmente, em "História esquecida", José Orlando (2023) aprofunda essa crítica ao evocar "Construíram o hospital da Candelária / Ao lado, o cemitério surgiu". A adjacência espacial entre cura e morte simboliza a necropolítica do projeto colonial, onde intervenções sanitárias — como as de Oswaldo Cruz durante a campanha antimalárica de 1910-1914 — não visavam a salvação humana, mas a otimização da força de trabalho para fins econômicos. Mbembe (2018) conceitua esse mecanismo como "necropoder": o Estado soberano decide quem vive e quem morre, priorizando a acumulação sobre a dignidade. Oliveira e Teixeira (2024, p. 118), em análise decolonial do Monumento aos Pioneiros em Porto Velho, revelam como a Comissão Rondon (1907-1915)



instrumentalizou o discurso científico para encobrir atrocidades contra indígenas, como massacres e deslocamentos forçados.

Orlando (2023), ao transformar o cemitério da Candelária — que abrigou cerca de 6.000 sepulturas anônimas — em metonímia da EFMM, não apenas documenta o custo humano (estimado em milhares de mortes por malária e acidentes), mas performa um ato de reparação simbólica, resgatando vozes silenciadas pela historiografia oficial. Essa estratégia poética ecoa a exortação de Benjamin (1994, p. 225) para "escovar a história a contrapelo", priorizando os vencidos sobre os vencedores.

Essa desconstrução é particularmente relevante no contexto geográfico de Rondônia, uma região inventada como "fronteira de recursos" desde o século XVII, conforme mapeado por Souza (2011). A EFMM, projetada para escoar borracha boliviana e brasileira, não integrou a Amazônia ao Brasil; ao contrário, a inseriu como enclave extrativista no capitalismo global, perpetuando desigualdades que persistem em projetos como a Ferrogrão (EF-170), criticada por Steinbrenner e Castro (2018) como neocolonialismo.

Os poemas desvelam a EFMM e o ciclo da borracha como máquinas de acumulação primitiva, onde o trabalho humano é racializado e genderizado para maximizar lucros. Essa perspectiva interseccional dialoga com a colonialidade de gênero proposta por Lugones (2008), que argumenta que o colonialismo impôs não apenas dominação econômica, mas uma ontologia binária que subjugou mulheres indígenas e afrodescendentes, silenciando suas contribuições e sofrimentos.

O verso de Andrade (2023) — "Os seringueiros extraíam / Porém, dinheiro e lucro nunca viam" — encapsula o sistema do contexto sócio histórico como uma forma sofisticada de servidão colonial. Os seringueiros, majoritariamente migrantes nordestinos, indígenas e afro-brasileiros, eram mantidos em um ciclo de dívida com barracões que superfaturavam mercadorias essenciais, garantindo que o látex — vital para a vulcanização industrial europeia — fluísse para fora sem retorno local.

Quijano (2005) tece essa dinâmica na colonialidade do trabalho: uma herança do colonialismo ibérico que, no século XX, se adaptou ao capitalismo periférico, transformando Rondônia em fornecedora de matérias-primas baratas. Essa crítica ganha profundidade geográfica: Rondônia, com sua topografia de rios encachoeirados, foi o epicentro logístico dessa exploração, como mapeado por Foot (1998), que descreve a EFMM como um "trem-fantasma" que devorava vidas para conectar o interior ao Atlântico.

Em Orlando (2023), o verso "Povos de várias nacionalidades sepultados distantes da sua nação" amplia o escopo para o transnacionalismo da dor. A EFMM atraiu operários de 52 países — caribenhos, chineses, italianos, mas predominantemente negros e indígenas —, cujas mortes por malária eram registradas como "acidentes inevitáveis". Foot (1998, p. 89) documenta essa hierarquia racial: europeus ocupavam cargos administrativos, enquanto subalternos enfrentavam a "hostilidade da região".

Essa racialização reflete a crítica de Fanon (1961) à desumanização colonial, onde o corpo negro ou indígena é reduzido a ferramenta descartável. No contexto rondoniense, Souza (2011, p. 102) analisa como essa economia sacrificial forjou uma identidade regional branca e pioneira, marginalizando contribuições de mulheres e povos originários — um silenciamento que Orlando (2023) rompe ao nomear os "povos" como sujeitos plurais, evocando a hibridização cultural de Bhabha (1998).

A memória, nos poemas, emerge como campo de batalha epistemológica, onde o fantasmagórico resiste ao epistemicídio — o apagamento sistemático de saberes subalternos.



Mignolo (2008, p. 312) define a desobediência epistêmica como a recusa à epistemologia colonial, validando narrativas orais e afetivas como fontes legítimas de história.

O verso de Orlando (2023) — “Dizem que à noite nos trilhos veem-se luzes” — invoca o folclore amazônico como arquivo vivo dos mortos, onde as “luzes” simbolizam almas inquietas dos operários da EFMM. Essa imagem não é mera superstição; ela performa uma contra-história que sobrevive à destruição de documentos oficiais, muitos perdidos ou censurados. Costa (2010), ao examinar a representação de Rondônia na *Revista Veja* (1970-1980), revela como a mídia nacional romantizava o “pioneirismo” enquanto silenciava o trauma coletivo, um epistemicídio que Orlando (2023) contraria ao priorizar o rumor popular. Essa estratégia alinha-se à sociologia das ausências de Santos (2007), que propõe resgatar o invisível para enriquecer o conhecimento global.

Andrade, em “Epidemias e solidão / Também marcaram essa construção”, aprofunda o tema da solidão como desenraizamento ontológico. A “solidão” transcende o isolamento geográfico — Rondônia como enclave remoto — para denotar a perda de laços culturais: rituais fúnebres indígenas e afro-brasileiros foram proibidos nos canteiros de obras, impondo um luto estéril. Steinbrenner e Castro (2018, p. 210) documentam essa proibição como estratégia colonial para desarticular cosmologias não ocidentais, ecoando a crítica de Spivak (2010) à representação do subalterno: sem voz ritual, o sujeito é eternamente silenciado. Castiel (2021), em ensaios sobre poetas rondonienses, observa que essa solidão lírica reflete a subjetividade amazônica — rica em dores, mas resiliente em sua expressão poética.

Os poemas reconfiguram o espaço rondoniense como geografia do trauma, onde trilhos e cemitérios se tornam sítios de memória coletiva. Santos (2007, p. 85) conceitua essas “topografias da dor” como territórios palimpsestos, onde violências passadas ecoam no presente.

Os versos “Trilhos e dormentes” do poema de Andrade e “Cemitério da Candelária” de Orlando, mapeiam essa geografia: os trilhos, veias de ferro que perfuraram a floresta, simbolizam a penetração colonial; o cemitério, com suas lápides engolidas pela vegetação equatorial, representa o esquecimento ativo. Oliveira e Teixeira (2024, p. 125) criticam o Monumento aos Pioneiros por perpetuar esse apagamento, ignorando os 6.000 mortos da EFMM e glorificando exploradores como Rondon, cujas expedições causaram deslocamentos indígenas.

Essa crítica geográfica é vital: Rondônia, com sua hidrografia encachoeirada, foi o gargalo logístico da borracha, e os poemas transformam esses obstáculos em metáforas de resistência — a floresta que “desaparece” cruzeiros, como em Orlando (2023), sugere uma agência natural contra o antropocentrismo colonial.

A poética de Andrade (2023) e Orlando (2023) é, em essência, uma arma decolonial, empregando linguagem para desmontar hegemonias e resgatar interseccionalidades de raça, gênero e classe. Andrade (2023) utiliza ironia para subverter o ufanismo: chamar a EFMM de “epopeia” expõe o mito bandeirante como narrativa fundadora do Estado rondoniense, conforme Souza (2011, p. 102). Sua dicção direta — contrastando “barões” com seringueiros endividados — humaniza o subalterno, alinhando-se à ruptura com a “história única” de Pezzodipane (2013).

Os autores, por meio de sua poesia, constroem uma contranarrativa pós-colonial que descoloniza a memória de Rondônia, transformando a EFMM de símbolo de progresso em arquivo do sofrimento humano. Essa obra não é isolada; ela dialoga com a tradição literária amazônica, como analisada por Castiel (2021), e com o pensamento decolonial, expondo a persistência da colonialidade em projetos como a Ferrogrão (Steinbrenner; Castro, 2018).

Em um contexto de ameaças ambientais e indígenas, esses poemas reiteram a urgência de epistemologias do Sul: a poesia não apenas lembra os mortos, mas empodera os vivos para



contestar o neoextrativismo. Essa análise reforça a literatura regional como ferramenta de justiça cognitiva, convidando pesquisadores a explorar suas interseções com ativismo contemporâneo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura dos poemas “*A modernidade na Amazônia*”, de Valtevir Andrade, e “*História esquecida*”, de José Orlando, revela que a literatura amazônica contemporânea opera como uma forma de insurgência simbólica diante da colonialidade que ainda estrutura a história e o imaginário da região. Longe de se restringirem ao registro estético, as obras se configuram como práticas de resistência epistêmica e política, por meio das quais o discurso poético desestabiliza as narrativas hegemônicas do progresso e reinscreve no tecido da memória coletiva os corpos, vozes e afetos que foram suprimidos pela lógica desenvolvimentista.

Tanto Andrade quanto Orlando tensionam o mito da “modernização civilizatória” ao demonstrar que o projeto da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré não representa o triunfo da técnica, mas a consagração de um modelo sacrificial de desenvolvimento — um processo que converte a floresta, o corpo subalterno e a cultura local em matéria descartável. Nessa perspectiva, a poesia se assume como arquivo contra-hegemônico, atuando na contramão do esquecimento e da idealização heroica da história regional. O lirismo aqui não celebra, denuncia; não exalta, expõe.

Ao mobilizar conceitos do pensamento pós-colonial e do giro decolonial, as produções analisadas reafirmam a literatura como instância de justiça cognitiva, conforme propõe Boaventura de Sousa Santos (2007), reinserindo saberes silenciados em um sistema plural de conhecimento. Assim, os poemas não apenas resgatam acontecimentos esquecidos, mas convocam o leitor a reconsiderar o lugar da Amazônia e de seus povos na formação do Brasil contemporâneo. O texto poético torna-se, nesse sentido, uma ferramenta de descolonização do imaginário, reconfigurando a paisagem simbólica de Rondônia como espaço de dor, memória e resistência.

As vozes poéticas dos autores funcionam como advertência e como herança: revelam que a colonialidade não é apenas um passado a ser lembrado, mas uma estrutura persistente a ser enfrentada. Ao fazer da palavra um ato de insurgência, seus poemas lembram que a modernidade amazônica será sempre incompleta enquanto a floresta e seus povos forem tratados como fronteiras de recurso — e não como sujeitos de história.

Em última instância, reconhecer o valor de “*Poemas ao Sabor de História*” é participar desse movimento de reescrita do passado e de reimaginação do futuro. A poesia emerge, assim, como um gesto de cura e desobediência: ela devolve humanidade aos anônimos, descoloniza a memória e afirma que, na Amazônia, resistir é também lembrar — e lembrar é, inevitavelmente, transformar.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter et al. **Sobre o conceito de história**. Magia e técnica, arte e política, v. 7, p. 222-232, 1994.

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

CARVALHO, Guilherme Paiva de. **Pensamento pós-colonial, gênero e poder em María Lugones**: multiplicidade ontológica e multiculturalismo. *Trans/Form/Ação*, v. 45, n. esp., p. 311-338, 2022.



CASTIEL, Sandra. **Ensaaios literários sobre poetas de Rondônia**: Parte I. Expressão Rondônia, 2021. Disponível em: <https://expressaorondonia.com.br/ensaaios-literarios-sobre-poetas-de-rondonia-parte-i-por-sandra-castiel/>. Acesso em: 29 out. 2025.

COSTA, Flávio Leite. **A construção de Rondônia nos textos da revista Veja durante a década de 1980**.- Porto Velho, Rondônia, 2015.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

FOOT, Francisco. **Trem fantasma**: A modernidade na selva. Companhia das Letras, 1988.

G1 (Belém). **Ferrogrão**: entenda a polêmica por trás da ferrovia que quer ligar o PA ao MT e que está em pauta no STF. 2023. Disponível em: <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2023/05/31/ferrograo-entenda-a-polemica-por-tras-da-ferrovia-que-quer-ligar-o-pa-ao-mt-e-que-esta-em-pauta-no-stf.ghml>. Acesso em: 29 out. 2025.

LUGONES, María. **Colonialidad y género [Coloniality and gender]**. Tabula Rasa, v. 9, n. 1, p. 73-101, 2008.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, política e morte. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MIGNOLO, Walter D. **Desobediência epistêmica**: a opção descolonial e o significado de identidade em política. Cadernos de Letras da UFF, n. 34, p.287-324, 2008.

OLIVEIRA, Alexandre Henrique de. **Poemas ao Sabor de História**. Porto Velho: Ed. dos Autores, 2023.

OLIVEIRA, Ozonildo Fernandes; TEIXEIRA, Marco Antônio Domingues. **Do Heroísmo às Atrocidades**: Conflitos Étnico-Raciais na História de Rondônia. Afros & Amazônicos, v. 2, n. 8, p. 63-72, 2024.

PEZZODIPANE, Rosane Vieira. **Pós-colonial**: a ruptura com a história única. Simbiótica. Revista Eletrônica, n. 3, p. 87-97, 2013.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. A Colonialidade do Saber: etnocentrismo e ciências sociais–Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, p. 107-126, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Editora Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do pensamento abissal**: das linhas globais a uma ecologia de saberes. Novos estudos CEBRAP, p. 71-94, 2007.

SANTOS, Rodrigo.; MILANEZ, Bruno. **Neoextrativismo no Brasil?** Atualizando a análise da proposta do novo marco legal da mineração. Seminário Internacional Carajás, v. 30, 2014.

SEVALHO, Gil. **Contribuições das críticas pós-colonial e decolonial para a contextualização do conceito de cultura na Epidemiologia**. Cadernos de Saúde Pública, v. 38, p. e00243421, 2022.

SOUZA, Valdir Aparecido de. **Rondônia, uma memória em disputa**. 2011.



SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** UFMG, 2010.

STEINBRENNER, Rosane Maria Albino; CASTRO, Edna. **Desenvolvimento e pensamento pós-colonial/decolonial**: revendo conceitos e práxis. In: Intercom—Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Joinville, SC. 2018.



ENTRE A ESPERA E A RENÚNCIA: IMAGENS DO DISCURSO AMOROSO EM *JÚBILO*, *MEMÓRIA*, *NOVICIADO DA PAIXÃO* DE HILDA HILST E EM *TRAQUÍNIAS* DE SÓFOCLES

Elvis Freire da Silva¹

Universidade Federal do Ceará (UFC)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as figuras da espera e da renúncia no discurso amoroso de Ariana, em “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, presente em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (Hilst, 2017), e de Dejanira, em *Traquínias*, de Sófocles. A pesquisa parte da duplicidade de Eros — entre a temperança e o desejo — apresentada por Platão em *Fedro* e *Banquete*, articulando-a à representação trágica e poética do feminino. Adota-se, para este propósito, uma metodologia comparatista, conjugando os discursos literários e filosóficos, com apoio teórico de Barthes (2003) e Brandão (2014). A análise evidencia que o discurso amoroso configura-se como encenação da falta e da impossibilidade de correspondência, mas também como gesto de resistência simbólica: enquanto em *Traquínias* a ausência conduz à dissolução e à morte, em Hilst, ela é transmutada em verbo e criação.

Palavras-chave: Literatura comparada. Hilda Hilst. Sófocles.

ABSTRACT

This study aims to analyze the figures of waiting and renunciation in the amorous discourse of Ariana, in “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, from *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão* (Hilst, 2017), and of Deianira, in *Trachiniae*, by Sophocles. The research departs from the duplicity of Eros—between temperance and desire—presented by Plato in the *Phaedrus* and the *Symposium*, articulating it with the tragic and poetic representation of the feminine. For this purpose, a comparative methodology is adopted, combining literary and philosophical discourses, supported by the theoretical frameworks of Barthes (2003) and Brandão (2014). The analysis shows that the amorous discourse is configured as an enactment of lack and the impossibility of reciprocity, but also as a gesture of symbolic resistance: while in *Trachiniae* absence leads to dissolution and death, in Hilst it is transmuted into word and creation.

Keywords: Modern poetry. Hilda Hilst. Sophocles.

INTRODUÇÃO

Um auriga segura pelas rédeas dois cavalos alados. Um se comporta moderadamente, atendendo aos desígnios do condutor. O outro é o oposto em caráter, indolente e pernicioso. Essa

¹ Professor do curso de extensão “Pesquisa e Elaboração de Projetos para Pós-Graduação em Letras” no âmbito do projeto “Literatura Comparada em Sociedade: impacto, inserção e inclusão social”. Doutorando em Literatura Comparada e mestre em Letras com ênfase em Literatura Comparada em Línguas Clássicas pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI). E-mail: freireelvis@gmail.com



carruagem atribulada deve levar a alma² à presença da beleza e da verdade divina, mas dessa visão a alma não se lembrará antes de ser tomado pela loucura divina ($\muανία$), a mesma que inspira poetas e profetas, ao apaixonar-se diante da beleza do ser amado. Eis a imagem do amor³ na fala de Sócrates ao jovem Fedro no diálogo que carrega seu nome (*Fedro*, 244a-245a; 246b-253d): uma alma perturbada por dois impulsos, o de pudor e o de lascívia.

É também uma imagem dupla, antitética, aquela criada pelos convidados de Ágaton no célebre *Banquete* de Platão. Pausânias crê não existir apenas um Eros, mas dois, advindos de duas distintas Afrodites: uma Urânia – a mais velha, sem mãe e filha de Urano, responsável pelo amor comedido pelos rapazes – e outra Pandêmia, mais jovem, filha de Zeus e Dione, e inspiradora das paixões mundanas, de toda a gente, imprópria para os filósofos, posto que leva homens e mulheres a visarem os corpos e não as almas (*Banquete*, 180d-180e). O discurso de Aristófanes, maior representante da comédia antiga, expande a duplicidade de Eros aos humanos, os quais, de acordo com seu mito de criação, seriam seres duplos e esféricos, com dois pares de braços e pernas, cada uma voltada para um lado, e dois rostos encarando direções opostas. Os humanos primordiais teriam assim três e não dois sexos: haveria aqueles que eram filhos do sol, cujas metades eram igualmente masculinas, as filhas da terra, com ambas as partes femininas, e os filhos da lua, andróginos, com metade masculina e metade feminina. Fortes e arrogantes, eles teriam atentado contra os deuses. Zeus, para castigar tal arrogância, e ao mesmo tempo multiplicar o número de adoradores, teria os dividido ao meio, conservando apenas a cicatriz no meio da barriga, para que lembrassem de sua desmedida e não voltassem a medir forças com os deuses, sob pena de serem partidos mais uma vez e passassem a saltitar em apenas uma perna. Perdidos de sua outra parte, eles estariam condenados a procurá-la por toda a vida.

O último convidado, o próprio Sócrates, também traz um mito, mas dessa vez pela boca de Diotima. Para a sacerdotisa, Eros não é um deus, já que, se o fosse, não procuraria pelo que é belo e bom, pois como um deus já seria essas coisas. Eros é um daimon ($\δαίμων$), uma entidade intermediária entre mortal e divino, e em seu nascimento estaria atestada sua natureza paradoxal. Filho de Penia, a penúria, eternamente faminta, e Poros, a passagem, a oportunidade, a abundância. Graças à sua mãe, Eros estaria sempre em carência, buscando nos outros a beleza:

[...] Em compensação, a natureza do pai conferiu-lhe ardor por coisas belas e boas: coragem, decisão, energia. [...] Não sendo de natureza mortal nem imortal, floresce, vive próspero, morre e revive num mesmo dia, graças à natureza do pai. Escapa-lhe, entretanto, sem demora, o que alcança, de sorte que Eros jamais empobrece nem enriquece. Ocupa o lugar entre o saber e a ignorância. Assim é. (*Banquete*, 203d-203e)

Tomado pela ambiguidade de Eros, àquele que ama não resta outra opção senão digladiar com os dois ímpetos, o da temperança e o da voluptuosidade. O amado ($\ἐρώμενος$) assiste a essa batalha de seu pedestal, como deus que reclama reverência (*Fedro*, 252e), guardando para si a prerrogativa de permitir sua aproximação ou de afastar-se, condenando o amante ($\ἐραστής$) à

² No grego, a palavra deriva de “sopro” (como o sopro vital, a respiração): $\psiυχή$. Alguns tradutores, como Donald Schuller, preferem traduzi-la como psique, a partir do entendimento contemporâneo da palavra, enquanto outros preferem “alma”, que carrega um entendimento metafísico mais próprio da mitologia platônica.

³ No *Fedro*, Eros é colocado ora como o deus, ora como a atração erótica.



solidão. É na pura contemplação do amado, de sua beleza, e não na realização do ato sexual, que está o verdadeiro mérito do apaixonado, o qual sente crescer em sua alma as asas que perdera. No irrealizável está a premissa para o discurso amoroso; canta-se para aquele que não está, cujo corpo não pode mais ser tocado:

Ausência. Todo episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e sua duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono [...] ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. *O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio* [...] a ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica – e não de quem parte: eu, sempre presente, constitui-se apenas diante de ti, sempre ausente. (Barthes, 2003, p.35-36)

Tomando o discurso apaixonado como um episódio de linguagem, é possível rastrear suas figuras, entendidas, ainda em termos barthesianos, enquanto reencenações da paixão, as quais são capazes de criar imagens evocativas do abandono. Na configuração das obras aqui estudadas, as mulheres se posicionam como erastés, aquelas que sofrem com a partida do amado e que permanecem à sua espera, restando-lhes tão somente aguardar. Ariana⁴, eu lírico moderno enraizado no mito da princesa cretense abandonada em uma ilha por Teseu, de quem salvara do Minotauro no labirinto, dirige-se a Dionísio, seu salvador, em sua paixão doce-amarga: deseja que ele esteja consigo, mas é em sua ausência que ela pode ser quem é, uma poeta. Dejanira, há 15 meses distante de seu marido, lamenta em companhia do coro de mulheres de Tráquis a falta de Héracles, seu prazer e sua queda, posto que um oráculo predizia sua inevitável morte. A despeito dos mais de dois mil anos que separam “Ode Descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” (presente em *Júbilo, Memória, Noviciado da Paixão*) e *Traquínias* de Sófocles, entre as duas figuras centrais – uma lírica, outra trágica – estabelecem-se paralelos míticos e simbólicos cujas raízes contribuem para a concepção de seus caracteres e, naturalmente, de suas ações. Dessa maneira, nosso propósito é distinguir as diferentes figuras criadas pelo discurso amoroso de ambas as personagens, buscando tatear os sentidos ambíguos de Eros na poética e no drama. Para isso, dividimos nossas considerações em torno de duas imagens: a primeira é a da espera, na qual investigamos as imagens de permanência do objeto amado; já a segunda é a renúncia, em que o cantar das personagens rejeita o retorno dos heróis, preferindo manter-se atada ao amor irrealizado.

1 ESPERA

[...] se longe está quem amas, restam simulacros
e o doce nome então revira nosso ouvido.
(Lucrécio, *Da natureza das coisas*, v.1061-1062)

Para Barthes (2003, p.37): “Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o homem é caçador, viajante; A mulher é fiel (ela espera), o homem

⁴ Hilda Hilst escolheu adotar os nomes latinizados de Dioniso e Ariadne, mais afeitos ao seu gosto por poetas como Catulo.



é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos de saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e canta [...]”. Assim é que Dejanira e Ariana aguardam em casa, o espaço feminino por excelência⁵, o oikos (οἶκος), local de onde extraem felicidade e honra, sem notícias dos heróis que exploram o mundo. Ariana converge corpo e casa em um só destino e seu cantar é a única forma de, na ausência, ainda ter Dionísio consigo:

III

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas as minhas ardências.
E transmuta em palavra
Paixão e veemência

E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.

A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
A uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta

Por que recusas amor e permanência? (Hilst, 2017, p.257)

Duas imagens se justapõem no poema: por um lado a Casa, personificada, elemento terreno e fixo, guarda Ariana em seu labor de cantar a paixão, por outro, a boca, fonte de água, fluxo fugidio e passageiro. A contraposição terra e água ecoa ainda nos versos de “Dez Chamamentos ao Amigo”, em que se diz “Entendo que sou terra. Há tanto tempo/ Espero/ Que o teu corpo de água mais fraterno/ Se estenda sobre o meu.” (Hilst, 2017, p.231), onde se torna clara a posição do masculino, Dionísio, aquele que leva a princesa abandonada para o mar, e Ariana, aquela que abraça a terra e se recusa a partir. O mar, mitologicamente, é a força violadora, cuja força invade e destrói⁶. Entidades ligadas à água compartilham da mesma simbologia, como é o caso do deus-rio Aqueloo, que se apaixona por Dejanira e tenta violentá-la:

Quando morava em casa de meu pai Eneu
Em Plêuron, tive angústia nupcial
Mais pungente que qualquer moça etólia,
Pois cortejava-me o rio Aqueloo,
Que a meu pai me pedia sob três formas,
Ora vindo visível como touro,
Ora como irisada serpente sinuosa
Ora como bucrânio em corpo humano –
Da densa barba, fluxos de água fontal se espargiam. (Sófocles, *Tr.*, v.7-14)

⁵ “[...] uma mulher grega vivia sua existência de moça, de esposa e de mãe no lugar mais recôndito da casa; ela também devia partir desta vida de sua casa bem fechada, ao abrigo dos olhos, longe de todo o público.” (Louraux, 1988, p.10)

⁶ Cf. Brandão, 2014, p.530-532.



Touro, serpente, híbrido bovino e humano: formas monstruosas de cortejo de uma princesa que, apesar de rejeitar tal visão, apaixona-se por Héracles, cuja descrição, apesar de não ser monstruosa, pode ser considerada animalesca. Assim como Dionísio, Héracles, simultaneamente humano e divino, é também filho de Zeus, passando pela jornada de reconhecimento e posterior retorno a casa. Ambos compartilham inclusive de um caráter duplo em sua filiação⁷: Héracles toma um mortal (Anfítrion) e um imortal (Zeus) como pais, mesmo que negando este último em *Héracles* (v.1314-21 e v.1341-6), enquanto Dioniso é gestado por Sêmele e Zeus, conforme o que se proclama nos primeiros versos do prólogo de *Bacantes* (v.1-10). Sua parte humana os compele a nascer e a viver entre homens, mas a divina os permite ascender e habitar com os olímpicos, mesmo que para isso precisem provar seu valor. Como bastardos de Zeus, são eles também alvos da ira de Hera, responsável por ordenar o desmembramento de Dioniso em seu primeiro nascimento, segundo a versão órfica do mito, e por impor a Héracles os famigerados trabalhos, os quais efetivamente consagrariam Héracles um deus.

A sua provação é também uma jornada de transformação do mundo helênico: passa-se de uma terra povoada por monstros e barbárie para uma pólis civilizada onde os homens podem prosperar, graças ao extermínio dos monstros realizado por Héracles⁸, e celebrar com o vinho, cultuando não somente Ártemis ou Apolo, mas também Dioniso, abraçando a lucidez e a embriaguez, essenciais à manutenção do métron (μέτρον)⁹. As figuras divinas também possuem uma relação especial com o mundo inferior: enquanto Héracles desce ao Hades para resgatar Teseu, Dioniso realiza sua catábasis (κατάβασις) para salvar Sêmele¹⁰. Em *Rãs*, de Aristófanes, Dioniso se veste com uma imitação da pele do Leão de Nemeia, um arremedo do filho de Alcmena, e busca o auxílio de Héracles, alguém já experiente em ir e voltar do mundo dos mortos, para encontrar uma forma de lá chegar sem ter de morrer (v.110). Há, ainda, o elemento da loucura, comum aos dois, mas em papéis diferentes: enquanto Dioniso é o portador da anóia (ἄνοια) – responsável pelo delírio de Ágave e de suas irmãs em Tebas, do consequente despedaçamento de Penteu, e pela desrazão de Licurgo – Héracles é sua vítima, tendo, por influência da Loucura (Λύσσα), matado a seus filhos em cega fúria (*Héracles*, v.920-1015)¹¹.

Selvageria e civilização convergem para a formulação dos amados de Dejanira e Ariana. A despeito disso, ou, ao contrário, *em razão disso*, as duas temem não serem suficientes para mantê-los consigo:

IV
Porque te amo
Deverias ao menos te deter um instante
Como as pessoas fazem
Quando veem a petúnia

⁷ Brandão, 2014, p.173 e p.303.

⁸ Para Brandão (2014), os 12 trabalhos impostos a Héracles simbolizariam também uma jornada de purificação, aos moldes dos ritos órficos (p.311).

⁹ Os discursos de Afrodite (*Hipólito*) e de Dioniso (*Bacantes*) convergem para a mesma conclusão: conferir culto a uma só faceta do divino, atentar-se a uma só face da *psiqué*, tem consequências terríveis.

¹⁰ Brandão, 2014, p.176.

¹¹ Anfítrion questiona se o assassinato de Lico o “dionisou”, reforçando a ligação entre o deus e a loucura (*Traquínias*, v.965).



Ou a chuva de granizo.

Porque te amo
Deveria a teus olhos parecer
Uma outra Ariana

Não essa que te louva

A cada verso
Mas outra

Reverso de sua própria placidez
Escudo e crueldade a cada gesto.

Porque te amo, Dionísio,
É que me faço assim tão simultânea

Madura, adolescente

E por isso talvez
Te aborreças de mim. (Hilst, 2017, p.257-258)

Há aqui uma expectativa de reconhecimento. A exemplo da dinâmica erastés-erômenos explicitada em Platão, não existe resposta do amado, mas tão somente, um movimento unilateral de oferta. A poeta, estática, pede que Dionísio, sempre em transição – como a chuva, como o andarilho com seu séquito de mônades – pare e a veja. Ela deseja ser vista “escudo e crueldade”, como um deus, digno de amor, a exemplo de Dionísio, e não uma simples mulher, indigna de sua atenção. Na verdade, Ariana expressa a vontade de ser tudo o que Dionísio possa desejar e, em sua insistência de preencher um vácuo impossível, reparte-se em duas: a um só tempo madura e adolescente. A passagem da juventude para a fase adulta e madura é também fator de perturbação de Dejanira que teme ser trocada por Hércules por uma moça mais jovem. Não à toa a princesa responde asperamente ao coro de mulheres traquinias, quando estas procuram lhe dissuadir de suas preocupações:

A juventude pasce em plagas próprias,
Não a perturbam nem calor do sol,
Nem chuva, nem ventos;
Exulta em aprazível vida sem tormento,
Até que a virgem é chamada de mulher
E recebe na noite seu lote de angústias
E vai temer pelo marido e pelos filhos. (Sófocles, *Tr.*, v.144-150)

A comparação da juventude com uma flor recém-nascida, a qual nada perturba ainda, contrasta com sua própria situação, de mãe e esposa já angustiada pelo destino do marido. Sua insegurança reacende ao encontrar Íole, a bela jovem de origem nobre tomada como escrava por Hércules (v.375-380) e lhe motivará a utilizar do enganoso filtro dado a ela pelo centauro Nessus, agindo de modo semelhante ao procedimento que Lísias afirma ter os amantes em relação aos seus



objetos de desejo: fazer-lhes antes o mal de modo a não permitir que o amado possa ser desejado por nenhum outro (*Fedro*, 235c).

O amor, nas figuras de Dejanira e Ariana, não se configura apenas como vínculo afetivo, mas como prova e de revelação do ser. Ambas experimentam o amor não na reciprocidade, mas na ausência e no silêncio do outro, que as obriga a voltar-se para si mesmas e para o espaço simbólico da *casa*, do corpo e da palavra. Para Dejanira essa ausência conduz à destruição: a tentativa de reter o amado converte-se em gesto trágico e mortal. Para Ariana, contudo, a ausência é transmutada em verbo; o canto, ainda que nasça da falta, é o que confere à mulher sua potência criadora.

Assim, Hilst reelabora o mito da espera feminina — o arquétipo da Penélope, de Dejanira, de Ariana — não mais como submissão, mas como processo de autoconstrução. A poeta assume a dor e o desejo herdados da tradição trágica, mas os desloca para um registro moderno em que a mulher fala, cria e interroga o deus. Sua Casa, simultaneamente abrigo e prisão, torna-se templo da linguagem, e sua voz, uma forma de resistência contra o esquecimento. A poética hilstiana reinscreve o feminino na herança dionisíaca: se Dionísio é o deus da metamorfose, Ariana, ao amá-lo, torna-se também metamorfose — “madura, adolescente”, “escudo e crueldade”. A multiplicidade que em Sófocles conduz à ruína, em Hilst converte-se em condição ontológica da mulher-poeta, que, ao invés de temer o fluxo, o incorpora. A mulher, outrora símbolo da espera e do limite, torna-se, em Hilst, símbolo da criação e do excesso, transformando o destino trágico em palavra e o silêncio da ausência em permanência poética.

2 RENÚNCIA

[...] Eros sacudiu meus
Sensos, qual vento montanha abaixo a desabar sobre as árvores [...]
(Safo de Lesbos, fragmento 47)

Ariana e Dejanira são caracteres femininos acometidos por um mesmo páthos (πάθος): o abandono amoroso. O discurso das duas mulheres é pautado nesse interlocutor ausente, surdo ao seu lamento, seja pela distância, seja pela simples negação. Tal negação ou impossibilidade da reunião entre amante e amado se torna, desse modo, o fio condutor de uma paixão camonianamente contraditória: se por um lado Ariana reclama a partida de Dionísio, por outro não deseja que ele volte, uma vez que é somente em sua ausência que ela pode cantá-lo:

I
É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora
E sozinha supor
Que se estivesses dentro
Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora
Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas, Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E server reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.



E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência. (Hilst, 2017, p.256)

Há de se notar que no poema número I, que abre essas odes, Ariana roga no primeiro verso que Dionísio não venha, dirigindo-se, como em uma carta, diretamente ao seu amado. Nesse poema-epístola, o destinatário existe enquanto um recurso discursivo, a partir do qual o eu lírico experimenta um “deciframento de si por si [...] uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo” (Foucault, 1992, p.159). Surdo ao cantar de Ariana – cuja tradição¹² remete às *Heroides* de Ovídio, conjunto de cartas das heroínas míticas aos seus amados ausentes, fugidos ou em guerra, mas a quem elas insistem em cantar – Dionísio não está em corpo, mas sim no discurso apaixonado da poeta, pleno de ἔρως (eros)¹³. Na realidade, Dionísio existe *somente* porque Ariana o mantém em seus versos:

II
Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo Dionísio,
É que move o grande corpo teu
Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus. (Hilst, 2017, p.256-257)

Do que seria o amado sem aquele que o ama? Do que seria o deus sem o mortal que o louva? O corpo mortal, da poeta, e o divino, do deus, subordinam-se, a despeito da posição subalterna de Ariana. No poema I, a eu lírico expressa sua vontade de ouvir “voz e vento apenas”, evidenciando a natureza eminentemente sonora¹⁴ da relação de Ariana e Dionísio, posto que, se o deus retornasse, a poeta não mais escutaria o vento, mas tão somente a voz do amado, afastando-se de seu ofício, assim como as mulheres agulhoadas pela μανία (manía) dionisiaca nas *Bacantes*¹⁵ de Eurípides (v.30-40) são obrigadas a fazer. Nesta tragédia, mães, esposas, filhas, abandonam a casa, seu espaço primordial, e vão ao monte e à floresta prestar culto ao deus brômio. Não há mais casa, não há mais afazeres domésticos, há apenas a vontade de Baco e seu violento desejo de ter seu culto reconhecido.

¹² Não é possível afirmar com total segurança que Hilda Hilst de fato baseou-se na Ariana de Ovídio para escrever esta. No texto latino, Ariana é abandonada por Teseu, a quem ela teria ajudado a escapar do labirinto do Minotauro.

¹³ Termo usado normalmente para se referir ao amor romântico.

¹⁴ Medeiros, Pereira e Almeida (2020, p.105-106) chamam a atenção para as tradições musicais sugeridas desde os instrumentos no título (flauta e oboé) até o gênero ode. Basta lembrar que o conjunto de poemas foi inteiramente musicado por Zeca Baleiro.

¹⁵ Torrano (1995) traduziu o título desta peça como *Bacas*, mas preferimos *Bacantes* por ser a forma mais corrente.



A chegada de Hércules, esposo de Dejanira é, assim como a de seu meio-irmão, Dionísio, marcada pelo signo da violência. Em *Hércules*, de Eurípides, o herói é o salvador de Mégara e Anfítrion da sanha assassina de Lico, matando o usurpador no mesmo templo onde este planejava matar sua família (v.750-755). Em *Alceste*, Hércules toma a esposa de Admeto da Morte pela força do braço (v.846) e a devolve dizendo ser ela um “prêmio da vitória” (v.1026), um paralelo de sua conquista de Dejanira, salva de Aqueloo e Nesso, e Íole, por quem ele saqueia a cidade de Ecália, ambas também espólios de batalhas motivadas pelo selvagem *eros* do herói.

Esse amor violento de Hércules, comparado por ele mesmo a uma conquista militar, ressoa em Dejanira, sua última esposa, o temor, seja por sua ausência, seja por sua presença, causando-lhe, assim como em Ariana, um sentimento dubio em relação ao retorno do amado, concretizada na raiz da palavra *phóbos* (Φόβος), revisitada ao longo do relato de Dejanira, a qual diz ter “medo atrás de medo” desde que se uniu a Hércules (v.26). Isso se verifica ainda no prólogo de *Traquínias*: enquanto a princesa narra como Hércules derrotou seu pretendente monstruoso, ela diz não poder dizer como realmente foi a contenda, “pois não sei; que o narre quem não tremeu ao assistir tal espetáculo” (v.24) e acrescenta: “Eu quedava aturdida pelo medo de que minha beleza me trouxesse dor” (v.25), o que remete às demais conquistas míticas de seu marido – como a de Mégara, a bela princesa dada como prêmio por ele travar guerra em favor de Tebas e castigar cruelmente Ergino e seus cobradores de tributos¹⁶, cortando as orelhas destes últimos e os enviando de volta ao seu país.

Tal atitude temerosa e moralmente dubia¹⁷ de Dejanira se mostra quando, ainda que se diga preocupada com a demora de Hércules em retornar a casa, ela não recorre à ajuda de seu filho Hilo e nem mesmo lhe questiona se porventura conhece o paradeiro do pai, até o momento em que a Nutriz lhe propõe que o faça, sugerindo, no mínimo, uma estranha inércia por parte de alguém tão aflito (v.50-55). Em canto e discurso, Ariana e Dejanira anseiam por seus amados, mas parecem relutantes ao seu retorno definitivo, posto que isso romperia com a imagem que se lhes constrói: engradecido em sua glória, Hércules é chamado de melhor homem do mundo (v.174), homem de sucesso (v.230), o que em muito contrasta com o quadro que se apresenta quando de sua entrada em palco, lamentando a própria dor e pedindo pela morte (v.990-1010). Seus feitos, força e bravura parecem inabaláveis enquanto ficção, mas, quando seu corpo enfim se materializa aos olhos, as virtudes ruem diante da desgraça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa entre *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio e Traquínias* evidencia que a ausência do amado, longe de ser mero detalhe narrativo, constitui-se como força estruturante do discurso amoroso feminino, produzindo efeitos distintos conforme a temporalidade, o espaço e a função simbólica atribuídos a cada personagem. Em Sófocles, a ausência de Hércules converte-se em ameaça contínua: Dejanira, isolada no espaço doméstico, experimenta o amor como tensão mortal, confrontando-se com a juventude e a beleza de Íole e com a impossibilidade de conter o herói que retorna da guerra e das conquistas. O amor, nesse

¹⁶ Brandão, 2014, p.305.

¹⁷ Gasti (1993) supõe ser ações de Dejanira motivadas pelo que socialmente era aceito como moralmente correto, pelo costume (*nómos*) e não por seus próprios valores ou sentimentos. Concordamos com a autora somente quanto à dubiedade das intenções de Dejanira, mas não é possível afirmar com total certeza a respeito do que realmente Dejanira pensa. Só se pode julgar suas ações.



contexto, torna-se simultaneamente prova, medo e punição, em consonância com o páthos trágico que historicamente estrutura a experiência feminina na literatura grega. A permanência da mulher no *oikos* é marcada pelo limite e pelo sofrimento, evidenciando o peso simbólico do corpo feminino como território de espera e como mediador entre ordem doméstica e caos externo.

Em Hilst, porém, a ausência do amado assume outra configuração ontológica e poética. Ariana transforma a falta em verbo e canto, transmutando o vazio em potência criadora. A Casa, o corpo e a palavra convergem em um espaço híbrido, onde a espera não significa passividade, mas processo de autoconstrução. Ao invés de conduzir à destruição, a ausência permite que a poeta se faça múltipla: madura e adolescente, escudo e crueldade, afirmando-se como sujeito capaz de dialogar com o deus ausente e ao mesmo tempo afirmar sua autonomia simbólica. O silêncio de Dionísio, assim como o do herói trágico, não reduz a experiência feminina; ao contrário, transforma-se em catalisador de invenção e resistência.

Dessa maneira, Hilst reelabora o arquétipo da mulher que espera, deslocando-o da submissão à potência criativa, ao mesmo tempo que mantém o eco da tradição trágica: o amor continua a operar como prova, mas agora a prova é de linguagem e existência, não de destruição. A poeta reinscreve o feminino na herança dionisíaca, como espaço de metamorfose, excesso e permanência simbólica, em que a ausência do outro não é lacuna a ser preenchida, mas condição para a reinvenção de si. Comparativamente, Dejanira e Ariana revelam duas respostas ao mesmo páthos: uma trágica, marcada pela ruína, e outra poética, marcada pela transfiguração. Entre essas duas polaridades, emerge a complexidade do amor, que continua a operar como força ambígua, simultaneamente desejante e limitante, mortal e divina, sempre atravessada pelo enigma da ausência.

REFERÊNCIAS

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

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

EURÍPIDES. **Héracles**. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2014.

EURÍPIDES. **Bacas**. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992.

GASTI, Helen. Sophocles' Trachiniae: A Social or Externalized Aspect of Deianeira's Morality. **Antike und Abendland Bd. N.20. V.28**. 1993.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LOURAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

MEDEIROS, A. C. M. de; PEREIRA, F. J. L; ALMEIDA, M. da G. O labirinto poético de Hilda Hilst em Júbilo, memória, noviciado da paixão: percurso lírico pelo corpo, tradição em odes descontínuas. **Texto poético**, v. 16, n. 30, p. 101-120 fev./maio 2020.

MUELLER, Melissa. **Bodily rhetoric in Sophocles' Trachiniae**. In: REGUERO E

SAGREDO, M.C. E. E M.Q.(Ed.) **Tragic rhetoric: the rhetorical dimensions of Greek Tragedy**. Rome: MMXXI, 2021.



PLATÃO. **O banquete**. Tradução, comentários e notas de Donaldo Schuler. Porto Alegre: L&PM, 2014.

PLATÃO. **Diálogos III**: Fedro (ou do belo); Eutífron (ou da religiosidade); Apologia de Sócrates; Críton (ou do dever); Fédon (ou da alma). Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2008.

SÓFOCLES. **As traquínias**. Apresentação, tradução e comentário filológico: Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SEGAL, Charles. **Sophocle's tragic world**: divinity, nature, society. Harvard: Harvard University Press, 1998.

VAN NORTWICK, Thomas. **Imagining men**: ideals of masculinity in ancient Greek culture. Westport: Praeger Publishers, 2008.



O FANTÁSTICO E O NEOFANTÁSTICO: ANÁLISE DOS CONTOS “AS MÃOS QUE CRESCEM” E “CARTA A UMA SENHORITA EM PARIS”, DE JULIO CORTÁZAR

Francisco Ximenes Junior¹

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

Fábio Dobashi Furuzato²

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS)

RESUMO

O presente trabalho desenvolve uma análise comparativa entre os contos “As mãos que crescem” e “Carta a uma senhorita em Paris”, de Julio Cortázar, a partir dos conceitos teóricos de fantástico tradicional e moderno (ou neofantástico). Enquanto o fantástico tradicional propõe ao leitor fatos e eventos que podem ser explicados de forma racional ou sobrenatural, sendo que a dúvida entre um ou outro tipo de explicação é central para esse gênero literário; o neofantástico questiona a natureza do mundo real, sugerindo que existe uma faceta oculta da realidade. O objetivo foi observar a transformação na obra do escritor argentino, levando-se em conta que o primeiro conto escolhido faz parte do livro *A outra margem* (1945) e o segundo, de *Bestiário* (1951). Baseamos nossas análises principalmente nos estudos de Todorov (2003), Bessière (1974), Ceserani (2006), Alazraki (1990), Alvarez (2012), bem como em observações do próprio Julio Cortázar a respeito de sua obra e de sua forma de ver o mundo.

Palavras-chave: Julio Cortázar. Contos. Literatura fantástica. Neofantástico.

ABSTRACT

This paper develops a comparative analysis between the short stories "As mãos que crescem" and "Carta a uma senhorita em Paris," by Julio Cortázar, based on the theoretical concepts of the traditional and modern fantastic (or neofantastic). While the traditional fantastic proposes to the reader facts and events that can be explained rationally or supernaturally, with the doubt between one or the other type of explanation being central to this literary genre; the neofantastic questions the nature of the real world, suggesting that there is a hidden facet of reality. The objective was to observe the transformation in the work of the Argentinian writer, considering that the first chosen story is part of the book *A outra margem* (1945) and the second, of *Bestiário* (1951). We based our analyses mainly on the studies of Todorov (2003), Bessière (1974), Ceserani (2006), Alazraki (1990), Alvarez (2012), as well as on observations by Julio Cortázar himself regarding his work and his way of seeing the world.

Keywords: Julio Cortázar. Short stories. Fantastic literature. Neofantastic.

¹ Graduando no curso de Letras – Inglês da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS), Unidade de Campo Grande. E-mail: francisco_ximenes@hotmail.com

² Professor da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Docente do Curso de Letras e do Mestrado Profissional ProLetras. Mestre e doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). E-mail: fabiodf71@yahoo.com.br



INTRODUÇÃO

A presente pesquisa consiste em um estudo comparativo entre os contos “As mãos que crescem” e “Carta a uma senhorita em Paris”, ambos de Julio Cortázar, tomando como base os conceitos de fantástico tradicional e moderno (ou neofantástico), de modo a discutir a evolução na escrita do autor, uma vez que o primeiro conto faz parte do livro *A outra margem* (1945) e o segundo, de *Bestiário* (1951).

Reunindo contos produzidos entre os anos de 1937 e 1945, *A outra margem* (1945) permaneceu inédito durante a vida do escritor, tendo sido publicado postumamente, em 1994, na Argentina e na Espanha; e, no Brasil, somente em 2021, na edição de *Todos os contos*, pela Companhia das Letras, que utilizamos como objeto de nossa análise.

Sobre o período inicial de sua trajetória, Cortázar declara em entrevista a Luis Harss (1966): “Compreendi intuitivamente que meus primeiros contos não deviam ser publicados. Tinha clara consciência de um alto nível literário e estava disposto a alcançá-lo antes de publicar alguma coisa” (Cortázar apud Harss, 1966, s/p – tradução nossa).³

Bestiário (1951), por sua vez, é composto por contos produzidos em um período no qual o escritor já tinha segurança da qualidade e da originalidade de seus trabalhos:

[...] a partir de um dado momento, digamos 1947, eu estava completamente seguro de que quase todas as coisas que mantinha inéditas eram boas, e de que algumas delas inclusive eram muito boas. Me refiro, por exemplo, a um ou dois dos contos de *Bestiário*. Eu sabia que contos assim não haviam sido escritos em espanhol, em meu país pelo menos. Havia outros. Havia os admiráveis contos de Borges. Mas eu fazia outra coisa. (Cortázar apud Harss, 1966, s/p – tradução nossa)⁴

E, de fato, *Bestiário* (1951) traz alguns dentre os contos que projetariam o escritor como um dos mais importantes do século XX, em língua espanhola, especialmente quando se fala em literatura fantástica.

Nosso objetivo, portanto, é buscar compreender a diferença entre a fase inicial da contística de Cortázar e sua fase madura, a partir dos conceitos teóricos de fantástico tradicional e moderno (ou neofantástico).

Basicamente, o fantástico tradicional é a expressão literária surgida no século XVIII, na Europa, a partir do romance gótico, e que dá origem a escritores como E. T. A Hoffmann e Edgar A. Poe; chegando ao auge na segunda metade do século XIX, com autores como Guy de Maupassant e Henry James.

O fantástico tradicional propõe ao leitor um mundo natural, semelhante ao nosso, para em seguida contrapor a esse mundo um acontecimento extraordinário. Segundo Tzvetan Todorov (2003), a dúvida a respeito desse acontecimento (se sobrenatural ou não) é o cerne do fantástico.

³ “Comprendí intuitivamente que mis primeros cuentos no debían ser publicados. Tenía clara conciencia de un alto nivel literario y estaba dispuesto a alcanzarlo antes de publicar nada”.

⁴ “a partir de un momento dado, digamos 1947, yo estaba completamente seguro de que casi todas las cosas que mantenía inéditas eran buenas, y que algunas de ellas incluso eran muy buenas. Me refiero, por ejemplo, a uno o dos de los cuentos de *Bestiario*. Yo sabía que cuentos así no se habían escrito en español, en mi país por lo menos. Había otros. Estaban los admirables cuentos de Borges. Pero yo hacía otra cosa.”



Ainda para o teórico búlgaro, o tipo de literatura que surge no século XX, com *A metamorfose* (1915), de Franz Kafka, foge completamente a essa formulação, pois o extraordinário ocorre logo no início da narrativa. E quase não há hesitação a respeito da transformação de Gregor Samsa em um inseto monstruoso. O que ocorre é a adaptação do mundo comum ao extraordinário, e isso acaba revelando o absurdo da própria realidade cotidiana.

Todorov, portanto, considera que o fantástico deixou de existir no século XX. Mas, para muitos outros estudiosos, como Irène Bessière (1974), Remo Ceserani (2006) e David Roas (2014), o fantástico continua existindo na modernidade, ainda que tenha passado por transformações. Jaime Alazraki (1990), por sua vez, chega a propor um novo termo, o neofantástico, para designar a obra de escritores como Franz Kafka, Jorge Luis Borges e Julio Cortázar.

Para Alazraki (2021), uma das diferenças básicas entre o fantástico tradicional e o neofantástico é que o primeiro produz medo, a partir do sobrenatural; e o segundo, uma espécie de inquietação, baseada em uma concepção de mundo que se apresenta como alternativa para um tipo de realismo que já não se sustenta mais no século XX.

E o próprio Cortázar comenta, a respeito de seus contos, que a maioria deles pertence ao gênero fantástico “por falta de um nome melhor”, e então define sua própria obra literária como uma oposição a certa concepção do real:

[...] esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, preceito do qual partia o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, princípios, relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (Cortázar, 1993, p. 148)

Neste trabalho, consideramos o fantástico tradicional como a expressão literária que corresponde ao conceito formulado por Todorov, tendo sua existência durante os séculos XVIII e XIX. E, por fantástico moderno (ou neofantástico – e aqui a diferença nos parece mais de terminologia do que de característica), compreendemos a literatura do insólito surgida no século XX e que continua a ser realizada em nossos dias.

Dadas essas breves coordenadas teóricas, vejamos como os dois contos selecionados para a presente pesquisa se relacionam com os conceitos de fantástico tradicional e neofantástico.

1 “AS MÃOS QUE CRESCEM”

“As mãos que crescem” narra a história de Plack, que, após entrar num conflito físico com Cary por algumas ofensas – dentre as quais a de ser um mau poeta –, descobre de forma inusitada que suas mãos, até então motivo de orgulho pela vitória na briga, agora não param de crescer. O conto então acompanha o protagonista ao longo desse evento tão inusitado e inexplicável.

Após a briga com Cary, Plack simplesmente anda pela rua, caminhando para almoçar com Margie, quando de repente percebe o acontecimento extraordinário:

Os dedos de suas mãos se arrastavam pelo chão. Dez sensações incidiam no cérebro de Plack com a colérica enunciação das novidades repentinas. Ele não queria acreditar, mas era verdade. Suas mãos pareciam orelhas de elefante africano. Gigantescos ecrãs de carne se arrastando pelo chão. (Cortázar, 2021, p.21)



Os leitores acompanham, junto com o personagem, a sua perplexidade diante do fato, que ocorre sem nenhuma explicação. Simplesmente as suas mãos começam a se arrastar pelo chão, e, em um primeiro momento, ele acha graça disso, pensando no quanto a situação era absurda. Tenta erguê-las, e não consegue; não consegue sequer fechá-las, devido ao peso dos dedos:

Quis erguer uma das mãos mas não aguentou o peso. Cada mão devia pesar uns cinquenta quilos. Não conseguiu nem mesmo fechá-las. Ao imaginar os punhos que elas teriam formado, sacudiu-se de rir. Que mãos enormes! Voltar para junto de Cary, discreto e com os punhos feitos tonéis de petróleo, estender um dos tonéis na direção dele, desenrolando-o lentamente, deixando surgirem as falanges, as unhas, enfiar Cary dentro da mão esquerda, sobre a palma, cobrir a palma da mão esquerda com a palma da mão direita e esfregar as mãos suavemente, girando Cary de uma ponta até a outra, como um pedaço de massa de talharim, tal qual Margie nas quintas-feiras ao meio-dia. Girá-lo, cantando canções alegres, até deixar Cary mais moído que um biscoito velho (Cortázar, 2021, p.21).

Como vimos, o fantástico tradicional é uma expressão literária que se destaca por algumas características, sendo a hesitação uma delas, que ocorre quando é colocada em dúvida a natureza de um evento, se ele é natural ou sobrenatural. O texto propriamente não traz a resposta, que permanece indefinida (Todorov, 2003).

Vejamos então o que acontece com as mãos de Plack. Elas subitamente começam a crescer, ele não faz ideia do motivo, e tenta apenas se mover e seguir o seu dia, diante do assombro das pessoas ao redor. Há uma grande dificuldade para abrir a porta e sair para a rua:

Agora Plack estava chegando à saída. Mal conseguia se mexer, arrastando as mãos pelo chão. A cada irregularidade do piso de lajotas sentia o eriçamento furioso de seus nervos. Começou a praguejar em voz baixa, teve a sensação de que tudo ficava vermelho, mas os vidros da porta exerciam alguma influência.

O problema capital era abrir a malfadada porta. Plack resolveu-o assentando um pontapé e enfiando o corpo quando a folha da porta cedeu para fora. Porém as mãos não passavam pela abertura. Pondo-se de lado, quis forçar a passagem primeiro da mão direita, depois da outra. Não conseguiu que nenhuma das duas passasse. Pensou: “Deixá-las aqui”. Pensou-o como se fosse possível, seriamente.

– Absurdo – murmurou, mas a palavra já era uma espécie de caixa vazia. (Cortázar, 2021, p. 21-2).

Depois Plack tenta em vão entrar num ônibus e num bonde, e por fim um táxi. Ele apenas quer seguir com o seu dia em meio a todo aquele evento inexplicável, como se observa quando ele diz para o taxista:

– Abra a porta, desça, pegue minha mão esquerda, ponha para dentro, pegue minha mão direita, ponha para dentro, me empurre para que eu entre no carro, mais devagar, assim está bem. Agora me leve até a rua Doze, número quarenta setenta e cinco, depois vá para o diabo, negro dos infernos (Cortázar, 2021, p.23).

É relevante destacar a presença de injúria racial na atitude do personagem, a qual evidencia uma visão de mundo característica do contexto histórico de 1937, ano de produção do conto. Tal



constatação, contudo, não implica necessariamente atribuir ao autor a mesma perspectiva discriminatória, mas sim reconhecer que ele pode estar representando, de modo crítico ou descritivo, práticas e valores sociais de sua época. Esse é um detalhe que inicialmente parece ter pouco peso na narrativa, servindo mais como uma representação da sociedade da época; porém, mais adiante, enquanto Plack desconta sua raiva no motorista de táxi negro, o narrador aponta que o personagem: “Descontava no subalterno negro, sem saber o porquê de sua irritação. Uma questão racial, quem sabe, evidentemente sem porquês”. (Cortázar, 2021, p.23)

E, de fato, a raiva de Plack não parece escolher suas vítimas, como se revela em seu diálogo com o médico, Dr. September:

– O que o traz aqui, amigo Plack?

Plack olhou para ele penalizado.

– Nada – replicou, displicente. – Estou com dor na árvore genealógica. Então não está vendo minhas mãos, pedaço de esculápio? (Cortázar, 2021, p.23-4).

Outra característica do fantástico é a sua ambiguidade. Nele, há alternâncias entre real e imaginário, como também entre lógico e ilógico. Essas alternâncias permeiam a narrativa, deixando o leitor em dúvida a respeito de como classificar cada um dos eventos narrados, não havendo uma resolução definitiva para a história nesse aspecto (Oliveira, 2011).

Isso se reflete nas reações de Plack, que, mesmo diante de um evento ilógico e sobrenatural, inexplicável, busca ter reações e escolhas lógicas. Ele decide ir até um médico e pensa na possibilidade de amputação de suas mãos enormes, que não param de crescer. O protagonista, até aqui, parece extremamente controlado e racional diante de um fato tão incrível:

– Vou até a casa de um médico – disse Plack. – Não posso entrar assim na casa de Margie. Por Deus, não posso; o apartamento inteiro ficaria ocupado. Vou consultar um médico; se ele aconselhar a amputação, aceito, é o único jeito. Estou com fome, estou com sono (Cortázar, 2021, p. 23).

Contudo, essa segurança e essa racionalidade não se sustentam ao longo de todo o conto, e o protagonista sucumbe mais adiante, quando, diante de um médico que quer transformá-lo em atração de circo, tem um colapso e irrompe em lágrimas, pedindo para ser operado imediatamente, para que sejam amputadas aquelas mãos gigantescas:

– A pior parte é a que estou passando agora – disse Plack, erguendo mentalmente as mãos até a cabeça. – Me opere, doutor, pelo amor de Deus. Me opere... Estou lhe dizendo para me operar! Me opere, homem..., não seja bandido!!... Entenda o que eu estou sofrendo!! Nunca cresceram mãos no senhor...?? Pois em mim, sim!!! Olhe isso... em mim, sim!!! (Cortázar, 2021, p.24).

Após o auge do desespero de Plack, o Doutor September concorda em operá-lo. O protagonista é anestesiado e, enquanto começa a adormecer, lembra-se da briga que teve com Cary. Quando desperta da anestesia, Plack é acordado justamente por Cary, que está preocupado com ele. Então o protagonista acredita que perdeu a briga, tendo desmaiado ao levar um soco no queixo e sonhado tudo aquilo sobre suas mãos enormes que não paravam de crescer.



Plack se sente aliviado ao pensar que tudo foi um sonho e, no momento seguinte ao seu despertar, ameaça Cary de surrá-lo de verdade. Mas, ao olhar para as próprias mãos, depara-se com os membros mutilados. O desfecho, portanto, mantém a ambiguidade típica do fantástico.

Assim, a narrativa fantástica se constitui como uma “poética da incerteza”, que lida com sentimentos contraditórios e interpretações ambíguas. Pois, se tudo não passava de um sonho, não há como explicar os membros mutilados. Por outro lado, se as mãos de fato haviam crescido daquele modo exagerado, as causas para isso é que não são explicadas. Assim, as duas possibilidades de interpretação são igualmente contraditórias e impossíveis, o que corresponde à ideia de Irène Bessière sobre o fantástico. (Bessière, 1974)

Também há, em “As mãos que crescem”, um efeito humorístico, desde a acusação de Plack como um mau poeta, passando pelo exagero no crescimento das mãos e nas descrições pouco detalhadas (que lembram desenhos animados), até a possibilidade de que tudo não passava de um sonho:

Lentamente voltava a si. Ao abrir os olhos, a primeira imagem que se colou neles foi a de Cary. Um Cary muito pálido e preocupado se inclinava balbuciante sobre ele.

– Meu Deus...! Plack, velho... Nunca imaginei que fosse acontecer uma coisa dessas...

Plack não entendeu. Cary, ali? Pensou; quem sabe o dr. September, prevendo uma possível gravidade pós-operatória, avisara os amigos. Porque, além de Cary, via agora os rostos de outros funcionários da Prefeitura agrupados em torno de seu corpo estendido.

– Como você está, Plack? – perguntava Cary com voz estrangulada. – Está... está se sentindo melhor?

Então, de modo fulminante, Plack compreendeu a verdade. Havia sonhado! Havia sonhado! “Cary me acertou um soco no queixo, desmaiando-me; no meu desmaio sonhei esse horror das mãos...” [...]

– Você me venceu, mas espere eu me recuperar um pouco..., vou lhe dar uma surra que vai deixá-lo um ano de cama...!

Ergueu os braços para confirmar suas palavras com um gesto concludente. Então seus olhos viram os cotocos. (Cortázar, 2021, p. 25-6).

A respeito do humor, Pierini (2018) observa que ele ocorre em narrativas fantásticas como algo que se opõe ao sobrenatural, como uma contraposição cética e irônica. Em “As mãos que crescem”, com a possibilidade de tudo não ter passado de um sonho – a despeito do lugar comum que essa solução narrativa representa –, o tom humorístico se fortalece. Porém, a visão dos “cotocos” logo contradiz essa possível resolução. E, assim, com a invasão de um elemento sobrenatural no mundo natural, temos um recurso que Ceserani (1999) denomina de “objeto mediador”, um dentre os “procedimentos narrativos e retóricos” recorrentes na literatura fantástica.

Esse procedimento ocorre, por exemplo, no conto “O pé da múmia” (1840), de Théophile Gautier, bem como em “A morte amorosa” (1836), do mesmo autor. Nas duas narrativas, o inusitado também se relaciona com o mundo dos sonhos, mas um elemento da realidade onírica invade o nível de realidade em que o personagem se encontra desperto. E é justamente esse elemento que se denomina como “objeto mediador”.



Outro tema recorrente na literatura fantástica, que também se encontra em “As mãos que crescem”, é o do sobrenatural relacionado a uma parte específica do corpo. Isso ocorre no já citado “O pé da múmia” (1840), de Gautier; em “A mão encantada” (1832), de Gérard de Nerval; “O nariz” (1836), de Nicolai Gógol; “A pata do macaco” (1902), de W. W. Jacobs; dentre outros.

Cada um dos contos mencionados acima mereceria uma análise específica, pois os temas – tanto do sonho, quanto das partes do corpo sobrenaturalizadas – são abordados de modo bastante singular em cada caso. Mas o que importa aqui é demonstrar como esse conto da fase inicial de Cortázar selecionado para este trabalho ainda está bastante preso à tradição do fantástico.

Por outro lado, o fato de a hesitação não se constituir como eixo central do conflito narrativo – pois, ao invés de ficar se perguntando sobre o que aconteceu consigo, Plack segue adiante buscando uma solução lógica para resolvê-lo – é uma característica que aproxima “As mãos que crescem” mais do fantástico moderno do que do tradicional. E, além disso, o efeito está longe de ser o do medo causado pelo sobrenatural (típico do fantástico tradicional), indo mais na direção do absurdo (próprio ao neofantástico).

Assim, neste seu conto da fase inicial, encontramos um Cortázar ainda no meio do caminho entre as duas formas de expressão literária tomadas como referências teóricas para o nosso trabalho. Mas vamos prosseguir, em busca de mais elementos para a análise comparativa.

2 “CARTA A UMA SENHORITA EM PARIS”

Este conto consiste todo em uma carta enviada a Andrée, uma senhorita que se encontra em Paris. O autor da carta inicia o texto, revelando os motivos pelos quais ele não queria ter ido morar no apartamento dela, na Rua Suipacha, em Buenos Aires:

Não tanto pelos coelhinhos, é mais porque me dá pena entrar numa ordem estabelecida, já construída nas mais finas malhas do ar, essas que em sua casa preservam a música da lavanda, o adejar de uma pluma para pó de arroz, o jogo do violino e da viola no quarteto de Rará. Me entristece entrar num recinto onde alguém que vive lindamente arrumou tudo como uma reiteração visível de sua alma, aqui os livros (de um lado em espanhol, do outro em francês e inglês), ali as almofadas verdes, naquele lugar preciso da mesinha o cinzeiro de cristal que parece o corte de uma bolha de sabão, e sempre um perfume, um som, um crescer de plantas, uma fotografia do amigo morto, ritual de bandejas com chá e pequenas pinças de açúcar (Cortázar, 2021, p. 89).

São apresentados, portanto, diversos motivos, por vezes aparentemente desconexos, para o autor da carta não ter desejado ir morar no apartamento. A descrição do local é vívida, tanto em aspectos físicos (descrição do espaço), como em momentos e sentimentos vivenciados ali (ambientação), e a principal motivação para não ter desejado ir para lá é afetar a estrutura e a ordem estabelecidas por quem anteriormente ali morava.

Enquanto argumenta sobre os seus motivos, o narrador-protagonista entremeia fatos da realidade palpável com outros fatos, que ora podem parecer imagens poéticas (“finas malhas do ar”, “música da lavanda”, “reiteração visível de sua alma”, “corte de uma bolha de sabão”, “ritual de bandejas”), mas também podem remeter a uma outra faceta da realidade, um outro mundo além dos véus do mundo concreto, característica própria do neofantástico:



Exatamente entre o primeiro e o segundo andar, senti que ia vomitar um coelhinho. Eu nunca havia lhe falado nisso antes, não pense que por deslealdade, mas é natural que a pessoa não comece a explicar aos outros que de vez em quando vomita um coelhinho. Como o fato sempre se passou comigo quando estou sozinho, guardei-o tal como se guardam tantos registros do que sucede (ou fazemos suceder) na total privacidade. Não me recrimine, Andrée, não me recrimine. De vez em quando me acontece de vomitar um coelhinho. Isso não é razão para não morar em qualquer casa, não é razão para que devamos nos envergonhar e isolar-nos e manter o bico calado (Cortázar, 2021, p. 90).

O autor da carta passa a desenvolver, de maneira minuciosa, a descrição do processo pelo qual, segundo sua narrativa, ocorre o ato de regurgitar um “coelhinho”. Ele diz que coloca os dedos na boca como uma pinça aberta, aguardando até que sinta na garganta a lanugem morna que efervesce como um sal de frutas. Então retira os dedos da boca e dali sai um coelho branco, normal e perfeito, mas bem pequeno.

O protagonista então explica que, ao chegar ao apartamento de Andrée, percebeu que vomitaria um coelhinho, sendo um prenúncio do que seria sua vida na nova casa. Em sua casa anterior, ele tinha sob controle esse problema de vomitar coelhos, seguindo uma rotina de semear um trevo a cada ocorrência, e quando eles cresciam, entregá-los a uma certa “sra. de Molina”:

Em outro vaso já vinha crescendo um trevo tenro e propício, eu aguardava sem preocupação a manhã em que a cócega de uma lanugem subindo me fechava a garganta, e o novo coelhinho repetia a partir daquele momento a vida e os hábitos do anterior. Os hábitos, Andrée, são formas concretas do ritmo, são a cota de ritmo que nos ajuda a viver. Não era tão terrível vomitar coelhos uma vez que se havia entrado no ciclo invariável, no método (Cortázar, 2021, p. 91).

Ele explica, então, por que entregava os coelhos para a sra. de Molina, ao invés de apenas se livrar deles. E aponta que havia um apego aos animais, dizendo que apenas se a própria Andrée vomitasse um ela poderia compreender. Os coelhos eram como filhos para ele, e por isso ele não conseguia matá-los.

Quando ele vomitou um coelho na casa de Andrée, decidiu que ia matá-lo, mas não foi capaz:

Assim que pude, me tranquei no banheiro; matá-lo em seguida. Uma fina zona de calor rodeava o lenço, o coelhinho era branquíssimo e acho que mais bonito que os outros. Não olhava para mim, simplesmente fremia e estava feliz, o que era a maneira mais horrível de olhar para mim. Tranquei-o no armarinho vazio e voltei para desfazer a mala, desorientado porém não infeliz, sem me sentir culpado, sem ficar lavando as mãos para retirar delas uma última convulsão. Compreendi que não podia matá-lo. Mas naquela mesma noite vomitei um coelhinho preto. E dois dias depois um branco. E na quarta noite um coelhinho cinza (Cortázar, 2021, p. 92).

Por fim, ele confessa que deixou os coelhos dentro do armário onde ficavam suas roupas:



Durante o dia eles dormem. São dez. Durante o dia eles dormem. Com a porta fechada, o armário é uma noite diurna somente para eles: ali eles dormem sua noite com tranquila obediência. Quando vou para o trabalho, levo as chaves do quarto. Sara deve achar que desconfio de sua honestidade e olha para mim com ar de dúvida, toda manhã se percebe que está a ponto de me dizer alguma coisa, mas no fim se cala e fico bem contente (Cortázar, 2021, p.93).

O neofantástico, diferentemente do fantástico tradicional, aparece como uma resposta à complexidade do mundo moderno, com tantas nuances e complicações. Nesse mundo, a crença no progresso da ciência e na supremacia da razão é questionada, em face às contradições observadas no dia a dia. Por isso, uma nova expressão literária se apresenta para a nossa reflexão sobre a realidade que vivemos (Alvarez, 2012).

O neofantástico assume uma concepção de que o mundo real não é tudo o que existe, sendo apenas uma fachada. Ele está sobreposto a uma segunda realidade, e essa segunda realidade é o foco da narrativa. Trata-se de um outro mundo, que está além dos sentidos e das percepções da realidade, mas que também exerce influência sobre os acontecimentos e possui seus próprios valores e histórias (Deves, 2020).

E é isso que se observa neste conto, que narra a história de um homem que vomitava coelhos, e ele vomita vários, deixa-os durante o dia dentro do guarda-roupa num quarto trancado para que ninguém os veja, indo resolver suas coisas do dia, trabalhar, e depois retornar à noite.

E depois que Sara, a governanta da amiga que está em Paris, retira as bandejas do jantar e lhe deseja boa noite, ele fica com sua responsabilidade, sozinho no quarto com os coelhos: “sozinho com o armário condenado, sozinho como meu dever e minha tristeza” (Cortázar, 2021, p.93). Ele então permite que os animais saiam e brinquem pelo cômodo. Eles comem silenciosos o trevo. Nesse momento, o narrador diz que são dez, todos brancos, e que eles gostam da luz, já que quase nunca a veem, e sua noite não tem lua ou estrelas.

Ele relata, então, que foi para a casa de Andrée para descansar, mas que não tem culpa se às vezes vomita um coelho, e agora está cheio de responsabilidades por causa disso. A sua responsabilidade é tamanha que seus amigos têm estranhado suas noites recolhidas, e ele tem lutado para que os coelhos não destruam as coisas de Andrée, como seus livros e móveis:

A senhora gostava muito de seu abajur com suporte de porcelana cheio de borboletas e cavaleiros antigos? Mal se notam as emendas, trabalhei a noite inteira com um cimento especial que me venderam numa loja inglesa – como a senhora sabe, as lojas inglesas vendem os melhores cimentos – e agora fico sempre ao lado dele para que nenhum consiga tocá-lo de novo com as patas (é quase bonito ver como eles gostam de ficar de pé, nostalgia do humano distante, quem sabe imitação de seu deus ambulando e olhando para eles de cara feia; além disso a senhora deve ter percebido – quem sabe em sua infância – que é possível deixar um coelhinho de castigo por horas e horas, virado para a parede, de pé, patinhas apoiadas e muito quieto) (Cortázar, 2021, p. 94).

Às cinco da manhã, ele coloca os coelhos para dormir e limpa toda a bagunça, para não despertar a curiosidade de Sara. Ainda assim, relata que Sara desconfia, às vezes percebendo algo estranho, mas que ele dá de ombros para seu olhar de desconfiança e ela não faz nenhuma pergunta. Afinal, ele entende que não valeria a pena contar para ela.



O protagonista relata, então, que são dez, e não vomitou mais nenhum. Contudo, ao retomar a escrita da carta no dia seguinte, diz que são onze coelhinhos, novamente trazendo informações que tendem a desnortear o leitor, provocando a sua confusão e estranheza, como é comum no neofantástico.

Como vimos, enquanto a intenção do fantástico tradicional é provocar medo, o neofantástico busca outros sentimentos. Os seus objetivos envolvem a inquietação do leitor, sua perplexidade, levando-o a desconfiar de sua própria realidade. Assim, essa literatura provoca a dúvida a respeito do tecido da realidade, fazendo com que o leitor se questione a respeito da possibilidade da existência de outros mundos, que estejam além de seus sentidos (Alvarez, 2012).

O protagonista encerra a escrita, explicando o motivo da longa carta – dar uma explicação para a destruição que os coelhinhos provocaram no apartamento de André:

Em vão tentei retirar os pelos que estragam o tapete, alisar a borda do pano roído, trancá-los novamente no armário. O dia sobe, talvez Sara se levante logo. É quase estranho que eu não me preocupe com Sara. É quase estranho que eu não me preocupe vendo-os saltitar em busca de brinquedos. Não tive tanta culpa, a senhora verá ao chegar que muitos dos escombros estão bem reparados com o cimento que comprei numa loja inglesa, fiz o que pude para evitar que a senhora se zangasse... (Cortázar, 2021, p. 95-6).

Na literatura neofantástica, há uma reorientação entre o real e o absurdo. A narrativa leva o leitor a investigar sua concepção de realidade, questionando suas crenças, e refletindo a respeito dos eventos sobre os quais ele tomou conhecimento. A reflexão é sobre a natureza desses eventos, se eles são ou não são possíveis também no mundo real (Alvarez, 2012).

A carta termina de forma sombria, dando a entender que o protagonista precisou se livrar dos coelhinhos, pois, como ele aponta, até dez “estava bem”. Mas, de acordo com a sua reflexão, onze é um número complicado, já que dizer onze significa logo dizer doze, e então dizer treze. Ele percebe, portanto, que os pequenos animais continuariam a vir e a situação se tornaria insustentável, e, como ele vomitava coelhinhos, o problema era ele próprio:

Então chega o amanhecer e uma fria solidão na qual cabem a alegria, as lembranças, a senhora e talvez muitos mais. Esse balcão sobre a Suipacha está repleto de aurora, dos primeiros sons da cidade. Não creio que tenham maior dificuldade em recolher onze coelhinhos salpicados sobre os paralelepípedos, talvez nem cheguem a tomar conhecimento deles, atarefados com o outro corpo que convém retirar de uma vez, antes que passem os primeiros estudantes (Cortázar, 2021, p. 96).

Fica subentendido, portanto, que o autor da carta planeja tirar a própria vida, atirando-se do apartamento junto com seus onze coelhinhos. E observamos, deste modo, um desfecho muito mais sombrio; diferente do que ocorre em “As mãos que crescem”, que, embora tenha sua surpresa pelos cotocos de Plack, não é tão dramático.

Passados aproximadamente 14 anos entre os momentos de produção de cada conto, os textos são bastante diferentes, nos mais diversos aspectos. “Carta a uma senhorita em Paris” apresenta um mundo ficcional muito mais elaborado e próximo do realismo, sem aquele tom humorístico do conto anterior e também com um desfecho mais sombrio.



3 FANTÁSTICO E NEOFANTÁSTICO NA OBRA DE CORTÁZAR

Como apontado acima, esses dois contos foram produzidos em momentos distintos na trajetória de Cortázar. O primeiro, escrito em 1937, quando ele tinha 23 anos, é uma história fantástica com um desfecho que oscila entre o leve e cômico, quando tudo parece ser apenas um sonho, e depois se encerra de modo relativamente impactante, com a revelação de que as mãos foram mesmo amputadas; o segundo, publicado em 1951, possui um desfecho mais trágico, quando o autor da carta parece estar disposto a tirar a própria vida, ao perceber que os coelhos não parariam de vir e se tornariam um problema incontornável.

Os coelhos vinham de dentro, eram divertidos para o seu genitor, e também caros a ele, importantes, faziam-no feliz; por outro lado, eles provocavam danos nos móveis, traziam problemas para ele resolver, e ele preferia escondê-los do mundo. Ao fim, ele prefere partir deste mundo a continuar gerando seus coelhos, que vinham espontaneamente.

Uma reflexão possível é sobre sentimentos, ideias e opiniões que saem de dentro do protagonista – também ele um escritor, ainda que de cartas –, do seu peito e de sua mente, que lhe são caros a ponto de não conseguir matá-los, mas que podem causar problemas se expostos. Ele prefere escondê-los, e elas são tantos, e vêm sem parar, de modo que se torna uma situação incontornável.

A literatura fantástica (tanto a tradicional quanto a moderna) permite uma leitura alegórica, mas essa alegoria nunca chega a anular o sentido literal do acontecimento narrativo. É o que aponta Deves (2020), em seu artigo sobre *A jangada de pedra*, de José Saramago, obra em que a Península Ibérica se desgarra da Europa e vaga pelo Oceano. A obra pode significar tanto um sentimento de resistência contra a adesão de Portugal à União Europeia, como pode ser lida pelo que ela é, como uma obra neofantástica.

Do mesmo modo, a história das mãos de Plack que não param de crescer também pode ser interpretada como uma alegoria. A princípio, logo após lutar com Cary, Plack se vangloria de suas mãos, de como elas eram poderosas e únicas em desempenhar seus papéis, sejam eles relacionados a lidar com documentos na prefeitura, escrever poemas ou em socar seu colega (que o acusa de mau poeta). Mas essa fixação em uma parte do corpo, bem como sua supervalorização, pode levar a uma série de problemas, tanto para o indivíduo como para suas relações sociais. Plack se viu num problema gigantesco, a ponto de desejar a amputação das próprias mãos para voltar à normalidade.

Ele acaba acordando, inicialmente pensando que tudo era um sonho, mas logo descobre que suas mãos foram mesmo amputadas. O evento lhe causa estranheza e segue sem explicação.

Por sua vez, em “Carta a uma senhorita em Paris”, há realmente uma realidade paralela à nossa, em que coisas incríveis acontecem, de onde vêm os coelhos que o autor da carta vomita. Neste caso, simplesmente não é possível se apegar a alguma lógica em busca de respostas, e existem coisas que não podemos explicar.

É interessante observar uma diferença no nível de elaboração dos contos e como isso mostra que Cortázar caminhou, do livro inicial (que permaneceu inédito durante sua vida), para o seguinte (que viria a se tornar seu livro de estreia), em direção da originalidade que irá projetá-lo como um dos autores fundamentais para o neofantástico proposto por Alazraki (1990).

Como aponta Todorov (2003): “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2003, p. 31)



De fato, é isso o que acontece com Plack quando suas mãos crescem inesperadamente e não param mais de crescer. Até aquele momento, ele apenas conhece as leis naturais, e é confrontado com um acontecimento sobrenatural, com algo inexplicável. Por outro lado, ao invés de se perguntar sobre a natureza do acontecimento, tudo o que ele quer é resolver aquele problema, recorrendo, novamente, à ciência que conhece – a medicina –, para trazer uma solução, mesmo que limitada – a amputação de suas mãos.

Todorov (2003) aponta ainda que a hesitação não é apenas do personagem, mas também ocorre com o leitor implícito:

O fantástico implica, pois, uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o próprio leitor dos acontecimentos narrados. É necessário desde já esclarecer que, assim falando, temos em vista não este ou aquele leitor particular, real, mas uma “função” de leitor, implícita no texto (do mesmo modo que nele acha-se implícita a noção do narrador) [...]. A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico (Todorov, 2003, p. 37).

Como também aponta Todorov (2003), o fantástico deve obrigar o leitor a enxergar o mundo ficcional como um mundo semelhante ao seu, e, portanto, deve haver uma explicação natural (ou a aceitação do sobrenatural) para os fatos que ele lê. Por isso, enquanto a solução não se apresenta, ele hesita tanto quanto o personagem. Mas, em “As mãos que crescem”, a hesitação do protagonista logo se dilui na busca por uma solução prática para o problema.

Ainda conforme Todorov (2003), o leitor também deve rejeitar a interpretação alegórica ou poética, ou seja, deve interpretar o sobrenatural em sua literalidade, enquanto acontecimento narrativo, e não como uma figura de linguagem.

Essa questão também está presente no conto “As mãos que crescem”, pois – mesmo que o conflito se volte mais para a busca de uma solução prática para o problema – a estranheza em torno do crescimento das mãos de Plack permanece, a ponto de, em certo momento, o narrador apontar uma possível saída, dando a entender que tudo aquilo era um sonho. Mas o mundo ficcional desse conto não é assim tão semelhante ao nosso. Afinal, se o compararmos com o nível de detalhes das descrições de “Carta a uma senhorita em Paris”, perceberemos que, em “As mãos que crescem”, o grau de elaboração do mundo ainda é muito pouco trabalhado.

E, como observa David Roas (2014), o realismo é necessário para a produção do efeito fantástico:

A literatura fantástica é aquela que oferece uma temática tendente a pôr em dúvida a nossa percepção do real. Portanto, para que a ruptura antes descrita se produza é necessário que o texto apresente um mundo o mais real possível que sirva de termo de comparação com o fenômeno sobrenatural, isto é, que torne evidente o choque que supõe a irrupção de tal fenômeno em uma realidade cotidiana. O realismo se converte assim em uma necessidade estrutural de todo texto fantástico. (Roas, 2014, p. 51)

Nesse sentido, o efeito de estranheza de “Carta a uma senhorita de Paris” é muito maior, uma vez que o realismo deste conto é mais bem desenvolvido – seja pelas descrições mais detalhadas do ambiente, como fica claro pelos trechos citados acima do próprio conto; seja pela



densidade psicológica maior das personagens; ou ainda pelas referências mais diretas ao mundo real (como a Rui Suipacha, em Buenos Aires, e a cidade de Paris).

Além disso, em “Carta a uma senhorita em Paris”, o absurdo é ainda maior do que no conto anterior, pois o protagonista simplesmente vomita coelhinhos. E esse fato parece natural para ele, ao mesmo tempo em que é a raiz de seus problemas, ou seja, é o que gera o próprio conflito narrativo.

Assim, no segundo conto analisado aqui, estamos diante de um novo tipo de literatura, em que o protagonista vive em um mundo como o nosso, mas esse mundo se apresenta como uma máscara; ele pode ser tocado por outro mundo, outra realidade em que eventos fantásticos acontecem. Isso coincide com a definição de Alazraki (1990): “o neofantástico assume o mundo real como uma máscara, como um disfarce que oculta uma segunda realidade que é o verdadeiro destinatário da narração neofantástica” (Alazraki, 1990, p. 29).

Observa-se, portanto, que durante o processo de produção dos contos de *Bestiário*, a escrita de Julio Cortázar estava mais alinhada com a modernidade literária, sendo “Carta a uma senhorita de Paris” um exemplo de avanço nessa trajetória. O elemento fantástico, nesse conto, não causa estranheza ao protagonista; pelo contrário, é apresentado como um elemento inerente à sua natureza, sem qualquer questionamento.

Se, no fantástico tradicional, há estranheza e questionamento do sobrenatural, no neofantástico isso é diferente:

Desde o início, na narrativa neofantástica, instaura-se uma atmosfera de caráter insólito, sem que haja nenhuma forma de contestação ou de resistência a ela. A narração já se inicia partindo de uma situação sobrenatural e esta se mantém até o final, sendo aceita ou pouco contestada, não acontecendo choques ou colisões entre diferentes ordens ou leis. (Borges; Cánovas, 2015, p. 85).

O insólito, nessas histórias, se faz presente desde o início. E é isso que acontece em “Carta a uma senhorita de Paris”, que desde o começo já estabelece que o autor da carta vomita coelhinhos. Em “As mãos que crescem”, tudo se inicia com uma briga, uma troca de socos entre Plack e Cary; depois da briga, Plack sai pela rua normalmente, e logo suas mãos começam a crescer.

Em ambos os casos, o leitor observa que é algo estranho, e o protagonista sabe que é, mas segue sua vida normalmente, sem perder tempo com dúvidas diante das possíveis causas do problema. A história segue naturalmente a partir desse fato, como Alazraki (1990) aponta ser característico do neofantástico, em contraposição ao fantástico.

Levando em conta todas as questões apontadas acima, fica a impressão de que, em “As mãos que crescem”, Cortázar procura criar algo diferente do fantástico tradicional, mas ainda não consegue se desvencilhar completamente da necessidade de apresentar uma possível explicação para o acontecimento insólito; e, além disso, ainda não conseguiu desenvolver suficientemente o realismo necessário à inquietação provocada pelo neofantástico.

Em “Carta a uma senhorita em Paris”, por sua vez, o escritor argentino já superou essas limitações e conseguiu criar algo, de fato, muito original, e mais alinhado com as concepções de realidade do nosso tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



A presente pesquisa teve como objetivo oferecer um estudo comparativo entre “As mãos que crescem” e “Carta a uma senhorita em Paris”, de Julio Cortázar, com base em conceitos teóricos relacionados ao fantástico tradicional e ao moderno (ou neofantástico).

O fantástico tradicional se passa em uma realidade como a nossa, mas apresenta fatos que não podem ser explicados racionalmente, causando estranheza no protagonista e no leitor. A narrativa é construída ao redor da estranheza sobre esse fato.

Já no caso do neofantástico, embora o fato possa, num primeiro momento, ser estranho, ele é logo assimilado pelos personagens, como se o mundo ficcional assumisse a existência de uma segunda camada da realidade à qual normalmente não temos acesso, mas que permite que tais coisas aconteçam. A narrativa prossegue, aceitando esse outro nível de realidade e sendo construída em torno dele.

Com a comparação entre os dois contos, um de 1937 e outro de 1951, foi possível apontar as transformações na escrita de Julio Cortázar. “As mãos que crescem” é, em alguns aspectos, um conto ainda próximo do fantástico tradicional – embora busque inaugurar algo diferente, mas que o escritor parece ainda estar tateando –, ao passo que “Carta a uma senhorita em Paris” é um conto bastante representativo do neofantástico.

Como dissemos, o fantástico tradicional surge no século XVIII e atinge seu auge, no século XIX, como uma forma de oposição ao Realismo/Naturalismo ainda dominante; o neofantástico expressa melhor a mentalidade dos séculos XX e XXI, em que os pressupostos do Realismo/Naturalismo já não se sustentam mais, pois a nossa concepção de mundo sofreu sucessivos abalos, dentre os quais podemos apontar: o surgimento da Psicanálise, a crise da racionalidade diante das guerras mundiais, o relativismo das ciências modernas e, mais recentemente, a cibercultura (Roas, 2014)⁵.

Assim, “Carta a uma senhorita em Paris” expressa, de forma mais plena, as inquietações próprias do nosso tempo. Não por acaso, *Bestiário* (1951) inaugura a projeção pública de Julio Cortázar como um dos grandes escritores do século XX, reconhecido, ao lado de Kafka e Borges, como um dos principais representantes do fantástico moderno (ou neofantástico).

REFERÊNCIAS

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? **Mester**, Los Angeles, v. 19, n. 2, p. 21-33, 1990.

Disponível em: <https://share.google/uMNwgX21P8OfCaxUr>. Acesso em 05 de setembro de 2025.

ALAZRAKI, Jaime. Conto: introdução. In.: CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime

Alazraki. **FronteiraZ**, n. 9, p. 36-44, 2012. Disponível em:

<https://share.google/wDODAk4mYjKD0Cwqx>. Acesso em 17 de fevereiro de 2023.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris. Larousse. 1974.

BORGES, K. J. S.; CÁNOVAS, S. Y. L. M. O sobrenatural reinventado: o neofantástico em O anjo e o resto de nós, de Leticia Wierchowski. **Revista Virtual de Letras (Rev. Let.)**, São Paulo, v. 55, n. 2,

⁵ A esse respeito, veja-se especialmente o capítulo 2: “O fantástico como desestabilização do real: elementos para uma definição”.



p.79-97, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://share.google/pL5BN3aQJiOgOWbba>. Acesso em 03 de agosto de 2022.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: UFPR, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Todos os contos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

CORTÁZAR, Julio. "Alguns aspectos do conto". In: _____. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DEVES, Maristela Scheuer. A jangada de pedra: entre o (neo) fantástico e o alegórico. **FronteiraZ. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária**, n. 24, p. 199-209, 2020. Disponível em: <https://share.google/FgTY7GwJnCFuOcbHi>. Acesso em 06 de outubro de 2022.

HARSS, Luis. Julio Cortázar: o la cachetada metafísica. In: _____. **Los nuestros**. Buenos Aires: Sudamericana, 1966. p. 252-300. Disponível em: <https://www.literatura.us/cortazar/harss.html>. Acesso em: 26 de agosto de 2021.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLIVEIRA, Aline Sobreira de. Notas sobre a teoria estruturalista do gênero fantástico de Tzvetan Todorov. **Revele: Revista Virtual dos Estudantes de Letras**, v. 3, p. 276-291, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revele/article/view/11268>. Acesso em 02 de setembro de 2025.

PIERINI, Fábio Lucas. Jean Lorrain: humor como vetor de tensão do fantástico. **Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico**, v. 6, n. 1, p. 19-39, 2018. Disponível em: <https://share.google/CdyJYQjLycZPy1x0I>. Acesso em 14 de novembro de 2023.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. São Paulo: Unesp, 2014.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

**KAFKA E O TEATRO: CRISE, CORPO, ENCENAÇÃO**Izabela Drozdowska Broering¹

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO

Conhecido sobretudo por suas narrativas e sua obra autobiográfica, Franz Kafka escreveu também uma curta peça de teatro. *O guarda da cripta* (alemão: *Der Gruftwächter*), drama escrito em 1917 e publicado postumamente, reúne topoi tipicamente kafkianos com motivos shakespearianos e surge da paixão do autor pelo teatro, especialmente iídiche. Pequenos fragmentos dramáticos de Kafka podem ser encontrados também no seu diário, em seus contos e em seus romances inacabados, sobretudo em *O desaparecido* (*Der Verschollene*), escrito entre 1911 e 1914. A presente contribuição apresentará a influência do teatro na escrita kafkiana com ênfase em sua peça e mostrará como gesto e corpo atuante surgem como possíveis respostas à uma crise da escrita.

Palavras-chave: Guarda da cripta. Teatro e gesto. Franz Kafka.

ABSTRACT

Known primarily for his prose and autobiographical work, Franz Kafka also wrote a short play. *The Warden of the Tomb* (German: *Der Gruftwächter*), a drama written in 1917 and published posthumously, brings together typically Kafkaesque topoi with Shakespearean motifs and emerges from the author's passion for the theater, especially Yiddish theater. Small dramatic fragments by Kafka can also be found in his diary, his short stories, and his unfinished novels, above all in *The Man Who Disappeared* (German: *Der Verschollene*), written between 1911 and 1914. The present contribution will present the influence of theater on Kafka's writing, with an emphasis on the author's dramatic piece, and will show how gesture and the acting body emerge as possible responses to a crisis of writing.

Keywords: The Crypt Guard. Theatre and gesture. Franz Kafka.

INTRODUÇÃO

Mais de cem anos após a morte de Franz Kafka (1883–1924), a sua obra não para de fascinar, irritar e, em vez de oferecer respostas, confronta os seus leitores com novos questionamentos. Não é à toa que as ondas de popularidade do autor de *O processo* atingem os seus pontos altos em tempos de crise, tempos de *krisis*, quando o velho e conhecido mundo começa a desmoronar causando angústia, sentimentos de perda e desenraizamento. Cada uma das gerações marcadas por crises ideológicas, políticas, sociais e ambientais pode estabelecer uma conexão especial com a obra do autor, que não somente questiona a cada passo a própria produção literária, mas também a língua como a sua ferramenta (MUSIAŁ, 2013, p. 226). Entre falar e falhar, numa estética de fracasso (LARANJINHA, 2007) Kafka concentra-se no gesto, nos movimentos do corpo, põe as personagens

¹ Professora adjunta na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), onde atua no Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras e no Programa de Pós-Graduação em Literatura. Doutora na área de Letras Modernas Estrangeiras - Literatura pela Universidade de Adam Mickiewicz na Polônia e graduada em Letras /Alemão (Germanística) com mestrado direto pela mesma universidade. E-mail: izabela.broering@ufsc.br



em cena, observando ao mesmo tempo o teatro do mundo, ou mundial, como poderíamos traduzir a observação de Walter Benjamin no ensaio de 1934 (BENJAMIN, 1991) sobre a obra kafkiana. Mesmo assim, essas palavras de Benjamin, um grande admirador de Kafka, surgem da leitura da obra kafkiana publicada antes de 1934, ou seja, os seus inacabados romances e contos; o curto e fragmentado drama de Kafka *O guarda da cripta* foi publicado apenas em 1936.

Já nos seus diários, com início em 1909, Kafka desenvolve miniaturas dramáticas, as quais por vezes divide em partes e retoma após vários dias ou semanas. Um exemplo seria a miniatura sobre a bailarina Eduardova, uma integrante do balé de Petersburgo que visitou Praga em 1909. Katharina Meinel (1995) reconhece nas anotações de Kafka princípios de um conflito dramático. Kafka descreve Eduardova em quatro aproximações, tenta influenciar a bailarina, passar de mera observação para tentativas de colocar a personagem em palco e movimentá-la. De uma pessoa distante e admirada, ela se torna uma figura, um fantoche que pode ser manipulado a ponto de tornar os seus gestos e a sua aparição caricata. Isso acontece sobretudo, quando a bailarina encontra-se fora do palco:

A bailarina Eduardova não é tão bonita ao ar livre como é no palco. A tez pálida, os ossos da face que estiram a pele a ponto de não permitir nenhum movimento mais intenso; o nariz grande, que se ergue como se de uma cavidade e não admite brincadeiras [...]; a figura larga de cintura alta, saias demasiado pregueadas – a quem haverá de agradecer? (KAFKA, 2021, p.8)

Em outras passagens do diário, Kafka menciona pessoas famosas da época como atrizes, atores, cantoras e figuras públicas e as descreve partindo da aparição, do corpo, do gesto, como se prestasse mais atenção ao corpo em movimento, ao colocar-se do corpo no espaço do que na expressão verbal.

Ainda antes do começo da Primeira Guerra Mundial percebe-se uma crise no cenário literário e cultural europeu: a crise da expressão, da língua como ferramenta e matéria do fazer artístico. A crise da língua e da literatura nas primeiras décadas do século XX tem várias camadas e aflora com as reflexões do escritor austríaco Hugo von Hofmannsthal sobre as limitações da língua e a necessidade de uma nova poética (*Ein Brief*, 1902); com a crise do sujeito, como em Thomas Mann e o seu primeiro romance *Buddenbrooks: Verfall einer Familie* de 1901 (no Brasil: *Os Buddenbrook: Decadência duma Família*, 1975), passa pela busca por novas formas de expressão marcada por rompimentos de convenções da construção da narrativa até o questionamento do sentido das palavras, como no caso dos escritores Hugo Ball ou Kurt Schwitters. O próprio Kafka em inúmeras cartas e em trechos do seu diário expressa a busca incessante e exaustiva por palavras e expressões que estariam à altura da sua famosa autodefinição: “Não tenho nenhum interesse literário, eu sou literatura; não sou nada além disso e não poderia ser outra coisa.” (KAFKA, 1967, p. 20-21, trad. nossa). Na mesma citação mostra-se, porém, a literatura como forma de expressão e condição necessária de existir. O que entra em cena, onde as palavras mostram-se como não suficientes? Como no teatro, o corpo em movimento pode auxiliar a escrita?

Na presente contribuição buscaremos os vestígios da escrita dramática e da influência do teatro na obra de Franz Kafka como possível resposta à crise da palavra escrita. Dedicaremos uma atenção especial à influência do teatro iídiche e a única peça teatral do autor.

1 TEATRO ÍDICHE, TEATRO DO MUNDO



Simplicidade, humor à beira do absurdo, foco nos atores. São essas as características que Franz Kafka aprecia tanto no teatro iídiche, com o qual tem contato documentado a partir de 1911 e sobre o qual reflete no seu diário. O teatro iídiche na época é considerado menos culto e os seus críticos o descartam como *Schmiere* ou *Schmierentheater* (em alemão: peça de mau gosto, superficial), denominação essa que tem origem em própria língua iídiche e significa canto (*simrah*). O iídiche ganha o status de uma língua literária apenas no século XIX, sendo até então limitado à comunicação de judeus da Europa oriental (*Ostjuden*), sobretudo das classes baixas da sociedade. Kafka, pertencente à classe média de Praga, socializado e educado em língua alemã, não domina o iídiche, mas sente fascínio pela língua, à qual atribui propriedades de transmitir a essência do judaísmo e, ao mesmo tempo, do gesto teatral. Segundo o escritor, a língua não precisa ser compreendida, mas sim apreciada com os sentidos, por ser uma "língua pura" composta de palavras de origem estrangeira, por não possuir claras regras gramaticais e por espelhar uma urgência e movimento. Em sua fala intitulada "Einleitungsvortrag über Jargon" (Fala introdutória sobre o jargão) Kafka aponta: "Mas, uma vez que o jargão o tenha tomado – e jargão é tudo: a palavra, a melodia hassídica e a própria essência desse ator judeu oriental –, você não mais conhecerá a sua antiga tranquilidade." (Kafka 1912, tradução nossa). O iídiche, segundo Kafka, tem então não apenas o poder de espelhar e expressar o espírito judaico, mas também de transformar a quem for se aproximar da língua e senti-la. O que chama a atenção é que o autor conhecido sobretudo por suas obras em prosa busca caminhos no auge da crise da escrita e da palavra numa língua que poderia ser essência do estrangeiro, do itinerante, uma língua que mais do que entendida, precisa ser "sentida", percebida com os sentidos.

Em 5 de outubro de 1911, Kafka relata no seu diário a visita ao Café Savoy, onde assistiu à uma peça de teatro itinerante de Jizchak Löwy, que mais tarde se tornaria seu amigo. Mesmo ciente de falhas na encenação e até alguns deslizes no próprio texto dramático, o escritor parece sentir-se atraído pela simplicidade e a forma ingênua de encenação. Ao mesmo tempo, Kafka destaca a importância do cenário minimalista que coloca o ator no centro e potencializa seu gesto e sua mímica. O iídiche como a língua de expressão teatral, composto de frases curtas, seria, na ótica kafkiana, uma língua diretamente ligada ao corpo de atores que produzem signos, gestos sem referência ao designado. Assim, surge não somente um mundo à parte ou um teatro do mundo, mas também uma metalinguagem que aponta para falhas da língua como forma de expressão e, ao mesmo tempo, tenta superá-las.

O fascínio pelo teatro molda o caminhar literário de Kafka e aparece em vários momentos de sua obra em prosa. Sobretudo no primeiro e inacabado romance *Der Verschollene* (*O desaparecido*), escrito entre 1912 e 1914 e publicado apenas em 1927 sob o título *Amerika* – atribuído à obra pelo amigo-editor Max Brod (Kampff Lages, 2021, p. 7, 276), o teatro acaba sendo a destinação do personagem principal Karl Rossmann a partir do seguinte aviso:

O grande teatro de Oklahoma vos chama! E chama só hoje, só uma vez! Quem perder a oportunidade agora, a perderá para sempre! Quem pensa no futuro nos pertence! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, apresente-se! Somos um teatro que pode aproveitar a todos, cada qual em seu lugar! Quem decidir juntar-se a nós receba aqui e agora as nossas felicitações! [...] Maldito seja aquele que não acredita em nós! (KAFKA, 2021¹, p. 247)



A ampla convocação e a sugestão de que todos os candidatos serão aceitos junto a uma observação posterior de Karl sobre a falta do salário para os atores remete à imagem do mundo como teatro e o ser humano como ator, ou seja, aquele que recebe um papel a ser interpretado. Teatro e encenação parecem ser parte do enredo de *O desaparecido*, mas também estão presentes em algumas, já mencionadas cenas de *O processo*, a ponto de se assemelhar a um metateatro das peças shakespearianas. A metáfora do teatro reúne também o processo da criação e da recepção literária, fazendo com que a escrita kafkiana seja auto-reflexiva. Segundo Kurz (1980), a relação entre o ator, o palco e os espectadores assemelha-se à relação entre o escritor, a obra e o leitor. As análises do último capítulo² do romance no campo de estudos literários variam entre a visão dos Estados Unidos como um lugar de acolhida da diversidade (SEFERENS, 1992), uma resposta ao discurso nacional judaico (THEISON, 2008) e uma marcação de uma reviravolta narratológica na obra kafkiana (ENGEL, 2010). Benjamin, por sua vez, como já mencionado, recorre à imagem do teatro do mundo: “O mundo de Kafka é um teatro do mundo. Para ele, o ser humano está em um palco como tendo saído de casa. E o exemplo que comprova isso é: todos e cada um são aceitos no teatro natural de Oklahoma” (BENJAMIN, 1987, p. 145). Seriam os gestos supérfluos e exagerados dos personagens kafkianos um indício de serem criados para atuarem num teatro? Sobretudo num teatro gestual, como é o caso do teatro iídiche.

O colocar de personagens no palco, a encenação da fala e uma metalinguagem teatral estão presentes também em produções posteriores do autor. Neste momento mencionaremos como exemplo o romance mais conhecido de Kafka, *O processo*, iniciado em 1914 e publicado postumamente em 1925, com a sua cena no tribunal. No mencionado fragmento, num domingo, o acusado K. deve comparecer ao tribunal para depor, sem conhecer a causa da acusação nem o endereço exato. Chegando a uma ampla sala repleta de espectadores e juízes, K. sobe numa mesa como se subisse num palco e profere um discurso, sendo por vezes aclamado, por vezes vaiado pelo público. É o público que define a atuação de K. e aponta para a sua posição: a vida de K. parece um papel numa peça e a única coisa que depende do protagonista é a sua atuação. Por outro lado, porém, assumindo e aceitando essa condição, a postura de K. pode ser compreendida como um lugar confortável, que não exige escolhas nem responsabilidade. Ao mesmo tempo, se lermos *O processo* com lentes do próprio Kafka (Max Brod relatava que seu amigo Franz não parava de rir ao ler trechos do romance em voz alta, SOMMERFELD, 2020, p. 7; BROD, 1968) poderíamos enxergar traços do absurdo, sobretudo nas passagens ditas mais teatrais, até na cena final, na qual os supostos carrascos de K. brigam para decidir quem deve segurar a faca e fazem o protagonista pensar se não deveria ele mesmo assumir a arma.

Em vários contos kafkianos, o gesto unido a um tom de ironia ou um humor absurdo aponta para a inspiração pelo teatro, sobretudo iídiche, e enriquece as narrativas. O ano de 1917, período em que Kafka é diagnosticado com tuberculose (STACH, 2024, p. 189) e rompe definitivamente o seu noivado com Felice Bauer (STACH, 2024, p. 220), parece ser bastante produtivo para o escritor de Praga. Além do conto “Der Landarzt” (“O médico rural”), marcado não somente pela teatralidade iídiche, mas também por contos hassídicos, escreve “Beim Bau der Chinesischen Mauer” (“A muralha da China”), aforismos – chamados depois de aforismos de Zürau –, bem como pequenos textos publicados pelo editor Martin Buber no periódico *Der Jude*. por fim, escreve a sua única peça teatral. Kafka dramático entra em cena.

² Max Brod não somente editou o manuscrito kafkiano, mas também determinou a ordem dos capítulos dos romances, colocando no caso de *O desaparecido* a parte dedicada ao Grande Teatro da Oklahoma no final.



2 TEATRO COMO GESTO E COMO ESCRITA

A única conhecida peça teatral de Franz Kafka, *O guarda da cripta*, de 1917, constitui uma grande exceção na obra kafkiana não somente pela forma até então evitada pelo escritor, como também por clara alusão ao tempo e a personagens históricos. Embora supostamente pouco interessado em política e eventos contemporâneos, Kafka testemunha o declínio do Império Austro-húngaro, do qual foi cidadão na maior parte da sua vida. Como exemplo pode ser citada a escassez de temática da Primeira Guerra Mundial e das atualidades da política em seu diário. Já emblemático é o seguinte trecho escrito no início da guerra: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. — À tarde, natação.” (KAFKA, 2021, p. 332).

Já durante a Grande Guerra, em 1916, morre o imperador Francisco José I, tendo como sucessor o seu sobrinho-neto Carlos I, que fica no trono apenas até a dissolução do império em 1918. Não encontrando uma solução efetiva para a crise do império e buscando diminuir a importância dos militares, Carlos é considerado um monarca fraco pelos contemporâneos. (RUMPLER, 1971, p. 112). Com a morte do velho imperador fica evidente a defasagem da aristocracia diante da situação difícil da população:

O fato de o Estado, o mundo ou o tempo “saírem dos trilhos” vez ou outra é um daqueles eufemismos que carregam um sentido obscuro, subitamente revelando a maneira terrível, após décadas de banalização e desgaste. [...] A primeira vez que os habitantes da Monarquia de Habsburgo tiveram a impressão de que realmente tudo tinha saído dos trilhos e de que a vida seguiria, no melhor dos casos, de uma maneira muito diferente, inimaginável, foi no inverno de 1916-17. [...] Mas o choque e as desarticulações psíquicas disparados por esse fracasso foram muito além da privação corporal imediata. As pessoas estavam à mercê de uma sociedade implacável, na qual o empenho, a parcimônia e a lealdade não eram mais recompensados. [...] isso significava a dissolução ou até a inversão do sistema burguês de valores – uma catástrofe moral, que gerava ansiedade e desespero. [...] o monarca e o seu círculo mais próximo estavam apartados dessa cacofonia de ódio e desespero geral. (STACH, 2024, p. 148-150)

Além da típica crise da escrita e da língua nos anos da produção literária kafkiana, está em curso, mais claramente do que até então, a dissolução de uma sociedade diversa e falante de vários idiomas, que por décadas permaneceu supostamente unida por valores burgueses e foi regida pela mão forte do imperador.

Kafka remete em sua peça teatral à um principado diegético com várias semelhanças com a época da escrita. No breve drama de Kafka, temos a presença de um governante, o príncipe Leo, que não goza do reconhecimento nem do respeito de seus súditos e tem como seu maior antagonista o camareiro. O guarda mencionado no título confessa ao regente suas lutas noturnas com as almas, especialmente com o espírito do duque Frederico, o antecessor de Leo e da condessa Isabella.³ Os espíritos tentam sair da cripta e do cemitério para falar com o príncipe. Enquanto o

³ O nome pode ser mais uma alusão ao tempo do imperador Francisco José que foi casado com a lendária Isabel de Baviera conhecida pelo apelido Sisi.



fantasma do duque tenta escapar à força, o espírito da condessa Isabella aposta em sugestões e na sedução.

Deixando de lado as questões das relações pouco transparentes na corte, do poder e das influências, é possível perceber uma semelhança com as cenas do primeiro ato de *Hamlet*, de Shakespeare. Na tragédia escrita entre 1599 e 1601, que tem como pano de fundo histórico a guerra entre a Dinamarca e a Noruega, os cortesãos e guardas Marcelo e Horácio conversam sobre o fantasma do rei defunto ou um fantasma que é tão semelhante ao rei "como tu te assemelhas a ti mesmo" (SHAKESPEARE, 2014, p. 14). Na peça shakespeariana, a aparição do rei morto é lida como um mau presságio. Nas cenas IV e V do primeiro ato, o fantasma aparece de novo e conversa com o príncipe Hamlet. Diferentemente de Aristóteles, Shakespeare aposta nas personagens no lugar da ação – uma tendência semelhante pode ser observada em teatro iídiche e em Kafka: também nesse caso os principais personagens desenham e explicam a ação, parcialmente em monólogos.

No caso de *O guarda da cripta*, percebemos uma outra característica que remete ao teatro iídiche: a simplicidade do ambiente onde se desenrola toda a peça. O quarto do príncipe Leo é um simples aposento com uma janela alta, uma cama e uma mesa de trabalho. Especialmente diante de outras narrativas de Kafka, como o conto "Um médico rural" ou os inacabados romances *O processo* e *O castelo*, essa configuração remete à simbologia de controle e poder (mesa de trabalho/escrivania) e da passividade ou submissão (cama).⁴ A simbólica porta ou portão, uma divisa entre o mundo dos mortos e dos vivos, lembra outros textos de Kafka, como o conto "Diante da lei" e *O processo*, romance do qual o conto, na sua versão mais ampla, faz parte. Na peça dramática, porém, a porta se diferencia dos outros pontos de passagem na prosa kafkiana: enquanto na curta narrativa "Diante da lei" o guarda barra a entrada do homem do campo, o único ao qual a porta parece ser destinada, enquanto o guarda da peça dramática tenta impedir a saída dos fantasmas. Além disso, a porta em ambos os textos narrativos define um lugar sem marcas características de tempo e espaço, onde o movimento dos personagens está suspenso. No drama kafkiano, porém, o ponto de passagem, a porta da cripta e o portão do parque onde estão enterrados os antepassados do príncipe Leo, mostra-se como um lugar de batalha, de corpo em movimento, de luta do corpo contra o fantasmagórico. Um movimento, *nota bene*, que está sendo apenas descrito pelo guarda em seu monólogo, ficando a própria cena sem grandes deslocamentos. Ao mesmo tempo, a descrição de uma luta no meio da peça nos remete às peças shakespearianas, sobretudo novamente à *Hamlet*. O teatro se desmascara, parece olhar para si de fora.

Além do nome e formato da peça, *O guarda da cripta* obedece ao principal requisito do drama: a ação gira em torno de um conflito. As partes do confronto são o príncipe Leo, que assumira o poder havia pouco tempo, e o seu camareiro, que conduz à quebra da expectativa em relação ao título. Esse primeiro deslocamento volta a atenção para uma personagem supostamente secundária, o guarda. Por ser, porém, este o título escolhido para a peça por Max Brod e não pelo próprio Kafka – que, segundo outro amigo do escritor, Oskar Baum, deveria receber o título "A gruta" ou "A cripta" (FLUCHERER, 2016, p. 248) –, não iremos perseguir essa quebra. O segundo e mais importante ponto de deslocamento consiste na postura e na posição do príncipe Leo, que não somente tenta convencer seu camareiro da necessidade de contratação de um guarda adicional, mostrando-se assim um governante "fraco" e dependente da sua corte, mas que ainda tenta

⁴ Essa iconografia kafkiana raramente está sendo invertida ou superada, como isso acontece no capítulo V do romance *O castelo*. Lá, o prefeito doente atende o agrimensor K. de cama e mesmo estando na posição horizontal tem todo o controle sobre a situação, não abandona a sua função e não perde a subjacente influência e poder.



subverter as regras hierárquicas nas relações com o camareiro e também com o guarda da cripta. O príncipe tem ciência das inversões, mas ao mesmo tempo a tentativa de abdicar às regras e hierarquias o impede de atingir o seu objetivo. Na conversa inicial com o camareiro ele faz a seguinte observação: “A única coisa que vos perturba na questão talvez seja apenas a estranheza de eu não ter dado ordem sem mais nem menos, e sim vos tê-la anunciado antes.” (KAFKA, 2018, p. 255) A tentativa do príncipe de tornar a sua regência mais humana e diferenciar-se do seu antecessor constitui, paradoxalmente um problema para as pessoas subordinadas a ele, pois, como responde o camareiro: “O anúncio, de qualquer modo, me dá uma responsabilidade maior, à qual preciso me esforçar em corresponder.” (KAFKA, 2018, p. 255).

Logo no início da peça, ainda durante o diálogo com o camareiro, fica evidente a vontade do príncipe de estabelecer uma nova guarita na entrada da cripta da família e a sua motivação: “Essa cripta é, na minha família, a fronteira entre o humano e o resto, eu quero estabelecer uma guarda nessa fronteira.” (KAFKA, 2018, p. 256). Após a saída do camareiro e em conversa com o guarda do momento, fica claro que o guarda serve já no seu posto por trinta anos, dos quais apenas o último seria durante a regência do príncipe Leo. Com o seu serviço, o guarda chega também ao limite do suportável: “Todas as noites se chega perto de estourar a veia no pescoço.” (KAFKA, 2018, p. 260). Toda a luta do guarda contra o duque Frederico e a nobreza da cripta é marcada por assimetrias e desigualdade, como relata o próprio guarda:

Saio porta afora, ando em torno da casa e logo me choco com o duque e já balançamos em meio à luta. Ele, tão alto, eu, tão baixo, ele, tão largo, eu, tão magro, eu luto apenas com seus pés, mas às vezes ele me ergue e então luto também com a parte de cima do corpo. (KAFKA, 2018, p. 263)

Mesmo assim, o guarda relata as suas constantes vitórias e aponta como sua arma o próprio fôlego: “Nós lutamos somente com os punhos, ou, na verdade, apenas com a força da respiração.” (KAFKA, 2018, p. 264).

O visível paradoxo da existência de fantasmas que podem ser impedidos por um ser humano velho e fraco a saírem da cripta e, ao mesmo tempo, o modo de lutar do velho guarda, remete ainda a uma outra interpretação possível da única peça teatral kafkiana. Essa interpretação ganha força em comparação com os diários e textos narrativos de Kafka que por vezes giram em torno da própria escrita e do processo criativo.

3 ENTRE INTERPRETAÇÃO E SUPOSIÇÃO – AS INTERPRETAÇÕES POSSÍVEIS DA PEÇA KAFKIANA

Em muitas cartas à Felice Bauer, a sua primeira noiva, Kafka destaca que o que o mais alegria é a luta noturna, pensando na escrita. Ao mesmo tempo vê a incompatibilidade de uma vida burguesa, familiar, com o ofício da escrita, trazendo a imagem de luta de seus dois lados, o bom (ou seja, obedecendo às normas burguesas) e o mal (que dá mais valor à escrita), como fica claro numa carta de 1º de outubro de 1917. Também a partir das cartas de Kafka à Grete Bloch, amiga de Felice, fica evidente, que a imagem de luta com os fantasmas remete ao próprio ato da escrita e criação literária. Kafka traz, entre outras, a história segundo a qual tinha desde a sua infância o costume de chamar os seus fantasmas. Inicialmente, as aparições, segundo o escritor, eram raras e se pareciam com visitas bem-educadas e de pouca interação, que mais tarde ganharam intensidade e se tornaram até violentas:



[...] eles vinham por todas as portas; as fechadas, eles arrombavam. Eram grandes fantasmas ossudos, anônimos na multidão — com um deles se podia lutar, mas não com todos que me cercavam. Quando se escrevia, eram todos bons espíritos; quando não se escrevia, eram demônios, e só se podia ainda levantar a mão do meio de sua aglomeração para mostrar onde se estava. (Carta a Grete Bloch de 8.VI.1914, KAFKA, 1967, p. 597, tradução nossa)

Compreendendo o ato de lutar contra os fantasmas como o ofício da escrita, o guarda da cripta da peça homônima simboliza o próprio escritor. A vitória do guarda, do escritor, seria impor o ato da criação às adversidades e às dificuldades encontradas no processo criativo. Na imagem da luta, Kafka volta o ato da escrita também à oralidade e à imagem da criação performática e quase divina tão presente na escrita dramática: o guarda e o fantasma depois de abandonarem as armas, lutam com os punhos ou, mais ainda, como destaca o guarda no seu relato, com o sopro. É, ironicamente, o ar que sai da boca do guarda que abala o fantasma. E o espectro, por sua vez, cospe para o guarda reconhecendo a sua vitória. Mesmo no chão, exausto, o guarda vence a assombração o que lembra, novamente, a condição do escritor e sua incessante e exaustiva batalha contra as insuficiências da língua.

A aproximação à peça kafkiana a partir da alegoria da própria escrita não esgota obviamente as propostas interpretativas possíveis. No inverno de 1916/17, o próprio Kafka deve ter mencionado ao amigo Baum de que estava trabalhando numa peça filosófica (DIETERLE, 2010). Nos anos 1950 e 1960 foi essa a abordagem prevalecente, embora não muito acertada e cruelmente criticada já por Walter Benjamin trinta anos mais cedo. Sobre tentativas de forçar a escrita kafkiana nas camas de Procusto de interpretações filosóficas e teológicas, sobretudo sobre as análises de Willy Haas da obra de Kafka, Benjamin escreve:

O primeiro terço dessa interpretação constitui hoje, a partir de Brod, patrimônio comum da exegese kafkiana. [...] É uma interpretação cômoda, que se torna cada vez mais insustentável à medida que se avança na mesma direção. [...] Em suas especulações bárbaras, que de resto não são sequer compatíveis com o próprio texto literal de Kafka, essa teologia fica muito aquém da doutrina da justificação, de Anselmo de Salisbury. (BENJAMIN, 1985, p. 153)

A proposta de ler Kafka pelas lentes de filosofia aparece ainda mais tarde, entre outros, em contribuições de Peter Cersowsky, que, por sua vez, rompe com a tradição de usar na análise da dicotomia do além e aquém o pensamento de Heidegger, defendido por Heinz Ide (IDE, 1961). Cersowsky aproxima-se à peça de Kafka a partir de Schopenhauer com a sua representação do mundo como a vontade e a imaginação (CERSOWSKY, 1990). Entre as atuais contribuições voltadas para a breve aventura de Kafka com a escrita dramática, prevalecem aquelas que examinam a questão estrutural da peça ou os motivos literários, presentes também em suas narrativas.

A peça kafkiana talvez esteja longe da definição do gênero literário, segundo Peter Szondi (2001, p. 71), defensor de que um drama deveria mostrar as relações intersubjetivas atuais – afinal os trechos centrais da peça estão sendo relatados. Mesmo assim, a questão da forma teatral escolhida por Kafka pode constituir um novo norte investigativo de *O guarda da cripta*. Os protagonistas, o príncipe Leo e o velho guarda, parecem ser partes de uma única personagem que precisa de duas figuras para colocar a problemática em cena. Bernard Dieterle (2010) destaca nessa linha que as partes dramáticas e cenas teatrais da peça entrelaçam-se com partes narrativas



dedicadas em grandes partes à temática da morte, o que possibilita uma confrontação com “o radicalmente estranho e com a interligação entre vida e morte a partir de várias perspectivas.” (DIETERLE, 2010, p. 245) A própria forma, ou, melhor, as formas literárias utilizadas na peça, podem ser portanto lidas e analisadas junto com o enredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora Kafka seja um dos mais importantes autores do século XX, ou, segundo Max Brod (1968) – o autor que conseguiu traduzir para a escrita literária o tumultuado século XX ainda antes da Segunda Guerra Mundial, a peça não faz parte das mais apreciadas obras do autor. O fragmentário drama *O guarda da cripta* constitui uma das obras marginais na obra kafkiana. Segundo um dos pesquisadores e biógrafos de Kafka, Rainer Stach, tal situação é explicada, entre outros, pela construção da peça muito dependente do modelo de Strindberg e mesmo assim desajeitada e incompleta. (STACH, 2024, p. 157) Mas algumas características do drama que podem ser atribuídas a Strindberg, também fazem parte do repertório do teatro ídiche, como o cenário minimalista e destaque em atores e sua psicologia. Talvez a dificuldade em ler um Kafka dramático consiste justamente na forma do drama, onde no lugar de um narrador onisciente em terceira, raramente em primeira pessoa, conhecido dos textos em prosa kafkianos surge uma lacuna prevista para um corpo atuante? Ao mesmo tempo, o gesto, a atuação é uma das respostas de Kafka diante da insuficiência da língua.

Como mencionado, o único texto dramático de Kafka surge depois de uma prorrogada pausa criativa e dá início a um surto criativo, em que o “teatro do mundo” mostra-se por vezes mais evidente do que na própria peça teatral *O guarda da cripta*. Kafka escreve vários contos com destaque para “Um médico rural”, em que o gesto e o movimento – humano e animalesco, territorial e simbólico, constituem a parte central do enredo. O gesto, o corpo atuante em cena, a ironia e humor absurdo são as ferramentas teatrais de Kafka com as quais o autor reage à crise da língua como forma de expressão e representação e utiliza delas na escrita da prosa e do drama. Como vários outros textos do autor, também *O guarda da cripta* pode ser lido como alegoria do próprio processo criativo – doloroso, mas necessário.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter: Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages. In: Walter Benjamin - **Gesammelte Schriften**. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, 1991 - Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

BROD, Max. **Interview**. ARD alpha, 1968. Acessível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v8iNnpP5tc4> (Último acesso em 17.10.2025)

CERSOWSKY, Peter. Kafkas philosophisches Drama: Der Gruftwächter. In: **Germanisch-Romanische Monatsschrift**, 40/1990, p. 54-65.



DIETERLE, Bernard: "Der Gruftwächter". In: Engel, Manfred; Auerochs, Bernd (ed.). **Kafka Handbuch**. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010, p. 240-246.

ENGEL, Manfred; AUEROCHS, Bernd. **Kafka Handbuch**. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: J.B. Metzler, 2010.

FLUHRER, Sandra. **Konstellationen des Komischen**. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett, Leiden: Brill, 2016, p. 247–294.

IDE, Heinz. Der Gruftwächter und die Truppenaushebung. Zur religiösen Problematik in Kafkas Werk. In: **Jahrbuch der Wittheit zu Bremen**, nr 6/ 1961, p. 19-57.

KAFKA, Franz. **Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1967.

KAFKA, Franz. **Diários: 1909-1923**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

KAFKA, Franz. **O desaparecido** ou Amerika. Trad. Susana Kampff Lages. São Paulo: Editora 34, 2021¹.

KAFKA, Franz. **Einleitungsvortrag über Jargon** (Rede über die jiddische Sprache). 1912. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/kafka/misc/chap030.html> (Último acesso em 10.10.2025).

KAFKA, Franz. **O processo**. Trad. Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAFKA, Franz: **O guarda da cripta**. Trad. Marcelo Backes, 2018.

KURZ, Gerhard. **Traum-Schrecken, Kafkas literarische Existenzanalyse**. Stuttgart: Metzler, 1980.

LARANJINHA, Natalia. **Kafka e Beckett: uma estética do fracasso**. Tese. Universidade Nova de Lisboa, 2008. Acessível após solicitação em: <https://repositorio.ulisboa.pt/entities/publication/b7aeed7d-1a06-4ea2-a574-f21d28cd03d7> (Último acesso em 3.11.2025)

MUSIAŁ, Łukasz. W poszukiwaniu straconego Kafki. In: **Teksty Drugie**: teoria literatury, krytyka, interpretacja, nr 6 (144), p. 222-241, 2013.

RUMPLER, Helmut: Die Sixtusaktion und das Völkermanifest Kaiser Karls. Zur Strukturkrise des Habsburgerreiches 1917/18. In: Karl Bosl (red.). Versailles – St. Germain – Trianon. **Umbruch in Europa vor fünfzig Jahren**. München/Wien: Oldenbourg, 1971, p. 111–125.

SEFERENS, Horst. Das "Wunder der Integration". Zur Funktion des "großen Theaters von Oklahoma" in Kafkas Romanfragment Der Verschollene. In: **Zeitschrift für Deutsche Philologie** nr 111/1992, p. 577-593.

SHAKESPERARE, William. **Hamlet**. Príncipe da Dinamarca. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2011.



SOMMERFELD, Beate 2020. „den letzten Zipfel des Gebetsmantels“ – Komische Inkongruenzen und ‚religiöser Humor‘ in Franz Kafkas Tagebuchaufzeichnungen und Briefen. In: **Colloquia Germanica Stetinensia**, vol 29/ 2020.

STACH, Reiner. **Kafka**: Os anos de discernimento. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Todavia, 2024.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

THEISOHN, Philipp. Natur und Theater. Kafkas “Oklahoma”-Fragment im Horizont eines nationaljüdischen Diskurses. In: **Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte**, nr 82/2008, p. 631-653.



DESAMOR NO DISCURSO LITERÁRIO DE LÍVIA NATÁLIA: A SOLIDÃO DA MULHER NEGRA NO INTERDITO DOS VERSOS

Joelia de Jesus Santos¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

O presente trabalho analisa o discurso amoroso na obra *Dia bonito pra chover* (2017), da poeta baiana afro-brasileira Lívia Natália, enfocando o desamor enquanto ausência de amor-afeto. Objetiva-se com esse estudo, discutir a relação entre desamor e mulher negra, a partir dos poemas da autora citada. Levando em consideração a subjetividade afro-brasileira da poeta, a análise em voga estabelece relação entre a vivência amorosa do eu-lírico e a solidão da mulher negra, a fim de refletir sobre o amor-eros para além da ficção. Nesse sentido, compreendendo o amor enquanto uma construção sociocultural, no presente artigo, os poemas de Lívia foram analisados de modo a contrapor a noção de amor romântico, uma vez que, em seus textos poéticos, a poeta baiana o (re)significa mostrando a sua finitude e ideologização. Tendo caráter bibliográfico, tal investigação teve como base referencial estudos de autores como: Moraes (2019), Costa (1998), Ferreira (2004), Pacheco (2013), etc.

Palavras-chave: Desamor. Lívia Natália. Mulher negra.

ABSTRACT

This paper analyzes the discourse of love in the work *Dia bonito pra chover* (2017), by the Afro-Brazilian poet Lívia Natália from Bahia, focusing on unrequited love as an absence of love and affection. The aim of this study is to discuss the relationship between unrequited love and Black women, based on the poems of the aforementioned author. Taking into account the Afro-Brazilian subjectivity of the poet, the analysis establishes a relationship between the amorous experience of the lyrical self and the solitude of the Black woman, in order to reflect on erotic love beyond fiction. In this sense, understanding love as a sociocultural construct, in this article, Lívia's poems were analyzed in order to contrast the notion of romantic love, since, in her poetic texts, the poet from Bahia (re)signifies it, showing its finitude and ideologization. This research, being bibliographic in nature, was based on studies by authors such as: Moraes (2019), Costa (1998), Ferreira (2004), Pacheco (2013), etc.

Keywords: Heartbreak. Lívia Natália. Black woman.

INTRODUÇÃO

O trabalho em voga analisa como o desamor se reverbera no discurso amoroso de Lívia Natália, poeta e professora da Universidade Federal da Bahia, especificamente em seu livro *Dia*

¹ Professora de Língua Portuguesa na Educação básica da Secretaria da Educação do Estado da Bahia (SEC/BA). Doutora em Literatura e Cultura, na linha Estudo de Teorias e Representações Literárias, pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestra em Crítica Cultural (Pós-Crítica), na linha Literatura, Produção Cultural e Modos de Vida, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB). E-mail: josantos_17@hotmail.com



bonito pra chover. Publicada em 2017 pela editora Malê, a obra analisada aborda a questão do amor sob diversas perspectivas, mas para esse trabalho, nos interessa pensar o desamor enquanto ausência de amor-afeto e a sua relação com o que se convencionou chamar de “solidão da mulher negra”². O objetivo da análise sob esse ponto de vista é entender de que maneira a narrativa poética de Lívia, que tem um caráter ficcional, exprime uma vivência amorosa que em certa medida dialoga com o conceito de escrevivência, cunhado pela intelectual e escritora Conceição Evaristo, no que diz respeito às experiências de preterimento que mulheres fenotipicamente afrodescendentes compartilham, possibilitando estabelecer relações que transcendam o discurso literário.

Embora a poeta Lívia, ao escrever, não estabeleça uma relação direta entre o desamor representado em seus versos e a solidão da mulher negra, sendo a autora de *Dia bonito pra chover* uma poeta afro-brasileira, ao abordar esse tema, ela acaba ficcionalizando uma experiência de desamor que suscita o debate sobre a constituição das relações afetivas e amorosas do grupo supracitado. A poeta, como uma tecelã, no ato de costurar palavras e sentidos, deixa a relação entre mulher negra e amor no interdito de seus versos, sendo incumbência do leitor captar as informações implícitas para juntamente com a autora, construir significados. Além disso, o texto *Eu mereço ser amada*, publicado no site *Favela Potente*, em 2016, um ano antes de ser publicado o livro em análise, evidencia o interesse da poeta de abordar a temática em seu projeto literário, mesmo que indiretamente.

Os poemas analisados ao longo deste artigo evidenciaram que, para determinados sujeitos, e, isso inclui as mulheres negras, amor é uma promessa não cumprida, uma espera sem fim, ou um encontro fortuito que termina em desenlace. Essa vivência amorosa que contrapõe o ideal de amor romântico difundido nas literaturas de modo geral, a poeta chama de desamor. Dessa maneira, para compreender o discurso amoroso de Lívia Natália por essa perspectiva, foi necessário pensar o amor enquanto uma construção social e cultural, conforme Jurandir Costa (1998) e Stuart Hall (2014) propõem.

Além disso, para que a articulação entre desamor e mulher negra fosse possível, o artigo de Beatriz Nascimento, *A mulher negra e o amor*, publicado no *Jornal Maioria Falante*, em 1990, e republicado no livro *Vozes insurgentes de mulheres negras* (2019), bem como a tese de doutorado de Cláudia Pacheco, *Mulher negra: afetividade e solidão*, compôs o aporte teórico do presente trabalho. Autores como Dax Moraes (2019) e Nádia Ferreira (2004), também foram fundamentais para (re)significar o amor-eros ou amor-paixão que é representado nos poemas de Lívia Natália, a partir da noção de conjugalidade.

1 A FICIONALIZAÇÃO DO DESAMOR: MULHER NEGRA E O AMOR-EROS

Em 2016, um ano antes de publicar o livro *Dia bonito pra chover* (2017), a poeta e professora Lívia Natália publicou o texto intitulado *Eu mereço ser amada*, no site *Favela Potente*. Nesse texto, ela aborda a experiência do desamor entre as mulheres negras, as quais, na sua avaliação, estando inseridas em uma cultura sexista e machista, não foram criadas como seres dignos de dedicação amorosa. E, muitas vezes, acrescenta Lívia, as próprias mulheres negras não se veem como sujeitos dignos de amor. Essa percepção que as mulheres negras têm de si mesmas é consequência do processo de escravização, quando a possibilidade de constituir ligações afetivo-familiares ou a

² Embora seu sentido seja abrangente, compreendendo o ambiente de trabalho, em que a mulher negra pode ser a única; a rejeição por parte de colegas ou dificuldade de se sentir representada nas grandes mídias, o foco deste estudo será a solidão afetivo-sexual do segmento feminino em destaque.



vivência do romance era limitada, uma vez que, conforme atesta Isabel Reis (1998), os sujeitos escravizados pertencentes a uma mesma família eram separados com frequência e das mais variadas formas.

Durante o regime escravocrata, segundo pontuou a intelectual afro-americana bell hooks³ em seu texto *Vivendo de amor*⁴(2010), a sobrevivência dos escravizados estava muitas vezes determinada por sua capacidade de reprimir as emoções. No contexto brasileiro não era diferente, de acordo com Isabel Reis (1998), os escravizados que “permaneciam em cativeiro quase sempre tinham dificuldades para preservar e cultivar suas relações amorosas, principalmente se tratando de escravos pertencentes a diferentes senhores” (Reis, 1998, p. 65). Portanto, concordando com Livia Natália, a experiência do amor romântico foi roubada dos sujeitos afrodescendentes, em particular, das mulheres negras. Por isso, defende que, “enquanto muitas mulheres brancas querem a emancipação absoluta, inclusive do envolvimento amoroso, nós ainda precisamos do exercício do afeto, nós não aprendemos a amar” (Favela Potente, 2016).

Isso explica porque o desamor permeia o discurso amoroso na poética de Livia Natália, não só em *Dia bonito pra chover*, obra em análise, mas também nos livros *Correntezas e outros estudos marinhos* (2015) e *Água Negra e Outras Águas* (2017). Não tendo aprendido a amar e não sendo pensada como sujeito digno de amor, em vez de uma experiência amorosa afetivo-sexual, a mulher negra experiencia o desamor. O psicanalista Jurandir Costa entende que o amor é “uma crença emocional e, como toda crença, pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida. O amor foi inventado como o fogo, a roda, o casamento [...]” (Costa, 1998, p. 12). Portanto, é uma construção cultural. Nesse sentido, as significações atribuídas ao amor são forjadas na e pela cultura.

O sociólogo jamaicano Stuart Hall afirma que “cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – o compartilhamento de significados – entre os membros de um grupo ou sociedade” (Hall, 2016, p. 20), e quando dizemos que o amor é cultural, estamos destacando que temos uma compreensão compartilhada do que ele seja. Desse modo, segundo Jurandir Costa (1998), nenhum de seus constituintes afetivos é fixo por natureza, portanto, nossas convicções amorosas podem ser aperfeiçoadas, assim queiramos. Nessa linha de raciocínio, para esse autor, três afirmações sustentam o credo amoroso dominante:

O amor é um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas; 2) o amor é um sentimento surdo à voz da razão e incontrolável pela força da vontade e 3) o amor é condição *sine qua non* da máxima felicidade a que podemos aspirar (Costa, 1998, p. 13).

A compreensão acerca da temática, consoante o fragmento transcrito, revela uma visão elementar, desvinculada dos fatores sociais, raciais, culturais e históricos que determinam as vivências amorosas de cada indivíduo. As definições apresentadas refletem um entendimento acrítico a respeito de um tema complexo, ao apresentar o amor como sentimento, de cunho universal, por ser partilhado por muitos ou todos. De caráter natural, negando que ele seja

³ A grafia em minúsculo é em respeito a escolha da própria intelectual, que grava seu pseudônimo dessa forma como um ato político para enfatizar as ideias defendidas.

⁴ Trata-se de um texto em que bell hooks esboça suas primeiras ideias sobre o amor e publica no ano 2000. O portal Geledés fez a reprodução em 2010, por isso optou-se em destacar o ano de referência da fonte acessada para compor a pesquisa.



construído de forma histórico-cultural e, portanto, preexiste e independe da vontade ou de escolhas racionais. Logo, segundo Jurandir Costa (1998), afirmar que o amor é universal e natural é uma maneira de maximizar o seu teor de idealização, de modo a torná-lo vital na conquista da felicidade.

Contrariamente à ideia da instintividade, o psiquiatra brasileiro aduz que não amamos porque a natureza assim o exige, o que explica a razão de o eu-poético do poema intitulado “Dos descaminhos”, de autoria da poeta Lívia Natália, experienciar o desamor, como pode-se notar nos versos transcritos:

Chorei, como todas as mulheres choram,
bebendo das lágrimas o sal.
Vivi do desamor a cena triste
que a dúvida tece e o silêncio reforça.
Segui o destino, cumprindo a sina.
[...]

Fui irmã das putas que se apaixonam e abortam,
das virgens que se jogam ao mar
como Ofélias ensandecidas.
Fui a bêbada que gritava nomes imundos,
dos mais sujos,
eu disse: amor.

Sentei-me como a louca vestida de noiva
e teci enxovais negros
enquanto esperava o amor.
Toda noite era outro desabrigo,
uma ausência estrondosa
e vasta.
[...]

Enviuvada e envilecida,
cosi e descosi o manto triste:
E o milagre do amor se negava.
Gastei a palavra, retendo o gesto.
Cacei o amor nas dobras dos corpos
– tudo inútil –
só achei as rutilâncias da incerteza (Natália, 2017, p. 43-44).

O eu-lírico do poema ao destacar que chora como qualquer outra mulher, para em seguida apresentar a razão de seu choro, parte da generalização com o intuito de abordar uma especificidade: a experiência do desamor. Dessa maneira, conforme evidenciam os dois últimos versos da primeira estrofe, consegue individualizar a solidão afetivo-sexual, embora fora do contexto poético tal infortúnio resvale em uma coletividade de mulheres.

As referências presentes na estrofe seguinte, a exemplo de “putas, virgens e Orféia”, no contexto da narrativa poética indicam que o sujeito feminino enunciador deseja a vivência do amor-erótico, entretanto experimenta um contínuo desabrigo. O amor não chega ao eu-lírico justamente pelo fato de não ser natural, universal e despropositado, como comumente o concebemos. Segundo Jurandir Costa (1998), amamos com razões e julgamentos, a racionalidade está presente no ato de amar. Para ele, “amar é deixar-se levar pelo impulso passional incoercível, mas sabendo quem ou que pode e deve ser eleito como objeto de amor” (Costa, 1998, p. 17). O eu-poético do poema



denominado “Dos descaminhos”, nesse sentido, compartilha com as mulheres negras destino semelhante.

A pesquisadora Claudete Souza (2008) ao discutir a solidão da mulher negra, subjetividade e preterimento, a partir de estudo de caso realizado na cidade de São Paulo, buscou identificar a forma que o referido segmento vivencia o amor-erótico. Os resultados mostraram que esse grupo era preterido nas escolhas afetivas, tanto por homens negros quanto por homens de outras etnias, em virtude dos efeitos do racismo. Infelizmente, de acordo com a autora, ainda há um prolongamento da realidade vivida durante o regime escravista, mesmo com as mudanças ocorridas ao longo do último século, pois mulheres negras continuam em desvantagens na escala social.

Os estereótipos sexuais, legado do racismo, por exemplo, interferem na constituição de relacionamentos amorosos mais estáveis, uma vez que difundem a ideia de ser a mulher negra propícia para encontros casuais, visando a obtenção de prazer sexual, em vez de casamento sólido. Relatos produzidos pela acadêmica Elaine Fernandes (2018) em sua pesquisa de mestrado, também caminham para apontamentos sobre esse lugar de disponibilidade para o sexo. De acordo com Fernandes, apesar de ansiar pelo amor, tal qual o eu-lírico de “Dos descaminhos”, ela observou que uma das vias pelas quais a afetividade das mulheres negras se orienta, é por meio da demanda sexual.

À luz do pensamento de Silvio Almeida (2019), a solidão da mulher negra reflete a face política do racismo, do ponto de vista da organização da sociedade. Desse modo, “os afetos são, inexoravelmente, perpassados pelo racismo” (p.41), posto que se constituem por “padrões de clivagem racial inseridos no imaginário e em práticas sociais cotidianas” (p.41). Logo, o amor apresentado por Lívia Natália, paradoxalmente, conserva a concepção de relacionamento romântico sem reforçar o ideal de romantismo consolidado na tradição ocidental, já que o apresenta enquanto algo construído em uma dada conjuntura.

Sob esse mesmo prisma, no poema “Canção”, a poeta explora a solidão apresentando um sujeito lírico que deseja encontrar o par amoroso, mas tem a si mesma como companhia, vivendo uma longa espera por um amado, cujo rosto desconhece, por ser apenas uma quimera. Assim como no primeiro texto, não existe elementos raciais descrevendo a voz feminina que se enuncia, porém em comum com mulheres negras há essa solidão⁵ incômoda e involuntária, contra a qual luta, porém em vão, conforme indica os versos abaixo.

O que foi feito de todas as palavras
que eu fiz em finos bordados
enquanto, à beira da vida,
te esperava atravessar os anos?

Alguém me disse que você viria
e eu enrubesci os lábios e o corpo,
mas seu navio estancou noutro tempo,
num porto 20 anos antes do meu.

E meus lábios penderam rubros,
meu corpo colecionou inutilidades.
Meu coração envelheceu de esperas
e devorou o fundo do mar.

⁵ Solidão remete a dor e sofrimento por ser ou sentir-se sozinho, por razões externas, por isso não se confunde com soliditude, que se trata de um estado voluntário, prazeroso.



Seus passos de Água, se caminham,
não vejo. Diluem-se enquanto andas
dentro desta pele de peixe
e levas, e nem sei se sabes,
a barriga prenhe de naufrágios (Natália, 2017, p. 25).

Centrando-se na ideia de conjugalidade, Livia Natália representa o desamor de modo a problematizar a ausência do objeto amado, mostrando que o cerne da questão passa pelo direito da escolha. Decerto, não interessa a poeta avivar a ideia machista de que mulher precisa estar em um relacionamento amoroso para sentir-se completa, porém, evidenciar que quando esse mesmo sujeito gostaria de viver um amor a dois, mas experimenta regularmente a solidão, o que soa inofensivo, torna-se cruel à medida que pode destruir a autoestima e saúde emocional da mulher.

No poema, o eu lírico após uma longa espera por alguém que a amasse, vê-se desiludida, como pode-se notar no conjunto dos versos da última estrofe de “Canção”, especialmente o fragmento “barriga prenhe de naufrágios”, evidenciando que assim como as mulheres negras, para ela, nega-se o amor. Segundo Nadiá Ferreira (2004), amar coloca em cena dois lugares: sujeito (amante) e objeto (amado), e no poema “Canção” a ausência do objeto amado quebra essa dinâmica. Vale ressaltar que, embora os poemas transcritos não façam menção direta à experiência de desamor das mulheres negras, fica interdito essa relação pela própria subjetividade da poeta, visto que,

é da natureza bastante factícia do literário a possibilidade de ocultar no momento mesmo em que parece expor, ao escrever. Em ficção, um segredo pode ser velado no ato de revelar outra história, pois os enunciados literários têm no mínimo um duplo registro, ou antes, uma dupla face: são bastante legíveis, por um lado, mas bastante cifrados, por outro (Nascimento, 2014, p. 29).

Em entrevista publicada no periódico Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea, Livia Natália destaca que ser autora negra demarca o lugar de onde fala. Segundo suas palavras, poderia ser simplesmente escritora, sem se comprometer de maneira nenhuma com todas as questões raciais, “mas essa não sou eu. Não seria o que Livia Natália é. O que eu sou é uma mulher negra escrevendo (p.282, 2017)”. Portanto, mesmo que não aborde diretamente as questões relativas ao racismo, de alguma maneira, o seu texto é racialmente marcado pelo lugar de fala, por isso que, mesmo sem indicar explicitamente, o desamor nos poemas da poeta baiana suscita a solidão da mulher negra.

O desamor é parte da vivência de mulheres negras, segundo revela Cláudia Pacheco (2013) em sua tese de doutorado, na qual afirma que “enquanto algumas correntes do feminismo criticavam o casamento formal, a constituição de família, as mulheres negras falavam de “solidão” e da ausência de parceiros fixos” (Pacheco, 2013, 27). Então, a poesia de Livia Natália exprime essa verdade, mas de modo ficcional.

As mulheres negras experienciam o desamor da forma como aparece nos poemas, respectivamente denominados “Dos descaminhos” e “Canção”, porque é sobre o “ato de amar e ser amada que se alojam as hierarquias sociais prescritas e as representações elaboradas a respeito do corpo da negra/mestiça, estruturando suas escolhas e sua afetividade” (Pacheco, 2013, p. 28). Dialogando com a afirmação feita por Pacheco (2013), o artigo *A mulher negra e o amor* (1990), da



intelectual Beatriz Nascimento, reforça essa relação entre racismo e afetividade. Neste texto, a intelectual mencionada defende que a desvantagem socioeconômica da maioria das mulheres, repercute nas suas relações com o outro sexo e, as mulheres negras quando escapam dessa condição de desvantagem, variadas gamas de discriminação racial dificultam os encontros que poderiam ter, seja com homens pretos, seja de outras etnias.

Ainda, segundo a perspectiva de Beatriz Nascimento (1990), convivendo em uma sociedade plurirracial, que privilegia padrões estéticos femininos como ideal de um maior grau de embranquecimento, para a mulher negra o trânsito afetivo é extremamente limitado, por essa razão, tal qual o eu-lírico dos poemas supracitados, experiencia o desamor. Diante disso, “nesse contexto em que se encontra cabe a essa mulher a desmistificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (Nascimento, 1990, p 115). Essa desmistificação do amor proposta por Beatriz será melhor abordada no tópico seguinte, também partindo dos poemas de Lívia Natália.

2 O CORPO DESFEITO DE AMOR: UM CONTRAPONTO AO AMOR ROMÂNTICO

Tomando como base o estudo sobre representação realizado por Stuart Hall (2014), pode-se inferir que o amor é um signo cultural, cujo significado foi convencionalmente construído, uma vez que, “o sentido não está no objeto, na pessoa ou na coisa, e muito menos na palavra. Somos nós quem fixamos o sentido tão fortemente que, depois de um tempo, ele parece natural e inevitável (Hall, 2014, p. 41). Em virtude de ser um conceito forjado pelos membros de uma dada cultura, segundo Jurandir Costa (1998), amamos ideologicamente como escrevemos livros, entretanto, para esse autor, isso não torna o amor irrelevante, torna-o apenas humano.

Entendendo o amor a partir desse prisma, passa haver a desmistificação do amor romântico, “fundamentalmente sentimental” (Moraes, 2019, p. 79). O amor romântico, conforme Dax Moares (2019), só acontece na vida de afortunados e uma única vez, pois só se pode senti-lo pelo par perfeito, que se não encontrado, significa estar privado da única chance de ser feliz. Esse conceito de amor, “atravessou milênios e permanece, até hoje, na idealização do objeto de amor como alma gêmea” (Ferreira, 2004, p. 10). Dessa maneira, justamente por ser uma idealização, o amor romântico é um mito a ser desconstruído.

Na textualidade poética de Lívia Natália o amor romântico é desmistificado à medida que a autora coloca em cena o desamor, entendido aqui, “como negação e como ausência amorosa” (Souza, 2000, p. 4), seja para mostrar que para determinados sujeitos o amor é uma promessa não cumprida, seja para relacionar o amor não apenas à felicidade, mas também à dor. Além disso, contrapondo o ideal de que o amor uma vez encontrado, dura para sempre, a poeta expõe a finitude do relacionamento amoroso, evidenciando que, às vezes, mesmo o amor chegando, para alguns sujeitos, não perdura, conforme pode-se constatar no poema “Desenredo”:

O amor acaba num
final de tarde,
assim, antes das seis,
frente ao espelho enquanto se passa o batom.

O amor acaba.

Ele pode acabar quando a gente acorda e tudo
[que vê é outro corpo



– denso –

Dormindo alheio ao desamor que chegou de mala
[e cuia.
[...]

O amor acaba nalgum espaço bruto
entre a tua boca grossa e seu nariz imenso
que não sente, no ar,
a falta que o amor agora faz.

Amor decorava tudo.
banhava casa e cama,
e coloria seus caminhos
como uma divindade estranha e bondosa.

Agora não mais.
Acabou.

Como acabam, do dia, as horas.
Como esta tua vida, da qual calculas o fim.
Acaba comigo, sem sinto, no banco da frente
[escrevendo um poema.

O amor acaba apesar da beleza que insiste no mundo (Natália, 2017, p.53-54).

Em “Desenredo”, a solidão aparece sob a perspectiva da ruptura, de modo que a finitude do amor corrobora com a ideia de que o laço amoroso produto de construção humana. Como tal, pode ser desfeito nas circunstâncias descritas nos versos, revelando que os relacionamentos se constituem cotidianamente de “cuidado, compromisso, confiança, responsabilidade, respeito e conhecimento” (hooks, p. 15, 2020), elementos que segundo a intelectual afro-americana, são a base de todo e qualquer tipo de amor.

O poema descreve um relacionamento heterossexual, trazendo um eu lírico com outra vivência, diferente daquele presente em “Dos descaminhos” e “Canção”, porém os três textos possuem algo em comum: o objeto de amor está ausente. Essa ausência se anuncia, primeiro, pela impossibilidade de vincular-se afetivamente a um homem, segundo, pela fragilidade das relações construídas. Porém, em ambas situações, a mulher não tem poder de decisão, conforme indica o verso “Ele pode acabar quando a gente acorda”.

Os versos “Amor decorava tudo./banhava casa e cama,/e coloria seus caminhos/como uma divindade estranha e bondosa”, além de evidenciar uma dependência emocional do sujeito poético, manifesta o arquétipo da dona de casa, denotando que, às vezes, mesmo em um relacionamento, a solidão persiste. Desse modo:

Ao ser entendido como uma construção social com um ônus cultural significativo, o amor aparece agora enunciado não como uma inevitável peça do destino, mas como uma teia de relações sociais de poder, cujas dinâmicas estão na origem da desigualdade, da discriminação e da violência (Neves, 2007, p. 620).

Então, para a poeta Livia Natália o amor acaba e, em alguns casos, pode ser libertador, um exemplo disso é o próprio eu-lírio do poema “Desenredo”, porque sendo uma construção social e cultural, o amor também reproduz as hierarquias sociais, de gênero, classe e raça, em vigor na



sociedade. Por isso, segundo Sueli Carneiro (2003), a hegemonia da branquitude no imaginário social e nas relações sociais concretas, acaba resvalando na afetividade e sexualidade das mulheres negras. A pesquisa de Cláudia Pacheco (2013) dá provas disso ao trazer relatos de mulheres afro-brasileiras que, por razões variadas, vivenciam o desamor tanto por não conseguirem manter relações afetivas duradoras, quanto por não encontrarem parceiros que as queiram da maneira como são.

Nessa perspectiva, o corpo desfeito de amor experiencia o desamor de forma intensa, pois, ao encontrar o amor e perdê-lo, perde junto a ilusão que o mito do amor romântico proporcionava, com isso, em vez da felicidade, passa a ser consumido pela dor. O corpo desfeito de amor, conforme está expresso no poema intitulado “Depois da noite”, sofre a dor do desenlace, do término amoroso. No poema citado, a dor do eu-lírico resulta do desamor, do desencontro entre amante e amado, e como se trata de uma dor afetiva, não tem remédio, sendo, portanto, impossível que a voz narrativa não tenha seu âmago dilacerado, tal qual nota-se:

[...]

Agora que todas as dores sangram,
resta o corpo desfeito de amor,
a posta restante da cama,
a insônia e o silêncio.

Não há voz que troveje pela casa,
os diários apenas contam as horas
e o passado entrelaça as mãos
embalando a dor miúda e sem remédio (Natália, 2017, p. 19)

De acordo com o psicanalista argentino Juan-David Nasio, essa dor extrema que o eu-lírico sente, no registro dos sentimentos humanos, “é o derradeiro afeto a última cristação do eu desesperado, que se retrai para não naufragar no nada” (Nasio, 1997, p. 12). A respeito disso, em seu texto *Eu mereço ser amada*, Lívia Natália faz a seguinte afirmação: “precisamos compreender que nossas lágrimas precisam ter lugar, nossas angústias, sejam elas quais forem, precisam ser ouvidas por nós mesmas, calar a dor é sofrer duas vezes” (Favela Potente, 2019). Depreende-se, com isso, que ao fazer transparecer a dor do corpo defeito de amor, a poeta contrapõe o amor romântico, mostrando que o amor pode trazer felicidade, mas também infelicidade, pode ser duradouro e também repentino; ainda, retira o eu-lírico do lugar do silêncio a fim de que possa revelar o seu eu-interior.

Na sua dissertação sobre a literatura de Lívia Natália, a pesquisadora Camila Carmo afirma que “os afetos que pedem passagem nos poemas de amor da poeta Lívia Natália dizem de lágrimas e despedidas, mas também tecem camadas em que o amor produzido por mulheres negras está envolto da vontade de compartilhar em multiplicidades” (Carmo, 2019, p. 68). Então, para a poeta Lívia Natália, falar de amor significa compartilhar experiências afetivas que não estão mais no plano individual, mas no plano coletivo, porque ao falar de si, a poeta acaba inscrevendo o nós. É nesse sentido que afirmamos existir uma relação entre a experiência de desamor ficcional presente nos poemas analisados e a experiência de desamor das mulheres negras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



O discurso amoroso da poeta Livia Natália traz para a cena literária a questão do desamor, que diz respeito a ausência de amor configurada na espera pelo objeto amado que fica somente no plano do desejo, e na finitude da relação amorosa, que ao acabar, deixa o vazio. Conforme foi possível verificar com a análise realizada, a poeta tematiza o amor de modo a (re)significá-lo, pois lhe interessa problematizar a noção de amor romântico e o caráter natural e universal do amor, apresentando-o, desse modo, enquanto uma construção sociocultural.

Escrever sobre o amor, para Livia, é uma maneira de inscrever a emocionalidade negra na literatura e problematizar a solidão afetiva que determinados sujeitos, incluindo as mulheres negras, experienciam, por ser o amor seletivo e ideológico, conforme pontuou Jurandir Costa (1998). Além disso, escrevendo sobre o amor a poeta acaba promovendo uma discussão sobre relacionamento amoroso e racismo, mesmo sem fazer referência explícita ao signo da negritude.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen, 2019.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. Rio de Janeiro: Rocco: 1998.

FERNANDES, Eliane Gamas. **A cor do amor**: o racismo nas vivências amorosas de mulheres negras. 105 f. 2018. Dissertação: (Mestrado em Psicologia) – universidade Federal de Rondônia, Porto Velho

FERREIRA, Nadiá Paulo. **A teoria do amor na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução de Daniel Miranda e Wiliam Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC: Apicuri, 2016.

HOOKS, bell. **Vivendo de amor**. Disponível em:

<<http://www.olibat.com.br/documentos/Vivendo%20de%20Amor%20Bell%20Hooks.pdf>> Acesso em 25/08/2020.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

MORAES, Dax. **História filosófica do amor**: ensaio para uma nova compreensão da essência do amor humano. Natal: EDUFRN, 2019.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: SANTANA, Bianca (Org.). **Vozes insurgentes de mulheres negras**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2019, p. 111-115.

NASCIMENTO, Evando. Introdução: A literatura à demanda do outro. In: DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. P. 7-42

NATÁLIA, Livia. **Eu mereço ser amada**. Favela Potente, 2016. Disponível em: <https://favelapotente.wordpress.com/2016/04/11/eu-mereco-ser-amada/>

NATÁLIA, Livia. **Dos descaminhos**. In: *Dia bonito pra chover*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 43



NATÁLIA, Lívia. **Canção**. In: *Dia bonito pra chover*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 25

NATÁLIA, Lívia. **Desenredo**. In: *Dia bonito pra chover*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 53

NATÁLIA, Lívia. **Depois da noite**. In: *Dia bonito pra chover*. Rio de Janeiro: Malê, 2017. p. 19

NEVES, Ana Sofia Antunes das. **As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor**: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 609-627, setembro-dezembro/2007.

PACHECO, Ana Cláudia Lemos. **Mulher negra**: afetividade e solidão. Salvador: EDUFBA, 2013

REIS, Isabel Cristina Ferreira dos. **Histórias de vida familiar e afetiva de escravos na Bahia do século XIX**. 130 f. 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SOUZA, Maria Salete Daros de. **Desamores na ficção contemporânea**: a destruição do idílio familiar. 184 f. 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Catarina.

SOUZA, Claudete Alves da Silva. **A solidão da mulher negra – sua subjetividade e seu preterimento pelo homem negro na cidade de São Paulo**. 174 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



LA CASA DE BERNARDA ALBA DE FEDERICO GARCÍA LORCA Y DOROTÉIA DE NELSON RODRIGUES: UNA INVESTIGACIÓN COMPARATIVA

José Francisco da Silva Filho¹

Universidade do Estado da Bahia (UNEB) / Universidade Aberta do Brasil (UAB)

RESUMEN

El presente artículo propone hacer un análisis de dos importantes obras del teatro del siglo XX, tomando como base los conceptos y métodos de los estudios comparados. Examinaremos como el espacio hogareño en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y en *Dorotéia* de Nelson Rodrigues se convierte en un recinto inviolable cuyas paredes encierran a los cuerpos exclusivamente de mujeres (las de la familia de Bernarda y las de D. Flávia), llevándolas a vivir un eterno estado dual: deseo y rechazo; profano y sagrado; libertad y límite. Para ello, tomamos como referencia autores como I. Gibson (2001), R. Castro (2022), R. Doménech (2012), S. Magaldi (2015), García Lorca (2024), T. Carvalhal (2006), entre otros.

Palabras clave: Literatura. Teatro. Estudio comparado. Cuerpo.

RESUMO

Este artigo propõe uma análise de duas importantes peças de teatro do século XX, apoiando-se em conceitos e métodos dos estudos comparativos. Examinaremos como o espaço doméstico em *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, e em *Dorotéia*, de Nelson Rodrigues, torna-se um recinto inviolável cujas paredes confinam exclusivamente corpos de mulheres (as da família de Bernarda e as de Dona Flávia), levando-as a viver em um estado recorrente de dualidade: desejo e rejeição; profano e sagrado; liberdade e limite. Para esta análise, recorreremos aos trabalhos de autores como I. Gibson (2001), R. Castro (2022), R. Doménech (2012), S. Magaldi (2015), García Lorca (2024), T. Carvalhal (2006), entre outros.

Palavras-chave: Literatura. Teatro. Estudo comparativo. Corpo.

INTRODUCCIÓN

A través de un estudio comparativo, nos proponemos establecer una aproximación entre dos obras teatrales: *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Dorotéia* de Nelson Rodrigues. Aunque cada una posee un estilo propio y plasme matices diferentes en sus textos, podemos identificar puntos de convergencia como la exposición de cuerpos femeninos aprisionados en sus hogares.

Cuanto a la Literatura Comparada como método de análisis elegido, esta asignatura abarca una diversidad de investigaciones y se ha caracterizado como un espacio de debates, así que no pretendemos trazar su larga trayectoria ni tampoco revisar todo que se ha escrito sobre los estudios comparados – ello sería un tarea inalcanzable, debido a la amplitud de su área de actuación – sino

¹ Professor de EAD da Universidade Aberta do Brasil (UAB) e professor titular da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre e doutor em Teoria de la literatura y literatura comparada pela Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). E-mail: jdasilva66@hotmail.com



que apuntar algunos aspectos que nos ayuden a elucidar mejor nuestra propuesta que es usar el enfoque comparatista como método interpretativo de dos obras teatrales de dos autores de distintas nacionalidades y culturas.

En este sentido, nuestro trabajo sería un ejercicio intertextual cuando vamos a lanzar mano de ejemplos de los textos comparados a fin de encontrar puentes que los unan en un movimiento de ir y venir. Sobre ello, comenta Tânia Carvalhal: “Outros campos da investigação comparatista também progrediram com o reforço teórico, entre eles o da relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e folclore, literatura e história se tornaram objeto de estudos regulares...” (CARVALHAL, 2006, p. 73).

Desde luego, es importante aclarar que en los estudios comparados actuales no más se analiza distintos textos buscando demostrar una relación de fuente-influencia, así que no podemos concebir que entre las obras en cuestión exista una relación de dependencia o sometimiento. Por tanto, este trabajo tiene importancia no solo por establecer un diálogo, como hemos señalado, entre obras y autores de contextos y lenguas diferentes, sino además por permitir analizar como una obra teatral brasileña y otra española retratan el hogar como un espacio de encierro de cuerpos femeninos.

Para poder llevar a cabo tal propósito, haremos un corto recorrido que empieza con esa breve introducción, seguida de más tres partes: en la segunda, nos dedicaremos a estudiar “Los cuerpos femeninos”, cuando iremos examinar como las imágenes corpóreas de las mujeres en las dos obras están relacionadas a la idea de pecado y, consecuentemente, necesitan que esos cuerpos estén encubiertos y sometidos a castigos. Además de las mujeres de la familia de Bernarda y de Dorotéia –en los dos textos no circula un personaje masculino– participan de las escenas otros personajes femeninos: en *La casa de Bernarda Alba* la hija de la Libradas, Paca la Roseta, Adelaida; en *Dorotéia* una vecina y la bisabuela de la protagonista. Por lo tanto, observar cómo los cuerpos femeninos se presentan en las dos piezas teatrales constituye un aspecto relevante y de indudable importancia para el conocimiento y la comprensión de las obras.

En la tercera parte, analizaremos “El espacio hogareño”, cuando iremos observar cómo la casa familiar en los textos objeto de estudio se convierte en un espacio atribuido a lo femenino y sirve para encerrar los cuerpos de mujeres. Se suele ver el hogar como un lugar donde no sólo cohabita una pareja conyugal, sino además representa el espacio donde la mujer debe procrear y crear a sus hijos. Este ambiente ejerce una importancia indudable en las piezas y será en esta unidad doméstica donde los personajes van a poner de manifiesto sus deseos más ocultos, a la vez que se convierte en el escenario principal de los conflictos entre los personajes.

Y para finalizar, en la cuarta y última parte, están “Las conclusiones”, cuando presentaremos las principales reflexiones extraídas de este trabajo.

1 LOS CUERPOS FEMENINOS

Al estudiar la dramaturgia de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca nos hemos dado cuenta de qué, aunque haya en sus piezas una indiscutible riqueza temática, existen obras que coinciden al exponer en escena cuerpos exclusivamente de mujeres encerradas en el seno familiar.

Tanto en *La casa de Bernarda Alba* como en *Dorotéia* una imagen que se destaca es la de las mujeres ya que se trata de creaciones literarias cuyos personajes son únicamente femeninos. Es cierto que la mujer suele asumir, casi siempre, el papel de protagonista en las obras más consagradas de los autores estudiados, no obstante, nos llama la atención el hecho de que son los únicos textos en el conjunto de la producción dramática de cada uno de los escritores donde no



aparece en escena un personaje masculino. El propio título ya demuestra que existe una inequívoca relación entre las historias y el universo femenino: una se titula con el nombre de la protagonista (Dorotéia) y la otra tiene como título la palabra “casa” seguida del nombre de su dueña (Bernarda Alba) –asimismo no podemos olvidar que esta pieza lorquiana llevaba el subtítulo de “Drama de mujeres en los pueblos de España”.

En *Dorotéia* del brasileño Rodrigues encontramos una familia compuesta solamente de mujeres: tres viudas que viven solas (D. Flávia, Maura y Carmelita), la hija de D. Flávia (Maria das Dores, llamada Das Dores) y una prima de las tres que regresa a casa (Dorotéia). Las viudas cubren sus cuerpos de luto cerrado y viven en una casa impenetrable, sin luz y donde no hay habitaciones, sólo salas – lo que nos señala que la represión a los impulsos corpóreos será uno de los temas que desencadena el conflicto. Las tres nunca han visto a sus fallecidos esposos y tuvieron una náusea en la primera noche que se acostaron con ellos. Todas de esta familia sufren el mismo problema: experimentan ese malestar en sus cuerpos en las nupcias y nunca ven a ningún hombre. Ello se repite solamente entre las mujeres de ese clan desde que la bisabuela cometió el pecado de amar a un hombre y casarse con otro. La pieza empieza con el regreso de Dorotéia a esta casa – la única que escapó de la maldición familiar de la náusea –después de vivir fuera (prostituyéndose) y, por ser bella, en oposición a la fealdad de las primas, desencadenará un enfrentamiento entre las mujeres: sus primas viudas le exigen que renuncie a su belleza y a las formas atractivas de su cuerpo para ser aceptada en la familia.

La casa de Bernarda Alba del español García Lorca también se compone solamente de personajes femeninos: una viuda autoritaria (Bernarda), su madre (María Josefa) sus cinco hijas solteras (Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio y Adela) y una criada (Poncia). Con la ausencia del patriarca, la madre pasa a ejercer el papel de jefe de la casa y obliga a sus hijas a que cubran sus cuerpos de luto cerrado. La casa se convierte en una cárcel y todas pierden sus derechos individuales, al paso que se ven sometidas a las reglas de obediencia a esta madre viuda y de respeto a la memoria del padre fallecido. Un caballero del pueblo está prometido a Angustia, la hija mayor que posee la herencia de su padre (primer marido de la viuda). El joven, presencia circundante y nocturna fuera de los muros de la casa, se convierte en objeto de deseo de las hermanas, las cuales pasan no solo a oponerse entre sí, sino además a vigilar mutuamente los movimientos corpóreos para que ninguna hermana pueda entregarse al joven deseado.

Algunos estudios acerca de la presencia de la mujer en la obra de Nelson Rodrigues y García Lorca, centran sus análisis en la cuestión de los roles sociales del género femenino. El escritor Ruy Castro (2022) considera que, así como Shakespeare fue un creador de tipos masculinos, Nelson Rodrigues fue de mujeres. En la visión de Sábato Magaldi –amigo personal y uno de los más importantes investigadores de la dramaturgia de Nelson Rodrigues– la tendencia de este dramaturgo a pintar la frustración femenina en su teatro es fruto del machismo de la sociedad conservadora brasileña. Ello coincide con una tendencia de la crítica brasileña que ha encontrado esta característica no solo en “Dorotéia”, sino además en otras piezas rodriguianas como “Beijo no asfalto” y “Toda nudez será castigada”, en un movimiento en que vincula sus personajes femeninos a las mujeres de la realidad de este país².

² “O moralismo conservador, a intolerância, a hipocrisia e o preconceito são especialmente enfocados em *Beijo no asfalto*, *Dorotéia* e *Toda nudez será castigada*. A deteriorização da instituição do casamento e a frustração da mulher, vítima do machismo brasileiro, com frequência tornam-se alvo também do impiedoso julgamento a que o dramaturgo submete a sociedade”. (NUNES, 1994, p. 57).



Con relación a la visión de la mujer en “La casa...”, hay estudios que apuntan esta elección debido a que el autor granadino siempre se posicionó al lado de oprimidos, como los negros, homosexuales y gitanos. Algunos investigadores sostienen la idea de que Lorca pretende denunciar la condición de la mujer en un sistema social que la oprime, otros se centran la mirada en la lucha creada entre madre e hijas, señora y criada en la sociedad española. En la introducción de un libro sobre la prosa lorquiana, Lelia María Romero señala: “E na obra de Lorca o texto tem voz singular com composições visuais personalíssimas, líricas, desconcertantes, além dos traços culturais do entorno do poeta” (GARCÍA LORCA, 2004, p. 18). Como ha observado correctamente Andrew A. Anderson, es evidente que existe una tendencia a dirigir la mirada a lo social y a relacionar la obra a los problemas de su entorno. Sin embargo, vale la pena observar otras cuestiones que se centran en el mundo recreado dentro y por la obra. Estamos de acuerdo con este investigador cuando pondera:

Es igualmente imposible sostener que no hay ninguna observación ni crítica implícita de índole social: Lorca pinta una comunidad materialista y petrificada, los peores aspectos de la cual no podía menos que deplorar. Sin embargo, a luz de todo lo expuesto, me parece que en el futuro sería más deseable moderar si no descartar el previo interés en la organización social de España rural (...). *La casa de Bernarda Alba* ha sido mal entendida no sólo como resultado de interpretaciones excesivamente literales, sino también porque un conocimiento superficial de las entrevistas que dio Lorca en los últimos años de su vida también puede dar origen a una lectura de la pieza como tratado sociológico. (ANDERSON, 1986, p. 139)

En el texto del brasileño y en el del español vemos en las historias que la muerte recae sobre los personajes que no contienen los deseos de su cuerpo, hecho que tendrá la implicación de otro miembro del propio núcleo. La muerte de Adela en la obra lorquiana se presenta en una habitación al final del último acto, en forma de parricidio indirecto. La hija menor de Bernarda se ahorca porque cree que había muerto Pepe al oír la declaración de su hermana rival quien dice: “Se acabó Pepe el Romano” (LORCA, 2004, p. 204). Estas falsas palabras dichas con la intención de destruirla junto al disparo de la escopeta de su madre, le llevan al suicidio.

La supuesta muerte de Pepe pone fin a la posibilidad de Adela hacer uso de su cuerpo con libertad, así que prefiere acabar con su vida como forma de huir de esta cárcel. Sobre ello, Cedric Busette señala que García Lorca plantea,

...en forma más firme la idea del cuerpo (soma) como fuerza poderosa. Debido a las demandas del cuerpo, en este caso el deseo sexual, Adela se afirmará con tal fuerza que el código moral y social carecerá de significado para ella. Es interesante observar la primacía del cuerpo en su jerarquía de valores. Proclama su libertad como el derecho usar el cuerpo en la forma que mejor le plazca. (BUSERETTE, 1971, p. 87)

De igual modo en *Dorotéia* la represión a las inclinaciones naturales será el motivo del conflicto de los personajes y el desacato a las normas impuestas genera una punición sobre lo corpóreo. En la obra del brasileño las mujeres se destruyen en una secuencia de parricidios – D. Flávia estrangula a sus hermanas y lleva a su hija a una segunda muerte como forma de castigo. Las bellas formas femeninas y el lindo rostro del personaje Dorotéia deberán ser tomados por llagas



para que no despierten más atractivos, por lo tanto, hay la idea que el cuerpo femenino debe ser punido con enfermedades por evocar deseos eróticos. Conforme Anderson F. Brandão,

O universo dramático de Nelson Rodrigues estava eivado de referência a doenças físicas que transcendiam o espaço restrito do corpo e atingiam o espaço da mente, do comportamento, da moralidade. Esse olhar a enfermidades físicas – distante nos dias de hoje – era bastante comum nos anos 40 no Rio de Janeiro. Na verdade, o conhecimento científico que aparecia nos periódicos estava muito mais voltado a venda de medicamento do que à divulgação de pesquisas e saberes científicos. (BRANDÃO, 2006, p. 114).

Como hemos visto, el cuerpo asume una importancia capital para discutir la sexualidad de las mujeres en los hogares represores de las dos obras estudiadas. Entre el mundo interior donde habita el impulso sexual y el mundo exterior que está regido por leyes represoras están sus cuerpos calientes que viven en constante lucha por silenciar los deseos íntimos. Tanto en *Dorotéia* como en *La casa de Bernarda Alba* las formas femeninas deben ser ocultadas para no despertar ningún tipo de aspiración sexual. El traje negro de las tres primas de Dorotéia como el de Bernarda y sus hijas están en sintonía con la condición de castidad que se someten los cuerpos femeninos que viven bajo el techo de los dos hogares.

2 EL ESPACIO HOGAREÑO

Entre el espacio público y el espacio íntimo de cada personaje de las dos obras, existe el hogar que va a marcar los límites. Éste se convierte en un ambiente cerrado donde nadie puede traspasar sus fronteras, tal y como lo señala la madre autoritaria en el inicio de *La casa de Bernarda Alba* tras la muerte de su segundo marido: “Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas” (LORCA, 2004, p. 128). Al respecto de este cerco familiar, también lo identificamos en *Dorotéia* con D. Flávia, otra matriarca, al declarar: “Aqui não entra homem há vinte anos...” (LORCA, 2004, p. 206). La casa se constituye en un ambiente trágico porque la lucha que se trabará en su interior no es entre un individuo y otro cualquiera, sino entre los de la misma sangre. En una especie de ring donde los oponentes son familiares, por lo tanto, el parricidio se revela algo inevitable.

La casa de Dorotéia y la casa de Bernarda son espacios claustrofóbicos en que la convivencia social, que impone máscaras y reglas de conducta, casi no ocurre. *Dorotéia* transcurre en un ambiente cerrado, sin habitaciones y habitado por viudas, como lo dice D. Flávia, “Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas?” (RODRIGUES, 1981, p. 207). Los conflictos familiares entre estas mujeres se intensifican aún más en este hogar donde no hay la presencia de lo masculino. El mundo fuera de la casa familiar es el ambiente impuro donde estuvo Dorotéia cuando abandonó el seno hogareño. Allí ella tuvo contacto con hombres y el pecado de la carne, por tanto, el mundo exterior es una amenaza a estas mujeres castas.

El hogar de la familia Alba está ubicado en un lugar pequeño como lo describe Bernarda: “...este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con miedo de que esté envenenada” (LORCA, 2004, p. 127). Es un mundo rural cuya naturaleza circundante hace despertar todos los sentidos, y en donde los deseos instintivos adquieren en los personajes una fuerza incontrolable. Toda la acción en la obra lorquiana se desarrolla en el interior de un hogar donde la atmósfera de muerte, silencio y represión va a sofocar a las mujeres quienes aspiran a la libertad del mundo exterior. Luis Fernández Cifuentes señala: En *La casa de Bernarda Alba* el espacio



es tema fundamental del diálogo: las voces, los ruidos, los movimientos de los personajes revelarán paulatinamente al espectador que el espacio visible es sólo una zona de paso, sin verdadera capacidad de convocatoria” (FERNÁNDEZ CIFUENTES, 1986, p. 190).

No solo las hijas, sino también la madre de Bernarda ambiciona este salto y dice en una escena: “Yo quiero campo. Yo quiero casas, pero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos...” (LORCA, 2004, p. 198). El espacio extra-muros del hogar a su vez se constituye un ambiente idílico, natural y seductor con cuerpos masculinos, cánticos viriles y animales salvajes. Así escribe Magdalena Cueto Pérez sobre la oposición entre el mundo interior y exterior de la casa:

...al espacio abierto designado como “lejos, muy lejos” (campo, río, mar, calles), ese espacio del que los personajes reciben la llamada o la amenaza de la libertad y el amor, pero que también simboliza el mundo de la muerte ligada al interdicto, se opone un espacio cerrado, visto como fortaleza o como cárcel, según los personajes, situaciones, etc., que se semiotiza escenográficamente por los gruesos muros que cierran la casa. (CUETO PÉREZ, 1990, p. 114)

En la apariencia hay una oposición entre el mundo de afuera – con sus colores, aire libre, sonidos – y el espacio hogareño – con su blanco-negro, paredes, silencio. Sin embargo, en la esencia ambos están conectados: la tiranía y moralismo del pueblo igualmente se manifiesta en el microcosmos doméstico. Sobre las antonimias dentro/fuera en *La casa de Bernarda Alba*, Ricardo Doménech comenta: “El curso de la acción irá revelando, no obstante, que ese *dentro* no es un espacio tan cerrado y hermético como Bernarda quisiera. De *fuera* llegarán, vulnerándolo, innumerables señales, verdaderas llamadas” (DOMÉNECH, 1986, p. 304). Igualmente, Montero considera que entre la casa y el exterior ha habido una lectura que marca la separación y reflexiona:

Creo que un estudio más prudente del argumento nos dice todo lo contrario; a pesar de lo que se suele repetir, la separación de la casa y el pueblo en la obra sirve para que sus vidas se identifiquen hasta en los últimos detalles. La distancia imaginaria produce la semejanza impuesta. (...) Ojo por ojo, casa por casa. Las semejanzas llegan también al mismo desarrollo escénico, a la manera con que García Lorca va planteando la acción. En todas las casas ocurre lo mismo y todas mantienen una misma relación con el pueblo. Todas ocultan el pecado propio, todas son vigilantes del pecado ajeno. (MONTERO, 1996, p. 74-75).

La fuerza instintiva que emana de la naturaleza choca con el luto cerrado y los muros de la casa, sin embargo, encontrará refugio en el cuerpo de la más joven de las hijas de Bernarda, quien para lograr traspasar las rejas de esta cárcel doméstica tendrá que pagar con su vida.

En *Dorotéia* las escenas también ocurren en el interior de un hogar dónde solo transitan cuerpos femeninos y el mundo exterior se describe como el ambiente de lo masculino. La protagonista, como hemos visto, estableció contacto con el sexo opuesto en el mundo extra-hogareño cuando vivió en la prostitución. Esta experiencia se repite una vez más fuera de la casa cuando, en el final de primer acto, Dorotéia abandona el hogar familiar para ir al encuentro de Nepomuceno, a fin de adquirir las llagas de este enfermo “(As viúvas levam Dorotéia à porta. Dorotéia abandona a cena. As viúvas dão adeuzinho.)” (RODRIGUES, 1981, p. 216). Aunque no haya la presencia física de un personaje masculino en la casa de las primas a lo largo de esa obra, lo



masculino ocupa todo el tiempo este espacio, habitando la memoria – “Eu não vi o meu marido... deitei-me e não o vi...” (RODRIGUES, 1981, p. 224) – y la imaginación de estas mujeres – “O jarro me persegue... (...). Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida, eu o vejo...” (RODRIGUES, 1981, p. 209). Por tanto, la relación entre el mundo de dentro y el de fuera en ambos textos es muy estrecha y la fuerza instintiva del mundo circundante logra penetrar los hogares y el alma de sus habitantes³.

En la casa de Bernarda la ventana hogareña se convierte en vehículo de contacto con los cuerpos del sexo opuesto. En un estudio sobre la obra lorquiana en cuestión Francisco Ynduráin indica: “La ventana, el balcón, con rejas o celosía es un espacio para la observación, para la recepción, sus dos caras reúnen lo oferente y lo prohibitivo” (YNDURÁIN, 1985, p. 137).

Vamos a encontrar en el texto de García Lorca a las jóvenes mirando a Pepe en el primer acto: “Criada – Como dará la vuelta a la esquina, desde la ventana de tu cuarto se verá mejor. (*Sale*)” (RODRIGUES, 1981, p.143). Además de la visión del cuerpo varonil, tenemos la audición –con los sonidos de las voces masculinas–, que llega a estos hogares desde afuera y hacen despertar en los cuerpos femeninos los deseos prohibidos.

CORO Ya salen los segadores
En busca de las espigas;
Se llevan los corazones
De las muchachas que miran.
(RODRIGUES, 1981, p. 161)

CORO. (Muy lejano.)
Abrir puertas y ventanas
Las que vivís en el pueblo,
El segador pide rosas
Para adornar su sombrero.
(RODRIGUES, 1981, p. 162)

La casa es un recinto aparentemente inviolable y sus paredes encierran simbólicamente a los miembros de la familia de Bernarda y de D. Flávia a vivir un eterno estado dual: deseo y rechazo; profano y sagrado; libertad y límite; entre otros. Según Miguel García-Posada “La casa es el espacio dramático de la obra. A ella llegan ecos, noticias, rumores, del exterior, del pueblo: a ella –a sus ventanas o a su pajar– llega Pepe el Romano, el macho...” (GARCÍA POSADA, 1979, p. 147). En este espacio están obligadas a respetar las leyes familiares y las tradiciones religiosas como toda buena y honrada familia; por consiguiente, todas están sometidas a normas y convenciones.

CONCLUSIONES

En este trabajo hemos desarrollado un estudio comparativo de las obras teatrales de Nelson Rodrigues y Federico García Lorca, donde hemos identificado en *Dorotéia*, del brasileño, y en *La casa de Bernarda Alba*, del español, dos temas que las aproximan: el cuerpo femenino y el espacio hogareño.

³ Según Francisco García Lorca: “En *La casa de Bernarda Alba* la relación dentro-fuera acaba por ser la materia misma dramatizada. Y es, quizá, este rasgo el que mejor acusa el lorquismo de la obra” (García Lorca, 1981: 381).



Hemos decidido focalizar nuestra mirada en un texto de cada autor, una vez que hallamos en ellos no solo elementos que nos permiten aplicar el método de comparación, sino además las características que responden al tipo de estudio propuesto. Al analizar la mujer en Nelson Rodrigues y en García Lorca, vimos que en las obras analizadas solamente hay la presencia de cuerpos femeninos, los cuales están enlutados como una forma de control social y de represión sexual. Por considerarlos como pecaminosos, sus cuerpos deben sufrir algún tipo de expiación, como ocurre con las mujeres en los dos hogares.

Siguiendo este ejercicio comparativo, nos concentramos en el otro tema nuclear que avecina el texto de Lorca al de Rodrigues: el espacio hogareño. Se puede constatar que, tanto en las diecisiete piezas del brasileño, como en la mayoría de la producción dramática del español, el hogar familiar es el lugar elegido para que se desarrollen los conflictos. Al observar que tipo de relación familiar se establece en *Dorotéia* y *La casa de Bernarda Alba* constatamos algunas concomitancias: no hay una figura masculina y las madres son las que ejercen el poder del tipo patriarcal sobre los otros integrantes en las dos familias; prevalece un enfrentamiento entre las mujeres: Dorotéia (Rodrigues) y sus primas, Adela (Lorca) y sus hermanas; en cada obra hay un personaje masculino (Eusébio da Abadia y Pepe el Romano) que aunque no aparece en ninguna escena, viene a intensificar la rivalidad entre las consanguíneas.

Al comparar los dos hogares, hemos observado que ambos son espacios claustrofóbicos y oscuros, donde solo circulan mujeres. La oposición entre el espacio de la casa (mundo femenino de deseos reprimidos) y el de fuera (mundo masculino de libertad sexual) en los relatos solo ocurre en la apariencia una vez que en la esencia, existe en ambos una identificación con los mismos impulsos eróticos, como lo afirma correctamente Montero (1996). Otra coincidencia es que si en una obra, Dorotéia solo logra contacto con el ser masculino (Nepomuceno) fuera la casa, en la otra, vemos que Adela tiene una experiencia con Pepe el Romano apenas cuando este traspasa los muros hogareños. Del mismo modo como el cuerpo enlutado enmascara los deseos pecaminosos del alma de las mujeres, la casa actúa como mantenedora de la buena fachada social.

En el final de cada obra vemos que en el mundo aparente no ocurren cambios profundos en la imagen de las casas, las cuales siguen consideradas de familia respetable. Con ello los autores nos muestran que hogares tradicionales como estos, solo en la fachada se muestran como ejemplo de virtud y moral; sin embargo, en el interior de sus paredes se transgreden los valores que abogan ciegamente. Por todo ello, *La casa de Bernarda Alba* y *Dorotéia* desenmascaran una sociedad que en los espacios públicos es hipócrita y moralista, y en el ambiente privado hogareño es represora e inmoral, así como denuncian una cultura que ha históricamente encerrado y cosificado el cuerpo femenino por considerarlo oscuro y pecaminoso.

REFERENCIAS

ANDERSON, A. A. (1986), "El último Lorca: unas aclaraciones a *La casa de Bernarda Alba*, *Sonetos* y *Drama sin título*", en Andrés Soria Olmedo, **Lecciones sobre Federico García Lorca**, Granada: Comisión Nacional del cincuentenario, Mayo.

BRANDÃO, A.F. (2006). **O teatro desagradável de Nelson Rodrigues**. (Tesis de Doctorado en Ciencia de la Literatura), Departamento de Ciências da Literatura, Rio de Janeiro: Universidade Federal de Rio de Janeiro.

BUSETTE, C. (1971). **Obra dramática de García Lorca**. Madrid: Anaya.



- CARVALHAL, T. F. (2006). **Literatura comparada**. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática.
- CASTRO, R. (2022). **O anjo pornográfico**. São Paulo: Companhia das Letras.
- CUETO PÉREZ, M. (1990), “Transgresión y límite en el teatro de García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*”, en **Lecturas del texto dramático: variaciones sobre la obra de Lorca**. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- DOMÉNECH, R. (1986), “Realidad y misterio (Notas sobre el espacio escénico en Bodas de Sangre, Yerma y La casa de Bernarda Alba)”. In **Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, n. 433/4, pp. 293/310, jul./ago.
- DOMÉNECH, R. (2012). **García Lorca y la tragedia española**, Madrid: Fundamentos.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1986). **Lorca en el teatro: la norma y la diferencia**, Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- GARCÍA POSADA, M. (1979). **García Lorca**, Madrid: EDAF.
- GARCÍA LORCA, F. (2012), **Teatro Completo**, Barcelona: Círculo de lectores.
- GARCÍA LORCA, F. (2004), **La casa de Bernarda Alba**, Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, F. (1981), **Federico y su mundo**, Madrid: Alianza.
- GARCÍA LORCA, F. (2024). **A prosa do poeta**. Tradução: Lelia Maria Romero. São Paulo: Madamu.
- GIBSON, I. (2001), **García Lorca – Biografia esencial**, Barcelona: Ediciones Península.
- MAGALDI, S. (1981), “Introdução”, In RODRIGUES, N. **Teatro Completo de Nelson Rodrigues**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MAGALDI, S. (2015), **Teatro de obsessão: Nelson Rodrigues**. São Paulo: Global Editora.
- MONTERO, L.G. (1996), **La palabra de Ícaro**. Granada: Universidad de Granada.
- NUNES, L.A. (1994), “Melodrama com naturalismo no drama rodriguiano”, In **Travessia**. 28. Florianópolis, pp. 49-62.
- RODRIGUES, N. (1981), **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- YNDURÁIN, F. (1985), “La casa de Bernarda Alba, ensayo de interpretación”, In **La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca**. Madrid: Cátedra.



O PÓS-TERROR NO CINEMA IRLANDÊS CONTEMPORÂNEO E A SUBVERSÃO DO MEDO: UMA ANÁLISE DE *WITHOUT NAME* (2016) DE LORCAN FINNEGAN

Joyce Kailana Santos¹

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Sanio Santos da Silva²

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

RESUMO

A sociedade contemporânea caracteriza-se por um cenário de incertezas e aceleração de informações, no qual emergem novos medos e ansiedades. Nesse contexto, o pós-terror surge como uma tendência que rompe com convenções tradicionais, afastando-se de sustos fáceis para explorar tensões psicológicas e pavor existencial. Este estudo tem como objetivo analisar o filme irlandês *Without Name* (2016), dirigido por Lorcan Finnegan, a fim de compreender como ele se insere no pós-terror a partir das especificidades do cinema irlandês. O método utilizado é a análise de conteúdo, conforme Bardin (1977), que permite interpretar o texto fílmico com base em pressupostos teóricos. Os resultados apontam que *Without Name* constrói sua narrativa por meio de closes, silêncios e efeitos psicodélicos, instaurando inquietação sem recorrer a imagens chocantes. O filme também evidencia a relação dos personagens com a natureza, ressaltando tensões psicológicas e existenciais. Com base na análise realizada, conclui-se que a obra se enquadra de maneira consistente na tendência do pós-terror, ao mesmo tempo em que reflete traços marcantes do cinema irlandês contemporâneo.

Palavras-chave: Pós-terror. *Without Name*. Terror. Cinema irlandês.

ABSTRACT

Contemporary society is characterized by a context of uncertainty and accelerated information flow, in which new fears and anxieties emerge. In this scenario, post-horror arises as a trend that breaks with traditional conventions, moving away from jump scares to explore psychological tensions and existential dread. This study aims to analyze the Irish film *Without Name* (2016), directed by Lorcan Finnegan, in order to understand how it fits into post-horror through the specificities of Irish cinema. The method applied is content analysis, as defined by Bardin (1977), which enables the interpretation of the filmic text based on theoretical assumptions. The results show that *Without Name* builds its narrative through close-ups, silences, and psychedelic effects, creating unease without resorting to shocking imagery. The film also highlights the characters' relationship with nature, emphasizing psychological and existential tensions. Based on the analysis, it is concluded

¹ Graduanda em Letras Vernáculas com Língua Estrangeira pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: joycekailanasantos@gmail.com

² Professor assistente da área de língua inglesa do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e do curso de Licenciatura em Letras - Língua Inglesa e Literaturas no Departamento de Ciências Humanas Campus I da Universidade do Estado da Bahia (UNEB). Mestre e doutor em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: sanio.santos@gmail.com



that the work consistently fits into the post-horror trend, while also reflecting key features of contemporary Irish cinema.

Keywords: Post-horror. Without Name. Horror. Irish cinema.

INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea atravessa constantes transformações, acionadas por crises ambientais, instabilidade política, avanços tecnológicos e sobrecarga de informações. Tais fenômenos impactam o imaginário coletivo, dando novas formas ao medo. Assim, temores emergem de maneira mais difusa e existencial, uma tendência que conduz a comunidade perceber ameaças que, mesmo invisíveis, são potencialmente destrutivas. O cinema, enquanto expressão artística sensível a seu tempo, é afetado por essas mudanças. O gênero terror, historicamente associado a monstros, sustos e situações grotescas, passa a assumir aspectos que contrastam com padrões de outros períodos.

Entre as respostas estéticas a esse novo cenário, destaca-se o chamado pós-terror. O termo foi cunhado por Steve Rose (2017), sendo uma referência a tendência de filmes que se afastam de convenções clássicas do gênero para explorar o medo a partir de conflitos internos, atmosferas densas e tensões psicológicas. Para fundamentar suas ideias, Rose (2017) cita, essencialmente, filmes hollywoodianos como *It Comes At Night* (2017), de Trey Edward Shults, e *A Ghost Story* (2017), de David Lowery. Contudo, deve-se destacar que esse movimento chegou a outras cinematografias. No cinema irlandês, o longa *Without Name* (2016), dirigido por Lorcan Finnegan, se destaca por sua estética introspectiva e pela construção de uma atmosfera opressiva e silenciosa, elementos que contribuem para uma experiência de medo e desconforto emocional no espectador.

Nesse sentido, este trabalho propõe uma análise crítica para *Without Name* (2016), visando compreender como o filme se insere na tendência do pós-terror no contexto do cinema nacional irlandês. Busca-se compreender como a narrativa se alinha aos moldes do pós-terror e incorpora elementos específicos do cinema nacional da Irlanda. A escolha do tema se justifica pela crescente visibilidade do pós-terror como uma forma renovada de expressão do medo, bem como pela carência de estudos sobre o cinema irlandês no Brasil, especialmente na região nordeste. A análise contribui, assim, para ampliar o campo de pesquisa sobre culturas de língua inglesa, com foco na produção audiovisual.

A metodologia adotada é a análise de conteúdo, conforme proposta por Laurence Bardin (1977), que permite interpretar o filme através de pressupostos teóricos de diversas concepções de mundo. Trata-se de uma ferramenta que explora conteúdos implícitos e explícitos, oportunizando a investigação dos múltiplos elementos que compõe o filme. A partir dessa abordagem, será traçado um entendimento sobre obra, destacando como medo e inquietação emergem através de aspectos narrativos e cinematográficos. Ademais, este trabalho deve entender como tais elementos dialogam com características do pós-terror e com o contexto sociocultural irlandês. Desse modo, o terror deixa de ser visto meramente como entretenimento e assume o papel de uma linguagem crítica e reflexiva.

1 TERROR E HORROR: A APREENSÃO E O CONFRONTO COM O REAL

O medo é uma emoção intrínseca à existência humana e, como tal, ocupa, um lugar crucial na produção de cultura. Howard Phillips Lovecraft (2017) pontua o medo como a emoção mais antiga e forte da humanidade, sendo o medo do desconhecido visto como o mais poderoso e



ancestral. Essa emoção primitiva e inerente ao ser humano foi explorada de forma contínua em manifestações artísticas e culturais ao longo dos séculos, seja em livros, filmes, ou histórias orais. Desde contos folclóricos até formas narrativas mais contemporâneas, diferentes maneiras de eliciar medos foram concebidas. Desse modo, esse sentimento atravessou gerações e se atualizou, acompanhando o surgimento de inquietações políticas e refletindo movimentos da sociedade.

Essa persistência do medo em expressões culturais pode revelar um vínculo com angústias e valores presentes na rotina da comunidade. Logo, o medo, transmitido a partir de narrativas orais e escritas, é emoldurado pelo contexto social de cada época, sendo redefinido em meio aos mais variados fenômenos sociais. Enquanto nos dias atuais, pessoas relatam receios acerca do aumento na criminalidade, em outros períodos, a sociedade temia ser alvo da fúria de divindades. No contexto brasileiro, por exemplo, tradições orais contribuíram para construção e transmissão de narrativas de medo, especialmente em localidades afastadas de centros urbanos. No Cariri cearense, relatos de assombrações, visagens e criaturas fantásticas são perpetuados por meio da oralidade popular. Segundo Sandra Bezerra (2011), essas crenças afetam o cotidiano da comunidade, de forma a levar pessoas simples a reconhecer a influência de entidades em suas vidas, estabelecendo uma estreita e permanente relação com o medo.

Compreender pavores que permeiam a sociedade, sejam enraizados na tradição oral ou elaborados na literatura, conduz, inevitavelmente, a reflexões conceituais que já estavam em debate desde o século XVIII. Ann Radcliffe (2018), escritora de romances góticos, foi uma das pioneiras a discutir o que seria a diferença entre horror e terror, debate que persiste até os dias atuais. Para a autora, o terror é aquele que expande a alma, enquanto o horror congela e aniquila. A distinção sobre os dois conceitos é fundamental para análise e compreensão das narrativas que visam suscitar o medo, e embora os termos sejam utilizados constantemente como sinônimos, essas duas modalidades são maneiras distintas de experienciar o medo, com mecanismos narrativos diferentes entre si.

O terror está essencialmente ligado a sensações de antecipação e à ansiedade causada pela imaginação. Ele consegue provocar no espectador um estado de tensão psicológica, que projeta cenários aterrorizantes diante de uma ameaça ainda não explicitada (Jets, 2018). O filme *A Bruxa de Blair* (1999), dos diretores e roteiristas Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, exemplifica a abordagem do terror, por trabalhar com medo por meio de sugestões, já que nada é realmente explicitado. Nele, três estudantes de cinema entram na floresta de Maryland, para filmarem um documentário sobre a lenda da bruxa de Blair, e desaparecem. Um ano depois, as fitas gravadas são encontradas na mata. O filme é segue o subgênero *found footage*, explorando estratégias documentais, como a câmera subjetiva e os relatos testemunhais, para reforçar a credibilidade e, consequentemente, potencializar o medo do espectador sem que nada explícito precise acontecer. Em uma entrevista exclusiva para o site Omelete, o diretor Daniel Myrick disse:

Com *A Bruxa de Blair*, houve uma tentativa de combinação entre o que acaba sendo sugerido de estar ali e a criação da mente das pessoas. O que mais nos assusta não é o que a gente vê, mas o que a gente pensa. Era o que mais tínhamos em mente (Myrick, 2019, n.p.)

Em *A Bruxa de Blair* (1999), o medo não se dá pela exibição direta, mas pela sugestão, emergindo das lacunas deixadas pela narrativa, as quais são preenchidas pela imaginação do espectador. Trata-se de uma construção que depende da articulação entre o visível e o oculto,



instaurando um regime de participação ativa por parte de quem assiste. Paralelamente, o horror se refere ao confronto direto com o objeto do medo, quando a ameaça se torna física e palpável, materializada de maneira grotesca e visceral, de forma a causar choque e repulsa na audiência (Jets, 2018). O filme taiwanês *The Sadness* (2021), do diretor Rob Jabbaz, insere-se na perspectiva do horror ao provocar medo e angústia por meio da violência extrema, diferentemente do longa de Myrick e Sanchez, que aposta em tensões no âmbito psicológico. A trama se desenrola em uma cidade devastada por uma praga que transforma os habitantes em criaturas sádicas e sedentas de sangue.

Figura 2: Rosto deformado por óleo.



Fonte: *The Sadness* (2021).

O longa apresenta múltiplas sequências de violência explícita. Em uma delas (Figura 2), uma personagem infectada pelo vírus despeja óleo quente no rosto de um atendente de lanchonete, fazendo sua pele derreter. No decorrer do filme, também há cenas de ataques com machados, pessoas sendo devoradas em atos canibais e uma variedade de feitos violentos e perversos, que reforçam o caráter chocante e visceral, quase instintivo, ligado à repulsa. Stephen King (2012), ao discutir os diferentes níveis do terror, define esse tipo de resposta, afirmando que o horror também invoca reações corporais ao mostrar algo que é fisicamente errado. A deformação dos corpos, o sangue, a deterioração física, as anomalias e os gestos violentos funcionam, assim, como dispositivos narrativos que constroem o horror por meio da reação fisiológica e sensorial do público.

Assim, destaca-se que o contraste “[...] entre terror e horror é a diferença entre um pressentimento horrível e uma compreensão repugnante: entre o cheiro da morte e tropeçar em um cadáver”³ (Varma, 1957, p. 130, tradução nossa). É crucial compreender, no entanto, que esses conceitos não são conceitos excludentes, posto que, em muitas obras, eles são utilizados de forma complementar, alternando entre cenas de terror psicológico e horror explícito, utilizando o primeiro para construir uma atmosfera de tensão e o segundo como clímax catártico. Assim, terror e horror, como duas faces da mesma moeda sombria, continuam a inquietar e perturbar a imaginação do

³ No original: “[...] between terror and horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse.”



público, desafiando-os a enfrentar seus medos e, paradoxalmente, encontrando prazer naquilo que aterroriza.

Dessa forma, compreende-se que as manifestações do medo na cultura não apenas refletem a complexidade dessa emoção humana, mas também evidenciam as distintas formas pelas quais ela pode ser explorada em uma narrativa. A diferenciação entre terror e horror, como demonstrado, não se limita a uma questão terminológica, mas implica modos diversos de provocar reações no público, seja pela sugestão e antecipação, como no caso de *A Bruxa de Blair* (1999), seja pelo choque e pelo grotesco, como em *The Sadness* (2021). Esses mecanismos não estão ligados somente a questões estéticas, mas também apontam para uma relação ativa entre obra e espectador, na qual o medo é construído tanto pelo mostrado quanto pelo imaginado. Assim, o estudo dessas categorias narrativas não somente aprofunda a compreensão das formas de recepção e elaboração simbólica do medo na contemporaneidade, mas também abre caminho para investigar como tais estratégias se moldam em contextos culturais específicos, revelando tradições próprias e modos singulares de articular o terror e o horror.

2 O TERROR NO CINEMA IRLANDÊS

No contexto irlandês, o terror detém uma construção singular, uma vez que suas raízes estão na literatura, que desempenhou papel central na formação do gênero gótico. Obras de autores irlandeses como “Drácula”, de Bram Stoker, e “O retrato de Dorian Gray”, de Oscar Wilde, são lembradas e reverenciadas até os dias atuais, sendo consideradas clássicos da literatura mundial. Entretanto, no cinema irlandês, houve uma demora considerável até o terror aparecer nas telas e ser bem recebido pelo público. Kim Newman (2006) observa que, embora a escrita irlandesa tenha influenciado profundamente produções de terror em diversas partes do mundo, há um número reduzido de filmes de terror que possam ser classificados como irlandeses. Essa escassez pode ser explicada, entre outros fatores, pelo desenvolvimento tardio da indústria cinematográfica nacional e pelo baixo orçamento para as produções do gênero.

Historicamente, de acordo com Dervila Layden (2007), o cinema irlandês esteve, até meados dos anos 1990, mais comprometido com a construção de uma identidade nacional do que com padrões cinematográficos. Segundo a autora, nas primeiras décadas após a independência, o cinema irlandês foi utilizado como ferramenta para reforçar valores nacionalistas, religiosos e morais. Nesse contexto, temas considerados subversivos ou desviantes, ou mesmos filmes que tinham por objetivo somente o entretenimento, não encontraram apoio institucional ou reconhecimento do público. Esse cenário se modifica nos anos 1990, após a reabertura da *Irish Film Board*, uma organização estatal responsável pelo desenvolvimento do cinema no país. Essa reestruturação, impulsionada pelo fenômeno econômico Tigre Celta (1994-2008), foi acionada por esforços do Estado que, naquele momento, entendeu a cultura como uma ferramenta estratégica para projeção internacional de uma nova imagem da Irlanda: moderna e cosmopolita (Silva, 2024).

Para Ruth Barton (2019), a expansão da economia coincidiu com as transformações na sociedade irlandesa, incluindo o enfraquecimento da autoridade da Igreja Católica e o surgimento de denúncias de violência e abuso institucional. Ainda assim, o horror permaneceu periférico durante boa parte desse período, sendo considerado um gênero arriscado em um mercado audiovisual que ainda estava em fase de consolidação. O primeiro filme de terror a receber apoio da *Irish Film Board* foi *Dead Meat* (2004), de Conor McMahon, por meio de um programa específico para produções de micro-orçamento (Silva, 2024). A partir da década de 2010, o terror começa a ganhar força no cenário local. Sanio Silva (2024) destaca filmes como *The Canal* (2014), de Ivan



Kavanagh, e *The Hole in the Ground* (2019), de Lee Cronin, como representativos dessa nova fase. O que distingue essas produções não é apenas a sua filiação ao gênero do terror, mas o modo como eles lidam com temáticas relacionadas às vivências da comunidade irlandesa contemporânea, sobretudo no que tange à instituição familiar e ao espaço doméstico. O horror, ao explorar justamente os medos ligados a esse espaço íntimo, torna-se um instrumento para explicitar e promover reflexões sobre ansiedades que permeiam a rotina dos irlandeses.

Em *The Canal* (2014), por exemplo, a casa deixa de ser um refúgio e se transforma em cenário do delírio e da perda de controle. Após descobrir que sua casa foi cenário de um crime violento, o protagonista David passa a acreditar que o fantasma do assassino está perseguindo sua família. Como argumenta Silva (2024), o filme utiliza uma série de estratégias visuais como *close-ups* e uma *mise-en-scène* claustrofóbica para sugerir que a própria residência está possuída por forças sobrenaturais. Essa abordagem ressignifica o espaço doméstico, não mais como espaço de segurança, mas como lugar de sofrimento, levantando uma reflexão acerca da realidade familiar na Irlanda.

A originalidade do cinema de terror irlandês reside não apenas na criação de monstros inéditos e assombrosos ou efeitos visuais espetaculares, mas na capacidade de explorar, com sagacidade, os traumas históricos e sociais. Essa apropriação do gênero, longe de constituir uma simples cópia das convenções hollywoodianas, representa uma forma de resistência cultural. Como argumenta Christine Gledhill (2007, apud Barton, 2019), os cinemas nacionais frequentemente se apropriam das convenções dos gêneros globais como modo de dialogar criticamente com as realidades locais. É possível afirmar, então, que o cinema de gênero irlandês se baseia em aspectos familiares, mas os adapta para o contexto local (Barton, 2019).

Conforme sintetiza Barton (2019), o cinema irlandês do século XXI está inserido em uma indústria audiovisual globalizada e marcada por coproduções internacionais. No entanto, mesmo nesse contexto, o terror irlandês tem encontrado formas de se manter culturalmente enraizado, explorando medos que, embora universais, adquirem significados particulares na realidade sociopolítica da Irlanda. Ao explorar as ambiguidades do lar, da família e da memória coletiva, cineastas locais oferecem não somente entretenimento, mas também reflexões críticas acerca dos percursos históricos e socioculturais de uma nação em processo de transformação.

3 PÓS-TERROR E AS TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DO GÊNERO

O termo “pós-terror” surgiu em 2017, em um artigo do jornalista britânico Steve Rose, publicado no site do jornal *The Guardian*, intitulado “How post-horror movies are taking over cinema”. Rose (2017) propôs a existência de uma nova tendência de filmes de terror que, segundo sua análise, se distanciavam dos elementos tradicionais do gênero como *jump scares* e monstros grotescos. Essas produções se diferem por optar por uma abordagem mais psicológica e estética (Rose, 2017). Ao observar produções como *The Witch* (2015) de Robert Eggers, *It Comes at Night* (2017) de Trey Edward Shults e *A Ghost Story* (2017) de David Lowery, o autor identificou um padrão: o deslocamento do medo para um plano mais existencial e introspectivo, que, para ele, justificava a cunhagem de um novo rótulo. Para Rose (2017), o terror, ao longo da história, tem sido um gênero rigidamente codificado, com regras e expectativas claras por parte do público:

Mais do que qualquer outro gênero, os filmes de terror são regidos por regras e códigos: vampiros não têm reflexos; a ‘garota final’ prevalecerá; os avisos do frentista/nativo americano místico/velha assustadora serão ignorados; o mal será



finalmente derrotado, ou pelo menos explicado, mas não de uma forma que impeça a possibilidade de uma sequência (Rose, 2017, tradução nossa).⁴

O que o pós-terror realizaria, portanto, seria uma subversão desses elementos, substituindo o medo visceral por inquietações filosóficas. Os filmes classificados sob esse rótulo, alguns sendo, inclusive, independentes e de baixo orçamento, buscaram romper com a previsibilidade estética e narrativa, aproximando-se de uma linguagem autoral e intimista. Apesar da discussão apresentada por Rose (2017) ser fundamentada a partir de diversos lançamentos recentes, fãs e críticos se mostraram insatisfeitos, tanto com o termo quanto com a descrição de um gênero, ou subgênero, que contrasta com o conceito de terror construído no decorrer das décadas.

Uma das principais críticas reside na escolha do prefixo “pós”, que, como observa Max Valarezo (2017, apud Mendonça, 2021), implica superação, sugerindo que os filmes de “pós-terror” não somente se diferenciam do terror tradicional, mas o transcendem. Isso implicaria, por consequência, que o terror convencional estaria obsoleto ou seria artisticamente inferior, o que despertou um sentimento de indignação na comunidade apreciadora do gênero (Mendonça, 2021). Valarezo (2017, apud Mendonça, 2021) argumenta que essa suposta ruptura proposta por Rose (2017) ignora a complexidade do gênero, esquecendo que produções como *O Bebê de Rosemary* (1968), de Roman Polanski, ou *O Iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, já trabalhavam com atmosferas densas, e introspectivas décadas antes do surgimento do termo. Assim, o que Rose (2017) identifica como “novo” poderia ser lido, segundo esses críticos, como um retorno ou revalorização de uma vertente já existente no terror como o terror psicológico.

Gabriela Lopes (2023) afirma que o terror sempre foi permeável a questões sociais profundas, e que sua estrutura, muitas vezes, serve como alegoria para ansiedades históricas e subjetivas. Classificar esses filmes como pós-terror, portanto, poderia ofuscar a tradição do terror enquanto ferramenta crítica e simbólica. Além disso, pode se pensar em uma questão elitista implícita na adesão ao termo, frequentemente utilizado por críticos para distinguir obras sérias do terror de apelo mais popular. Essa dicotomia entre o que é terror “bom” ou “ruim” revela, segundo Caroline de Aguiar (2019), um processo de hierarquização estética na crítica cinematográfica, em que o pós-terror é colocado numa posição de prestígio, enquanto o terror clássico é empurrado para um lugar menor. Aguiar (2019) destaca que, embora sites populares como Adoro Cinema ou Omelete tenham demorado para usar o termo, revistas eletrônicas mais independentes, como Quinquilharia ou *Moviemment*, abordaram o pós-terror com maior criticidade. Nessas análises, nota-se a recorrente problematização do conceito enquanto instrumento de distinção simbólica.

Nesse contexto, a adoção do termo “pós-terror” parece dialogar com o que Colin Campbell (2001, apud Mendonça, 2021) define como “ideal romântico”, um entendimento centrado na valorização da originalidade, da autenticidade e da experiência subjetiva, traços frequentemente exaltados nos filmes rotulados como pós-terror. Gabriel Mendonça (2021) observa que, ao classificar esses filmes como uma forma mais “refinada” de terror, cria-se uma hierarquia cultural baseada no consumo diferenciado e na tentativa de se distinguir do *mainstream*. Tal mecanismo de diferenciação é semelhante à forma como fãs de filmes *cult* constroem suas identidades a partir de

⁴ No original: “More than any other genre, horror movies are governed by rules and codes: vampires don’t have reflections; the ‘final girl’ will prevail; the warnings of the gas station attendant/mystical Native American/creepy old woman will go unheeded; the evil will ultimately be defeated, or at least explained, but not in a way that closes off the possibility of a sequel.”



obras “difíceis”, “incompreendidas” ou “autorais”. Assim, ao propor o “pós-terror”, Rose (2017) parece buscar reconhecimento para um tipo de cinema que se aproxima mais do drama ou do *thriller* psicológico, mas sem renunciar à linguagem e às metáforas do terror. No entanto, ao fazer isso, corre o risco de reforçar uma dicotomia artificial entre “terror inteligente” e “terror vulgar”, apagando as complexidades e as contribuições do gênero como um todo.

Brigid Cherry (1999, apud Lopes, 2023), ao discutir a fluidez do conceito de gênero, já apontava que os gêneros cinematográficos não são categorias fixas, mas construções históricas e culturais que se transformam ao longo do tempo. Segundo a autora, o terror, em especial, é um gênero que sempre se fragmentou em múltiplos subgêneros, refletindo os medos e ansiedades de cada época. Portanto, o pós-terror pode ser entendido como uma tentativa de resposta estética e discursiva a um mundo cada vez mais saturado de fórmulas. Contudo, sua validade como subgênero autônomo é questionável. Trata-se de um rótulo útil para descrever obras que exploram o medo de forma psicológica, mas também é possível entendê-lo como uma estratégia com viés elitista, que reforça preconceitos de longa data. Dessa forma, o pós-terror não deve ser compreendido como uma evolução do terror, mas como um conceito que revela transformações internas do gênero e relações de poder que orientam sua recepção crítica e institucional.

Apesar da relevância do termo estar em debate, é possível notar uma aproximação entre filmes de terror irlandeses e tendências ligadas ao pós-terror. É possível destacar, por exemplo o uso de paisagens para construção de uma atmosfera de inquietação. No cinema irlandês, o “lugar” sempre foi um elemento central para a sua identidade cinematográfica (Holohan, 2019). Florestas, casas isoladas ou bairros uniformes adquirem características opressivas, agindo como participantes ativos no colapso psicológico dos personagens. Outra convergência relevante está na dimensão sociopolítica dessas obras, já que tanto o terror irlandês quanto o pós-terror recorrem ao medo como instrumento de crítica. Temas como a crise da família tradicional, identidade nacional, e impacto da modernidade sobre o meio ambiente são frequentemente explorados por cineastas locais. Logo, podemos compreender que o cinema de terror irlandês e o pós-terror compartilham traços comuns, possibilitando, então, a análise do filme *Without Name* (2016) sob a ótica dessa tendência.

4 ECOS DO MEDO: PÓS-TERROR EM *WITHOUT NAME* (2016), DE LORCAN FINNEGAN

Dirigido por Lorcan Finnegan e roteirizado por Garret Shanley, *Without Name* (2016) narra a trajetória de Eric, um agrimensor contratado para realizar a medição de uma área florestal destinada a um futuro empreendimento. Durante sua estadia, ele é confrontado por um ambiente enigmático e acontecimentos sobrenaturais, que desencadeiam a progressiva erosão de sua sanidade. A floresta, dotada de uma espécie de autoridade, configura-se como um espaço de inquietação, no qual a hostilidade da natureza se articula a uma intensa luta interna, permeada por emoções instáveis e percepções distorcidas. Trata-se do primeiro longa-metragem de Finnegan, que volta a trabalhar com Shanley, parceria que também aconteceu com o longa-metragem *Vivarium* (2019) e com o curta-metragem *Foxes* (2011). O projeto contou com o financiamento da agência estatal *Screen Ireland*, responsável pelo fomento à produção audiovisual irlandesa.

De forma consistente, *Without Name* (2016) versa sobre características que o aproximam da concepção apresentada por Rose (2017) acerca do pós-terror. A direção de Lorcan Finnegan privilegia uma estética introspectiva e uma narrativa de tensão gradual e contínua, evitando recursos típicos do terror convencional, como *jump scares* ou sequências de violência, um traço



comum dessa tendência, tal como explica David Church (2021). Em lugar disso, recorre-se a enquadramentos fechados, que intensificam a sensação de confinamento, e a efeitos visuais de natureza psicodélica, que distorcem a percepção tanto do protagonista quanto do espectador. Essas estratégias mantêm o público em estado de inquietação, criando uma experiência sensorial que privilegia o desconforto latente e prolongado, em detrimento de reações imediatas de susto.

Tal abordagem dialoga, indiretamente, com a concepção de Ann Radcliffe (2018) sobre o terror, um conceito que, embora formulado no contexto do romance gótico do século XVIII, ressoa em narrativas contemporâneas. Para Radcliffe (2018), o terror possui a capacidade de “expandir a alma”, justamente por forçar o público a confrontar o que está além da realidade material, instigando a imaginação a preencher os espaços de indeterminação deixados pela narrativa. Em *Without Name* (2016), esse princípio se manifesta na recusa em oferecer respostas claras ou explicações racionais, abrindo margem para diversas interpretações e para uma experiência estética que ultrapassa o campo do medo físico, se embrenhando no território do inquietante e do metafísico.

A primeira sequência é marcada pelo silêncio e por uma forte sensação de isolamento, elementos que se manifestam tanto no âmbito espacial quanto no psicológico. O protagonista está sozinho, empenhado em medir uma área remota e desabitada (Figura 3), simbolizando a distância entre ele e o mundo exterior. A tensão é acentuada pela progressiva ampliação do enquadramento da câmera, que realiza um *zoom out* revelando a vastidão do ambiente em contraste com a pequenez do protagonista. A composição da imagem, ao permanecer estática, funciona como um prenúncio de uma angústia que se agravará ao longo do filme.

Figura 3: Eric trabalhando em área isolada.



Fonte: *Without name* (2016).

Ainda sobre a Figura 3, é possível observar como o filme incorpora características estilísticas associadas ao pós-terror. De acordo com Church (2021), estilisticamente, os filmes de pós-terror tendem a explorar o minimalismo, em detrimento ao maximalismo. Desse modo, evita-se utilizar:

[...] sustos repentinos, montagem frenética e cinematografia energética e/ou com câmera na mão, em favor de enquadramentos frios e distanciados, durações de



planos mais longas que a média, movimentos lentos de câmera e um ritmo narrativo solene⁵ (Church, 2021, p. 11, tradução nossa).

Na continuidade da sequência inicial, Eric retorna para casa através de uma estrada escura e deserta. O trajeto contribui para ampliar a sensação de solidão e distanciamento, que não se restringe somente ao personagem, mas é projetada ao espectador, instaurando um clima de isolamento compartilhado. Em sua residência, essa solidão transcende o espaço físico para se manifestar também no plano psicológico. Na cena seguinte, ambientada no quarto do protagonista, ele se prepara para dormir ao lado da esposa, que permanece acordada. A ausência de diálogo ou demonstrações de afeto expõe a fragilidade e a disfunção da relação conjugal, revelando um distanciamento emocional profundo. A tensão é intensificada na próxima cena, na qual o protagonista participa de um café da manhã em família. A cena é silenciosa e repleta de gestos contidos, evidencia a existência de um clima de tensão latente e de dificuldades comunicativas entre os familiares.

O filme prossegue com o protagonista viajando até a área onde desenvolverá seu trabalho, evento que dará sequência e sustentação a todo o enredo. É relevante destacar como o desconforto é gradativamente construído na narrativa por meio de detalhes, tais como a expressão tensa do protagonista durante o trajeto, caracterizada pelo cenho franzido e pelos lábios cerrados, indicadores não verbais de seu estado psicológico. Além disso, o longa emprega recorrentemente o recurso da imagem refletida em espelhos como elemento simbólico e estilístico. Por exemplo, na cena em que o casal se encontra no quarto, o rosto da mulher é apresentado por meio do reflexo em um espelho, técnica que se repete durante a viagem do protagonista, cujo rosto surge refletido no espelho retrovisor do carro, artifício que reforça a sensação de distanciamento.

Ao chegar à cabana onde ficará hospedado, Eric encontra fotografias antigas, bem como um diário contendo registros acerca da floresta local. A sequência seguinte mostra Eric dirigindo-se até a floresta, momento em que se torna evidente o cuidadoso jogo de câmera empregado pelo filme. O ângulo da câmera sugere que o protagonista está sendo observado (figura 5), um elemento reforçado pelo *zoom* que focaliza os galhos das árvores, como se a floresta em si constituísse uma entidade vigilante. Essa sensação se intensifica quando Eric, acidentalmente, derruba um galho, e a câmera retorna ao *close* dos galhos, insinuando que todas as suas ações estão sob a supervisão daquela presença viva e invisível. A sensação de enclausuramento se torna particularmente marcante, pois o protagonista aparece cercado por galhos que parecem tentar aprisioná-lo.

Figura 4: Eric parece estar sendo observado pela floresta.

⁵ No original: “[...] jump scares, frenetic editing, and energetic and/or handheld cinematography in favor of cold and distanced shot framing, longer-than-average shot durations, slow camera movements, and stately narrative pacing.”



Fonte: *Without name* (2016).

Em *Without Name* (2016), a manifestação do “monstro” não ocorre de forma explícita, como é possível notar na figura 5. Nenhuma criatura deformada surge da vegetação, mas existe uma presença perturbadora e, inicialmente, imperceptível. A entidade parece ser a própria paisagem natural, que é apresentada através dos planos não como cenário, mas como um personagem ativo na história. Tal aspecto pode ser interpretado como uma característica do pós-terror, já que, nessa tendência, a aparição do monstro é frequentemente minimizada ou transformada em uma força invisível, abstrata, ou até mesmo em uma projeção da mente perturbada de um protagonista (Church, 2023).

Figura 5: *Close* nas árvores da floresta.



Fonte: *Without name* (2016).

A narrativa prossegue de forma lenta e contemplativa, com inúmeras cenas em que o enquadramento reforça a impressão de que Eric está sendo constantemente observado. As imagens focadas na floresta são especialmente significativas, como, por exemplo, o destaque dado a perfuração deixada pelo instrumento de trabalho de Eric no solo da floresta, símbolo das marcas deixadas pelo homem em um ambiente aparentemente impenetrável. Posteriormente, a trama avança para uma interação entre Eric e alguns moradores em um bar local. Eles relatam que o antigo



dono da cabana, onde Eric está hospedado, “perdeu a cabeça” ao vagar pela floresta. Além disso, afirmam que a floresta não consta nos mapas oficiais e não possui nome, sendo referida em irlandês como *gan ainm*, termo que significa “sem nome”. Este fato é fundamental para a compreensão do filme, pois empresta seu título a obra.

A narrativa sofre uma virada significativa quando Eric e sua assistente, que também mantém com ele uma relação extraconjugal, consomem cogumelos alucinógenos junto a um residente local. A partir desse momento, Eric começa a experienciar alucinações relacionadas à floresta e à aparição de uma figura desconhecida. Essa etapa representa o clímax de sua angústia, desenvolvida desde o início da trama, marcando o início da perda gradual da sanidade e da identidade do protagonista. Tal desenvolvimento provoca uma constante dúvida no espectador acerca do que constitui realidade ou ilusão. No dia seguinte ao consumo dos cogumelos, Eric encontra um corpo na floresta e, tomado pelo medo, foge ofegante para o carro. Nessa cena, a câmera o filma de fora do veículo (Figura 6), através do vidro turvo pelas gotas de chuva, produzindo uma imagem difusa que simboliza a deterioração mental do personagem e sua visão cada vez mais fragmentada da realidade.

Figura 6 - Rosto turvo.



Fonte: *Without name* (2016).

O estado psicológico do protagonista se agrava, manifestando-se por meio de sonhos lúcidos nos quais as sombras dos galhos das árvores parecem se fechar sobre ele em seu próprio quarto. Nesse momento, Eric está completamente desconectado da realidade externa e busca nos diários antigos encontrados na cabana formas de se comunicar com a floresta. Ele descobre uma receita e bebe um chá feito com ervas e cogumelos, reforçando sua imersão na dimensão simbólica e ritualística do local. Ele vaga desorientado pela floresta, tentando alcançar uma misteriosa aparição humana. A alternância entre cenas na floresta e na cabana gera uma ambiguidade intencional, colocando em dúvida se os eventos presenciados são reais ou fruto da mente perturbada do protagonista. A vulnerabilidade de Eric é ressaltada por meio do foco em sua expressão de medo e em cenas nas quais ele aparece completamente nu, evidenciando seu estado de fragilidade extrema.

Sua assistente e moradores locais organizam uma busca por ele na floresta. No ápice da perturbação mental, Eric se oculta daqueles que o procuram e adentra ainda mais em um estado de



profunda perturbação mental. Finalmente, ele confronta a entidade da floresta, revelada ao público como o antigo dono da cabana em que Eric estava hospedado, um homem que também perdeu a sanidade e se encontra internado em um hospital. O diretor enfatiza esse momento por meio de cortes que intercalam os olhos do protagonista e do antigo dono da cabana, sugerindo a fusão e a perda de identidade entre eles. A cena é acompanhada por imagens com luzes piscando rápida e repetidamente, transmitindo uma sensação intensa de angústia e inquietação.

As imagens cessam subitamente, e a narrativa mostra o momento em que Eric é encontrado nu, deitado no meio da floresta. De fora, Eric observa seu próprio corpo, já visto no início de suas alucinações, o que provoca no espectador uma sensação de confusão e incerteza quanto à natureza da força que atua naquela floresta. O filme encerra-se com Eric sendo levado ao hospital ainda em estado mental deteriorado. Contudo, o desfecho permanece ambíguo: enquanto a cena mostra Eric no hospital, outra cena simultânea o apresenta na floresta, suscitando dúvidas sobre se ele seria a nova entidade atuante naquele ambiente, assumindo o lugar do antigo proprietário da cabana.

A partir do conteúdo analisado neste trabalho, é possível observar que, apesar de espelhar aspectos do pós-terror, *Without Name* (2016) contrasta com padrões hollywoodianos, assumindo especificidades da cinematografia local. A autora Dervilla Layden (2007), em sua análise acerca do uso do gênero cinematográfico no contexto irlandês, evidencia como tal recurso tem sido mobilizado não apenas com fins de entretenimento, mas também como um instrumento crítico e reflexivo. A autora argumenta que o gênero opera de forma a apresentar narrativas nacionais específicas, refletindo as tensões presentes no interior da comunidade bem como as particularidades da ordem social. Desse modo, além de abordar temas reconhecíveis do contexto irlandês, o gênero fílmico também narra a colisão entre o global e o nacional.

Embora o pós-terror não se configure como um subgênero, convém abordar sua relevância crítica. Em *Without Name* (2016), por exemplo, o protagonista é um agrimensor contratado para delimitar uma área para exploração comercial, fato que desencadeia uma série de críticas latentes ao longo da narrativa, sobretudo a ignorância do protagonista em relação à história e à importância simbólica do território, reforçando a desconexão entre as práticas humanas e o conhecimento da comunidade local. Além disso, há a manifestação explícita da natureza como um agente de resistência, que se rebela contra o abuso desenfreado e irresponsável, caracterizando um conflito central que elicia reflexões sobre temas que permeia a contemporaneidade.

Dessa forma, o caráter reflexivo do pós-terror transforma a experiência do espectador, aproximando-o do medo para além do entretenimento. O medo, no contexto do pós-terror e do cinema irlandês de terror, assume uma dimensão filosófica, atuando como uma ferramenta para abordar temáticas complexas e urgentes, como a preservação ambiental, a memória cultural e a identidade nacional. Como argumenta Silva (2023), a criatividade de autores irlandeses não somente resulta em filmes de terror com características específicas, mas também reflete tensões presentes em diversas localidades e padrões estéticos presentes em outras cinematografias. Assim, é possível entender o pós-terror como uma forma estética que expande as possibilidades do gênero terror, e não apenas uma tendência que busca se distanciar dos padrões de outros períodos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base na análise realizada, conclui-se que o filme *Without Name* (2016) se enquadra de maneira consistente à tendência do pós-terror, ao mesmo tempo em que reflete traços marcantes do cinema irlandês contemporâneo. A obra de Lorcan Finnegan prioriza a construção do terror



psicológico e da tensão invisível, uma abordagem que, em parte, responde de forma criativa às limitações orçamentárias características da produção cinematográfica local. Nesse contexto, a paisagem transcende a função de mero cenário para se tornar um elemento ativo e central na criação de uma atmosfera opressora, dialogando diretamente com a tradição do cinema irlandês de explorar o “lugar” como componente fundamental de sua identidade. Ademais, o filme incorpora uma camada de crítica social, abordando temas como a exploração desenfreada do meio ambiente e a crise de identidade do sujeito contemporâneo, elementos que alinham a obra às narrativas mais reflexivas e introspectivas favorecidas pelo pós-terror. Embora o conceito de pós-terror ainda seja objeto de debate acadêmico, sua aplicação como ferramenta analítica contribui significativamente para a compreensão dos aspectos que moldam o terror na atualidade.

Em resumo, o pós-terror surge como uma tendência que transforma a maneira como o medo é sentido, focando menos nos sustos visuais e mais em um desconforto psicológico, criado através da narrativa e de recursos estéticos. *Without Name* (2016) afasta-se dos clichês do terror tradicional, espelhando os aspectos e características de produções mais recentes. O medo diante do desconhecido é explorado de forma a ampliar o impacto emocional e reflexivo do gênero, utilizando o pós-terror também como ferramenta para tecer uma crítica social à exploração ambiental. O pavor é transformado em uma linguagem de reflexão, sendo usado para levar o público a um espaço mental e emocional onde a angústia e o desconforto se tornam um estímulo para o pensamento crítico.

REFERÊNCIAS

A BRUXA DE BLAIR. Direção: Daniel Myrick, Eduardo Sánchez. Produção: Gregg Hale, Robin Cowie. Estados Unidos: Haxan Films, 1999. 1 DVD.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 1977.

BEZERRA, Sandra Nancy Ramos Freire. **Oralidade, memória e tradição nas narrativas de assombrações na região do Cariri.** 2011. 168 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em História Social, Fortaleza, 2011.

CHURCH, David. **Post-horror: art, genre, and cultural elevation.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

DE AGUIAR, Caroline. **O caminho do pós-terror na crítica cinematográfica brasileira na internet.** *CINEstesia*, v. 1, n. 1, p. 72-91, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cinestesia/article/view/165374>. Acesso em: 21 mar. 2025.

GABRIEL, C. **Os 20 anos de A Bruxa de Blair e a revolução do terror no cinema.** Disponível em: <https://www.omelete.com.br/terror/bruxa-de-blair-20-anos>. Acesso em: 8 fev. 2025.

JETS, Kairi. **How is fear constructed? A narrative approach to social dread in literature.** *Interlitteraria*, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 427-441, 2018. Disponível em: <https://ojs.utlib.ee/index.php/IL/article/view/IL.2018.23.2.16/9641>. Acesso em: 8 fev. 2025.

KING, Stephen. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero.** Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.



LAYDEN, Dervila. **Discovering and uncovering genre in Irish cinema**. In: MCILROY, Brian. **Genre and cinema: Ireland and transnationalism**. Nova Iorque: Routledge, 2007. p. 27-44.

LOPES, Gabriela. **Hipérbole do terror: As boas maneiras dos monstros**. In: DUARTE, José; SILVA, Sanio Santos da (ed.). **Na raiz de todos os males: terror doméstico no século XXI**. Lisboa: Caleidoscópio, 2023. p. 109-128.

LOVECRAFT, H. P. **O horror sobrenatural em literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MENDONÇA, Gabriel Serpa Monteiro. **Pós-terror: a percepção dos fãs de terror no que tange a existência de um novo subgênero**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação – Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://pantheon.ufrj.br/handle/11422/17572>. Acesso em: 1 mar. 2025.

NEWMAN, Kim. **Irish horror cinema**. *Irish Gothic Journal*, v. 1, p. 3-11, 2006. Disponível em: <https://irishgothicjournal.net/wp-content/uploads/2018/03/kim-newman.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2025.

RADCLIFFE, Ann. **Do sobrenatural na literatura**. Tradução de Hélder Brinate. In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (org.). **As artes do mal: textos seminais**. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. p. 75-85.

ROSE, Steve. **How post-horror movies are taking over cinema**. *The Guardian*, Londres, 6 jul. 2017. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 1 mar. 2025.

SILVA, Sanio Santos da. **A morada do pesadelo: um estudo sobre terror doméstico no cinema irlandês**. 2024. 222 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2024.

SILVA, Sanio Santos da. **O horror pelos olhos de uma mãe: mapeando o familismo em The hole in the ground**. In: DUARTE, José; SILVA, Sanio Santos da (ed.). **Na raiz de todos os males: terror doméstico no século XXI**. Lisboa: Caleidoscópio, 2023. p. 43-66.

THE CANAL. Direção: Ivan Kavanagh. Produção: AnneMarie Naughton. Londres: Kaleidoscope Home Entertainment, 2014

THE HOLE IN THE GROUND. Direção: Lee Cronin. Produção: Conor Barry e John Keville. Londres: Universal Pictures UK, 2019.

THE SADNESS. Direção: Rob Jabbaz. Taiwan: Machi Xcelsior Studios, 2021. 1 DVD.

VARMA, Devendra P. **The gothic flame: being a history of the gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences**. London: Arthur Barker Ltd.,

VIVARIUM. Direção: Lorcan Finnegan. Roteiro: Garret Shanley. Produção: John McDonnell, Brandan McCarthy. Irlanda: XYZ Films, Fantastic Films, Frakas Productions, PingPong Film, VOO, BeTV, 2019.



WITHOUT NAME. Direção: Lorcan Finnegan. Produção: Brunella Cocchiglia, 2016.



TRAÇADOS E CONEXÕES EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM: O NARRADOR E A SOCIEDADE EM FULCRO RECÍPROCO

Julianna de Lima Ortiz Blanco¹

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Marcos Rogério Heck Dorneles²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

RESUMO

Este artigo se direciona para compor reflexões acerca de possíveis interações entre aspectos sociais, econômicos e culturais e o desdobramento da construção da instância do narrador em *Dois Irmãos*, de Milton Hatoum (2000). Para realizar esta pesquisa, as reflexões deste trabalho situam as modalidades de objetivo, procedimento e forma investigativa nos pendores exploratório, bibliográfico e qualitativo, nos quais se atua junto às esferas de fatores contextuais e biográficos (Hatoum, 2005; 2021; Piza, 2007), da recepção crítica (Lima, 2007 e Perrone-Moisés, 2007), da teoria da narrativa (Genette, 1995) e da crítica sociológica (Silva, 2009; Bakhtin, 2002; Lukács, 2009). Nessa direção, a investigação busca assinalar algumas conexões contextuais e biográficas, associar tópicos da crítica sociológica, agregar propostas de alguns estudos sobre a modalidade do romance às características de *Dois irmãos* e descrever parte do processo de constituição narrativa da obra. Esse percurso encaminha à apresentação de uma composição narrativa em que se visualiza uma ação recíproca entre a ascensão de acontecimentos conflitivos, a disposição de um quadro de deterioração social e o impulso de questionamentos efetuados pela figura do narrador.

Palavras-chave: Crítica literária. Literatura brasileira. Milton Hatoum. Narração. Romance.

ABSTRACT

This article aims to reflect on possible interactions between social, economic, and cultural aspects and the unfolding of the construction of the narrator figure in Milton Hatoum's *Dois irmãos* (2000). To carry out this research, the reflections in this work situate the modalities of objective, procedure, and investigative form within the exploratory, bibliographic, and qualitative approaches, in which one acts alongside the spheres of contextual and biographical factors (Hatoum, 2005; 2021; Piza, 2007), critical reception (Lima, 2007; Perrone-Moisés, 2007), narrative theory (Genette, 1995), and sociological criticism (Silva, 2009; Bakhtin, 2002; Lukács, 2009). In this direction, the investigation seeks to highlight some contextual and biographical connections, associate topics from sociological criticism, add proposals from some studies on the novelistic modality to the characteristics of *Dois irmãos*, and describe part of the narrative constitution process of the work. This path leads to the

¹ Graduada em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Professora do projeto AABB Comunidade pela prefeitura de Aquidauana e professora de Língua Inglesa na Secretaria de Educação do Estado de Mato Grosso do Sul (SED/MS). E-mail: juliannartz@gmail.com

² Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente do Curso de Letras-Cpq e dos Programas de Pós-Graduação PPGCult e PPGLetras. Mestre em Letras (Estudos Literários) e Doutor em Letras (Estudos Literários) pela UFMS-PPGLetras. E-mail: marcos.dorneles@ufms.br



presentation of a narrative composition in which a reciprocal action is visualized between the rise of conflicting events, the unfolding of a picture of social deterioration, and the impulse of questioning carried out by the narrator.

Keywords: Literary criticism. Brazilian literature. Milton Hatoum. Narration. Novel.

INTRODUÇÃO

Este artigo³ procura estabelecer algumas reflexões sobre o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum (2000), buscando interatuar a composição narrativa com questões sociais, econômicas e culturais. A obra expõe o percurso de ascensão e queda de um grupo familiar de ascendência libanesa no norte do Brasil ao longo do século XX e apresenta a relação conturbada entre dois irmãos. Para realçar essa tensão, os gêmeos são constituídos por características psicológicas e comportamentais aparentemente opostas – Omar, disposto como boa-vida e encrenqueiro, e Yaqub, configurado como dedicado e sério. O romance também detalha a trajetória das tentativas de Zana (a matriarca) em reaproximar os filhos gêmeos. Na obra a função de contar os relatos e os acontecimentos da família é exercida pelo narrador-personagem Nael (filho da funcionária do lar, Domingas). Além dessa coleta de histórias, Nael presencia diversos conflitos entre os irmãos e busca, em meio a todos esses atritos, descobrir quem é o seu verdadeiro pai.

Para efetuar o exame desse romance, procura-se apreciar assuntos, aspectos e procedimentos que possibilitam uma inter-relação entre tensões sociais e a construção da figura do narrador. Dispõe-se inicialmente certas questões relacionadas à vida e à obra de Milton Hatoum, por meio de informações advindas de Daniel Piza (2007) e de dados provenientes do site do escritor (2021). Em seguida, são apresentados tópicos levantados pela recepção crítica por intermédio das considerações de Luiz Costa Lima (2007) e de Leyla Perrone-Moisés (2007). Já na seção dois, são expostas características e atributos da crítica sociológica com o auxílio das interlocuções de Marisa Corrêa Silva (2009) e dos estudos feitos por Mikhail Bakhtin (2002) e Georg Lukács (2009) sobre certas homologias constitutivas entre a modalidade do romance e a articulação social. Também se dá destaque a questões relacionadas às categorias da narrativa (tempo, narrador e focalização) junto ao romance *Dois irmãos*, em que são adotadas algumas proposições efetuadas por Gérard Genette (1995). Nesses âmbitos, transita-se por um romance que se constitui com uma narrativa de feição aberta, uma tensão contínua das relações e a possibilidade de viés de formação da figura do narrador-personagem, Nael.

1 DIMENSÕES VIVENCIAS E CRÍTICAS

O ficcionista Milton Hatoum obteve grande reconhecimento artístico no decorrer da sua produção literária, tal consideração lhe foi dada ao longo da sua vida de escritor por intermédio da criação de obras de grande impacto por seus atributos compositivos e críticos. O autor lançou cinco romances, uma novela, um livro de contos, uma obra de crônicas e um volume de crônicas em parceria com Benedito Nunes (Companhia das Letras, 2020). Por seus trabalhos, Hatoum alcançou grande destaque nas publicações *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do norte* (2005) e *Órfãos do eldorado* (2008). Além da interligação desse êxito, o escritor foi contemplado com várias distinções pela criação de sua obra, como Prêmio Jabuti, Prêmio Portugal

³ Este artigo é fruto de pesquisa realizada na Graduação em Letras, Habilitação em Português e Inglês.



Telecom, Grande Prêmio da Crítica/APCA-2005, Prêmio Livro do Ano da CBL, Prêmio BRAVO! de literatura (Hatoum, 2021)

Além da sua vertente ficcional, Hatoum também se dedicou a outras modalidades literárias e acadêmicas, como a composição de um livro de poemas (*Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*, 1979), a escrita de narrativas infanto-juvenis, a elaboração de textos ensaísticos e a realização de traduções de obras críticas e literárias (Hatoum, 2013), em destaque, de produções de Gustave Flaubert e de Edward Said. As criações literárias de Milton Hatoum carregam sua ascendência libanesa, suas raízes manauaras e todo o seu convívio com diferentes culturas até se tornar escritor. Hatoum direcionou e transformou grande parte de seus vínculos e convivências dentro de suas histórias e conseguiu transmitir seus conhecimentos, seus costumes e, com muita sutileza, alcançou criar personagens que marcam a alma do leitor, conforme discorre Daniel Piza:

A família Hatoum esteve pela primeira vez no Brasil no início do século [XX], quando seu avô foi para Xapuri [...] A Manaus dos anos 50 em que Hatoum cresceu já tinha a mescla de imigrantes, nordestinos e gente do interior. A ascendência materna não é muçulmana como a paterna, mas cristã maronita, e chegou também do Líbano com o bisavô Hana, dono de pensão em Manaus. [...] Hatoum é um escritor que ouve e observa essa Manaus multicultural, complexa e mestiça. (Piza, 2007, p.19-20).

Nesse panorama, constata-se a articulação de fluxo contínuo de culturas, referências e transformações que o contexto amazônico propiciou a Hatoum, proporcionando um imenso amálgama de fatores e aspectos existenciais e composicionais que povoam as obras do escritor. O romancista teve uma diversa atuação acadêmica: morou em Brasília para realizar estudos do ensino médio nos antigos Colégios de aplicação da UNB, formou-se em Arquitetura pela FAU-USP, ministrou aulas de disciplinas de Arquitetura em Taubaté, foi bolsista em Madri, viveu e lecionou seis meses em Barcelona, residiu em Paris realizando estudos sobre literatura comparada, voltou para Manaus. Ao retornar, Hatoum se depara com uma cidade totalmente diferente daquela que ele havia deixado há 16 anos, pois, a capital havia sentido os efeitos da precarização do trabalho e da globalização desequilibrada da produção econômica (Piza, 2007). Mais tarde, Hatoum prossegue seus estudos acadêmicos, torna-se professor da Universidade Federal do Amazonas e docente visitante da Universidade da Califórnia (Hatoum, 2013). No final da década de 1990, o escritor se desliga dos vínculos oficiais com a UFAM e passa a se dedicar a atividades jornalísticas como articulista e colunista em seções literárias de grandes veículos de imprensa e, principalmente, à criação literária.

Ao vivenciar e coletar anos de história do contexto manauara, Hatoum possibilitou que suas obras expandissem certos horizontes ficcionais e críticos. Alguns escritores se tornaram motivo de inspiração para o autor. Além da ficção hispano-americana que se insere no âmbito amazônico, a leitura de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e *O Ateneu*, de Raul Pompéia, despertaram o seu interesse nos tempos de escola em Manaus e se tornaram referência em suas futuras obras. Piza assinala:

A força da literatura de Hatoum vem da sua capacidade de combinar as duas correntes predominantes na ficção brasileira: a urbano-intimista de um Pompéia, a natural épica de Euclides. A primeira é definida pelos atritos psicológicos, muitas vezes desenredados de qualquer contexto histórico social [...] A segunda é definida



pelos limites ambientais [...] Outros brasileiros na lista de influências de Hatoum são Pedro Nava e Machado de Assis. *Esaú e Jacó*, de Machado é obviamente uma referência central para *Dois irmãos*. Mas em Machado a história dos dois gêmeos, Pedro e Paulo, é tomada como conflito de duas ideologias, a monarquia e a República. [...] Pedro Nava, claro, marcou Hatoum pelo memorialismo, pela estrutura ramificadora de suas narrativas, em que as linhas dos clãs vão se encontrando e desencontrando no ritmo das associações. (Piza, 2007, p.16-17).

Para o crítico, as interlocuções de *Dois irmãos* (2000) vieram desde cedo, nos tempos escolares, no mergulho de obras ficcionais brasileiras de configurações bastante diferentes. Piza destaca como aspecto biográfico e contextual a constituição econômica e cultural da vida dos imigrantes na cidade de Manaus que se desdobrava no século XX, pelos quais a pensão do bisavô libanês de Milton Hatoum se tornará parte do romance anos mais tarde. De maneira idêntica, o contato com os estratos sociais que se situam à margem dos benefícios do progresso econômico também exerceu forte impacto no universo ficcional de Hatoum:

Nas escolas públicas de Manaus convivi com crianças e jovens de todas as classes sociais. Nael era uma dessas crianças, um dos filhos de índias ou caboclas exploradas até a morte nas casas burguesas da minha cidade. Nael tem algo daquele Joe Christmas, do romance *Luz de agosto*, de Faulkner. É um filho natural da América, filho da violência, do descaso, da indiferença e do preconceito. (Hatoum, 2005, p.16)

A partir desses quadros, as origens e as interações de Hatoum também auxiliaram a visualização da construção do narrador-personagem de *Dois irmãos*. De acordo com Piza, Nael dispõe-se como aquele que consegue olhar os acontecimentos com distanciamento e, ao mesmo tempo, contar a narrativa de maneira fraternal. Piza enfatiza que a exposição do sofrimento de Nael se torna necessária ao longo da narrativa, evidenciando certos sentimentos e respostas em relação aos gêmeos, já que um deles é o seu verdadeiro pai. O narrador da história coloca em evidência as imperfeições das personagens e destaca que, apesar de diferentes, os gêmeos têm mais defeitos do que qualidades.

Luiz Costa Lima realiza um levantamento de algumas características desse romance, pontuando a vigorosa solda que une a narrativa: a composição da cidade de Manaus, a distribuição dos estratos sociais, os processos de exclusão social, as formas de enraizamento da família dos protagonistas, o desenho da concepção mítica e desagregadora de Omar (o gêmeo arruaceiro) e os extremos pelos quais atravessa o romance (a razão calculadora e os afetos desenfreados). Inicialmente, Lima destaca e vislumbra o cenário pelo qual transcorrem os romances do escritor, a Manaus flutuante: “[...] **estamos diante de uma cidade sem raízes, formados por estratos que se dissipam ou desaparecem quase sem vestígios.** Ambiência em que o tempo não forma história ou a história não contém densidade, pois a mudança desconhece estabilidade. (Lima, 2007, p. 348; grifos nossos). Os diversos estratos sociais são uma parte importantíssima nas obras de Hatoum, pois, o autor constrói o seu texto apresentando as estruturas sociais e posições econômicas nas pessoas e lugares que compõem a história, salientando o efeito determinante de uma sociedade baseada na perspectiva de acúmulo financeiro sobre os destinos de suas personagens. Um exemplo colocado por Costa Lima em seu artigo para demonstrar as diferenças entre essas camadas sociais



é o da empregada Domingas, personagem da obra *Dois Irmãos*, que por ser indígena, teve o seu destino traçado desde o nascimento.

Seu primeiro estrato é o indígena. Representa-o Domingas, a mãe do narrador, arrancada da comunidade indígena pelas religiosas que a domesticam para que sirva às famílias de Manaus. Domingas, a ‘cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família’, a ser estuprada pelo mais louco dos gêmeos. (Lima, 2007, p. 348)

Milton Hatoum se preocupa em descrever detalhadamente os cenários da narrativa, proporcionando uma experiência quase que sensorial ao leitor. Lima situa como exemplo desses procedimentos a presença de cheiros e sabores dos alimentos amazônicos misturados com a cultura libanesa e árabe trazida pelos imigrantes: “Amplia-se a gama dos odores e dos sabores: do cheiro das tâmaras, das essências, do carneiro assado, comunicam-se os odores e os pratos amazônicos”. (Lima, 2007, p.348). No entanto, a captação desses momentos alterna com situações que propiciam contrastes muito fortes, quer sejam por meio de ações, quer sejam por intermédio de contradições econômicas e sociais: “E, assim como o cheiro de detritos, de excrementos, de lama e água estagnada se mistura aos cheiros finos, assim também o corpo que se contorce em passos de dança está próximo dos gestos dirigidos pela miséria.” (Lima, 2007, p.348-349). O emprego dessa indicação marcante de diferenças no decorrer do romance *Dois irmãos* (2000) se transformam numa constante na narrativa, que pode tanto temperar as ações das personagens como cortar certos tipos de pretensão mais ingênuas.

A ensaísta Leyla Perrone-Moisés (2007) destaca determinados aspectos temáticos e certos procedimentos compositivos para o romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, dentre eles, a constituição da ambiência social, cultural e geográfica de Manaus; a construção da narrativa (amparada em segredos e em revelações); a espessura de experiências das personagens; a disposição das rivalidades e dos rancores entre os gêmeos; o intervalo histórico pelo qual se transcorre o romance; a oscilação entre memória e esquecimento; e as transformações culturais.

Perrone-Moisés enfatiza que uma das principais qualidades do romance é a constituição das suas ambiências geográficas e culturais, ou seja, a composição das condições climáticas de Manaus, do colorido da metrópole amazônica, e, principalmente, dos diversos aromas exalados. A crítica chama esse quadro de “Cidade Flutuante” e descreve um bairro construído em cima de palafitas que poderia muito bem ser interpretado metaforicamente como a memória do romancista que viveu tanto tempo em Manaus e que viu coisas nas quais desejaria esquecer, mas que mantém vivos como encantos de sua terra. De acordo com a pesquisadora, a construção da narrativa é esmerada, justamente porque segredos são lentamente revelados, fazendo com que a história fique cada vez mais interessante, como na constituição do narrador:

O primeiro, é a própria identidade do narrador, que só se revela na pág. 73. O segundo, levado até o fim do livro, através de indícios ambíguos, é o de sua origem paterna. **O terceiro segredo é urdido na própria trama narrativa**, pelos anúncios de um desenlace **que só conhecemos nas últimas páginas.** (Perrone-Moisés, 2007, p. 285; grifos nossos)

De maneira diferente, Perrone-Moisés sinaliza que Hatoum teve coragem de explorar um tema considerado “batido” para muitas pessoas. Falar sobre irmãos gêmeos já não era uma novidade quando o romancista resolveu escrever *Dois irmãos* (2000), afinal, existem obras literárias



belíssimas que poderiam causar o “apagamento” do seu romance. Mas, ele conseguiu contar uma história completamente peculiar e inovadora, conforme as palavras da ensaísta:

Idênticos na aparência, Yakub e Omar têm personalidades e destinos muito diversos, sem que o romancista caia na facilidade de alegorizá-los de modo maniqueísta, como oposição do Bem ao Mal, do positivo ao negativo, da felicidade à infelicidade e, portanto, sem apontar para uma síntese. (Perrone-Moisés, 2007, p. 286)

A pesquisadora fala um pouco sobre cada irmão e um pouco das suas vivências que moldaram suas personalidades tão fortes e tão distintas enquanto personagens do romance. Yakub sempre foi deixado em segundo plano enquanto seu irmão Omar recebia um tratamento especial desde que nascera. Yakub foi mandado para o Líbano injustamente quando criança e se tornou um adulto frio e distante. Já a composição narrativa mostra que Omar vivia na boêmia, não se preocupava com seu futuro e nem com a vida que levava. Ao contrário do seu irmão, nunca quis saber de continuar os estudos e sempre se metia em intrigas. Mulherengo, era protegido pela mãe e odiado pelo irmão mais velho. De acordo com a pesquisadora, o intervalo de tempo histórico pelo qual se passa a maior parte dos acontecimentos se dá desde a Segunda Guerra Mundial até os anos da ditadura militar no Brasil. Perrone-Moisés pontua que a história serve como “pano de fundo” para as mudanças que ocorreram em Manaus ao longo desse período:

[...] a história dos dois irmãos conta, em filigrana, a história da Amazônia e do Brasil. As peripécias existenciais de suas personagens têm como pano de fundo ativo e influente as mudanças por que passa Manaus: as privações da cidade já decadente, durante a guerra; a fundação de Brasília vista de longe; a ocupação das cidades pelos militares, ‘monstro verde’ mais assustador do que a floresta; a repressão e a violência; o progresso duvidoso, porque desigual. (Perrone-Moisés, 2007, p. 286)

Assim, o contexto histórico e social interatua com o desdobramento dos acontecimentos do romance, amplificando as problemáticas das personagens e inserindo outras formas de embates na narrativa. Além das questões contextuais, Perrone-Moisés também enfoca nos aspectos intertextuais, comparando a obra machadiana *Esaú e Jacó* ao romance *Dois irmãos*, ao destacar as diferenças entre os gêmeos de cada história. Ao contrário de Yakub e Omar, os gêmeos de Machado de Assis se reconciliam e é disposto um final feliz com a realização de um sonho da mãe de ambos (a reconciliação). Em *Dois irmãos*, contrariamente, Zana morre vendo os filhos brigados. A ensaísta destaca outro detalhe muito importante: que todas as personagens são intrínsecas à lembrança, e que as principais desejam vingança. Como aprofundamento desse horizonte, Perrone-Moisés coloca como exemplo o narrador que sofre com uma mistura de sentimentos e que por muito tempo desejou vingança pela sua história de vida. É importante destacar o aparecimento do que se poderia denominar de locutores ou “narradores” secundários na narrativa como, por exemplo, Halim, que passa informações importantíssimas para Nael, que por sua vez, passa para o leitor. Há outras personagens nessa condição, como por exemplo, sua mãe Domingas, Cid Tannus (o amigo de Halim que procura Omar pelos bares), a Rânia (irmã caçula dos gêmeos), Zana.

2 TRAÇADOS E CONEXÕES: DISSOLUÇÃO SOCIAL E AFLORAMENTO NARRATIVO



A pesquisadora Marisa Corrêa Silva situa a vertente crítica sociológica como “[...] aquela que procura ver o fenômeno da literatura como parte de um contexto maior: uma sociedade, uma cultura. Sob o nome genérico de crítica sociológica encontram-se diversos autores e tendências.” (Silva, 2009, p. 177). Segundo a ensaísta, a porção da crítica sociológica mais ligada à literatura e às artes teria o seu início com as propostas de Mme. de Stael e de Hyppolite Taine e passaria pelas contribuições de Georg Lukács, Mikhail Bakhtin, Lucien Goldmann e Antonio Candido. Seriam nomes que apontariam muitas vezes para enfoques e abordagens diferentes. No entanto, a pesquisadora destaca o ponto comum entre eles que seria a abrangência da interação junto a fatores ditos extraliterários como os contextos históricos, econômicos e sociais. Dentre os vários estudos desdobrados por esses pesquisadores, destacam-se os exames sobre homologia constitutiva entre romance e sociedade, herói problemático, dialogismo, polifonia, cronótopo, carnavalização e papel do leitor na criação literária.

Especificamente para fins de estudo nesta seção, destinamos atenção especial para os estudos sobre determinadas relações entre a modalidade romance e a sociedade. Nesse cenário, Mikhail Bakhtin (2002) aborda certas dificuldades enfrentadas para se desdobrar o estudo da modalidade narrativa chamada romance. Pois, o crítico discorre que a espécie narrativa expressa pelo romance é uma das que se assinala por se dispor como inacabada, em consequência, segue em constante transformação. Assim, a modalidade romance proporciona a abertura para novas possibilidades de desenho narrativo junto à criação literária. Essa inconstância dificulta a análise das especificidades do romance. De acordo com Bakhtin:

Daí vem a extraordinária dificuldade para uma teoria do romance. Com efeito, esta teoria deveria ter, em princípio, um objeto de estudo totalmente diferente da teoria dos outros gêneros. O romance não é simplesmente um gênero ao lado dos outros. Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito tempo formados e parcialmente mortos. **Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial** e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas novas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma grande entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam. (Bakhtin, 2002, p. 398; grifos nossos).

Embora realize esse enaltecimento das qualidades plásticas do romance de uma forma acentuada, no discorrer das suas propostas Bakhtin também visualiza aspectos extralinguísticos, determinados fatores intertextuais e algumas características metalinguísticas que impulsionam as produções literárias. Dentre elas, destacamos a vinculação do romance com um diferente quadro social e econômico despertado pela ascensão do mercantilismo e do capitalismo. A interconexão desse quadro social, além de proporcionar gradativamente a perda de poder da nobreza, possibilitou uma dupla expressão de atuações: por um lado, favorece-se a expressão dos circuitos íntimos das disposições de temperamento do indivíduo (descolado de parâmetros culturais de grupos sociais mais estratificados) e, por outro lado, provoca-se a necessidade de se questionar um sistema econômico e social baseado na acumulação de recursos financeiros e na transformação de qualquer bem em mercadoria. Mikhail Bakhtin (2002) discorre que essa dupla face a qual se vincula



o romance requer: uma propensão a um caráter autocrítico (de reformulação composicional), que vislumbre uma modalidade artística em formação e se disponha a propor certas problematizações sociais. De outra parte, o crítico vincula essa modalidade moderna de criação em prosa aos seus ancestrais predecessores. As raízes do romance estariam associadas ao âmbito do chamado sério-cômico nas antigas literaturas gregas e romanas. Bakhtin postula a conexão intertextual do romance com os mimos de Sofrônio, os diálogos socráticos, a sátira romana e a sátira menipéia. Segundo o ensaísta, a constituição principal que une esses predecessores ao romance estaria disposta na anulação do distanciamento enobrecedor:

Pela primeira vez, o objeto de uma representação literária séria (na verdade, também cômica) é dado sem qualquer distanciamento, em nível de atualidade, dentro de uma zona de contato direto e grosseiro. E até lá, onde o passado e o mito servem como objeto de representação destes gêneros, a distância épica está ausente, pois é a atualidade que fornece o ponto de vista. (Bakhtin, 2002, p. 413).

Para ilustrar tal propensão de correlações propiciadas pela modalidade do romance, pode-se contrastar duas obras com alguns traços idênticos e com determinados procedimentos narratológicos diferentes. Em *Relato de um certo oriente* (1989) e em *Dois irmãos* (2000) determinadas características relacionadas à elasticidade e à eliminação do distanciamento enobrecedor estão manifestadas. Em *Relato de um certo oriente* (1989) se apresenta a continuidade de algumas gerações de um grupo familiar libanês estabelecido em Manaus. A narrativa apresenta seu início com o regresso da personagem e narradora principal (uma provável neta ou filha adotiva de Emílie, a matriarca da família) depois de muito anos distante da capital do Amazonas. No entanto, resta frustrado o anseio dessa personagem de reencontrar Emílie, pois esta viera a falecer. Diante de tal situação, a narradora-personagem começa a tentar reconstituir a história da família através de diversos relatos. A plasticidade da constituição da modalidade do romance pode ser distinguida na composição realizada através do uso de uma alternância de narradores que colaboram no decorrer dos oito capítulos; e, de outra parte o pendor questionador pode ser entrevisto na manutenção da diretriz crítica disposta no romance. Já em *Dois irmãos* (2000), como apontado anteriormente por Leyla Perrone-Moisés (2007), a elasticidade do romance ocorre através da constituição da figura do narrador e da manutenção do jogo entre segredos e revelações no interior da obra. De outro modo, a diretriz questionadora se articula por meio do aumento do matiz crítico à estrutura social e econômica de Manaus, e por intermédio da ampliação da inserção irônica na apreciação das personagens.

O ensaísta Georg Lukács (2009), por sua vez, destaca o contraste entre determinada cosmovisão relacionada à constituição social que envolvia as obras épicas gregas e certa visão de mundo decorrente das estruturas sociais que abrangem o romance. Para o estudioso, a articulação dos grupos sociais da antiga Grécia apontava para um horizonte de harmonia (visto na composição da épica), ao passo que a dinâmica dos estratos sociais decorrente da ascensão do capitalismo se direciona para um âmbito em que se espera – e aprecia – a contestação (imaginado no romance):

A feliz totalidade existente da vida está subordinada ao verso **épico segundo uma harmonia preestabelecida**: o próprio processo pré-literário de uma **abrangência mitológica de toda a vida purificou a existência de qualquer fardo trivial**, e nos versos de Homero, os botões dessa primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar. [...] **A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada** a



partir de si mesma, **o romance busca descobrir e construir**, pela forma, a **totalidade oculta da vida**. A estrutura dada do objeto – a busca é apenas a expressão, da perspectiva do sujeito, de que tanto a totalidade objetiva da vida quanto sua relação com os sujeitos nada têm em si de espontaneamente harmonioso [...] (Lukács, 2009, p. 57, 60; grifos nossos)

Nesses contornos, Lukács cria um paradigma de equivalências literárias e sociais que, apesar de esquemático, proporciona uma leitura dos principais aspectos que distinguem determinada produção literária nesses dois momentos históricos tão distintos. Nessa direção, Lukács pontua que a ausência de características pré-fixadas que regulem ou guiem a construção de um romance aumenta a importância de elementos estéticos na obra literária. De acordo com o autor, a falta de um modelo fixo para os romances:

A dissonância da forma romanesca, a recusa da imanência do sentido em penetrar na vida empírica, levanta um problema de forma cujo caráter formal é muito mais dissimulado que o das outras formas artísticas e que, por ser na aparência questão de conteúdo, **exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas** do que no caso de problemas formais evidentemente puros (Lukács, 2009, p. 71; grifos nossos).

Desse modo, Lukács desloca parte da apreciação da constituição das modalidades literárias, passando a reforçar o papel da interação entre os aspectos artísticos e as dimensões de empenho e participação da figura do autor junto aos variados problemas que afligem determinada sociedade. Ao efetuar esse delineamento, Lukács, talvez, proponha uma disposição do tipo de papel social a ser desempenhado pelos romancistas e da dimensão em que a escrita crítica dos romances interatua na sociedade. Assim, imagina-se que seja ampliada a atenção para a instância do leitor (por meio da sensação – estética), e para o conjunto de traços e qualidades da interação histórica, como afirma o crítico: “[...] **todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados à configuração** e não podem nem devem ser encobertos por meios composicionais.” (Lukács, 2009, p. 60; grifos nossos). Nesse caminho, a importância dada às questões éticas e estéticas em um romance nos leva à relevância das relações entre sociedade, escritor e leitor. A propósito, para dialogar com aspectos próprios ao dinamismo dessa questão, pode-se vislumbrar que nos romances de Milton Hatoum ressalta-se o papel multiplicador da atuação da figura do leitor: “A sobrevivência da literatura depende dos leitores. No limite, um bom livro depende de um bom leitor. E é este leitor-crítico que justifica qualquer leitura.” (Hatoum, 2005, p.16). Por consequência, fortalecem-se os vínculos entre as esferas da criação e da recepção literária.

Para dar destaque ao afloramento narrativo na obra selecionada, o exame romance *Dois irmãos* contará com três das categorias da narrativa, sendo elas: tempo, narrador e focalização. Para tal, são adotadas proposições e estudos feitos por Gérard Genette (1995) e Arnaldo Franco Junior (2009). O teórico Gérard Genette (1995) traz importantes contribuições para as teorias da narrativa, dentre elas, o desdobramento de algumas distinções internas sobre a categoria denominada tempo. De acordo com o pesquisador, em uma construção literária existe a possibilidade de distorções temporais importantes para o texto narrativo. Preliminarmente, Genette retoma a concepção que sinaliza a distinção entre o “tempo da coisa contada” (relacionada à diegese) e o “tempo da narrativa” (pertinente ao discurso literário). O teórico (1995) aponta que o tempo da coisa contada se interliga com os universos dos acontecimentos extraliterários, já o tempo da narrativa se conecta



à disposição diferenciada desses eventos conforme se pode vislumbrar a criação artística no texto narrativo. Em seu desenvolvimento teórico acerca das distinções vinculadas ao tempo, o pesquisador Gérard Genette indica três formas de vinculação das noções de tempo com a criação literária:

[...] estudaremos as relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa segundo aquelas que me parecem ser as suas determinações essenciais: as relações entre a **ordem** temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa, [...] as relações entre a **duração** variável desses acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração (na realidade extensão de texto) da sua relação na narrativa: relações, pois, de velocidade, [...] relações, enfim, de **frequência**, quer dizer, para nos atermos aqui a uma fórmula ainda aproximativa, relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa [...] (Genette, 1995, p.33, grifos do autor)

Para os propósitos deste estudo sobre o romance *Dois irmãos* abordaremos apenas as duas primeiras relações de vinculação: ordem e duração. Nessa direção, destacamos que inicialmente Gérard Genette apresenta a relação temporal denominada “ordem”, a qual pode ocorrer pela interação entre a distribuição dos eventos da história e a exposição desses acontecimentos no discurso. Tal tipo de relação por sua vez possibilita outras formas de “distorção” temporal, as anacronias: narrativa *in media res*, narrativa *in ultima res*, analepses e prolepses. As duas primeiras anacronias tratam da localização do início do discurso literário em sua disposição frente à distribuição dos acontecimentos. Já as analepses e prolepses se referem aos recuos e avanços no tempo. As analepses propiciam a retomada de eventos acontecidos, e as prolepses funcionam como antecipações que o narrador dispõe no texto, ou seja, são situações que aconteceriam mais tarde na disposição original dos acontecimentos. Essas anacronias são destacadamente lançadas no decorrer da obra *Dois irmãos*, em especial, amplia-se o uso e a importância das chamadas analepses e *in ultima res*. Numa espécie de prâmbulo do romance tem-se um contraste de localização dos acontecimentos, pois o começo do discurso narrativo situa-se numa posição adiantada dos eventos (*in ultima res*): a morte da matriarca (Zana) e a consequente exposição das ruínas daquele grupo familiar, como vemos no trecho a seguir em que Nael visualiza e narra esse infortúnio:

[...] no dia em que **ela** desapareceu na **casa deserta**. Eu a procurei por todos os cantos e só **fui encontrá-la** ao anoitecer, **deitada sobre folhas e palmas secas**, o braço engessado sujo, **cheio de titica** de pássaros, o rosto inchado, **a saia e a anágua molhadas de urina**. (Hatoum, 2000, p. 9; grifos nossos)

Na sequência também se apresenta a disposição artística de acontecimentos bastante avançados na cronologia dos fatos. Nesse momento a figura do narrador destaca um diálogo que ocorre alguns dias antes da morte de Zana, a qual pergunta para a sua filha Rânia e para Emilie (sua amiga) se os seus filhos já fizeram as pazes:

Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, **ela deitada na cama de uma clínica**, soube que ergueu a cabeça e **perguntou em árabe** para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse). **‘Meus filhos já fizeram as pazes?’**. Repetiu a pergunta com



a força que lhe restava, com a coragem que a mãe aflita encontra na hora da morte. (Hatoum, 2000, p. 13; grifos nossos).

Observamos nessa situação de crescente dissipação do convívio íntimo de Zana que, além da presença da camada intertextual no título do livro, aponta-se uma propensão irônica para a denominação da obra (dois irmãos) pela qual esse quadro de desolação antecipa no início do romance. Outra forma de vinculação das noções de tempo com a criação literária apresentada por Gérard Genette (1995) e selecionada para este trabalho é a relação de duração, a qual se resume numa divergência entre a extensão de tempo dos eventos e a extensão de tempo (ou de texto) para a transmissão desses mesmos eventos. O estudo da relação de duração do tempo apresenta alguns recursos, são eles: a elipse; a pausa descritiva, a cena e o sumário narrativo. A elipse é o expediente que retira da narrativa alguns eventos acontecidos na diegese; opostamente, a pausa descritiva prolonga a sensação temporal por meio da adição de descrições. De maneira peculiar, a cena é marcada pela tentativa de paridade entre as durações de tempos, e tem como procedimentos principais o uso do chamado discurso direto e a adoção dos diálogos. Na passagem a seguir vemos a maneira pela qual a cena (por meio do diálogo) dá vivacidade a determinadas práticas das personagens e busca criar a aparência de instantaneidade ao leitor:

[...] não respondia às cartas de galanteio enviadas por médicos e advogados, cartas que Zana lia com voz terna e alguma esperança. Rânia rasgava todas elas e jogava o papel picado no fogareiro.

‘É assim que tratas os teus pretendentes?’, dizia a mãe.

‘Fumaça! Todos viram cinza e fumaça’, ela respondia, **sorrindo, mordendo os beijos**. (Hatoum, 2000, p. 71; grifos nossos)

Já o sumário narrativo, contrariamente, é marcado pela propensão à adoção do resumo de várias atividades realizadas pelos seres em pequenos trechos de escrita:

[...] na calçada, cadeiras em meio círculo esperavam os moradores para a conversa do anoitecer; no batente das janelas, tocos de velas iluminariam as noites da cidade sem luz. **Fora assim durante os anos da guerra**: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e dos empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro. (Hatoum, 2000, p. 18; grifos nossos)

Os discursos narrativos observados anteriormente contam com recursos de caráter temporal (narrativa *in ultima res*, movimento da cena, e movimento do sumário narrativo), que se vinculam às experiências e visões do narrador, e às convivências que este realiza com as demais personagens, além de enfatizar o papel central da figura do narrador na obra *Dois irmãos* (2000). A relação entre a diegese e a disposição dos acontecimentos é estruturada para que se mantenha um vínculo entre o narrador e a história, e entre o leitor e o narrador. Nesse caso, a organização do tempo é construída ao redor da criação de uma subjetivação do narrador e da construção de uma interlocução social. Por conta da necessidade de sintetizar determinados eventos ou, então, da conveniência de transformar artisticamente determinados relatos, em *Dois irmãos* ocorre a oscilação entre o uso da primeira pessoa e a adoção da terceira pessoa do discurso. Tomemos dois cenários bastante distintos em que a escolha da pessoa do discurso pode se relacionar com o avanço



da figura do narrador-personagem em busca de problematizações sociais e à procura do conhecimento de si mesmo. Embora esses dois momentos cronologicamente estejam muito próximos, artisticamente essas duas situações instalam-se em posições muito distantes junto ao livro. A primeira conjuntura escolhida está constituída em terceira pessoa do discurso, está firmada no início do romance e trata do sofrimento que toma conta da personagem Zana:

Zana **teve de deixar tudo**: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para **ela era** quase tão vital quanto a Biblos de **sua infância**: a pequena cidade no Líbano que **ela recordava** em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até **se perder** no quintal [...] (Hatoum, 2000, p. 9; grifos nossos)

Como se pode vislumbrar nesse fragmento, a circunstância apresentada no começo do romance possibilita uma certa produção de efeito de sentido que evidencia a decadência de um dado núcleo familiar e de uma determinada condução vivencial, das quais a figura do narrador ora mergulha, ora se distingue fortemente. Já a outra circunstância escolhida está constituída em primeira e terceira pessoa do discurso e expressa uma situação no final do romance em que Nael, o narrador-personagem, enfrentará tanto o seu ódio a Omar quanto a superação dessa condição. No entanto, mais detidamente, destaquemos as passagens em que Nael contentemente vislumbra a sua inserção profissional, e, contrariamente, visualiza de maneira perplexa a metrópole de Manaus:

Naquela época, quando Omar saiu do presídio, eu ainda o vi num fim de tarde. Foi o nosso último encontro. O aguaceiro era tão intenso que a cidade fechou suas portas e janelas bem antes do anoitecer. **Lembro-me** de que **estava ansioso** naquela tarde de meio céu. **Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu** onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos oitizeiros. **Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo**, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado. (Hatoum, 2000, p.197; grifos nossos)

Embora não haja uma equivalência direta entre as instâncias do autor e do narrador, diante desse trecho se pode conjecturar que o percurso realizado pelo narrador-personagem no decorrer do romance propicia um itinerário de formação intelectual, política, cultural e vivencial de Nael. De sorte que o uso da primeira pessoa do discurso nesse fragmento possibilita arrematar essa situação formadora.

Além da condução de determinado tipo de voz (constituído na escolha da pessoa do discurso), o campo de atributos da categoria do narrador também está envolvido junto à visualização (focalização) dos eventos dispostos internamente no texto literário, isto é, a instância do narrador está interligada com a determinação de quem vê os acontecimentos. Nessa intersecção, Gérard Genette (1995) separa as instâncias do narrador e da focalização. Pois, para o teórico, o campo do narrador se delinea num conjunto de quatro modalidades principais quanto ao seu envolvimento e a sua localização:



[...] o estatuto do narrador ao mesmo tempo pelo **seu nível-narrativo** (extra- ou intradieético) e pela **sua relação à história** (hetero- ou homodieético), pode-se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador [...] (Genette, 1995, 247; grifos nossos)

Em *Dois irmãos* (2000) o narrador se constitui de maneira interna aos acontecimentos (intradieético) e se estabelece como alguém que conta a sua própria história (homodieético). Esses aspectos tanto podem expressar um âmbito de grande envolvimento do narrador com as questões tratadas no romance como possibilitam também exprimir um trabalhoso manejo do narrador junto às relações sociais internas das personagens. Por outro lado, Genette (1995) apresenta a focalização dos eventos em três maneiras distintas. Assim, parte-se de um extremo poder (focalização zero), passando pela possibilidade de visualizações interiores (focalização interna) e se chega num grau de limitação da percepção (focalização externa). Em *Dois irmãos* (2000) ocorre uma espécie de focalização interna em que ora o narrador-personagem visualiza, ora a focalização se dá pelas outras personagens, como nesse remoto momento cronológico: “Apoiado no parapeito, Yaqub olhava os passantes que subiam a rua na direção da praça dos Remédios. Por ali circulavam carroças, um e outro carro, cascalheiros tocando triângulos de ferro [...]” (Hatoum, 2000, p.18). Essa peculiaridade pode ser vista também quando Domingas informa a Nael os meandros do seu nome e do seu nascimento no nono capítulo do livro:

‘Quando tu nasceste’, ela disse, ‘seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei’ [...] (Hatoum, 2000, p. 180).

No romance, o narrador tem um papel fundamental nas histórias que são transmitidas, pois este tem o privilégio de observar uma grande quantidade de acontecimentos, possibilitando ao leitor também vislucrar certas mudanças sócio-históricas e econômicas em um determinado intervalo de tempo. Além disso, esse narrador também exerce a função de difundir relatos contados e vistos por outras personagens. Nael (filho de uma indígena chamada Domingas, que é a empregada da família de libaneses) morava com sua mãe no quarto dos fundos do casarão. Assim, Naell era tratado apenas como filho da empregada, que trabalhava quando podia e comia suas refeições longe dos patrões:

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. (Hatoum, 2000, p. 60).

Apesar da condição social de Nael ser bem evidente para ele dentro da família de libaneses, existia uma desconfiança a respeito de suas origens, Nael acreditava ser filho de um dos gêmeos. Nos trechos a seguir, inicialmente, coloca-se um pressentimento do narrador personagem sobre a sua ascendência e, depois, imagina-se que Domingas só teria revelado no seu leito de morte essa informação ao filho:



Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde eu tinha vindo. A origem, as origens. Meu passado, de alguma forma, palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia [...] Anos depois, desconfie: um dos gêmeos era meu pai. [...] [Domingas] Guardou até o fim aquelas palavras, mas não morreu com o segredo que tanto me exasperava. (Hatoum, 2000, p. 54, 182)

Diante desses fragmentos se abre a possibilidade de que Nael já tivesse conhecimento sobre quem seria de fato o seu pai, embora tenha escolhido não compartilhar essa informação com o leitor. Nesse horizonte, a pesquisadora Vera Cecarello (2011) sinaliza que Nael reteve essa informação por considerar irrelevante reconhecer qualquer um dos gêmeos como seu pai, quando ambos o tratavam como apenas o filho da empregada. Independentemente para qual horizonte definitivo aponta a criação dessa obra ou apesar de qual propósito tenha impulsionado a configuração artística, destacamos que, por intermédio da ascensão de acontecimentos conflitivos, a composição do romance *Dois irmãos* (2000) toca simultaneamente na conjugação dos avanços e recuos das personagens (expressos pelos seus desejos e medos) e nas contradições dos estratos sociais que articulam os grupos familiares.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa buscou-se realizar um exame sobre a inter-relação entre aspectos sociais, econômicos e culturais e o desdobramento da construção da instância do narrador no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum (2000). Na primeira sessão este trabalho ressaltou a importância da ascendência libanesa, das raízes manauaras e do convívio do escritor com diferentes culturas, enfatizou as referências literárias do romancista e apontou a sua produção artística. Também foram expostos tópicos levantados por parte da recepção sobre a obra de Milton Hatoum. Nesse quadro, a pesquisa expôs o destaque dado por Luiz Costa Lima à articulação dos estratos sociais e a ênfase apontada por Leyla Perrone-Moisés a alguns procedimentos de construção narrativa. Na seção dois foram expostas determinadas características e atributos da denominada crítica sociológica, tal qual a abrangência da interação junto a fatores ditos extraliterários (como os contextos históricos, econômicos e sociais), por intermédio das interlocuções realizadas por Marisa Corrêa Silva. Depois, foram dispostos estudos feitos por Mikhail Bakhtin e Georg Lukács sobre certas homologias constitutivas entre a modalidade romance e a articulação social, das quais se extraiu a indicação da plasticidade, do pendor crítico e interativo dessa narrativa em prosa. Posteriormente, foi dada ênfase a aspectos relacionados às categorias de tempo, narrador e focalização, articuladas por Gérard Genette. Em destaque, evidenciou-se o papel da figura do narrador, principalmente, com a adoção de procedimentos de ida e volta no tempo e com a expressão de críticas às configurações das estruturas sociais e econômicas de Manaus.

Como contribuição aos estudos literários, esse percurso investigativo encaminha à apreciação de uma composição narrativa em que se visualiza uma ação recíproca entre a ascensão de acontecimentos conflitivos, a disposição de um quadro de deterioração social e o impulso de questionamentos efetuados pela figura do narrador. Tal trajetória possibilitou a visualização de certas potencialidades que a criação literária proporciona para a existência humana em seus desígnios artísticos, vivenciais e reflexivos. Pois na elaboração da obra *Dois Irmãos*, Milton Hatoum desmonta o alicerce limitado de certos horizontes e valores sociais (próprios de uma aceção estereotipada sobre uma região desprovida de certas estruturas para o desenvolvimento e



plenitude das suas populações, e de um país caracterizado por recorrentes desigualdades e por dificuldades em realçar a sua soberania). Ao compor a história de uma família libanesa em Manaus, Milton Hatoum constrói uma visão de mundo que nos leva a refletir sobre as transformações que a imigração necessitou realizar, e, além disso, o escritor adicionou a ótica de um estrato social normalmente apagado. Ao tratar das histórias individuais de estratos diversos, o romancista nos permite construir fragmentos de uma história maior, que envolve as ascendências de uma maneira geral e os convívios de uma forma peculiar.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. Tradução: Aurora Bernardini *et al.* São Paulo: Edunesp, 2002.

CECARELLO, Vera. O anagrama de NAEL: Paradoxos e memória presentes no narrador do romance *Dois Irmãos* de Milton Hatoum. **Baleia na Rede**, Marília, v. 1, n. 8, p. 79-89, dez. 2011.

GENETTE, Gérard. **O discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

HATOUM, Milton. **Amazonas**: palavras e imagens de um rio entre ruínas. São Paulo: Livraria Diadorim, 1979.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HATOUM, Milton. Biografia. In: HATOUM, Milton. **Companhia das Letras**. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.miltonhatoum.com.br/biografia> Acesso em 13 set. 2021.

HATOUM, Milton. Pensar especial. [Entrevista cedida a] Carlos Marcelo. **Correio Braziliense**, Brasília, 2 jul. 2005.

LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (org.). **Arquitetura da memória**: ensaio sobre os romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do norte*. Manaus: Uninorte, 2007.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo, Editora 34, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (org.). **Arquitetura da memória**: ensaio sobre os romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do norte*. Manaus: Uninorte, 2007.

PIZA, Daniel. Perfil Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (org.). **Arquitetura da memória**: ensaio sobre os romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do norte*. Manaus: Uninorte, 2007.

SILVA, Marisa Corrêa. Crítica sociológica. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.



MOVIMENTAÇÕES FILOSÓFICAS NA CONSTRUÇÃO DE SUBJETIVIDADES FICCIONAIS DE PERSONAGENS MACHADIANAS

Lais Gabriela Chimenes Nascimento¹

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

Marcos Rogério Heck Dorneles²

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS)

RESUMO

Este artigo busca conjecturar sobre determinadas oscilações da composição da atuação dos protagonistas de romances de Machado de Assis, visualizando um horizonte filosófico em que o escritor fluminense diferencia a sua arte narrativa por sua diretriz reflexiva, humorística, crítica e plástica. A pesquisa se centrará na investigação dos romances *Dom Casmurro* (2016) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2016). Para efetuar esse estudo, são adotados aportes advindos das teorias da narrativa, dos estudos filosóficos e da recepção crítica do escritor; e são realizadas comparações entre as diferentes táticas compositivas nos contos e nos romances. Por intermédio da análise da composição dos personagens e dos narradores, busca-se evidenciar a complexidade do pensamento machadiano, que, com sua escrita singular, transcende determinados limites narrativos, propondo reflexões profundas sobre a condição humana, a natureza do conhecimento e a passagem do tempo. Em especial, a peculiaridade da simultaneidade da atuação dupla de narrador e protagonista nos romances selecionados.

Palavras-chave: Contos. Filosofia. Machado de Assis. Personagem. Romances.

RESUMEN

Este artículo busca especular sobre ciertas oscilaciones en la composición de las acciones de los protagonistas en las novelas de Machado de Assis, vislumbrando un horizonte filosófico en el que el escritor carioca diferencia su arte narrativo a través de sus directrices reflexivas, humorísticas, críticas y plásticas. La investigación se centra en el análisis de las novelas *Dom Casmurro* (2016) y *Memorias póstumas de Brás Cubas* (2016). Para llevar a cabo este estudio, se adoptan aportaciones de teorías narrativas, estudios filosóficos y la recepción crítica del autor; y se establecen comparaciones entre las diferentes tácticas compositivas en las novelas. Mediante el análisis de la composición de los personajes y narradores, este estudio busca resaltar la complejidad del pensamiento de Machado de Assis, que, con su estilo de escritura único, trasciende ciertos límites narrativos, proponiendo profundas reflexiones sobre la condición humana, la naturaleza del conocimiento y el paso del tiempo. En particular, la peculiaridad del doble papel simultáneo de narrador y protagonista en las novelas seleccionadas.

¹ Graduanda em Letras – Português/Espanhol pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: lais.gabriela@ufms.br

² Professor Associado da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Docente do Curso de Letras-Cpaq e dos Programas de Pós-Graduação PPGCult e PPGLetras. Mestre em Letras (Estudos Literários) e Doutor em Letras (Estudos Literários) pela UFMS-PPGLetras. E-mail: marcos.dorneles@ufms.br



Palabras clave: Cuentos. Filosofía. Literatura. Machado de Assis. Novelas.

INTRODUÇÃO

Este trabalho se institui pelo desígnio de examinar algumas esferas literárias e filosóficas da composição de contos e romances do escritor brasileiro Machado de Assis. A ficção machadiana apresenta concomitantemente uma relação de proximidade e contraste com o rol de tendências literárias e concepções filosóficas vigentes em sua época de publicação e circulação. Nesse quadro de aproveitamento e controvérsia, os romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2016) e *Dom Casmurro* (2016) dispõem uma rica interlocução com o conjunto de obras e doutrinas circundantes ao contexto machadiano. A título de exemplo, em seu horizonte de composição de contos, Machado de Assis lança com a narrativa curta “Missa do galo” (2016), por exemplo, a possibilidade de uma interface do que concerniria o chamado conto de atmosfera de Anton Tchekhov (2007). Já com o conto “O alienista” (2016), o escritor propicia uma forte crítica ao crédito absoluto num despotismo pretensamente científico, em seu afã de prefixar os limites entre lucidez e loucura.

Nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2016) e *Dom Casmurro* (2016), embora dialogue com o que seriam alguns pressupostos da escola literária realista (como a não idealização do comportamento das personagens), o romancista traz no bojo da composição dessas narrativas a proposta de questionamento da rígida transposição do universo diegético ao se adotar, respectivamente, um narrador-personagem defunto e um protagonista sorumbático. Por outro lado, dá-se destaque à contradição irônica entre a faceta erudita desses protagonistas e a vacuidade dos seus anseios. Dentre as várias possibilidades de interface com aportes filosóficos, evidenciam-se as interlocuções com as propostas de Blaise Pascal, Michel de Montaigne, Ernest Renan e, especialmente, as transformações ficcionais advindas da interação com certos horizontes da filosofia cética, como discorre Benedito Nunes (2010). Em companhia desses elementos de apresentação preliminar, este artigo busca examinar construções narrativas que expressem certas movimentações filosóficas em obras de Machado de Assis, indagando determinadas oscilações da composição do “eu” protagonístico, em que ocorrem a peculiaridade da simultaneidade da atuação dupla de narrador e personagem nos romances selecionados. Para efetuar esse delineamento de pesquisa, o artigo utiliza aportes advindos das teorias da narrativa (Genette, 1995; Candido, 2009; Forster (2005); Franco Júnior, 2009; Carlos Reis e Ana Lopes, 2000), dos estudos filosóficos (Nunes, 2010; Abbagnano, 2007; Chaui, 2000; Deleuze, 2016;) e da recepção crítica (Candido, 2004; Merquior, 2016; Guimarães, 2017; Rocha, 2013), e se estabelece em três seções “Obra, vida e recepção crítica de Machado de Assis”, “Personagem e narrador em narrativas de Machado de Assis” e “Movimentações filosóficas em subjetividades machadianas”.

1 OBRA, VIDA E RECEPÇÃO CRÍTICA DE MACHADO DE ASSIS

O crítico José Guilherme Merquior destaca alguns pontos importantes sobre a escrita de Machado de Assis e sobre problemas enfrentados pelo escritor ao longo de sua vida. Vindo de uma família humilde e fora da elite brasileira daquela época, Machado de Assis superou inúmeros obstáculos, conseqüentemente, conquistando um lugar de destaque no cenário literário brasileiro.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em junho de 1839, no Morro do Livramento, na quinta da viúva do Brigadeiro Bento Barroso, ministro e senador do Império. Seu pai, Francisco de Assis, filho de ‘pardos forros’, isto é, de mulatos



libertos, era um simples dourador e pintor de paredes, dado, porém, a algumas leituras; a mãe, uma lavadeira açoriana; ambos tinham sido agregados da quinta da viúva Barroso, madrinha e protetora do menino. Joaquim Maria perdeu bem cedo a mãe; porém a madrasta, Maria Inês, uma preta extremamente carinhosa, continuou a ampará-lo, inclusive na alfabetização. (Merquior, 2016, p. 257)

É de grande destaque que o Brasil do século XIX era escravocrata. Nesse contexto, o jovem Joaquim precisou enfrentar essa grande questão. Além disso, ele não teve inicialmente acesso ao ensino formal, o que deixa evidente o preconceito existente por causa de sua cor e origem. A morte do pai de Machado de Assis, deixou-o, juntamente com a sua madrasta, em situação de vulnerabilidade. Assim, o jovem Machado precisou começar a trabalhar aos 12 anos, vendendo doces para ajudar financeiramente sua madrasta. Em meio às tarefas do dia a dia, buscava oportunidades para aprender participando de ensinamentos irregulares e se à leitura em seus poucos momentos de descanso, conforme discorre Merquior:

Mas a morte de Francisco de Assis obrigou Maria Inês a empregar-se como doceira num colégio de São Cristóvão, e Joaquim Maria foi encarregado, aos doze anos, de vender doces. Parece, entretanto, que catava fragmentos das aulas nos instantes de lazer, lia muitos livros emprestados, e iniciava-se no francês com os padeiros franceses do bairro imperial... Na sua adolescência de pobre, circula, de barca (naquele tempo, o sistema carioca de transportes urbanos, muito mais sábio que o de hoje, utilizava abundantemente a via marítima), entre São Cristóvão e o cais Pharoux, a fim de reforçar seus magros vinténs com o serviço de coroinha da igreja da Lampadosa. (Merquior, 2016, p. 258)

É possível depreender que cada oportunidade de aprender fazia uma grande diferença para o menino Joaquim, e, em ocasiões propícias, as situações diferenciadas de interlocução ampliavam o horizonte artístico do rapaz, como nas eventualidades de conversação com os trabalhadores franceses. O pesquisador Antonio Candido (2004) assinala que, embora de origem humilde, Machado casou-se com uma mulher portuguesa, o que não era bem-visto na sociedade da época, mas, mesmo com todos os desafios e carregando uma doença nervosa, conseguiu, aos cinquenta anos, ser conhecido como um grande escritor pelo país todo. Tendo como um dos marcos em sua trajetória a presidência da Academia Brasileira de Letras.

Hélio de Seixas Guimarães (2017) afirma que a vasta produção de Machado de Assis tem atraído muitos críticos, que estudam sobre sua vida e obra, e a complexidade e a riqueza das escritas machadianas geram discussões e polêmicas, refletindo as questões sociais e políticas da época. O pesquisador salienta determinadas recepções da obra machadiana, mostrando que certas produções de Machado de Assis foram recebidas de maneira diferente:

Quando as *Memórias póstumas de Brás Cubas* foram publicadas, em 1881, Capistrano de Abreu publicou um artigo na *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 30 de janeiro do mesmo ano, em que lançava a perguntas 'As *Memórias póstumas de Brás Cubas* serão um romance?'. Ato contínuo, o historiador tentava responder à própria pergunta: 'Em todo o caso são mais alguma cousa. O romance aqui é simples acidente. O que é fundamental e orgânico é a descrição dos costumes, a filosofia social que está implícita'. (Guimarães, 2017, p. 21)



As afirmações de Abreu embora apareçam de forma ambígua, também mostram a peculiaridade e a complexidade da obra machadiana, pois não era um romance tradicional que os leitores da época estavam acostumados a ler, mas sim uma obra cheia de ironias e implicações filosóficas, tudo isso em forma de crítica para a sociedade daquela época. Guimarães destaca outras apreciações, dentre elas aquelas feitas por Urbano Duarte e Artur Barreiros. Duarte afirmou a falta de entrecho como uma lacuna no romance. Para Barreiros o livro precisava de tempo para que o público entendesse suas várias intenções e definisse uma opinião final:

Três dias depois, em 2 de fevereiro, outro crítico, Urbano Duarte, afirmava nas páginas da *Gazetinha* que ‘para romance falta-lhe entrecho’, prevendo que ali ‘o leitor vulgar pouco pasto achará para sua imaginação e curiosidade banais’. Artur Barreiros, que escreveu o terceiro artigo mais alentado sobre o romance em *A Estação* de 28 de fevereiro de 1881, com observações notáveis pela argúcia e independência de suas posições, terminava por relegar à posteridade a tarefa de avaliar o romance: ‘daqui a vinte anos, talvez menos, talvez mais, depois de lido e compreendido o livro nas suas várias intenções, lavre-lhe então o público, que é o supremo juiz, a sentença definitiva que o fará viver ou esquecer’. (Guimarães, 2017, p. 22)

Para Guimarães, esses críticos não apenas questionavam se a obra de fato poderia ser considerada um romance, como alguns também expressavam desconforto com a ausência de um tom dito mais positivo e otimista. A presença de certas reflexões filosóficas era um outro ponto muito negativo para a época, pois se encontrava distante das vertentes romântica e da naturalista:

Ainda que por meio de negativas, enxergando apenas defeitos e carências numa obra à qual faltaria nitidez, definição e contornos mais precisos, Urbano Duarte demonstrava acuidade crítica ao notar a abertura e a amplitude da forma machadiana, que se colocava na contramão tanto do descritivismo romântico como do naturalista e punha em registro baixo questões de alta filosofia. (Guimarães, 2017, p. 22)

Os romances machadianos surgiram quebrando os padrões da escrita romântica ou naturalista na qual os críticos estavam habituados, por esse motivo várias obras suas foram criticadas negativamente. Antonio Candido afirma que Machado de Assis, diferente de Eça de Queirós, era inusitado e evasivo, fugindo consideravelmente da corrente naturalista:

Por isso ficaram marginais dois romancistas que nela escreveram e que são iguais aos maiores que então escreviam: Eça de Queirós, bem ajustado ao espírito do Naturalismo; Machado de Assis, enigmático e bifronte olhando para o passado e para o futuro, escondendo um mundo estranho e original sob a neutralidade aparente das suas histórias que todos podiam ler. (Candido, 2004, p.17)

Em síntese, algumas obras machadianas causaram muito estranhamento ao público da época, pois a escrita diferenciada de Machado de Assis se deparava com o que os leitores não estavam habituados, proporcionando muitos comentários em formato de críticas negativas. Já João Cezar de Castro Rocha (2013) apresenta uma interpretação que desdobra a obra machadiana, ao defender que o autor desenvolveu uma estética baseada na “poética da emulação”. Essa concepção



compreende Machado de Assis como um escritor que, em vez de simplesmente reproduzir modelos europeus, os reelaborou de maneira crítica, utilizando-os para refletir e questionar a sociedade de sua época. Podemos entrever essa interlocução, por exemplo, em *Dom Casmurro* (2016), ao Machado de Assis dialogar com fragmentos e aspectos de obras de Montaigne, Dante, Shakespeare, Plutarco, Goethe, Walter Scott, Ariosto, Homero, Tácito, Luciano, Camões, Platão, Wagner, Demóstenes, João de Barros, dentre outros. Desse modo, transformou a condição periférica da literatura brasileira em um espaço de peculiaridades e de reflexão intelectual. Por meio da ironia, da interação com obras de distintas configurações e de um olhar analítico sobre costumes e diferentes estratos, Machado construiu uma escrita que alia erudição e crítica social, despontando um autor consciente de seu papel na formação literária do Brasil. Assim, sua obra, embora profundamente enraizada no contexto nacional, adquire um caráter universal e atemporal, dialogando com a literatura mundial, isso causou certo estranhamento nos leitores, pouco acostumados à complexidade e à inovação estética de sua escrita.

2 PERSONAGEM E NARRADOR EM NARRATIVAS DE MACHADO DE ASSIS

Em seus estudos sobre as narrativas literárias, Gérard Genette (1995) dá realce aos âmbitos do modo e da voz na produção de efeitos necessários na criação de obras. Inserida no segmento do modo, a focalização se caracteriza em três diferentes tipos, que determinam como a narrativa é apresentada ao leitor. Na focalização zero ou não focalizada, a narrativa é representada por uma dimensão quase ilimitada de acesso a informações. Já a focalização interna acontece quando se dispõe a partir de uma personagem que está no interior da narração, podendo ser fixa (única visão ao longo da narrativa), variável (quando ocorre mudança de perspectivas entre personagens) ou múltipla (quando o mesmo evento é contado por diferentes olhares). Por fim, na focalização externa ocorre a partir de uma limitação ao acesso de informações e de olhar que se quer exterior aos eventos, assim, o leitor não teria acesso ao que o narrador e as personagens pensam ou sentem de maneira ampla. Considerando esses pontos desdobrados por Genette, é possível realizar interlocuções com a focalização disposta nos romances *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2016) e *Dom Casmurro* (2016) e os contos “O enfermeiro” (2016) e “O espelho” (2006).

Na obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* adota-se de maneira predominante a focalização interna fixa, pois, toda a história é narrada pelo ponto de vista de Brás Cubas, que é o protagonista e narrador do romance, sendo ele um defunto-autor, como o próprio se nomeia. No capítulo “O delírio” é perceptível ver mostras de focalização interna fixa:

Primeiramente, tomei a figura de um barbeiro chinês, bojudo, destro, escanhoando um mandarim, que me pagava o trabalho com beliscões e confeitos: caprichos de mandarim.

Logo depois, senti-me transformado na *Summa Theologica* e São Tomás, impressa num volume, e encadernada em marroquim, com fechos de prata e estampas; ideia esta que me deu ao corpo a mais completa imobilidade; e ainda agora me lembra que, sendo as minhas mãos os fechos do livro, e cruzando-as eu sobre o ventre, alguém as descruzava (Virgília decerto), porque a atitude lhe dava a imagem de um defunto.

Ultimamente, restituído à forma humana, vi chegar um hipopótamo, que me arrebatou. Deixei-me ir, calado, não sei se por medo ou confiança; mas, dentro em pouco, a carreira de tal modo se tomou vertiginosa, que me atrevia interrogá-lo, e



com alguma arte lhe disse que a viagem me parecia sem destino. (Assis, 2016, p. 33)

Nesse trecho da obra o leitor consegue identificar e sentir as transformações e sensações feitas através do olhar e da consciência exclusivos desse narrador-personagem. Portanto, é visível a focalização interna fixa, diferente da focalização externa em que muitas vezes não é possível saber o que o narrador pensa ou sente. Ainda com base nos estudos de Genette (1995) é possível se deslocar para o âmbito da voz, isto é, para as reflexões sobre o tipo de narrador implicado nas histórias (heterodiegético e homodiegético). O narrador homodiegético é aquele que narra uma história e também participa dela. Já, como um desdobramento daquele, o narrador autodiegético se dispõe como o protagonista que narra sua própria história. Levando em consideração essas características, é possível afirmar que o narrador da obra se configura nessas duas hipóteses de construção:

Dito isto, expirei às duas horas da tarde de uma sexta-feira do mês de agosto de 1869, na minha bela chácara de Catumbi. Tinha uns sessenta e quatro anos, rijos e prósperos, era solteiro, possuía cerca de trezentos contos e fui acompanhado ao cemitério por onze amigos. Onze amigos! Verdade é que não houve cartas nem anúncios. (Assis, 2016, p. 25)

Nesse fragmento nota-se o uso da primeira pessoa do discurso, denotando que o narrador é o próprio Brás Cubas e, também, protagonista do romance, como narrador homodiegético e autodiegético, que descreve a si mesmo e narra acontecimentos de sua vida e morte. A escolha desse tipo de narrador para compor a narrativa possibilita implicações em que se projetam efeitos estéticos de proximidade com os eventos, de familiaridade com as relações humanas realizadas, de reação aos estímulos, e, principalmente, de maior margem para manipular por vias subjetivas os fatos narrados.

Em consonância com as propostas de Edward Forster (2005), Antonio Candido (2009) e Carlos Reis e Ana Cristina Lopes (2000), é possível ponderar acerca dos âmbitos da categoria personagem, incidindo também para as demais personagens que participam do romance. A personagem principal, protagonista e narrador da história, Brás Cubas, é o centro de todo o romance, suas ações, reflexões, conflitos e sentimentos desenrolam a obra. Além disso, toda a complexidade da sua situação pós vida, a visada irônica com que se relaciona com questões filosóficas recorrentes e a imprevisibilidade da sua acidez, fazem com que Brás Cubas morto possa vir a ser uma personagem redonda. Porém, Brás Cubas vivo era uma personagem plana, óbvia, superficial e previsível – além de um completo inútil em todas as suas atitudes.

A personagem Virgília tem um papel importante na história, sendo o amor e amante de Brás, podendo ser classificada como uma personagem principal, pois muitos dos conflitos emocionais e das atitudes do protagonista são desenvolvidos por causa dela. Virgília se encaixa na categoria de personagem redonda, pois ela apresenta complexidade quando precisa conciliar sua posição na sociedade sendo esposa do Lobo Neves (um grande político) e sendo amante de Brás Cubas. As personagens secundárias (e também planas) da obra são Quincas Borba (grande amigo de Brás), Marcela (primeiro amor de Brás, por interesses financeiros), Prudêncio (ex-escravizado de Brás), Eugênia (amor superficial de Brás), Nhã-Loló (noiva de Brás), Lobo Neves (político importante) e Dona Plácida (intermediária do caso amoroso de Brás e Virgília). Estes personagens têm as



características de personagens secundárias, pois suas ações não têm extrema importância na narrativa e são considerados planas porque possuem um baixo grau de complexidade, são previsíveis e estáveis.

Associados às partes basilares que constituem uma narrativa, os conceitos de nó, clímax e desfecho desempenham grande importância na construção dos romances e contos, como nos assinala Arnaldo Franco Junior (2009). Conforme o teórico, o nó da história é o momento em que o conflito dramático ganha vida, exigindo uma solução para reestabelecer o equilíbrio. Nem sempre a narrativa volta exatamente ao ponto de partida, mas o nó rompe com a estabilidade inicial e dá entrelaçamento à trama. O clímax, por sua vez, representa o ápice do conflito dramático da narrativa. Nesse momento, a tensão atinge seu auge, mostrando a gravidade da situação. Por fim, o desfecho surge para concluir a história, apresentando uma solução para o conflito central e proporcionando um encerramento à trama. Seguindo essas possibilidades de encadeamentos conflitivos, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2016), o nó da história é o momento em que Brás Cubas fica obcecado na criação de um produto miraculoso, um emplasto, que resolveria os problemas da humanidade. Esse fato amarra toda a história, pois define o caminho da futura pneumonia, da convalescência e da morte de Brás a seguir. Além disso, esse andamento da história reforça o tom irônico da narrativa e o pendor fútil do protagonista (em busca da glória vã):

Com efeito, um dia de manhã, estando a passear na chácara, pendurou-se-me uma ideia no trapézio que eu tinha no cérebro. Uma vez pendurada, entrou a bracejar, a pernear, a fazer as mais arrojadas cabriolas de volantim, que é possível crer. Eu deixei-me estar a contemplá-la. Súbito, deu um grande salto, estendeu os braços e as pernas, até tomar a forma de um X: decifra-me ou devoro-te.

Essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade. (Assis, 2016, p. 26)

Nessa parte do texto mostra-se a ambição desencontrada do protagonista pelo emplasto. No entanto, levando em consideração a sociedade do Brasil do segundo império no qual se passa a história, a criação do emplasto pode ser uma crítica à vaidade da elite dominante, pois com todas as oportunidades de fazer o melhor, Brás foi inepto. Já o clímax da obra acontece no momento de maior tensão que é o delírio de Brás Cubas à beira da morte:

– [...] Natureza, tu? a Natureza que eu conheço é só mãe e não inimiga; não faz da vida um flagelo, nem, como tu, traz esse rosto indiferente, como o sepulcro. E por que Pandora?

– Porque levo na minha bolsa os bens e os males, e o maior de todos, a esperança, consolação dos homens. Tremes?

– Sim; o teu olhar fascina-me.

– Creio; eu não sou somente a vida; sou também a morte, e tu estás prestes a devolver-me o que te emprestei. Grande lascivo, espera-te a voluptuosidade do nada. (Assis, 2016, p. 36)

Neste trecho, o narrador-protagonista dialoga com a Natureza enquanto está delirando nos instantes finais de vida. Brás Cubas reflete e percebe que a Natureza também representa o ciclo da vida e da morte. Essa proximidade com a morte possibilita um efeito de contraste na constituição



do protagonista. Um evidente embate entre a fluidez vazia da vida de Brás e o desperdício de potencialidades para um viver mais reflexivo e crítico. Por fim, o desfecho do romance se dá no Capítulo “CLX”, “Das negativas”. Nesse capítulo, Brás Cubas, já morto, faz uma espécie de resumo de sua vida, realizando um arrolamento sobre muitas coisas que ele não fez, ou seja, que ele não viveu. Ele conta que não teve sucesso com o emplasto, não conseguiu ser ministro, tampouco califa, e não se casou. Mas, pelo lado bom, ele enxerga que não presenciou a morte de Dona Plácida (uma personagem muito querida por ele) e não viu a loucura de Quincas Borba (seu amigo). Além disso, não teve filhos, o que considera uma grande vantagem, já que assim não deixou a miséria nem o sofrimento como herança:

Este último capítulo é todo de negativas. Não alcancei a celebridade do emplasto, não fui ministro, não fui califa, não conheci o casamento. Verdade é que, ao lado dessas faltas, coube-me a boa fortuna de não comprar o pão com o suor do meu rosto. Mais; não padeci a morte de Dona Plácida, nem a semidemência do Quincas Borba. Somadas umas coisas e outras, qualquer pessoa imaginará que não houve mingua nem sobra, e conseqüentemente que sai quite com a vida. [...] achei-me com um pequeno saldo, que é a derradeira negativa deste capítulo de negativas: Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria. (Assis, 2016, p. 205)

É perceptível o tom irônico em muitas obras machadianas, mas nos momentos finais de *Memórias póstumas de Brás Cubas* esse aspecto se torna ainda mais visível. Brás finaliza sua narrativa sem arrependimentos e sem grandes feitos, evidenciando a ideia de que sua vida foi inútil e vazia. Nesse final, é possível visualizar uma crítica à sociedade da época, mostrando o quão inócuo é viver as aparências e buscar apenas o prestígio da sociedade.

Como já mencionado, muitos textos machadianos caracterizam-se pela recorrência do uso da ironia e da crítica à sociedade de sua época, recursos que também se evidenciam na obra *Dom Casmurro* (2016). Tais procedimentos podem ser vislumbrados já a partir do título do livro. Pois, o protagonista, Bento Santiago, passa a ser chamado de *Dom Casmurro*, sendo “Dom” um título de nobreza e respeito que ele não possui de fato, enquanto “Casmurro” significa alguém fechado e rígido, características que o acompanham ao longo de toda a narrativa. A obra *Dom Casmurro* também adota a predominância da focalização interna fixa, pois a narrativa se desenvolve sob o olhar e a cosmovisão de Bento. No que diz respeito ao tipo de narrador, Bento, que assume simultaneamente as funções de narrador e protagonista, caracteriza-se como um narrador autodiegético, sendo também classificado como homodiegético, por relatar a própria história enquanto participa dos acontecimentos:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei num trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta, e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso. (Assis, 2016, p. 443)



Neste trecho, é possível observar que Bento narra e participa da história. Embora Bentinho seja o protagonista do romance, a personagem Maria Capitulina (Capitu), a vizinha por quem ele se apaixona, também poderia ser considerada protagonista da obra, dependendo da apreciação analítica. Pois, em muitos momentos, Capitu se mostra mais vital para o desenvolvimento das ações narrativas. De outra parte, considerável parcela da produção de efeito de sentido no romance ocorre por meio da manipulação que o narrador protagonista, Bentinho, exerce sobre o leitor ao tentar convencê-lo de que Capitu traiu. Além disso, a obra se constrói em torno de constantes ambiguidades como por exemplo a semelhança física entre Capitu e a mãe de Sancha.

Bentinho poderia ser considerado uma personagem redonda se levarmos em consideração a sua instância enquanto narrador que desenvolve uma primorosa manipulação. No entanto, estritamente como personagem, Bento se desdobra como plana com tendência a ser redonda, pois as suas mudanças não encetam mais camadas a sua jornada de menino ingênuo a patriarca tirânico. Fica evidente no seu ciúme excessivo, que o transforma no Dom Casmurro, já que antes era apenas um jovem apaixonado e, com o tempo, se torna um homem amargurado. Capitu, é bastante conhecida na literatura brasileira pelas suas marcantes características físicas descritas por Bentinho e pelo ar de menina-mulher misteriosa, pode ser disposta como uma personagem redonda. Ao longo da leitura do romance fica evidente o quanto Capitu é enigmática, cheia de personalidade e difícil de decifrar, o que, por sua vez a torna uma personagem complexa e imprevisível. No Capítulo “XXXI”:

Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem. Se ainda o não disse, aí fica. Se disse, fica também. Há conceitos que se devem incutir na alma do leitor, à força de repetição. Era também mais curiosa. As curiosidades de Capitu dão para um capítulo. (Assis, 2016, p. 488)

Nesse trecho, desenha-se aspectos em que se pode visualizar Capitu como uma mulher única, decidida, madura e confiante. Isso pode indicar que Bentinho se sentia incomodado com a força dela. Essas características de Capitu acabavam alimentando ainda mais o ciúme obsessivo e as paranoias de Bentinho. Já a personagem Escobar pode ser considerado uma personagem plana. No início, é apresentado como um amigo leal e de boas condições financeiras. No entanto, a partir da perspectiva de Bentinho e de suas paranoias, Escobar passa a ser visto como infiel, pois Bentinho suspeita que ele tenha traído sua amizade ao se envolver com Capitu. As demais personagens (Sancha, Dona Glória, Ezequiel, José Dias, Prima Justina e Tio Cosme) se constituem no entremeio de personagens planas, planas tipo e planas estereótipo. Seja pela falta de informações adicionadas na disposição da trama ou pelas características fixas e previsíveis.

Pode-se visualizar o fato que possibilita um entrelaçamento conflitivo no romance que ocorre com a morte de Escobar. Antes do falecimento do amigo, Bentinho já demonstrava insegurança e ciúmes em relação a Capitu, mas é durante o velório de Escobar que esses sentimentos se intensificam. Nesse momento, Bentinho acredita ter visto um olhar de amor nos olhos de Capitu diante do corpo de Escobar, fortalecendo suas suspeitas de traição e aprofundando o conflito da narrativa. Bentinho observa que, durante o velório de Escobar, Capitu olhou fixamente para o cadáver “[...] tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas” (Machado de Assis, 2016, p. 612). Esse momento intensifica os ciúmes e as paranoias de Bentinho, e, sob sua perspectiva, esse olhar no velório é fundamental para o



desenvolvimento da narrativa, pois é a partir daí que suas suspeitas se fortalecem, dando grandes desdobramento para o conflito central da história.

O clímax do romance está no Capítulo “CXXXVII”, em que Bento desiste de tomar o veneno para tirar a própria vida e, em um momento de surto, quase oferece a xícara de café envenenado a Ezequiel (seu filho com Capitu), embora acredite que o garoto seja fruto da suposta traição de Capitu com Escobar:

Se eu não olhasse para Ezequiel, é provável que não estivesse aqui escrevendo este livro, porque o meu primeiro ímpeto foi correr ao café e bebê-lo. Cheguei a pegar na xícara, mas o pequeno beijava-me a mão, como de costume, e a vista dele, como o gesto, deu-me outro impulso que me custa dizer aqui; mas vá lá, diga-se tudo. Chamem-me embora assassino, não serei eu que os desdiga ou contradiga, o meu segundo impulso foi criminoso. Inclinei-me e perguntei a Ezequiel se já tomara café. (Assis, 2016, p. 626)

Nesse excerto, é possível projetar que uma das intenções de Bento era realmente matar Ezequiel, pois acreditava que a criança não era seu filho, mas sim de seu amigo Escobar. No entanto, o narrador manipula o leitor ao longo da narrativa, soltando pistas ambíguas: enquanto alguns leitores acabam acreditando que Bentinho está certo em suas suspeitas, outros veem nele um homem ciumento e tóxico, que construiu toda a história da traição apenas em sua mente:

Ezequiel abriu a boca. Cheguei-lhe a xícara, tão trêmulo que quase se a entornei, mas disposto a fazê-la cair pela goela abaixo, caso o sabor lhe repugnasse, ou a temperatura, porque o café estava frio... Mas não sei que senti que me fez recuar. Pus a xícara em cima da mesa, e dei por mim a beijar doidamente a cabeça do menino. (Assis, 2016, p. 626)

O desfecho do romance se perfaz com a destinação de uma vida de homem maduro e solitário no Rio de Janeiro. Especificamente, no Capítulo “CXLVIII”, Bento realiza um questionamento que leva a um cenário no qual, mesmo tendo se relacionado com outras mulheres, nunca esqueceu Capitu, nem mesmo após a morte dela:

Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. (Assis, 2016, p. 638)

Em seguida, Bentinho faz uma reflexão sobre Capitu, arguindo se ela sempre foi a mulher que ele suspeita ou se as circunstâncias da vida a fizeram se tornar assim, conforme ele a descreve ao longo da obra. Além disso, o narrador-personagem aponta um trecho do livro bíblico de Sirac, sugerindo, de forma indireta, que seus próprios ciúmes excessivos podem ter contribuído para que Capitu o traísse, caso a traição realmente tenha ocorrido:

O resto é saber se a Capitu da praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente. Jesus, filho de Sirac, se soubesse dos meus primeiros ciúmes, dir-me-ia, como no seu cap. IX, vers.



I: 'Não tenhas ciúmes de tua mulher para que ela não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti.' (Assis, 2016, p. 638)

No entanto, logo depois, Bentinho ignora sua autocrítica e afirma que Capitu, ainda menina, já carregava em si a mulher em quem se tornaria, a mesma Capitu adulta, da qual ele tanto desconfia. Ele recorre à metáfora da fruta dentro da casca para tentar convencer o leitor de que ela já era, desde a infância, a mesma pessoa que mais tarde demonstraria atitudes suspeitas de infidelidade. "Mas eu creio que não, e tu concordarás comigo; se te lembras bem da Capitu menina, hás de reconhecer que uma estava dentro da outra, como a fruta dentro da casca" (Machado de Assis, 2016, p. 638). Para finalizar, Bentinho afirma que foi traído por Capitu e Escobar, e coloca a culpa no destino, como se a suposta traição não pudesse ser evitada:

E bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... A terra lhes seja leve! Vamos à História dos subúrbios. (Assis, 2016, p. 638).

Contudo, a existência ou não da traição depende da interpretação do leitor, já que toda a história é contada sob a perspectiva de Bentinho, um narrador extremamente manipulador. Essa ambiguidade é uma característica marcante nas obras de Machado de Assis. Por fim, entende-se que, ao encerrar sua narrativa, Bento retorna à sua vida solitária.

3 MOVIMENTAÇÕES FILOSÓFICAS EM SUBJETIVIDADES MACHADIANAS

O filósofo Nicola Abbagnano (2007) desenha um panorama no qual realiza um breve percurso das transformações da concepção da palavra "eu", dialogando com diversos filósofos, como Descartes, Locke, Leibniz, Maine de Biran, Rosmini, Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Hume, Kierkegaard, Santayana, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Dewey, dentre outros. Para desdobrar essas visões, Abbagnano direciona quatro acepções principais para compreensão da noção de "eu" dentro dos estudos filosóficos: "eu como consciência" (atribuído de compreensão cogitativa e reflexiva), "eu como autoconsciência" (direcionado para um discernimento de si para consigo), "eu como unidade" (voltado para a manutenção da continuidade da identidade dentro nas mudanças) e "eu como relação" (salientado na potencialidade das interações).

É possível estabelecer uma interlocução proveitosa entre a obra machadiana Memórias póstumas de Brás Cubas (2016) e as acepções de "eu como consciência", "eu como autoconsciência", "eu como unidade", e "eu como relação", dispostas por Abbagnano. No romance, o protagonista Brás Cubas revisita diversos momentos de sua vida, realizando constantes reflexões sobre suas vivências e experiências. Ao narrar do além-túmulo, o protagonista observa e julga a própria trajetória, utilizando-se de processos de reflexibilidade e da situação peculiar da autoconsciência isolada no reino pós vida como vetores para possibilidades de autoconhecimento.

O narrador, já liberto das limitações sociais e do olhar alheio, volta-se para dentro de si e analisa a própria existência com ironia e distanciamento crítico. Essas reflexões são perceptíveis ao longo de toda a obra, especialmente na célebre frase: "Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria" (Assis, 2016, p. 205). Nesse enunciado, Brás Cubas mostra através de um olhar profundo e consciente sobre sua própria vida, reconhecendo a inutilidade de



suas ações e de sua existência. Ao reconstruir suas memórias após a morte, o narrador assume uma postura analítica diante de seu passado, expondo seus erros, vaidades e fracassos de um jeito filosófico. Essa atitude reflexiva revela um sujeito que não busca redenção, mas compreensão da amplitude dos acontecimentos, ou seja, uma personagem que transforma a lembrança em arena de reflexão. Ambigualmente, Brás destina a confissão da sua vacuidade (no caso, “miséria”), mas também direciona um chiste (“nossa”) ao não entregar de todo o seu pesar pelos próprios fracassos.

O protagonista intui que, apesar da independência e das mudanças provocadas pela instância da morte, ainda mantém traços (“eu como unidade”) do Brás Cubas anterior (por exemplo, galhofeiro). Por outro lado, o narrador-personagem se dispõe como alguém que visualiza a necessidade lúdica e contínua do diálogo (“eu como relação”) com o leitor em chave chistosa, conforme põe em relevo Benedito Nunes: “Ousaria afirmar que a razão cética, modalizada ludicamente dentro da compreensão humorística do mundo, é, pelo menos, o foco mais incisivo do pensamento ficcional de Machado de Assis. Ele se projeta na forma de seu discurso narrativo, na posição do narrador e na composição temática dos enredos” (Nunes, 2012, p. 133). Por consequência, quando Brás afirma “não transmiti a nenhuma criatura o legado”, em realidade, o protagonista apenas nega a relevância circunstancial desse tipo transmissão, mas, diferentemente, evidencia a fundamental importância da transmissão do discurso narrativo.

Ao realizar inserções reflexivas sobre a abrangência do entendimento humano, a filósofa Marilena Chaui realiza intersecções com a teoria do conhecimento e aborda a probabilidade de se adotar o sujeito do conhecimento tema de conhecimento para si mesmo (Chaui, 2000). Nesse horizonte, a consciência de si reflexiva abrangeria a possibilidade de se visualizar esse debate sob quatro pontos de vista: “do eu” (relacionado a peculiaridades e a escolhas idiossincráticas), “da pessoa” (associado a ações e deliberações individuais), “do cidadão” (vinculado à necessidade de atuações no contexto das interações sociais) e “do sujeito” (ligado à expansão reflexiva de pendore teorizador sobre si mesmo). Articulando esses pontos de vista apontado por Chaui à obra Dom Casmurro, de Machado de Assis (2016), poderia se vislumbrar que o narrador-protagonista, Bento, seria uma mostra de como a instância do “sujeito” poderia estar contaminada pela tirania de um “eu”, como na reiteração de certos maneirismos do protagonista, visto após o enterro do amigo:

A razão disto era acabar de cismar, e escolher uma resolução que fosse adequada ao momento. O carro andaria mais depressa que as pernas; estas iriam pausadas ou não, podiam afrouxar o passo, parar, arrepiar caminho, e deixar que a cabeça cismasse à vontade. Fui andando e cismando [...] (Assis, 2016, p. 611)

O “sujeito”, que buscava um aprofundamento teórico na compreensão de suas ações, falha em Bentinho. Bento Santiago não consegue separar o seu “eu”, repleto de ídoles prévias (manifestadas no ciúme exagerado, no medo da traição, na sua busca pela “verdade”) em direção a uma suspensão temporária das avaliações. O resultado dessa fusão destrutiva é que a “verdade” sobre Capitu não é um fato universalmente comprovável, mas sim uma interpretação concebida e imposta por um “eu” psicologicamente previsível. Ou, pior, por uma dimensão de “pessoa” vivencialmente acomodada a estratos de uma sociabilidade em que a personagem se coloca de maneira complacente e autoindulgente, como no início do romance:

No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram



curso à alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguei. Conteí a anedota aos amigos da cidade e eles, por graça, chamam-me assim [...] (Assis, 2016, p. 443)

Desnecessário evidenciar, no caso do Casmurro, os desdobramentos das interações do protagonista no plano da dimensão de “cidadão”, pois, essas se limitam a reiteração de um estado de coisas já predominante no Brasil do Segundo Império. Logo, essas predisposições constitutivas de Bento não o possibilitam de evitar o seu aniquilamento no âmbito íntimo e, por outro lado, de levar a um atrofiamento social. Gilles Deleuze, em “A imanência: uma vida...” (2016), propõe alguns delineamentos para a noção de imanência, dentre eles, relacionando-a ao fenômeno único da possibilidade de ocorrência de uma vida específica, independentemente dos caracteres positivos e negativos de atuação de uma pessoa ou de uma personagem:

O que é imanência? **uma** vida ... Ninguém melhor que Dickens contou o que é uma vida, ao considerar o artigo indefinido como indício do transcendental. Um canalha, um sujeito ruim, desprezado por todos, é recolhido morrendo e, aqueles que estão cuidando dele, eis que manifestam um tipo de desvelo, de respeito, de amor para com o menor signo de vida do moribundo. [...] Porém, à medida que retorna à vida, seus salvadores ficam mais frios e ele reencontra toda a sua grosseria, sua maldade. Entre a sua vida e a sua morte, há um momento que nada mais é do que **uma** vida jogando com a morte. A vida do indivíduo deu lugar a uma vida impessoal e, contudo, singular, que resgata um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior [...] (Deleuze, 2016, p. 409-410; grifos do autor)

Nesses contornos, as figuras dos narradores-personagens Brás Cubas (na liberação de certas amarras da vida) e de Dom Casmurro (disposto como se fosse uma figura humana de um palco peculiar) adquirem a dupla feição, instrutiva e estética, de congelamento do tempo e de acatamento performático no discurso narrativo. Logo, tem-se a singularidade de lances e de características irrepetíveis pela ironia melancólica e pela carga dramática. Nesse sentido, torna-se possível conectar os conceitos deleuzianos de imanência e acontecimento com o universo machadiano. A escrita de Machado de Assis capta essa vida peculiar em seus protagonistas, vemos o defunto-autor Brás Cubas converter-se em um puro acontecimento póstumo, cuja ironia destituída de consequências morais reflete a imanência do seu universo. Já Bento atua como um fluxo de memória falível, personagem de seu personagem, no qual o “eu” se reduz à intensidade do ressentimento e da transferência de culpa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras machadianas são complexas e atemporais, atuando não apenas como uma crítica à sociedade de sua época, mas também expandindo determinadas contradições humanas que persistem na atualidade. Machado de Assis, com sua escrita sutil e irônica, desvela as máscaras sociais e expõe a hipocrisia, o egoísmo e a vaidade que podem mover o comportamento humano. Suas personagens, muitas vezes divididos entre vetores opostos, expressam dilemas existenciais e também espessos contextos sociais. Nesse cenário, pode-se sinalizar que a ficção machadiana apresenta uma relação de proximidade e contraste com o rol de tendências literárias e concepções filosóficas vigentes em sua época de publicação e circulação. Apontam-se como resultados da investigação a indicação nas obras machadianas de um rico aproveitamento das teorias vigentes e



do contexto circundante; uma forte crítica aos discursos homogeneizadores; um questionamento da rígida transposição do universo diegético e o destaque à contradição irônica entre a faceta erudita de protagonistas e a vacuidade dos seus anseios.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução: Alfredo Bosi. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

ASSIS, Machado de. **Todos os romances e contos consagrados**: volume 2. 1 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____ **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Duas Cidades, 2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem no romance. In: CANDIDO, Antonio *et al* (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CHAUÍ, Marilena. A consciência: o eu, a pessoa, o cidadão e o sujeito. In: _____ **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

DELEUZE, Gilles, A imanência: uma vida. In: _____ **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas. Tradução: Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. 4. ed. Tradução: Sérgio Alcides. São Paulo: Alegre: Editora Globo, 2005.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia. (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Machado de Assis, o escritor que nos lê**: as figuras machadianas através da crítica e das polêmicas. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira. São Paulo: É Realizações, 2016.

NUNES, Benedito. **Ensaios filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

ROCHA, João César de Castro. **Por uma poética da emulação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

TCHEKHOV, Anton. **O beijo e outras histórias**. Tradução: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007.



A ANTROPOFAGIA COMO PARADIGMA CULTURAL BRASILEIRO

Luiz Gustavo Bersouza¹

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

RESUMO

A Antropofagia de Oswald de Andrade extrapolou os limites da literatura, alcançando amplamente outras formas de expressão artística. O presente artigo, por meio de uma pesquisa bibliográfica teórico-qualitativa, procura mostrar como o conceito antropofágico permanece até os dias de hoje nas mais diversas manifestações culturais, quase cem anos após a publicação do *Manifesto antropófago*, em 1928. Ao analisar o discurso presente nesse *corpus* conceitual em interlocução com uma base teórica selecionada, conclui-se que a simbologia antropofágica - baseada fundamentalmente no princípio de assimilação - se constitui como o próprio arquétipo da “alma brasileira”, o que justifica sua notada apropriação criativa ao longo de tantas décadas.

Palavras-chave: Antropofagia. Oswald de Andrade. Modernismo brasileiro. Brasilidade. Vanguardas artísticas.

ABSTRACT

Oswald de Andrade's Anthropophagy transcended the confines of literature, broadly encompassing other forms of artistic expression. This article, through theoretical-qualitative bibliographic research, seeks to demonstrate how the concept of anthropophagy persists to this day in a wide range of cultural manifestations, almost one hundred years after the publication of the *Anthropophagic Manifesto* in 1928. By analyzing the discourse present in this conceptual corpus in dialogue with a selected theoretical framework, we conclude that anthropophagic symbolism—fundamentally based on the principle of assimilation—constitutes the very archetype of the “Brazilian soul”, justifying its notable creative appropriation over so many decades.

Keywords: Anthropophagy. Oswald de Andrade. Brazilian modernism. Brazilianness. Artistic vanguards.

INTRODUÇÃO

A vida curta do denominado Movimento Antropofágico (1928-1929) é inversamente proporcional à sua longevidade no campo das ideias, evidenciando que a força simbólica de afirmação da brasilidade não arrefeceu ao longo de inúmeras gerações da vida cultural brasileira.

Conduzido pelo escritor Oswald de Andrade (1890-1954), o movimento mobilizou inúmeros intelectuais e artistas associados ao recém-inaugurado programa modernista, com destaque para Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald Costa, Raul Bopp, Jaime Adour da Câmara, Geraldo Ferraz e Antônio de Alcântara Machado. A Antropofagia, pode-se dizer, caracteriza o “momento final da dialética do nosso Modernismo, enquanto movimento arregimentado” (Nunes, 1979, p. 36-37).

¹ Mestre em História (área de concentração: História e Sociedade) pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Atua como professor do ensino básico. E-mail: bersouza77@gmail.com



De fato, a elite intelectual oficialmente apresentada na Semana de Arte Moderna de 1922 trazia como missão imediata o embate ao “passadismo”, representado pelos escritores parnasianos, confrontado pelas vias da renovação estética inspirada nas vanguardas artísticas europeias. Nessa esteira, o tema do homem primitivo passa a ser central como forma de invenção de uma nacionalidade pautada na mentalidade original e exótica do autóctone, em contraponto às novidades tecnológicas que em ritmo acelerado cada vez mais fragmentavam a sensibilidade humana (Belluzzo, 1990). Era preciso dar sentido ao *ser* nacional e, paradoxalmente, foram as sugestões vanguardistas europeias que serviram de norte para a arte local.

Portanto, não foi obra do acaso a influência exercida pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961) no grupo modernista, retratada na famosa viagem de “descoberta” do Brasil em 1924, ensejo para uma espécie de revisitação do *ser* nacional, especialmente consumada nas excursões da caravana ao Rio de Janeiro e Minas Gerais (Amaral, 1970).

Na sequência, Oswald lançaria o livro de poemas *Pau-brasil*, assim como o *Manifesto pau-brasil*, ambos motivados por esse olhar em direção às raízes da formação brasileira. Aqui é importante chamar a atenção para o fato de que no interior do próprio movimento modernista havia uma corrente, chamada de Movimento Verde-Amarelo (depois denominado Escola da Anta), que, embora se apropriando dos mesmos motivos indígenas do grupo conduzido por Oswald, representava um contraponto de nítida cor conservadora.²

O Movimento Antropofágico nasce oficialmente com a *Revista de Antropofagia*, que teve duas fases (ou duas “dentições” conforme a terminologia do grupo). A primeira durou de maio de 1928 a fevereiro de 1929, num total de dez números editados mensalmente em oito páginas. A segunda ocupou um suplemento de uma página no jornal *Diário de São Paulo*, de março a agosto de 1929, num total de dezesseis números. No primeiro número da revista é publicado o célebre *Manifesto antropófago*, mas o tom mordaz desse texto, com algumas exceções, não prevalece na primeira fase. De outro modo, o segundo período é integralmente transgressor na forma comunicativa, abusando de linguagem descontínua e simultânea, textos doutrinários, notas curtas, poemas-piada, citações, chistes, anúncios, tudo funcionando como uma espécie de contrajornal dentro do jornal, orientado pela paródia e a sátira.

Em 1929, o movimento é dissipado juntamente com o fim da revista, e Oswald se filia ao PCB, iniciando uma trajetória artística voltada para a transformação social sob a ótica de uma orientação marxista, relegando seu passado de “sarampão antropofágico”³ a um segundo plano. Enfim, após quinze anos de engajamento e decepcionado com os direcionamentos do PCB, ele decide se desligar do partido. A partir daí e até o final da vida, a Antropofagia volta à cena de sua

² Os principais participantes foram Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e Motta Filho. Logo em seguida, em 1932, Plínio Salgado criaria a Ação Integralista Brasileira (AIB), movimento ultranacionalista de teor fascista. Ademais, sabe-se que a figura do indígena teve marcante presença na primeira fase do romantismo literário brasileiro em meados do século XIX, representada sobretudo por Gonçalves Dias e José de Alencar, duramente criticados por parte da geração modernista, que enxergava (com razão) a representação romântica do autóctone brasileiro como demasiadamente idealizada, assunto, aliás, já bastante trabalhado em pesquisas acadêmicas há décadas.

³ “O Movimento Modernista, culminado no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado. São Paulo possuía um poderoso parque industrial. Quem sabe se a alta do café não ia colocar a literatura nova-rica da semicolônia ao lado dos custosos surrealismos imperialistas? [...] eu prefiro simplesmente me declarar enojado de tudo. E possuído de uma única vontade. Ser pelo menos, casaca de ferro na Revolução Proletária” (Andrade, 1992, p. 38-39).



produção, dessa vez filtrada sob um viés utópico e filosófico, num esforço de dar consistência sistemática ao tema abordado de forma anárquica no final dos anos 20. Nesse momento, Oswald é o antropófago solitário, sem os antigos parceiros, investindo na elaboração de artigos, crônicas e teses de viés filosófico.

1 MUITO ALÉM DA LITERATURA

Embora surgida nos círculos literários, a Antropofagia - cujo ponto nevrálgico é o princípio de assimilação - transbordou para outras paragens, figurando como um verdadeiro epítome da própria brasilidade. Sua vocação é justamente a capacidade dialógica, tanto como crítica sociológica e especulação filosófica quanto como inspiração para outras artes (música, teatro e cinema), constituindo-se como um verdadeiro paradigma da “alma nacional”.

Conforme ressalta Nunes (1979, p. 34-37), o antropofagismo, onde “tudo é contraditório, e tudo é significativo por ser contraditório” é válido como “ensaio de crítica virulenta, que atinge, ao mesmo tempo, visando à desmistificação da história escrita, à sociedade patriarcal e à cultura intelectual a que esta deu nascimento”.

2 A CRÍTICA SOCIOLÓGICA

Na *Revista de Antropofagia*, a tônica é a polêmica, com uma profusão de colagens, editais ferinos e notas cômicas. Essencialmente, a crítica é direcionada à formação de nossa nacionalidade engendrada pela moral católica de orientação jesuítica. Em contraposição, tem-se a apologia aos povos originários, particularmente os indígenas antropófagos, como os tupinambás, que devoravam seus inimigos não com o objetivo de saciedade, mas como parte do ritual de absorção das virtudes dos aprisionados.

“Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (Andrade, 1976, p. 6): essa é apenas uma das sentenças contidas no manifesto⁴ publicado já no primeiro número da 1ª dentição do periódico, acentuando o que estaria por vir. Ainda na estreia, destaca-se o texto a *A descida antropófaga*, de Oswaldo Costa: “O homem (falo do homem europeu, cruz credo!) anda buscando o homem fora do homem. E de lanterna na mão: filosofia. Nós queremos o homem sem a dúvida: nu, natural, antropófago. Quatro séculos de carne de vaca! Que horror!” (Costa, 1976, p. 8).

Os nove números subsequentes da 1ª dentição de maneira geral não acompanham a paleta panfletária do texto inaugural. É em sua 2ª dentição que a revista vai levar às últimas consequências tanto o estilo telegráfico de comunicação quanto a intenção de crítica sarcástica. A coluna *De antropofagia*, espécie de editorial, é destaque nessa fase, repleta de tiradas cômicas, como a assinada por Japy-Mirim (Oswald de Andrade) no primeiro número:

A humanidade nunca deixou de agir antropofagicamente. Conquista espiritual a cacete. [...] a justiça do tacape. Pau na cabeça. Você comeu o meu irmão, agora quem te come sou eu. E a alegria de constatar. Lá vem minha comida pulando! Mas já dizia o nosso avô Cunhambebe, comendo gostoso a perna de um português:

⁴ Que encerrava com a humorística demarcação temporal (também amplamente utilizada no fechamento de alguns textos da revista): “Em Piratininga Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” - a saber, referência ao bispo que supostamente teria sido deglutido pelos caetés, em 1556, no atual estado de Alagoas.



Jaúra ichê. Pois dizemos também, nós, seus netos: Não amolem. É muito bom (Japy-Mirim [Andrade], 1976, n.p.).

O excerto alude a Hans Staden, artilheiro alemão capturado pelos tupinambás e que após milagrosamente safar-se de ser servido em um banquete antropofágico, relatou em livro sua dramática experiência como cativo dos indígenas. Dessa narrativa, os antropófagos literários recorrentemente usavam como mote as frases: “Lá vem nossa comida pulando” e “Não amole: está gostoso”.⁵

A crítica antropofágica é uma crítica ao modelo civilizacional moldado pelos recalcamientos originados da doutrinação católico-jesuítica. No texto intitulado *Guerra*, no quarto número, o mesmo Japy-Mirim sentencia:

Nós somos da fuzarca. Aceitamos a guerra, Queremos a guerra. [...] Contra a moral convencional, moral nenhuma. O problema do europeu desesperado é não sofrer. O nosso é gozar. Ganhamos longe. Sabemos que a Igreja é um instrumento de dominação política, e nada mais” (Japy-Mirim [Andrade], 1976, n.p.).

Conforme a reflexão de Almeida (2002, p. 124-125), a anti-hierarquização é a “expressão mais impactante da antropofagia”, pois ela subverte as concepções de evolução e progresso de ordem determinista, que desaguardam na ideia de “assimilação ‘hierárquica’ do outro”. Na contracorrente, a visão antropofágica propõe uma “nova compreensão do movimento da História, um movimento que atravessa o fluxo evolutivo e retorna ao princípio”. Oswaldo Costa, no nono número da publicação, corrobora esse retorno ao princípio, ou em suas palavras, essa “descida antropofágica”:

A nossa justiça é o tacape. O nosso troféu de guerra é o crânio do inimigo. A posse contra a propriedade. Nenhuma convenção social. [...] Só o selvagem nos salvará. Essa força profunda que sentimos e que cumpre conservar, lutando sempre, é dele, nos veio dele. A catequese não tirou o índio do mato. Ele ficou na floresta e dela só agora saiu para a vitoriosa descida antropofágica. A antropofagia nada tem que ver com o romantismo indianista. Ao índio filho de Maria, ao índio irmão do Santíssimo, ao índio degradado pela catequese, de que nos fala Couto de Magalhães, opomos o canibal que devorou o catecismo e disse para Hans Staden que não amolasse, porque era gostoso. O índio nu (Costa, 1976, n.p.).

Além de Hans Staden, os textos da revista referenciavam com frequência outros autores, com destaque para Thomas Morus, Rousseau, Montaigne, Nietzsche, Bachofen, Marx, Erasmo, Campanella, Engels e Freud, todos colocados no panteão de pensadores formadores do “arcabouço teórico” da Antropofagia. De Freud, por exemplo, o conceito de *totem* e *tabu* é fartamente utilizado por meio da fórmula “transformar o tabu em totem”, ou seja, transmutar o que é valor desfavorável

⁵ De acordo com o relato de Staden (1974, p. 100;132), depois de ser capturado e ter as pernas amarradas em três lugares, enquanto saltava pela choça os indígenas riam e exclamavam: “Aí vem pulando o nosso manjar!”. Depois, ao adentrar na taba do cacique Cunhambebe, avistá-lo comendo uma perna humana (de um português morto horas antes) e, ato contínuo, repreendê-lo, obteve a seguinte resposta do chefe tupinambá: “Sou um jaguar, está gostoso!”.



em valor favorável, como professa Andrade (1976, n.p.), no nono número da 2ª dentição: “toda ação humana não passa da transformação do **Tabu** em **Totem** - ideia central da antropofagia. [...] Razão única, drama único, sem pecado, sem **cache-sexe**.”

Quando Oswald retoma as ideias antropofágicas a partir de 1945, tais autores continuarão a marcar presença em seus escritos, dessa vez abordados com uma pretensão, por assim dizer, mais analítica.

3 A ESPECULAÇÃO FILOSÓFICA

Com a debandada do grupo antropofágico em fins de 1929, Oswald, agora assumindo-se como uma espécie de intelectual orgânico nos moldes marxianos, passa a se dedicar à ficção: no romance, publica *Serafim Ponte Grande* (1933) e *Marco zero* em dois volumes: *A revolução melancólica* (1943) e *(Chão)*, de 1945; no teatro, lança três peças: *O homem e o cavalo* (1934), *O rei da vela* (1937) e *A morta* (1937), além de fundar com Patrícia Galvão (Pagu, sua esposa à época) o tabloide político *O homem do povo* (1931).

Ao abandonar a militância, em 1945, o escritor paulista retoma o tema da Antropofagia - dessa vez sem um grupo organizado - revendo as ideias do movimento sob o filtro do pensamento filosófico. Os textos-pilares dessa abordagem são *A crise da filosofia messiânica* (1950) e *A marcha das utopias* (1953).

Longe do tom burlesco dos anos anteriores, os escritos dessa fase são tentativas de sistematização acadêmica. Para ele (Andrade, 1990a, p. 103), a “formulação essencial do homem como problema e como realidade” seria a seguinte: “1º termo: tese - o homem natural / 2º termo: antítese - o homem civilizado / 3º termo: síntese - o homem natural civilizado.”

Suas considerações voltam-se para a oposição do que ele chama de sociedade matriarcal e sociedade Patriarcal:

No mundo do homem primitivo que foi o Matriarcado, a sociedade ainda não se dividia em classes. [...] Quando se instaurou o Estado de classes, como consequência da revolução patriarcal, uma classe se apoderara do poder e dirigia as outras. [...] A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo (Andrade, 1990a, p. 106).

Para Coutinho e Maciel (2019, p. 78), quando Oswald de Andrade historiciza o messianismo, ele se revela “de soslaio como um pensador movido por um pensamento anarco-comunista, que o conduziu à apropriação crítica de algumas teses marx-engelsianas.” O poeta modernista, de fato, não escondia suas aspirações utópicas ao resumir sua tese:

- 1º) Que o mundo se divide na sua longa História em: Matriarcado e patriarcado.
- 2º) Que correspondendo a esses hemisférios antagônicos existem: uma cultura antropofágica e uma cultura messiânica.
- 3º) Que esta, dialeticamente, está sendo substituída pela primeira, como síntese ou 3º termo, acrescentada das conquistas técnicas.
- 4º) Que um novo Matriarcado se anuncia com suas formas de expressão a realidade social, que são: o filho de direito materno, a propriedade comum do solo e o Estado sem classes, ou a ausência de Estado.



5º) Que a fase atual do progresso humano prenuncia o que Aristóteles procurava exprimir dizendo que, quando os fusos trabalhassem sozinhos, desaparecería o escravo (Andrade, 1990a, p. 146).

O processo de conquista do “homem natural tecnizado” seria a redenção antropofágica dentro do ciclo das utopias que, a seu juízo, começou com a chegada europeia à América, “evento que trouxe consigo o desvelamento de um novo horizonte de possibilidades de organização social, política, cultural e metafísica com a qual o continente europeu sequer sonhava” (Castro, 2023, p. 350). Com a utopia antropofágica, entende-se que “o homem que não é daqui, só se tornou homem exatamente, pelo que encontrou aqui. [...] As Utopias foram as caravelas ideológicas desse novo achado - o homem como é, simples e natural” (Andrade, 1990a, p. 200). Neste mesmo raciocínio:

As descobertas, e sobretudo a descoberta do homem primitivo, foram o que de fato pôs fim à estabilidade do orbe antigo e a seus quadros intelectuais, sociais, econômicos e políticos. O aparecimento do homem natural [...] trazia uma convulsão de consequências tremendas para as ideias da época. Seria como, se nos nossos dias, surgisse na terra um grupo de habitantes de Marte (Andrade, 1992, p. 251-252).

Sob a ótica de uma “filosofia antropofágica”, as teorias de Freud reaparecem nos escritos oswaldianos, mais uma vez retrabalhadas de forma inusitada, tal qual a abordagem do Complexo de Édipo como se segue:

A psicanálise custou a compreender que era preciso atacar o Superego paternalista. Durante muito tempo as soluções apresentadas pela escola de Freud não viram senão remédios negativos do Eu (recalque, regressão, anulação e isolamento) como nas formas masoquistas (volta contra si mesmo, transformação do contrário) a maneira de liquidar os conflitos internos do homem histórico. [...] Numa sociedade onde a figura do pai se tenha substituído pela sociedade tudo tende a mudar. Desaparece a hostilidade contra o pai individual que traz em si a marca natural do arbítrio. No matriarcado é o senso do Superego tribal que se instala na formação da adolescência (Andrade, 1990a, p. 142-143).

Até os seus últimos dias, Oswald conservou o elã pela causa antropofágica, denotando - para além da trajetória errática - a continuidade entre seu pensamento pretérito e presente. Sintomático, nesse sentido, é a entrevista concedida seis meses antes de sua morte⁶, em que reafirma sua profissão de fé na Antropofagia. Ao ser perguntado o que faria se tivesse de deixar um testamento literário, responde: “Chamando a atenção das gerações a vir para a filosofia do homem primitivo. A antropofagia é o meu fraco. Esse rito dá a medida duma concepção devorativa da vida” (Andrade, 1990b, p. 227).

4 A INSPIRAÇÃO PARA OUTRAS ARTES

No final de sua vida, Oswald nem de longe contava com o reconhecimento dispensado, por exemplo, ao seu amigo Mário de Andrade. Foi justamente em meados dos anos 50 que se iniciou

⁶ Transcrita no *Diário Carioca*, em 17/04/1954.



um processo de revisitação de sua obra, empreendido fundamentalmente pelos escritores do grupo Noigandres, dentre os quais Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, idealizadores do Movimento da Poesia Concreta. Com efeito, embora o foco do grupo concretista fosse as inovações estéticas da poesia e prosa oswaldianas, é “a partir da antropofagia que a poesia concreta inclui seu outro (caos, destruição, anarquia)” (Chaves, 2019, p. 54) em sua orientação programática.

É a partir da segunda metade dos anos 60 que a Antropofagia, definitivamente, vai extrapolar suas fronteiras verbais e alcançar outras formas de expressão.⁷ Em 1967, o artista plástico Hélio Oiticica inaugura a obra *Tropicália*, uma instalação labiríntica penetrável que possibilitava ao público diversas experiências sensoriais e lúdicas. De acordo com o próprio artista (2006, p. 155), no texto introdutório da exposição, Oswald havia chegado à “célebre conclusão do que seria nossa cultura antropofágica, ou seja, redução imediata de todas as influências externas a modelos nacionais.”

Ainda em 1967, o Teatro Oficina apresenta *O rei da vela*, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, peça publicada pelo escritor paulista em 1937. A montagem funda uma nova dramaturgia no país, “um teatro concebido segundo os princípios do modernismo”, em que “a paródia substitui a ficção construtiva” (Magaldi *apud* Klafke, 2017, p. 7-8). Em entrevista concedida em 1990, portanto, no centenário de nascimento de Oswald de Andrade, o criador teatral avalia:

Oswald de Andrade escancara, rompe, absorve. Ele faz este trabalho no campo da literatura, da poesia, do teatro escrito e na própria vida. [...] Se aconteceu uma pessoa no Brasil chamada Oswald de Andrade, é porque temos um potencial capaz de gerar este tipo de antena” (Corrêa, 1990, p. 4-5).

Na música, Caetano Veloso e Gilberto Gil concebem o Tropicalismo, grupo que contou com Gal Costa, Tom Zé, Os Mutantes, Rogério Duprat, Capinam e Torquato Neto como participantes, em 1968, do álbum *Tropicália ou Panis et Circenses*, que inauguraria o movimento, indicando a filiação imediata à criação de Oiticica e, por extensão, à Antropofagia oswaldiana. Como os modernistas literários dos anos 20, os tropicalistas propunham a renovação estética, apropriando-se de tendências estrangeiras, mas mixando-as às cores nacionais: “O Tropicalismo é um neoantropofagismo” (Campos, 1968, p. 195), como Caetano Veloso afirmou à época.

Quanto ao cinema, houve no Brasil um fluxo de produções em que a *carnevalização* representa o

procedimento básico para atravessar contextos tão diversos quanto fazer a ponte do Tropicalismo com o Modernismo, a Antropofagia, o cinema novo, o cinema marginal. Carnevalização, como pensada por Bakhtin, mas também por Oswald de Andrade e pelo próprio tropicalismo como forma de ultrapassar o carnaval como fenômeno histórico ou sociológico. O carnaval como método (Bentes, 2022, n.p.).

No que tange mais especificamente à referência antropofágica, destacam-se *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade; *Pindorama* (1910), de Arnaldo Jabor; *Como era gostoso o meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos; *O homem do pau-brasil* (1981), de Joaquim Pedro de Andrade e *O rei da vela* (1982), de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes.

⁷ Importante destacar que a obra *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, foi o símbolo pictórico do movimento nos anos de 1920.



Por fim, evoquemos a 24ª Bienal de São Paulo - *Arte contemporânea brasileira: Um e/entre Outros/s*, de 1998, tida como uma das melhores realizações do evento. Conhecida como a “Bienal da Antropofagia”, teve como inspiração justamente o *Manifesto antropófago*, que completava setenta anos na ocasião. De acordo com seu curador-geral, Paulo Herkenhoff, tomando o conceito de antropofagia como elemento formador da identidade cultural brasileira, a ideia era que a exposição “tivesse um ponto de partida traçado a partir da cultura brasileira, mas entendendo que a nossa cultura é filiada à cultura ocidental, mas com tensões, diferenças e singularidades” (Alambert; Canhête, 2004, p. 206).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nascida no círculo literário modernista, a Antropofagia, indubitavelmente, não poderia ter como destino uma filiação exclusiva às letras. Enfim, muito mais do que uma orientação estética, ela aponta para uma conceituação interpretativa e criativa da brasilidade - força paradigmática equalizada na dialética nacional/universal -, em que se realiza a devoração crítica do “bom selvagem”, desconstruindo-o sob a perspectiva da função negativa do “mau selvagem” (Campos, 2013).

Sua capilaridade e permanência se justificam porquanto respondem aos anseios profundos relacionados à identidade e singularidade do Brasil. De quando em quando, aqui e ali a encontramos na intersecção com a música, as artes plásticas, o teatro, a literatura, o cinema (e mesmo no espectro da filosofia, da história, da sociologia, da filosofia e da psicologia). O conceito segue mais vivo do que nunca. Afinal de contas, a deglutição antropofágica é, mais do que tudo, uma questão que envolve o âmago de nossa própria existência como nação.

REFERÊNCIAS

ALAMBERT, F; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

ALMEIDA, M. C. F. “Só a antropofagia nos une”. In: MATO, Daniel (comp.). **Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder**. Buenos Aires: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2002, p. 121-131.

AMARAL, Aracy. **Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas**. São Paulo: Martins Editora, 1970.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990a.

ANDRADE, Oswald. **Os dentes do dragão**: entrevistas. São Paulo: Globo, 1990b.

ANDRADE, Oswald. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Globo, 1992.

BELLUZZO, A. M. de M. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, A. M. de M. (org.). **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: memorial, UNESP, 1990. p. 12-29.

BENTES, Ivana. Trópico pelo avesso. Antropofagia, carnavalização e a relação do cinema brasileiro com o Modernismo. **Revista Ciência e Cultura**, v. 74, n. 2, n.p., 2022. Disponível em: <https://revistacienciaecultura.org.br/?artigos=tropico-pelo-avesso>. Visto em: 12 ag. 2025.



CAMPOS, Augusto. **Balanço da bossa** (antologia crítica da moderna música brasileira). São Paulo: Perspectiva, 1968.

CAMPOS, Haroldo. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CASTRO, D. C. Oswald de Andrade: entre o messianismo e a utopia. **Das Questões**, v. 17, n. 1, p. 345-361, 2023. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dasquestoes/article/view/51463>. Visto em: 14 ago. 2025.

CHAVES, R. S. Releituras de Oswald de Andrade: o movimento da poesia concreta e a antropofagia. **Em Tempos de História**, [S.l], v. 1, n. 33, p. 47-63, 2019. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/23552>. Visto em: 28 ago. 2025.

CORRÊA, J. C. M. José Celso Martinez Corrêa: reexistir é preciso. [Entrevista concedida a Sábado Magaldi e Perla D. Melcherts]. **Nicolau**, Curitiba, v. 35, p. 4-6, 1990.

COUTINHO, D. P. R.; MACIEL, J. C.; BENITES, P. Um exercício de descolonização da hipótese do Matriarcado na utopia Oswaldiana. **Revista Investigações**, Recife, V. 32, n. 1, p. 68 – 79, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/240806>. Acesso em: 14 ago. 2025.

KLAFKE, M. F. O rei da vela: o “aqui e agora” do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira. **Dramaturgia em foco**, Petrolina, v. 1, n. 1, p. 125-144, 2017. disponível em: <https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/article/view/133>. Acesso em: 15 ago. 2025.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade [1967]. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006, p. 154-168.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA. Edição fac-símile. São Paulo: Abril, Metal Leve S.A., 1976.

STADEN, Staden. **Duas viagens ao Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.



O FANTÁSTICO REALISTA EM BARBEY D'AUREVILLY: A POÉTICA DA PERVERSÃO E O ROMANCE EM *UNE VIEILLE MAÎTRESSE* (UMA ANTIGA AMANTE)

Maria Clara Menezes¹
Dublin City University (DCU)

RESUMO

Para a poética escatológica de Jules Amédée Barbey d'Aurevilly, o mal do mundo é a prova máxima da existência dos mistérios sagrados de Deus. Sendo assim, quando em 1851 o autor expressa sua ambição por criar “um fantástico novo, sinistra e corajosamente sobrenatural” essas palavras revelam não apenas um desejo profundo por uma literatura impactante, mas também antecipam uma concepção literária complexa. Nela se opõem e se complementam noções de profano e sagrado, história e ficção, romance e realidade, a fim de fundar um modelo possível do que o autor enxerga como sendo o fantástico realista em oposição ao realismo fantástico. Para analisar como esse projeto poético se articula no romance *Une Vieille Maîtresse* (1851), o presente artigo propõe, primeiramente, uma breve discussão teórica das características do gênero fantástico e de sua íntima relação com a racionalidade e a verossimilhança. Para isso, parte-se do racionalismo literário de Catherine Gallagher em direção à taxonomia de Tzvetan Todorov. Em seguida, ancorado pelos trabalhos de Jacyntho Lins Brandão e Julie Anselmini, o artigo analisa como d'Aurevilly se apropria e modela a verossimilhança através de recursos diegéticos próprios ao processo narrativo. Por fim, propõe-se um close reading do romance de forma a destacar como tais recursos são aplicados a fim de criar um universo literário efetivamente capaz de burlar os limites entre a história e o romance, sustentar a hesitação fantástica e materializar o sobrenatural ao mesmo tempo que mistifica o profano.

Palavras-chave: Realismo fantástico. Poéticas da perversão. História e ficção. Barbey d'Aurevilly.

ABSTRACT

For Jules Amédée Barbey d'Aurevilly's eschatological poetics, the evil of the world constitutes the ultimate proof of the sacred mysteries of God. Thus, when in 1851 the author declared his ambition to create “a new fantastic, sinister and courageously supernatural,” these words reveal not only a deep desire for an impactful literature but also anticipate a complex literary conception. Within it, notions of the profane and the sacred, history and fiction, novel and reality oppose and complement one another, in order to establish a possible model of what the author conceives as *realist fantasy* in opposition to *fantastic realism*. To analyse how this poetic project takes shape in the novel *Une Vieille Maîtresse* (1851), the present article first proposes a brief theoretical discussion of the fantastic genre's characteristics, as well as its close relationship with rationality and verisimilitude. For this purpose, the discussion moves from Catherine Gallagher's literary rationalism towards Tzvetan Todorov's taxonomy. Next, drawing on the works of Jacyntho Lins Brandão and Julie Anselmini, the article examines how d'Aurevilly appropriates and reshapes verisimilitude through

¹ Doutoranda na School of Applied Languages and Intercultural Studies (SALIS) da Dublin City University (DCU), Dublin, Irlanda. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: mclaraafgm@gmail.com



diegetic strategies intrinsic to the narrative process. Finally, it offers a close reading of the novel in order to highlight how such strategies are deployed to create a literary universe that effectively subverts the boundaries between history and the novel, maintaining fantastic hesitation, and materialising the supernatural while simultaneously mystifying the profane.

Keywords: Fantastic realism. Poetics of perversion. History and fiction. Barbey d'Aurevilly.

INTRODUÇÃO: A FICÇÃO NA FRONTEIRA ENTRE A RAZÃO E A CRENÇA

Ao que tudo indica, desde que o homem narra, o sobrenatural despe seus véus de mistério para se encarnar nas estórias. E se, no princípio, o mistério era vislumbrado apenas sob a oblíqua penumbra das tochas, diante da benfazeja imagem de Ísis, presença oculta pelo manto do segredo; ou à sombra imponente de um templo vibrante pela presença numinosa de Osíris; ou aos pés de algum altar sagrado, recendendo à ambrosia das hecatombes dedicadas a Zeus pai; e se, por fim, o sobrenatural se encarnava no nome impronunciável de Deus — pois o nome é a Presença² —, e em sua Palavra criadora de mundos e fundadora de dinastias de homens, aos poucos, para que o sobrenatural deixasse de ser inefável, prerrogativa exclusiva do sublime e do nefando, e para que nós, mulheres e homens de pouca fé, pudéssemos enfim reivindicá-lo para a nossa literatura — recito secular, ficcional, mimético-descritivo e interessado no efêmero prazer mundano —, foi necessário produzir no sobrenatural uma perda, um remédio no mal, em nome da promessa de algum ganho. Tivemos de trocar a fé na palavra divina pelo amor pela palavra racional. Viramos homens modernos.

Segundo Catherine Gallagher, o nascimento da ficção moderna — que situa os textos que a praticam sobre uma estreita e movediça fronteira entre a realidade empírica e a mentira pura — necessitou, mudando um pouco o adágio de Coleridge,³ de um processo de perda progressiva da credulidade em direção a uma experiência consciente da incredulidade e do direito de irrealidade da obra ficcional. Sendo assim, “a ficção foi descoberta como modalidade discursiva com estatuto próprio somente quando os leitores desenvolveram a capacidade de distingui-la tanto da realidade como — sobretudo — da mentira” (Gallagher, 2009, p. 631). O texto ficcional ganha assim um estatuto ambivalente, não podendo ser lido como a narração fiel de acontecimentos históricos, tal e qual ocorreram, mas ainda assim capaz de criar uma verdade possível, uma espécie de história que, se não efetivamente realizada no nosso mundo empírico, carrega uma potência de realização caso os acontecimentos houvessem se desenrolado de forma diferente.

Seguindo o argumento de Gallagher, percebe-se então que compreender num texto uma obra de ficção pode ser considerada como uma verdadeira atividade cognitiva que resulta em uma forma de entendimento e construção de sentido do mundo. Para a autora, o desenvolvimento dessa capacidade intelectual encontra seu clímax num gênero literário e num contexto muito bem definidos. Assim, o *novel* (surgindo em oposição ao *romance*) é o gênero resultante dessa nova epistemologia, e o período histórico de seu desenvolvimento é a Inglaterra do século XVIII. Gallagher afirma não ser gratuito que o surgimento de um texto genuinamente ficcional (e de um público

² Torrano, 2015, p. 93.

³ Coleridge nos legou uma das mais famosas definições da poesia, pela qual ela se caracterizaria como “aquela suspensão voluntária da descrença por um momento, que constitui a fé poética [that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.]” (Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV, tradução nossa). Todas as traduções, exceto quando informado, são de nossa autoria.



leitor capacitado a lê-lo e entendê-lo como tal) tenha se produzido no cenário inglês dos 1700; e isso porque

o secularismo, o Iluminismo científico, o empirismo, o capitalismo, o materialismo, a consolidação nacional e a ascensão da burguesia, tudo contribuiu para caracterizar o contexto no qual surge o *novel* e tudo estava relacionado com o que Ian Watt definiu como “realismo formal” (Gallagher, 2009, p. 631).

A formação de uma “inteligência ficcional” está assim estreitamente atrelada à constituição de uma “inteligência racional” e racionalista nos moldes das filosofias das Luzes: para enxergar a ficção como ficção, e permitir que ela ocupe a estreita faixa entre a realidade e a mentira, o leitor teve primeiro que abandonar, senão todas, a maior parte das crenças, como a fé na verdade de Deus, mas também a fé na verdade do texto e no poder da palavra. Transformado em ser desconfiado e duvidante, o leitor passa assim de “uma concepção limitada da verdade como exatidão histórica a uma mais ampla que também inclui a simulação mimética” (Gallagher, 2009, p. 634). Entendido como um espaço fechado em si mesmo, o mundo ficcional pôde então finalmente existir como um maquinário criador de mundos legislados segundo suas próprias regras, paralelo ao nosso, mas ainda assim exibindo com ele pontos de interseção, uma vez que se permite emular o mundo real, ou tomar algumas de suas leis emprestadas para a produção de um universo próprio. Entendido assim, o mundo ficcional tem pontos de ligação com o mundo real por ser dele uma potencialidade, ainda que se realizando em um plano virtual.

A análise de Gallagher não passa completamente isenta de críticas: sua delimitação temporal (e nacional), ainda que muito coerente com a sua posição de estudiosa da literatura inglesa vitoriana, ignora a produção ficcional que se desenvolvia no mesmo período em outros países da Europa e do mundo, além de deliberadamente fechar os olhos para obras abertamente ficcionais que, muito antes do século XVIII, já aceitavam — e aqui aplica-se o uso do termo de uma maneira bastante anacrônica — o nome de *romance* (ou *novel*). Refere-se aos ditos “romances gregos”, como *Dáfnis e Cloé*, *Quéreas e Calírroe*, *As coisas incríveis além da Tule* e, no campo latino, *As Metamorfoses*, de Apuleio. Ainda assim, a relação de dependência estabelecida pela teórica entre ficção e racionalidade positivista, típica dos séculos XVIII e XIX, se mantém como uma frutífera ferramenta para a reflexão sobre a literatura e a ficção. É enriquecedora sobretudo para a teorização da literatura de tipo fantástico, gênero que se constrói justamente a partir da flexibilização e da possível dissolução das barreiras entre o sobrenatural e o mundo empírico.

Consideravelmente antes de Gallagher, foi também essa relação que norteou os ensaios de definição do fantástico como gênero, assim como auxiliou na compreensão dos possíveis motivos para o seu intenso florescimento, no formato que se foi legado, justamente nos séculos XVIII e XIX. Tzvetan Todorov, em *Introdução à Literatura Fantástica* (1939), erige sua análise sobre a tensão estabelecida entre, de um lado, a realidade empírica e a opção por uma postura intelectual alinhada às suas verdades apuráveis e, de outro, à existência de um sobrenatural que escape à verificação material. Um ou outro dos dois polos são entendidos, então, como procedimentos de criação e cognição dos mundos ficcionais, uma vez que esses universos (como observou Gallagher), agora completos e independentes, podem dispor de leis de funcionamento específicas e que compreendam tanto um maquinário idêntico ao nosso, existindo sob as mesmas condições de temperatura e pressão, quanto de leis inteiramente singulares que só encontrem operabilidade dentro do mundo funcional e que permitam a existência de seres e acontecimentos dificilmente experimentados fora dele.



Para Todorov, caso se alinhasse a um extremo ou ao outro, o mundo ficcional seria então maravilhoso, e assim inteiramente guiado por regras que aprovam a existência do que não existe, ou integralmente realista, descrevendo ações que se desenrolam de acordo com leis idênticas às do nosso universo. Tomados dessa forma, pode-se concluir que os dois extremos se tornam contraditórios e que a existência de um levaria a uma necessária anulação da existência do outro. Para Todorov, todavia, haveria uma terceira relação, pela qual o estatuto de um mundo poderia se ver penetrado pela existência do outro, criando uma hesitação: aí estaria o fantástico.

Na concepção do teórico, o fantástico se situa em um local intermediário e é entendido como um dispositivo linguístico e narrativo que promove um estado de hesitação no leitor e/ou no(s) personagem(ns) entre a credulidade e adesão ao maravilhoso e a incredulidade e sua refutação. Ambientado em um mundo onde as leis regentes parecem se inspirar amplamente naquelas que dominam o nosso mundo real empírico, um evento submerge, e sua única explicação parece advir de uma ordem sobrenatural infratora das regras vigentes, embora os elementos para a sua verificabilidade não se confirmem, necessariamente, no curso da narrativa. Mas a existência dessa hesitação é fugaz, pois o fantástico só se manteria enquanto sobrevivesse o estreito apoio da dúvida: para Todorov, se ocorre a assunção da existência do extraordinário, o texto resvala para o campo do maravilhoso puro (os romances de cavalaria, os contos de fadas, as narrativas de fantasia modernas). Se, por outro lado, há a sua negação e o desenvolvimento de explicações racionais dos fenômenos experimentados, ou se os fenômenos experimentados são em tudo racionais/naturais, mas funcionam de maneira incômoda ou disparatada, cai-se no estranho (os castelos assombrados de Ann Radcliffe, no primeiro caso; o mundo absurdo de Kafka, no segundo):

O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural (Todorov, 2010, p. 31).

Reformulando mais uma vez a definição de Coleridge, o fantástico reside na suspensão incompleta da incredulidade ou, agora, no abandono momentâneo da credulidade na razão; algo possível, como Gallagher colocou, somente em uma sociedade racionalmente desconfiada e que aprendeu os jogos da ficção.

1 REALIDADE E VEROSSIMILHANÇA

Nesse ponto especificamente, pode-se destacar dois conceitos-chave, ativados por Todorov, clássicos para toda a discussão poética, e que nos despertam especial interesse: a realidade e a verossimilhança.

Como já comentado, a existência do fantástico depende da emersão de um evento extraordinário que, em geral, estabeleça por sua própria natureza uma relação de contravenção com as leis reguladoras tanto do mundo empírico quanto do mundo ficcional apresentado. A hesitação fantástica se estabelece exatamente nessa ruptura e na dúvida diante da natureza do fenômeno: se impossível, como pode ter acontecido? E se de fato aconteceu, qual é este mundo no qual nos encontramos? Tendo sido experimentada, a manutenção da hesitação fantástica depende, por sua vez, do processamento e do valor dados pelo texto e por seus personagens (e, por extensão, assumido pelo leitor) à contravenção. Ambas as opções observadas anteriormente (assunção ou refutação) levam, por sua vez, a uma necessária cessação da hesitação fantástica e acabam por gerar



dificuldades com relação à aceitação do sobrenatural, de um lado, e da realidade, de outro. As duas são, entretanto, normalmente processos cognitivos indispensáveis para a construção de um texto verossímil e coerente e de um circuito completo que consiga se constituir como um mundo independente.

A aceitação do extraordinário leva ao maravilhoso, no qual “o sobrenatural se integra suavemente em um universo que lhe é homogêneo; tal coerência interna faz do maravilhoso do conto [de fadas] [...] um maravilhoso aceito sem nenhuma dificuldade pelo leitor”⁴ (Anselmini, 2021, não paginado). Assim, no terreno do maravilhoso, o sobrenatural é verossímil pelo fato de pertencer organicamente ao mundo narrado. É o que se observa em *La Fée aux Miettes*, de Nodier, ou em *La Mort Amoureuse*, de Théophile Gautier. Ou seja, como numa passagem de um *lais* medieval, o mundo é humano, mas prenhe da vontade de Deus e de seus prodígios.

Já no campo da negação do extraordinário, a verossimilhança é alcançada por meio do respeito das leis do mundo empírico. O que se ganha em coerência com os fatos objetivos da existência é por sua vez perdido em relação à possibilidade de crença no sobrenatural, uma vez que, sendo explicado, ele ganha causas ou roupagens terrenas e perde sua natureza milagrosa. Como exemplos, podemos citar o processo de racionalização e negação do fantástico, que se revela ao final da narrativa como ilusão causada pelo medo ou por uma série de acasos, oportunos ou não. Em uma passagem de *Os Mistérios de Udolfo* (1794), de Anne Radcliffe, o possível fantasma visto por Émilie é, na verdade, uma figura sacra em cera. Mais tarde, a imagem religiosa é observada em plena luz (pode-se até mesmo dizer “da razão”) e se transforma em metáfora inofensiva do verdadeiro horror que representa: o perverso abuso da inocência, ajudado pela crença cega nas estruturas de poder.

Mas a desmistificação não é a única alternativa que se apresenta aos autores. A resolução do mistério também pode se dar pela utilização do fantástico como símbolo ou alegoria de verdades humanas mais profundas ou de conceitos transcendentais e metafísicos. É o que se percebe em Goethe ou na pequena poética de *Teoria do Conto* (1830), de Balzac. Em ambos os casos o texto se mantém constantemente no campo da virtualidade ficcional, e se percebe como uma tentativa de alcance da Verdade através da escrita. Nesses textos, no entanto, não se trata da Verdade religiosa, e sim de sua forma filosófica: um vislumbre metafísico de conceitos transcendentais.

Finalmente, há a possibilidade de cientificação através do uso de conceitos (pseudo) científicos que viabilizem algo, até aquele momento, impossível (processo encontrado na origem da Ficção Científica); ou ainda a medicalização do fantástico, que passa a figurar entre os sintomas de crises psicossomáticas, habitando um mundo tornado plausível graças ao delírio ou ao sonho do personagem (Maupassant é, na França, um grande adepto da alternativa, mas ainda mais icônico é o caso de *Sylvie*, 1853, de Gérard de Nerval)⁵.

⁴ « Dans le cadre du conte, le surnaturel s'intègre sans heurt à un univers qui lui est homogène ; cette cohérence interne fait du merveilleux du conte [...] un merveilleux accepté sans aucun mal par le lecteur. »

⁵ A leitora pode levantar o caso do texto kafkiano como um exemplo de fuga completa dessas poucas alternativas. De fato, Kafka apresenta maior resistências a essas soluções, visto que em suas obras o estranho não é nem aceito como parte do universo no qual se estabelece (afinal, é percebido com estranheza) nem refutado ou racionalizado através da descoberta dos mecanismos que o colocam em funcionamento (afinal, continua sendo parte dessa nova realidade à qual os personagens se veem submetidos). Entretanto, também em Kafka, o estranho realizado na obra não é possível no nosso mundo de forma semelhante ao que se encontra no texto, gerando no leitor um certo nível de distanciamento empírico com relação aos eventos, o que impede a manutenção do fôlego fantástico. O estranho de Kafka é antes percebido como uma alegoria



Entretanto, se, por um lado, para todas essas soluções a *verossimilhança*, enquanto coerência entre os acontecimentos e as regras estabelecidas dentro do universo narrado, se mantém, por outro, observa-se o estabelecimento de uma situação de *descrença* com relação ao fantástico. Isso se dá pois ou o sobrenatural simplesmente existe, ferindo a lógica do nosso mundo e portanto só ganhando realidade dentro da ficção; ou não passa de pura alegoria para verdades e experiências humanas superiores; ou simplesmente nunca existiu e é mero fruto da superstição ou do delírio dos personagens.

2 UM FANTÁSTICO *REALISTA*: A POÉTICA DA PERVERSÃO

Barbey d'Aurevilly expressa, talvez por essa perda, um certo desprezo por tais soluções. Em carta de 1851 ao amigo Trébutien, na qual comenta o próprio romance *L'Enfermé* (1952), ele confessa empreender em suas obras uma

audaciosa tentativa de um fantástico novo, sinistra e corajosamente sobrenatural, — pois vê-se que o autor acredita nele sem meias palavras e sem falsa modéstia, — fantástico que não é de forma alguma aquele de Hoffmann, ou o de Goethe, nem aquele de Lewis ou de Ann Radcliffe (d'Aurevilly, 1981, p. 34).

A oposição a Hoffmann, Goethe, Lewis e Radcliffe, em nada fortuita, afasta o autor de cada uma das soluções citadas.⁶ Para Barbey d'Aurevilly, a adesão ou a recusa do sobrenatural mitigaria o impacto e a realidade do fantástico, tornado assim escravo da *verossimilhança*. Mais do que verossímil, o autor assume aspirar ao texto verdadeiro e, como observa Philippe Sellier, em suas obras

reina, não a *verossimilhança* média, mas uma ampla categoria da verdade: o excepcional, o raro, o imprevisível. A história real dos homens formiga de eventos inacreditáveis, de coincidências desastrosas, de crimes imprevistos. De crimes, sobretudo, pois a corrupção parece mais inventiva que a bondade (Sellier, 1981, p. 17).

No universo aureviliano, o fantástico também se constrói a partir da contravenção. Ela se dá, entretanto, através do advento de acontecimentos maravilhosos de uma natureza distinta daquela normalmente praticada no gênero: são em tudo reais, ou seja, praticáveis no mundo empírico, mas se materializam como infração pelo fato de serem criminosos demais para o microcosmos no qual acontecem. Sendo assim, os eventos não ferem em nada a *verdade*, apenas os seus símiles, apenas as “simulações de verdade” ou ainda a epistemologia intimamente compartilhada por personagens e leitor sobre o que seja a realidade: a *verossimilhança*. O autor procura assim construir um

que, por causa de seu absurdo, deixa mais claros certos mecanismos do mundo real. Diante o texto kafkiano, o que o leitor sente é sobretudo uma sensação de estranho reconhecimento (como o *Unheimlich* — o infamiliar — de Freud), ao mesmo tempo em que mantém *descrença* quanto à possibilidade de que o que se passa no texto venha a se realizar no mundo real nos *exatos termos* dele. Sendo assim, dificilmente o irmão mais velho da leitora vai se transformar em um enorme besouro, mas ele pode se encontrar em situação análoga caso, ao sofrer um acidente ou contrair uma severa doença, passe de fonte de sustento da família a objeto de seus cuidados.

⁶ Mas não de Kafka, cuja produção se dá assaz posteriormente e que, como visto na nota anterior, carrega particularidades que o classificam de forma distinta em relação aos demais textos fantásticos.



maquinário que mantenha, do início ao fim da narrativa (e ainda muito depois), a hesitação fantástica analisada por Todorov, explorando, mais que o realismo *fantástico*, um tipo de fantástico *realista*, que jogue com barreiras impostas antes pelas convenções sociais e construções de verdade do que pela natureza em si. E, na concepção poética desenvolvida por Barbey, é ao explorar os acontecimentos mais insuportáveis à cognição humano — pois ferem a verossimilhança, e junto dela a própria estrutura que permite fazer sentido do mundo — que o texto consegue exprimir as Verdades mais profundas, as realidades mais reais da alma humana, ela sim fonte de fenômenos em tudo *inacreditáveis*.

Em *Une vieille maîtresse* (1851), o projeto se desenrola com considerável sucesso. Apresentando uma estrutura típica do romance realista, com narrador-observador e longuíssimas descrições, o livro narra a história de Ryno de Marigny, um *dandy* libertino e arruinado, e de seu amor casto e pacífico pela jovem, rica, belíssima, loiríssima e branquíssima Hermengarde de Polastron. Já então começa o jogo com os clichês: consumado o casamento de inclinação dos namorados, fonte de intensa comoção na seleta sociedade do faubourg Saint-Germain — microuniverso muito bem desenhado por Barbey e que funciona segundo um grupo de regras de *bienséance* muito próprias e muito rígidas —, nada pareceria capaz de perturbar a feliz harmonia que reina entre o casal. Poupados de necessidades graças aos seus “quatre-vingt mille livres de rente”, belos os dois como o próprio Amor, jovens e apaixonados, tudo seria perfeito, tudo *tinha* que ser perfeito, não fosse a sinuosa existência de Vellini, amante cuja intimidade compartilhada pelos últimos 10 anos exerce, ainda e sempre, uma influência nefasta sobre de Marigny.

Entretanto, a história de um casamento feliz arruinado pela traição não carrega em si nada de excepcional, não fosse a aura de mistério que gravita ao redor da obscura personagem de Vellini. Graças à sua figura se constrói, sob o relato dos amores infelizes e infidelidades de um homem, uma trama de desejo e obsessão inescapável, que resiste a qualquer racionalidade ou decoro, beirando a feitiçaria ou o pacto demoníaco. Para Marigny, amar *essa* amante é um crime, pois, nomeando-se os bois sem falsos pudores, Vellini é uma mulher feia.⁷ Feia mesmo: *laide*, pois esse é o termo que o narrador, toda a pequena sociedade, os amigos e os próprios amantes da mulher não cansam de repetir a cada menção à sua pessoa. Trata-se, afinal, de uma espanhola olivácea cuja pele “carece de transparência”,⁸ de cabelos pretos e olhos de mesma cor, “profundos como o veludo que não reflete a luz”,⁹ dona de um nariz adunco, projetado para a frente e de lábios grossos coroados por

⁷ “[...] sim, eis o que aparecia, até mesmo cegava, o que chocava ao primeiro relance, o que se comunicava aos olhos tomados pelas linhas da cabeça caucasiana: que ela era feia, a señora Vellini.” / « oui, voilà ce qui paraissait, aveuglait d’abord, ce qui choquait au premier coup d’œil, ce qui faisait dire aux yeux épris des lignes de la tête caucasienne, qu’elle était laide, la señora Vellini » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

⁸ “Sua pele, à qual faltava normalmente transparência, era de um tom quase tão escuro quanto o vinho extraído da uva queimada de seu país.” / « Sa peau, qui manquait ordinairement de transparence, était d’un ton presque aussi foncé que le vin extrait du raisin brûlé de son pays » (*idem*, p. 81).

⁹ “[...] mas nenhuma cólera inflamava seus olhos negros, profundos como o veludo que absorve toda a luz sem a refratar.” / « mais nulle colère n’enflammait ses yeux noirs, profonds comme le velours qui absorbe la lumière sans la renvoyer » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 85).



um buço preto-azulado.¹⁰ É ainda pequena e magra,¹¹ de seios chatos como os de um garoto pubescente — o que inclusive lhe dá um aspecto andrógino incomodamente sensual¹². Possui, por fim, uma voz de contralto penetrante, obscura, convidativa.¹³ E se não bastasse tudo, essa mulher fica ainda mais feia quando comparada à juventude dourada da aristocracia francesa: ela é muito inferior, em encantos físicos, à Hermengarde de Polastron e à madame de Mendoza (outra amante de Marigny), mulheres “claras”, “diáfanas”, donas de belezas perfeitas e delicadas e que, por pertencerem ao ranque de mulheres de bem, teriam até mesmo seus piores pecados perdoados pela sociedade. A feiura, enfatizada e lembrada a cada reentrada de Vellini em cena, transforma a preferência de Marigny — e de seus não poucos amantes — em uma verdadeira tara. Essa, inclusive, é a impressão do próprio Ryno de Marigny que, ao vê-la pela primeira vez, recrimina o amigo, completamente apaixonado pela espanhola, dizendo: “Meu querido, [...] você não é nem velho, nem inglês o suficiente para se permitir tais caprichos. Trata-se verdadeiramente de um gosto depravado o que você tem aí”.¹⁴ Para o mundo de Vellini, sua feiura é o seu primeiro crime.

A caracterização de Vellini desempenha no texto um papel especialmente importante na constituição do fantástico *realista* e se configura como a primeira contravenção às leis “naturais” da pequena selva que é essa comunidade de cidadãos de bem. Para essa pequena comunidade parisiense oitocentista, mulheres feias não merecem amor. E ainda assim, feia, rude, exótica demais, tachada de “gosto depravado” de todo homem que a ame, Vellini conseguiu, por 10 longos anos, atrelar Maigny a si como um cordeiro obediente, subserviente, dócil, cativo e, pior!, conseguiu reconquistar após cada escapada, após cada novo amor, esse libertino inveterado, perdido para o jogo, arruinado de bebida e sexo; um dos homens mais belos de Paris e senhor tirano dos corações das senhoras mais distintas da boa sociedade, que inclusive não se privavam de cercá-lo, amá-lo e mimá-lo como um rei, estragando-o na certeza de poder possuir aquela que desejasse.¹⁵ No final do

¹⁰ “Sua frente, duramente projetada à frente, parecia tanto mais protuberante quanto o nariz se afundava um pouco na base; uma boca grande demais, coroada por um buço negro-azulado” / « *Son front, projeté durement en avant, paraissait d’autant plus bombé que le nez se creusait un peu à la racine ; une bouche trop grande, estompée d’un duvet noir bleu* » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

¹¹ “Vellini era pequena e magra.” / “*Vellini était petite et maigre*” (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

¹² “[...] com o busto extremamente chato da senhora, que lhe dava um forte aspecto de jovem rapaz disfarçado.” / « *avec la poitrine extrêmement plate de la señora, lui donnait fort un air de jeune garçon déguisé* » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 81).

¹³ “Ela se recostava, enquanto conversava, no encosto da poltrona com reviravoltas inebriantes, e não havia nem mesmo sua voz de contralto — de um sexo um pouco indeciso, ela era tão masculina! — que não desse à imaginação curiosidades mais inflamadas que desejos, e que não despertasse nas almas o instinto de prazeres culpados — o sonho adormecido de prazeres fabulosos!” / « *Elle se renversait, tout en causant, sur le dossier de son fauteuil avec des torsions enivrantes, et il n’y avait pas jusqu’à sa voix de contralto — d’un sexe un peu indécis, tant elle était mâle ! — qui ne donnât aux imaginations des curiosités plus embrasées que des désirs et ne réveillât dans les âmes l’instinct des voluptés coupables — le rêve endormi des plaisirs fabuleux !* » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 114).

¹⁴ “— Meu querido, [...] você não é suficientemente velho ou Inglês para se permitir tais caprichos. É realmente um gosto depravado o que você tem aí.” / « — *Mon cher, [...] vous n’êtes pas assez âgé ou assez Anglais pour vous permettre de tels caprices. C’est vraiment un goût dépravé que vous avez là*” (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 133).

¹⁵ “[...] mas não ser [amado] pela primeira vez, quando as mulheres te ensinaram o orgulho da fortuna que se soma ao seu outro orgulho.” / « *mais ne pas être [aimé] pour la première fois, quand les femmes vous ont*



dia ou dos anos, Vellini sabe que Marigny sempre volta para a sua feia amante, corroído de ódio e sedento de seus delírios: essa mulher antiga de 10 anos, socialmente arruinada, a cada ano mais velha, em tudo inferior, por vezes detestada, frequentemente odiosa, e ainda assim amada ao nível da loucura.¹⁶ A questão é: por quê?

Eis aí o maior dos mistérios: e trata-se, no entanto, de uma realidade recorrente, poder-se-ia mesmo dizer banal. Quase todo mundo conhece pelo menos uma dessas uniões explosivas, nascidas para a ruína e que, no entanto, não se desfazem jamais, parecendo ter sido engendradas no próprio inferno. E há no mundo muitas Vellinis que continuam fazendo homens de família tão sensatos e corretos se arrastarem de volta para a barra de suas saias infernais. Mas, para a boa sociedade, isso só pode ser bruxaria. Ou o diabo. A realidade, absurda demais para que seja racionalmente compreendida, acaba por exigir, daqueles dispostos a fazer dela algum sentido, um processo de organização e encadeamento dos eventos em relações lógicas de causa e efeito, tornando-se assim coerentes, *verossímeis*. Ou seja, é preciso que os fatos se tornem ficção. O movimento aqui é muito próximo ao da premissa aristotélica; mas ao invés de encerrar “mais filosofia e elevação do que a História”, ao encontrar soluções e narrar “não o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer” (Aristóteles, 2014, p. 28) a ficcionalização complica o enigma, tornando-o ainda mais obscuro e sobrenatural, não por sua natureza — visto que é a realidade —, mas pelas necessidades cognitivas de seus protagonistas. Brutal demais, o real é evitado e o sobrenatural torna-se muito mais lógico, verossímil e palatável.

Assim, para o *vicomte* Chastenay de Prosny, *habitué* da casa e velho experimentado nos licores perversos de Vellini, essa mulher escura talvez fosse a autora de algum sortilégio:

— Ei-la agora com o pé nu, — recomeçou o visconde, recobrando o controle de si, mas ainda sob o império da graça física que ela tinha; — ei-la agora com o pé nu como uma feiticeira que vai realizar seu feitiço... — ele se lembrava da palavra “*talismã*”, empregada por Mme d’Artelle, — e certamente é preciso que tenha um bem poderoso e bem sutil para não ter medo da bela Hermengarde de Polastron. — Eu tenho um! disse ela com um ar misterioso e astuto, colocando um dedo sobre a boca, como uma das bruxas de Macbeth (d’Aurevilly, 1981, p. 85-86).

E essa seria uma solução extremamente verossímil em um mundo que, em tudo semelhante ao nosso, se abrisse lenta e graciosamente à penetração do sobrenatural. Uma Vellini bruxa feriria, no entanto, o desejo aureviliano de um fantástico *corajosamente real*. Como é que autor e leitor sensatos poderiam acreditar numa necromante tenebrosa enfeitando a boa juventude parisiense? Por isso, sem poder afirmar o sobrenatural, Barbey d’Aurevilly procura meios para justificar não a sua *existência*, mas a *crença* na sua existência. Seus personagens, crentes, agem *com realidade*, mas

appris l’orgueil de la fortune qui s’ajoute à votre autre orgueil » (D’AUREVILLY, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 124).

¹⁶ “[...] mas não ser amado por uma criatura feia e esquelética que alguém julga bem inferior a si, que se esmaga com a própria inteligência, que se despreza quase no próprio corpo e na própria alma, e que não se pode impedir de adorar e de projetar em todos os sonhos, essa é uma dessas catástrofes do coração à qual, dentre as mais cruéis dores do destino, não há nada que se possa comparar.” / « *mais n’être pas aimé par une créature laide et chétive qu’on juge bien inférieure à soi, qu’on écrase de son intelligence, qu’on méprise presque dans son corps et dans son esprit, et qu’on ne peut s’empêcher d’adorer et de placer dans tous ses songes, c’est là une de ces catastrophes de cœur à laquelle, dans les plus cruelles douleurs de la destinée, il n’y a rien à comparer* » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 124).



guiados por uma verdadeira convicção no sobrenatural, uma vez que simplesmente não podem explicar os impulsos que os atiram, continuamente, no caminho da perversão. Hoje pode-se afirmar que se trata do inconsciente: mas Barbey escrevia alguns bons anos antes do advento freudiano de 1900. Para além da razão e da vontade, ainda existe pouco mais do que a inspiração divina e a tentação do diabo.

3 VOZ E EXOTIZAÇÃO: DUAS FERRAMENTAS PARA A MANUTENÇÃO DO FANTÁSTICO

Duas ferramentas diegéticas são então empregadas para estabelecer a distância necessária entre, de um lado, autor e leitores racionais (mas que tomam consciência do mal *humano* que habita o mundo), e a postura supersticiosa praticada pelos personagens, de outro. A primeira é a representação do narrador, que domina toda a primeira parte da narrativa e que, apesar de consideravelmente mais branda em *Une vieille maîtresse*, transforma-se em uma constante na poética aureviliana. Assim, para que seja possível enfim conhecer a história dos amores perversos de Ryno de Marigny por Vellini, é preciso mergulhar antes em um primeiro quadro que tñato contextualiza Marigny no meio social que habita, quanto estabelece a aparente normalidade com a qual o *dandy* inicia sua ligação com a jovem Polastron. Sedutor, é claro que Marigny possui um “passado” (e a bem da verdade, qual é o homem de seu tempo que não o possui?). Ainda assim, sua corte a Hermengarde é tão pudorosa quanto se deve, estabelecendo com o relato que ele mesmo realizará mais adiante um contraste importante: diante da brandura de uma relação, a outra se torna ainda mais violenta e irracional.

Sendo assim, passa-se por um longo desenvolvimento de Marigny enquanto pessoa, e é preciso primeiro conhecê-lo e entender como os demais personagens o percebem, para que enfim nos seja aberto o segundo plano da narrativa. Confrontado pela venerável marquesa de Flers, avó e guardiã da noiva, sobre os rumores a propósito de uma suposta ligação de 10 anos, De Marigny é convidado a abrir um segundo quadro narrativo no qual, também personagem, ele tenta fazer enxergar a estranheza de suas experiências ao lado de Vellini. Os dois quadros são bastante independentes, e isso pelo fato de De Marigny narrar fatos passados, guardados em sua memória e que, reorganizados para a narrativa, caracterizam-se por uma tentativa de extração de sentido que se limita, entretanto, pelo próprio nível de apreensão do personagem-narrador. Segundo Jacyntho Lins Brandão, a representação do personagem tem um papel específico na construção da ficção, pois,

em primeiro lugar, permite a introdução de uma narrativa em primeira pessoa que cobre a totalidade da obra, em vez de ser apenas uma narrativa enquadrada e controlada por uma outra narrativa em primeiro grau. [...] Por um lado, isso tem como consequência não ser esse narrador-personagem onisciente, até porque só pode relatar os fatos a partir de seu ponto de vista, o que dá margem a diferentes jogos de suspense pelos quais se conduz o leitor (Brandão, 2005, p. 145).

Encapsulado no segundo quadro narrativo, no qual De Marigny relata uma história teoricamente verídica, até mesmo o sobrenatural pode ganhar forma. Isso se deve ao fato de que, justamente por tecer uma narrativa em primeira pessoa limitada pela experiência, dependente de sua memória e sintomática de seu grande envolvimento afetivo e emocional com os eventos, o narrador representado é naturalmente suspeito, passível de enganar-se ou interpretar mal os acontecimentos. Entretanto, ao representar o narrador, Barbey acaba por representar também o



leitor (encarnado nesse ponto específico na figura da marquesa de Flers): este se encontra fora da ficção desenvolvida por De Marigny, um (ou dois) quadro(s) acima, a salvo da contaminação do maravilhoso, sempre capaz de, graças ao distanciamento, julgar os eventos à luz da razão. Daí inclusive a importância da postura condescendente assumida pela marquesa ao fim do relato: mesmo admitindo, logo nas primeiras pinceladas do retrato de Vellini, compreender as razões que a ligaram ao jovem *dandy* por 10 longos anos,¹⁷ a marquesa se permite, muito racionalmente, manter o casamento dos jovens a despeito da possibilidade de os adúlteros estarem ligados por um verdadeiro pacto de sangue¹⁸ que, apesar de fruto da superstição exótica de Vellini, não deixa de assombrar a consciência de De Marigny:

E bebi dessa taça viva que fremia sob os meus lábios. Parecia-me mais um fogo líquido, aquilo do que eu bebia!

Tudo isso, marquesa, era bem absurdo, bem supersticioso, bem insensato, quase bárbaro; mas se não tivesse sido isso, teria eu amado esta mulher como eu a amei? Eu experimentava sem dúvidas em sua veia aberta o antegosto das volúpias cruéis, a sede de uma felicidade agitada, ardente, tempestuosa, que durante muito tempo foi toda a minha vida (d'Aurevilly, 1981, p. 137).

Essa passagem, ponto de construção do maior elemento sobrenatural do romance, leva à ativação de uma segunda ferramenta diegética, acionada por Barbey d'Aurevilly, que domina principalmente a segunda metade da obra: e exotização. Antes de abordá-la, entretanto, é importante analisar o *status* adquirido pelo sobrenatural dentro da obra. Como já comentado, em *Une vieille maîtresse*, o sobrenatural se transforma em um mecanismo de defesa para lidar e dar sentido ao horror absurdo da realidade pura. Sem ser comprovado ou refutado pelo texto, entretanto, ele se transforma em uma muleta: trata-se de uma alternativa explicativa, mais verossímil que a realidade, mas também muito menos pragmática e factível no mundo empírico, e por isso gera um estado contínuo de hesitação tanto nos personagens quanto no leitor. Entretanto, o fantástico não existe de forma independente, e na obra vem sempre ancorado em realidades palpáveis. É verdade que não é nada *razoável* que pactos de sangue possam acontecer entre aristocratas ponderados da boa sociedade francesa, mas visto que De Marigny e Vellini *de fato* beberam o sangue um do outro, isso se torna uma possível solução a mais para o problema, uma que nada confirma e, no entanto, nada desmente, mas que é aceitável principalmente quando consideramos que Vellini não pertence ao mundo ordenado da boa sociedade parisiense. É antes uma estrangeira exótica.

Sendo assim, a infantilidade da crença e a superstição obtusa incompatível com a racionalidade e decoro reinantes entre as *pessoas de bem* podem até existir, desde que suas origens ou práticas sejam lançadas para o outro: ou para o bárbaro estrangeiro ou para o camponês externo a uma Paris do século XIX. Num mundo racional, isso não é aceitável, mas vindo desses outros

¹⁷ « — Sur ce simple échantillon, — dit la marquise, — je comprends déjà vos dix ans » (d'Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 137).

¹⁸ A certa altura da narrativa, De Marigny, ferido à bala em resultado de um duelo contra o primeiro marido de Vellini, delira continuamente com a presença da mulher em seu quarto, até que a aparição admite ser, não só verdadeira, como também a responsável por sua recuperação pelo fato de ter bebido do sangue de sua ferida. Logo em seguida, ela corta o próprio braço e dá-lhe de beber do próprio sangue, consumando assim um pacto que, segundo Vellini, o uniriam para todo o sempre.



universos a verdade é que *nunca se sabe* (e para se defender do mau-olhado, não custa nada se benzer).

Vellini, a possível bruxa ou feiticeira, é então uma forasteira, originária do sul, terras percebidas como quentes e exóticas, dominadas por povos insidiosos, corruptos e pagãos, habituados à prática das mais variadas perversões. Também as ações que a envolvem são transportadas, seja para terras estrangeiras (uma boa parte do relacionamento entre De Marigny e Vellini acontece na Itália — um destino clássico para personagens em busca de aventura e mistério — e no Tirol — que se não é tão ao sul assim, é pelo menos ermo o suficiente), seja para as landes normandas, palco para o desenvolvimento de toda a segunda parte do livro. O Contentin normando, palco da derrocada do casamento de De Marigny com Hermengarde de Polastron, é desenhado por Barbey d'Aurevilly como um conjunto de terras rudes, envoltas pelas brumas e habitadas por uma população simples, inocente e brutalizada, o que o transforma em um espaço mitológico com aspecto telúricos e de início dos tempos, local de origens onde tudo é possível, onde as palavras têm poder criador e onde os sonhos e os pesadelos dos homens ganham vida. Esse distanciamento físico é de extrema importância para a construção de um texto que comporte a superstição sem atacar o seu realismo: ao sobrenatural é permitido um espaço de existência, mas esse espaço deve se situar fora do ambiente cético e analítico da capital.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Une vieille maîtresse*, a consolidação do plano de um fantástico realista derivado de acontecimentos concretos, palpáveis e passíveis de acontecer com praticamente qualquer indivíduo se dá primeiramente graças a dois elementos: de um lado a *mise en abîme* das narrativas, que cria o distanciamento necessário entre o fantástico presente no texto e o mundo real, e que contribui para a sua manutenção. De outro a exotização, que cria um distanciamento intelectual e moral entre o espaço no qual o sobrenatural pode emergir e aquele do indivíduo que o verifica e julga.

A título de conclusão temporária, atentamos para como o fantástico, mais do que um dispositivo narrativo, cola-se na obra de Barbey d'Aurevilly ao contexto social, cultural e moral que determina e controla o que é considerado “normal”. As regras de comportamento social, quando infringidas, geram aquela mesma surpresa e hesitação fantástica de Todorov. A quebra das regras exige também uma justificativa: ora, não sendo em nada *razoável* que a infração das leis aconteça por simples amor de si, algo externo, estranho e muito superior ao decoro deve ter acontecido — o sobrenatural —, uma vez que a realidade é absurda demais para ser aceita. E é basicamente assim que nascem as boas histórias. Tal tratamento concorda com as análises de Roger Caillois e de Irène Bassière, que consideram o fantástico como uma ruptura da ordem estabelecida, colocando-o sob o signo da transgressão e do inadmissível. Irène Bassière comenta que

a narrativa fantástica provoca a incertitude, ao exame intelectual, porque coloca em ação dados contraditórios reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ela não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, tampouco constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa por vezes formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário comunitário (Bessière, 1974, p. 10).



O inadmissível, em *Une vieille maîtresse*, é a transgressão: o fantástico é uma realidade que, ferindo as leis estabelecidas, gera hesitação entre o que *de fato* aconteceu — mas que não pode ser, é inverossímil —, e o sobrenatural que nunca foi, mas que se torna única alternativa crível. E então é impossível não concordar com Bessièrre, quando ela afirma que o fantástico escapa da simples instrumentalização como mecanismo narrativo, perspectiva que “separa o fundo e a forma”, “reduz a organização da narrativa a um traço não específico” (Bessièrre, 1974, p. 9) e passa também pela discussão dos valores ou ficções de verdade criadas no interior de um grupo social. Assim, o fantástico se impregna da carga semântica, estabelecendo novas ordens de relação entre os elementos constitutivos dos valores culturais e do imaginário compartilhados por uma comunidade.

A conclusão moral do último capítulo se torna assim ainda mais significativa. Aqui vemos o visconde de Prosny e a madame d’Artelles tecendo observações sobre o final trágico do casamento de Hermengarde. Os dois personagens são importantíssimos não só para o andamento dos eventos, mas também por suas teorizações a respeito das atitudes dos demais personagens, definindo assim a atmosfera moral do romance. Madame d’Artelles, a amiga íntima da família Polastron, a inimiga declarada de Vellini (que nunca nem sequer conheceu) e a opositora mais ferrenha ao casamento de Hermengarde e Marigny, expõe finalmente a opinião de toda a sua classe. Para a boa senhora, Vellini é um demônio, uma bruxa, uma envenenadora de almas¹⁹ não pelo teor das ações que realiza, mas simplesmente por ser quem é. Ao ser acusada pelo perdão hipócrita às mulheres de seu meio, madame d’Artelles responde:

— E o senhor vai comparar com uma mulher de bem, com um anjo como a senhora De Marigny, essa macaca velha da Vellini, que não pode oferecer em sua pessoa a menor sombra de justificativa a todos os erros dos quais Marigny se vê culpado em relação a uma mulher que é verdadeiramente uma perfeição?...²⁰ (d’Aurevilly, 1981, p. 369).

Ao que o narrador, muito argutamente, conclui: “fez madame d’Artelles, que, como todas as mulheres, tinha a grande solidariedade de seu sexo, e via a moralidade das ações humanas menos no fundo das coisas que numa certa plasticidade de sentimentos e de atitudes”²¹ (d’Aurevilly, 1981, p. 369). A Hipocrisia é, assim, o maior invocador de demônios de uma sociedade.

REFERÊNCIAS

ANSELMINI, Julie. Le roman et les sortilèges : réemplois du conte merveilleux chez George Sand et Jules Barbey d’Aurevilly. *Féeries* [online], v. 12, 15 out. 2016. DOI

¹⁹ “— Ela lhe envenenou a alma! — disse madame d’Artelles, agitada pelas indignações que acumulava ao escutar o resumo do velho Prosny.” / « — Elle lui a empoisonné l’âme ! — dit madame d’Artelles, échauffée par les indignations qu’elle couvait en écoutant le résumé du vieux Prosny » (d’Aurevilly, 1981, p. 371).

²⁰ « Allez-vous comparer à une femme comme il faut, à un ange comme madame de Marigny, cette vieille macaque de Vellini, qui n’a pas dans sa personne l’ombre d’une excuse à offrir pour tous les torts dont Marigny se rend coupable envers une femme qui est vraiment une perfection ? » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 369).

²¹ « fit madame d’Artelles, qui, comme toutes les femmes, avait la grande solidarité de son sexe, et voyait la moralité des actions humaines moins dans le fond des choses que dans une certaine plastique de sentiments et d’attitudes » (d’Aurevilly, *Une vieille maîtresse*, 1981, p. 369).



<https://doi.org/10.4000/feeries.965>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/feeries/965>. Acesso em: 12 ago. 2021.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

BESSIÈRE, Irène. **Le récit fantastique**. Paris: Librairie Larousse, 1974.

D'AUREVILLY, Barbey. Une vieille maîtresse. In: D'AUREVILLY, Barbey. **Barbey d'Aurevilly, Romans**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SELLIER, Philippe. Préface. In: SCHOELLER, Guy. (org.). **Barbey d'Aurevilly, Romans**. Paris: Éditions Robert Laffont, 1981.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses**. São Paulo: Iluminuras, 2017.

**CARTOGRAFIAS DO FEMININO: O ESPAÇO EM *MANDÍBULA*, DE MÓNICA OJEDA**Maria Luiza Correa da Silva Staut¹*Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS)***RESUMO**

O presente artigo tem como objetivo investigar as teorias do espaço na literatura e suas manifestações no romance *Mandíbula*, da escritora equatoriana Mónica Ojeda. A análise parte das concepções de Paulo Soethe (2007), Antonio Dimas (1994) e Luis Alberto Brandão (2007), articulando-as à relação entre espaço e cultura, e auxiliando na compreensão de obras, como o romance de Ojeda, que fazem do território latino-americano um elemento constitutivo de sua atmosfera narrativa. Busca-se, assim, examinar os principais espaços do romance e os efeitos de sentido que produzem, evidenciando como a ambientação atua tanto na denúncia quanto na problematização das possibilidades de emancipação feminina em um contexto marcado pelo patriarcado latino-americano.

Palavras-chave: Espaço. América Latina. Mónica Ojeda. Mandíbula. Literatura feminina.

ABSTRACT

This article aims to investigate theories of space in literature and their manifestations in the novel *Jawbone*, by Ecuadorian writer Mónica Ojeda. The analysis is based on the concepts of Paulo Soethe, Antonio Dimas, and Luis Alberto Brandão, linking them to the relationship between space and culture, assisting in the understanding of works such as Ojeda's novel, that make Latin American territory a constitutive element of their narrative atmosphere. Thus, it seeks to examine the main spaces of the novel and the effects of meaning they produce, highlighting how the setting acts both in denouncing and problematizing the possibilities of female emancipation in a context marked by Latin American patriarchy.

Keywords: Space. Latin America. Mónica Ojeda. *Jawbone*. Women's literature.

INTRODUÇÃO

Nosso espaço pode ser só para mulheres. Também pode ser um espaço onde as mulheres são reconhecidas como reais – tanto pelos homens como pelas outras mulheres. Por isso questionar onde há espaço para nós – no domínio físico ou simbólico – é sempre importante.

Dee L. Graham

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS/CPTL), vinculada à linha de pesquisa Historiografia Literária: Recepção e Crítica. Mestra em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR/PPG-CineAV), na linha de pesquisa Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo. E-mail: smarialuizacorreia@gmail.com



Pensar o espaço na narrativa tem sido uma constante nas análises literárias, sobretudo a partir de abordagens estruturalistas, que buscam refletir o papel das categorias formais na construção de sentido. Se, em um primeiro momento, os estudos e as teorias que englobam o espaço na literatura ainda eram considerados elementos secundários, restritos à função descritiva, atualmente, as teorias contemporâneas passaram a reconhecer sua relevância como motor essencial da narrativa, além de abarcar um local simbólico, capaz de abordar conflitos sociais, culturais e psicológicos.

Nas obras da escritora equatoriana Mónica Ojeda, o espaço assume um papel central na configuração da experiência feminina e na elaboração do horror. Seus ambientes não apenas situam a ação, mas também refletem a violência e a opressão que marcam o corpo e a subjetividade das mulheres na América Latina. Assim, os espaços narrativos de Ojeda revelam-se também zonas de conflito entre cultura, gênero e poder.

Partindo dessas considerações, este artigo pretende analisar a representação do espaço no romance **Mandíbula**, de 2018, dialogando com as teorias sobre espacialidade de Paulo Soethe (2007), Antonio Dimas (1994) e Luis Alberto Brandão (2007), observando como o espaço latino-americano vai influenciar a condição feminina vivida na obra. Busca-se compreender de que modo os principais espaços no romance – cativeiro e prédio abandonado – produzem efeitos de sentido que denunciam e desestabilizam as estruturas patriarcais do território.

1 O QUE É O ESPAÇO?

O conceito de espaço se constitui como um elemento fundamental dentro da narrativa literária. O espaço e ambiente no qual o personagem está inserido ou a trama está ocorrendo, na maioria das vezes, tem um impacto significativo sobre os fatos narrados, que podem se alterar e interferir conforme o lugar que os cerca.

Segundo uma explicação fenomenológica do espaço na literatura, Paulo Soethe (2007) afirma que uma definição menos abstrata do que seria o conceito se delimita ao pensá-lo como uma descrição dos lugares, dos personagens e/ou dos itens dentro da narrativa se apoiando em aspectos visuais (texturas, formas, volumes e cores), que podem distinguir os objetos a partir da imaginação acionada pela linguagem.

A percepção e apreensão consciente da superfície tênue a envolver os objetos, e o corpo em especial, funda a forma, definida de modo tão sugestivo por Max Frisch como “uma espécie de limite sonante”, uma “superfície imaterial, que existe apenas para o espírito e não na natureza, na qual também inexistente o traço entre a montanha e o céu”. (SOETHE, 2007, p.223)

Por conta de seu caráter “majoritariamente” descritivo, o espaço, muitas vezes, foi marginalizado no contexto da análise estruturalista. Muitos autores e teóricos atribuíram ao espaço uma essência periférica na narrativa, que desempenhava um papel mais relacionado a um acessório do que a um agente ativo.

Ao pesquisar o lugar teórico que o espaço ocupa na literatura, Marisa Martins Gama-Khalil (2010) vai refletir sobre alguns desses pesquisadores que, apesar de terem citado o espaço descritivo como um fator essencial da narrativa, ainda o colocam nesse local secundário, como Vítor Manuel Aguiar e Silva em seu livro **Teoria da Literatura**, ou Tzvetan Todorov, no texto “As categorias



da narrativa literária”, incluído no livro **Análise estrutural da narrativa**. Além disso, Gama-Khalil também vai mencionar uma frente marxista pensada por Georg Lukács, na qual o autor afirma que negligenciar a importância do espaço da narrativa se aproxima de um projeto burguês em direção a alienação, que desconsidera a importância do ambiente para a definição e manifestação de uma determinada cultura e de aspectos sociais, como podemos ver abaixo:

Todas as exposições teóricas que, para tratar do espaço, seguem a oposição lukacsiana entre narração e descrição, desconsideram a riqueza da espacialidade na ficção literária e, em consequência, não conseguem servir de base teórica para a análise de muitas obras em que o espaço não é mero integrante da cena descritiva, porém um elemento carregado de significado até o máximo grau possível. Um conto como o de Rosa, “A terceira margem do rio”, teria sua análise esvaziada se tomasse como parâmetro o referencial apenas da descrição. (GAMA-KHALIL, 2010, p.220)

O espaço dentro de obras escritas em territórios considerados periféricos, como é o caso da América Latina, pode atuar como um elemento ainda mais estruturante e significativo. Luis Alberto Brandão (2007) destaca que o espaço pode ser compreendido em quatro principais dimensões: a representação do espaço, o espaço como estruturação textual, o espaço como focalização e o espaço da linguagem. A partir das considerações do autor, a primeira seria a descrição do espaço e também a atmosfera psicológica interligada a ele, a segunda seria o espaço como categoria formal e estética, a terceira abordaria a visão do narrador e o recorte que está sendo feito, enquanto a quarta evidenciaria a linguagem e a palavra como sendo a própria noção do espaço. Entretanto, o autor evidencia que essas expressões do espaço não são fixas nem limitantes. Por isso, essa categoria ainda pode ser ampliada e discutida a partir de outros significados, bem como pela interpolação entre essas dimensões.

Ademais, é importante frisar que, dentro do conceito de espaço, a ambientação também faz parte desse mesmo lugar teórico, ainda que se diferencie em termos de significações. Para Antonio Dimas, o espaço é “denotado, patente e explícito” (1986, p.20), enquanto que a ambientação acaba sendo “conotada, subjacente e implícita” (1986, p.20). Nesse sentido, enquanto o espaço pode ser definido como um conjunto entre a ambientação e a atmosfera que a cerca, o próprio conceito de ambientação se dá como um amontoado de processos capaz de provocar uma noção de determinado ambiente.

Segundo Osman Lins (1976), a ambientação pode ser percebida a partir de 3 principais frentes: a franca, apresentada pelo narrador em primeira ou terceira pessoa; a reflexa, sentida pelo personagem e sendo descrita a partir de suas próprias percepções, sempre em terceira pessoa; e a oblíqua ou dissimulada, em que a descrição do ambiente se faz a partir de uma ação ativa do personagem em relação ao local que o cerca.

Dessa forma, evidencia-se que a noção de espaço ainda é muito ampla e discutida em diversas frentes teóricas. Entretanto, atualmente, faz-se necessário desenvolver a ideia de espaço como uma categoria fundamental dentro da crítica literária, pois é possível identificar, através dela, uma pluralidade de simbologias e leituras.

2 ESPAÇO E CULTURA



Na obra de Mónica Ojeda, o espaço assume um papel central, uma vez que a autora se destaca no panorama literário por situar suas narrativas nos Andes equatorianos. Os horrores vivenciados pelas personagens femininas, presentes em suas histórias, estão estreitamente articulados à cultura andina, sendo moldados e potencializados pelo ambiente que ocupam e pelos formatos de interação que nele se estabelecem. Nesse sentido, cultura e espaço acabam se tornando indissociáveis, pois, como afirma Brandão, tratam-se de termos cujo cerne envolve uma oscilação “entre o ato de referir-se a dados e o de gerar construtos, entre a vocação empirista e a tendência idealista” (2005, p.85), mostrando como o espaço não apenas reflete, mas também produz ativamente sentidos culturais e narrativos.

Ao pensar uma literatura feita por mulheres que trata de questões femininas, o espaço e o ambiente também são fatores altamente determinantes que constituem uma cultura e em como as mulheres estão inseridas nesses fatores. Ainda que a misoginia esteja intrínseca por todo o globo e afete as mulheres em diferentes contextos, é perceptível que existem diferenças consideráveis de um lugar para outro, principalmente pensando de um país para o outro, nos quais se modificam as legislações, as crenças e a forma como a própria política e a sociedade interferem na vida das mulheres.

O espaço vem carregado de significações que entornam as experiências femininas na literatura, como as vivências de Nápoles na **Tetralogia** de Elena Ferrante, os horrores que cercam as periferias de Buenos Aires em **As coisas que perdemos no fogo** de Mariana Enriquez, ou até mesmo o próprio caos encontrado no Rio de Janeiro representado em **A hora da estrela**, de Clarice Lispector.

Para o teórico russo Iuri Lotman, o espaço está completamente atrelado à cultura e às suas significações, ele não é descrito como um elemento secundário ou apenas decorativo, mas vem carregado de possíveis interpretações em conjunto com a narrativa. Segundo Lotman, “os modelos históricos e nacionais linguísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma ‘imagem de mundo’ - de um completo modelo ideológico, característico de um dado tipo de cultura”. (1971, p.361).

Ao idealizar o espaço e a cultura referente a América Latina, Isabela Maria Fonsêca e Fábio Almeida de Carvalho (2017) afirmam que a cultura latina é, também, uma extensão da cultura europeia, visto que a herança cultural da colonização marcou muito do que é considerado latinidade na contemporaneidade. Entretanto, os autores também estabelecem que, ainda que receba essa influência, a cultura e a literatura latina não são marcadas por uma reprodução do que é europeu, mas são diferenciadas por derivar de desvios e adaptações daquilo que foi provocado pelas interações violentas entre a América e a Europa.

Logo, ainda que a América Latina permaneça marcada por intensa influência proveniente da Europa, a constituição de suas expressões culturais não se define apenas pela incorporação desses referenciais. A caracterização da cultura latina se constrói, sobretudo, a partir dos processos de ruptura, reapropriação e transgressão das matrizes coloniais que foram lhe foram impostas.

3 OS ESPAÇOS EM MANDÍBULA

Ainda que a literatura contemporânea não siga regras pré-estabelecidas que possam ser encaixadas dentro de uma análise completamente estruturalista, há como observar as narrativas atuais pensando nas principais teorias da literatura e seus possíveis desvios de um padrão.



Para entender o espaço em **Mandíbula**, é necessário pensar em como Ojeda classifica suas próprias obras e como a geografia tem um papel crucial dentro de suas narrativas. Com base no denominado “gótico andino”, que trabalha as manifestações do horror e do gótico a partir das paisagens e da cultura dos Andes no Equador, a autora reforça como todo o espaço equatoriano mantém uma influência direta em relação à narrativa, como afirma Leonardo-Loyaza:

Neste sentido, Mónica Ojeda chama ao gótico andino um tipo de literatura que lida com o medo natural e sobrenatural das paisagens e mitos andinos [...], que vem de viver com vulcões, de sofrer com o frio e o calor extremos, mas também o desamparo que existe nessas áreas. Nessa literatura, a geografia andina é fundamental, porque é a fonte a partir da qual são produzidas as mitologias, os misticismos e as narrações orais que dão origem às histórias. No entanto, não se trata apenas de recriar um mundo físico, mas também de convocar o sistema de crenças que o acompanha. Por isso, Ojeda acrescenta que os vulcões, os pântanos, os vales, são muito importantes, mas também as visões antigas que estão na base das histórias. Tudo isto está ligado ao horror, ao medo, à violência. (LEONARDO-LOYAZA, 2022, p.80)

Se em **Voladoras**, livro de contos da autora, ela utiliza o espaço dos Andes para recontar e criar histórias de horror que enfatizam a violência contra as mulheres nesses entornos, em **Mandíbula**, Ojeda constrói uma situação típica de uma narrativa de horror: um grupo de amigas em situações de perigo, e como sua cultura e a influência de uma sociedade tipicamente latino-americana acabou por movimentar os horrores sofridos pelo grupo.

O livro acompanha a história de Fernanda, uma adolescente que é sequestrada por sua professora de literatura, e reconstrói, de forma fragmentada, os caminhos que conduzem a esse trágico desfecho. A narrativa se detém tanto no grupo de amigas de Fernanda, que são jovens de classe alta que estudam em um colégio feminino e são vistas como rebeldes por levarem suas brincadeiras, provocações e jogos ao limite, quanto na figura da professora, que é uma mulher recém-chegada à escola, que retorna ao cargo após um período de afastamento motivado por um trauma vivido com alunas no colégio anterior. Nesse entrelaçamento das trajetórias, **Mandíbula** é atravessado pela cultura latino-americana, sobretudo a partir das questões de classe, da violência estrutural e dos traumas geracionais que marcam as relações entre as personagens. As adolescentes e a professora carregam heranças típicas da América Latina, nos quais a educação, a religião e a hierarquia social atuam como mecanismos de controle e repressão. Esses elementos não apenas moldam o desenvolvimento das protagonistas, mas também servem como motores narrativos do horror na história. Dessa forma, Ojeda dialoga com as tradições e referências europeias do gótico e do horror, mas também constrói uma identidade própria ao ancorar seus conflitos a partir de uma realidade social e cultural do Equador.

3.1 O CATIVEIRO

O primeiro espaço a que somos apresentados no livro é o cativeiro, no qual Fernanda, personagem principal, é mantida depois de ser sequestrada por sua professora. Toda a ambientação do livro é franca, ou seja, apresentada por um narrador em terceira pessoa que descreve o que a personagem consegue enxergar.



Para começar a descrever o cativeiro, o narrador deixa claro que o lugar é “um espaço aracnídeo que parecia o reverso de sua casa” (2018, p.10), fazendo um contraponto com a própria condição de vida da personagem, acostumada a um provável luxo. Além disso, logo depois, a descrição do que Fernanda é capaz de ver para fora do cativeiro focaliza em “uma folhagem exuberante e uma montanha ou vulcão com o cume coberto de neve que fez com que ela soubesse que não estavam em sua cidade natal” (2018, p.11).

A importância da descrição do espaço já no começo da narrativa serve, principalmente, para a protagonista da trama conseguir, minimamente, gerenciar a estratégia e se localizar diante de uma situação de perigo (um sequestro) e para que o leitor tenha uma noção em relação à condição que a personagem se encontra: isolada, em um lugar insalubre e distante de casa.

Além disso, o próprio conhecimento da personagem sobre a geografia de seu país (ou a falta dele), também é aplicado na história como algo significativo para Fernanda: ela sabe de onde vem, mas não reconhece mais nada sobre o país em que mora, e isso pode custar sua vida. Essa descrição é feita da seguinte forma:

Então ela tentou reconhecer aquela montanha ou vulcão que se via pela janela, mas seu conhecimento das corcovas terrestres de seu país-pulga-da-América-do-Sul se reduzia a alguns nomes pomposos e a pequenas imagens incluídas em seu livro de Geografia. A costa de margens ocres, o calor e um rio correndo com a dramaticidade do rímel num rosto choroso era a única coisa que seu corpo identificava como lar, mesmo que o odiasse mais do que qualquer outra paisagem. (OJEDA, 2018, p.15)

Em **Mandíbula**, o espaço não é concebido como um elemento meramente decorativo, mas como componente estruturante da narrativa, exercendo influência sobre a experiência da protagonista. De acordo com a perspectiva de Brandão (2007), o espaço literário atua como instância dinâmica que interage com a ação e os personagens, funcionando simultaneamente como agente facilitador ou obstáculo. Dessa forma, a geografia, as paisagens e a própria configuração do cativeiro são meticulosamente construídas, de modo a condicionar a trajetória da protagonista e determinar a viabilidade de sua fuga ou sobrevivência na narrativa.

Além disso, a história de Fernanda se estabelece, principalmente, por ser uma adolescente, descobrindo sua sexualidade junto com sua melhor amiga, e rejeitando, desde jovem, as ideias de obediência e moral inculcada às mulheres. Sendo assim, o cativeiro se torna uma consequência direta a essa insubordinação da personagem e o espaço de repressão às suas atitudes deixa de ser imaterial e passa a ser físico e visível.

Ademais, a noção de “cativeiro” estabelece um contraste significativo com outro espaço recorrente na obra: o prédio abandonado. Enquanto o primeiro representa essa corporificação das consequências pelas suas atitudes indisciplinadas, o último acaba se manifestando como um lugar de possibilidades de emancipação, no qual tanto Fernanda, quanto suas amigas, conseguem realizar seus desejos sem o peso que perpassa a moral religiosa e o comportamento social. Dessa forma, através dessa contraposição, Ojeda explora a dimensão alegórica e psicológica do espaço, evidenciando, conforme as noções de Brandão, como o ambiente literário não apenas envolve, mas também condiciona e pode intensificar os conflitos internos e externos das personagens.

3.2 O PRÉDIO ABANDONADO



Outro espaço de relevância na obra é o denominado “prédio abandonado”, uma construção de múltiplos pavimentos, desocupada há longo tempo e situada em uma área isolada. Esse espaço funciona como uma espécie de “sede” para o grupo de amigas de Fernanda, servindo como ponto de encontro diário após o período escolar. A primeira descrição do prédio enfatiza:

Era um prédio abandonado de três andares, uma estrutura acinzentada com escadas irregulares, arcos semicirculares e fundações à vista que, segundo lhes dissera o pai de Fernanda, agora pertencia a um banco que ainda não se decidira se ia terminá-lo ou demoli-lo. Todas elas se sentiram atraídas pelo ar de ruína que fluuava na construção nua. (OJEDA, 2018, p.19-20)

Inicialmente, o prédio abandonado funciona como um espaço de socialização e de ocupação do tempo das personagens. No entanto, ao longo da trama, o local passa a assumir uma nova configuração e relevância narrativa. É ali que, favorecidas pelo isolamento do local, as adolescentes começam a desenvolver suas “brincadeiras” mais perigosas: praticam atos de violência entre si e planejam atos contra terceiros, além de dar início a encontros de cunho religioso que, de forma gradual, acabam se tornando cada vez mais intensos e imprudentes.

O valor do espaço do prédio se faz, principalmente, pela liberdade que as meninas encontram em um local em ruínas. Toda a degradação do prédio serve como palco para que elas não só pratiquem estripulias da adolescência, mas um local em que elas se sentem confortáveis para serem elas mesmas, sem papeis programados, regras ou convenções sociais. Os destroços de um prédio servem para que elas se conectem com seus próprios destroços, advindos dos traumas familiares de cada uma e, de certa forma, encontrar diversão com isso. Em uma outra parte do livro, o narrador descreve o lugar como:

Os andares não tinham nada além de plantas trepadeiras, poeira, insetos, cocô de pombas gordas e cinzentas – “ratazanas aéreas”, como Ximena as chamava, “baratas do céu”, “sapos das nuvens” -, pequenos lagartos que vinham do manguetel e tijolos. As escadas eram perigosas, imprecisas e tortas, com depressões inesperadas nos patamares, mas no último andar havia um terraço com colunas e arames de onde se podia ver o pôr do sol. (OJEDA, 2018, p.22)

O espaço em ruínas é um elemento central dentro da literatura gótica, ao lado de paisagens como castelos, florestas e mosteiros, as ruínas também concentram uma forte atmosfera que contribuiu para a solidificação do que seria o gótico. Normalmente, esses espaços acabavam refletindo o estado de espírito das personagens e enriqueciam a ambientação focada no isolamento, no medo e na decadência.

Entretanto, o contato das ruínas com as protagonistas serve como motor de emancipação das personagens. Se, na literatura gótica tradicional, esse tipo de espaço costuma estar associado à degradação e ao declínio, considerando a realidade equatoriana presente na obra, na qual a cidade e as multidões acabam sendo os principais lugares de manifestação da violência urbana e da produção do medo, o isolamento e a ruína assumem outro sentido. Nesse contexto, esse espaço passa a funcionar como um território de refúgio e transgressão, no qual as meninas encontram a possibilidade de fugir e romper com as normas que as cercam.



Em seu artigo “The geography of women’s fear”, Gill Valentine (1989) investiga sobre como as mulheres estão constantemente sentindo medo em espaços públicos, ou criando formas ilusórias de se sentirem mais protegidas em lugares que elas percebem que podem ser atacadas. A autora destaca ainda que essa noção de “falsa segurança” pode ser estendida a qualquer espaço no qual as mulheres acreditam estar seguras, já que nem mesmo o ambiente doméstico garante, de forma plena, proteção contra a violência.

Dessa forma, ao pensar um mundo no qual as mulheres não estão seguras, Dee L. Graham (2021) vai destacar que a melhor forma de tentar criar espaços seguros são lugares de trocas entre mulheres, nos quais elas se sintam confortáveis para explorar sua realidade na sociedade, trocar experiências e se entender dentro de uma estrutura patriarcal que promove a violência e o apagamento dessas particularidades. Segundo a autora:

Reivindicar espaço é uma tática elementar usada por grupos oprimidos para prosperar. [...] Nesse aspecto, nós, mulheres, nos igualamos aos membros de outros grupos oprimidos, porém enfrentamos um conjunto atípico de restrições por sermos o único grupo oprimido obrigado a conviver intimamente com o grupo opressor. [...] O espaço próprio oferece às mulheres a possibilidade de estabelecer nosso relacionamento com o universo partindo do nosso próprio mundo, e não de uma prisão patriarcal inescapável. (GRAHAM, 2021, p.285-288)

Na obra de Mónica Ojeda, uma das integrantes do grupo, ao ver o prédio abandonado, afirma “não vamos adotar esse lugar, vamos fazer parte de seu abandono” (2018, p.22), abrindo margem para entendermos o espaço na narrativa não apenas como um lugar que move a história, mas que liberta as personagens de suas amarras sociais tão bem engendradas. O espaço se torna um agente ativo de uma manifestação, mais do que da própria ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das indagações neste trabalho, podemos perceber o papel que o espaço ocupa na narrativa, uma vez que a descrição detalhada da ambientação e das nuances espaciais possibilita a produção de múltiplos efeitos de sentido, o que corrobora um entendimento mais profundo da história narrada.

Em **Mandíbula**, os espaços centrais –o cativeiro e o prédio abandonado–, embora sejam semelhantes em suas características degradadas, fétidas e poluídas, assumem, em termos metafóricos, funções opostas, ainda que igualmente essenciais para o desenrolar da narrativa.

O cativeiro oferece uma perspectiva de aprisionamento, na qual a geografia e a cultura latino-americana conferem uma noção de fuga e limitação simultânea. Por outro lado, o prédio abandonado, desde sua introdução, transmite uma sensação de liberdade: mesmo com possibilidades de acontecimentos variados e restrições intrínsecas ao próprio espaço. O isolamento e a percepção de um lugar seguro, mesmo que paradoxal, transformam-no em um ambiente de metamorfoses, no qual as personagens podem experimentar autonomia, expressão e mudança.

Nota-se que tanto o espaço quanto a figura da mulher foram historicamente relegados a uma posição secundária e a importância da intersecção entre esses dois elementos pode gerar incômodos, tanto na narrativa de Ojeda quanto no contexto social mais amplo. O conhecimento e a reivindicação de espaços por mulheres latinas não apenas estabelecem a criação de locais de



segurança, mas também se configuram como o início de um processo transformador diante das estruturas patriarcais vigentes.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Luis Alberto. Breve história do espaço na teoria da literatura. **Revista Cerrados**, v. 14, n. 19, p. 115–133, 2005.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 15, n. 1, p. 206–220, 2007.

DIMAS, Antônio. **Espaço e romance**. [S.l.]: [s.n.], 1994.

FONSECA, Isabel Maria. Cultura e literatura na América Latina: o espaço cultural amazônico e a literatura indígena. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 19, n. 31, p. 18–33, 2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários. **Revista da ANPOLL**, v. 1, n. 28, 2010.

GRAHAM, Dee L. R.; RAWLINGS, Edna I.; RIGSBY, Roberta K. **Amar para sobreviver: mulheres e síndrome de Estocolmo social**. Tradução de Mariana Coimbra. São Paulo: Cassandra, 2021.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOTMAN, Iúri M. **A estrutura do texto artístico**. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1998.

OJEDA, Mónica. **Mandíbula**. São Paulo: LeYa, 2018.

SOETHE, Paulo Astor. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 15, n. 1, p. 221–229, 2007.

VALENTINE, Gill. The geography of women's fear. **Area**, v. 21, n. 4, p. 385–390, 1989.