

# Poéticas da proximidade:

literatura  
e outros  
saberes

ORGANIZAÇÃO

Juan Ferreira Fiorini  
Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Vinícius Carvalho Pereira

Juan Ferreira Fiorini  
Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Vinícius Carvalho Pereira  
ORGANIZADORES

**POÉTICAS DA PROXIMIDADE:**  
**Literatura e outros saberes**



1ª EDIÇÃO  
BELO HORIZONTE  
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Poéticas da proximidade [livro eletrônico] : Literatura e outros saberes / organizadores Juan Ferreira Fiorini, Maria Elisa Rodrigues Moreira, Vinícius Carvalho Pereira. -- 1. ed. -- Belo Horizonte, MG : Tradição Planalto Produções Visuais e Editoriais, 2023. PDF.

ISBN 978-65-86268-49-2

1. Artes 2. História 3. Literatura 4. sociologia I. Fiorini, Juan Ferreira. II. Moreira, Maria Elisa Rodrigues. III. Pereira, Vinícius Carvalho.

23-184656

CDD: 801.95

índices para catálogo sistemático:

1. Literatura e outras artes : Apreciação crítica 801.95

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

Copyright © 2023

Todos os direitos reservados. Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita da Editora

Publicação financiada com recursos da CAPES.

Editor Executivo

**Ricardo S. Gonçalves**

Editor

**Maria Elisa Rodrigues Moreira**

Revisão

**Corina Maria Rodrigues Moreira**

**Juan Ferreira Fiorini**

**Maria Elisa Rodrigues Moreira**

**Vinícius Carvalho Pereira**

Produção

**Tradição Planalto Editora**

Realização



**Tradição Planalto Produções Visuais e Editoriais**

[www.tradicaoplanalto.com.br](http://www.tradicaoplanalto.com.br)

Tel.: +55 (31) 3226-2829

# Sumário

**Apresentação ..... 7**

**A desconstrução dos padrões de beleza na narrativa neo-escrava *Raízes Brancas*, de Bernardine Evaristo..... 8**

Alexandra Oliveira de Sá

**Literatura de proximidade e linguagem simples: comunicando informação jurídica com foco na pessoa leitora ..... 20**

Anthony Charles de Novaes da Silva

**A representação da mulher negra na literatura de autoria feminina ..... 32**

Camila Silva Correa Maia e Silva

**Eu plantei o tempo: diálogos rizomáticos ..... 41**

Edson Elidio

**Um gótico nordestino? A estética gótica em “Êxodo” (1890), de Rodolfo Teófilo..... 58**

Gabriela Seguesse Freitas

**A história literária e médica do sadomasoquismo: da imaginação à patologização e emancipação ..... 69**

Iara Ferreira Germano

**O encantamento da desconstrução: a fragmentação da objetividade da linguagem na percepção do pensamento estético-discursivo de Michel Foucault a partir da análise de sua obra *Isto não é um cachimbo*..... 82**

Jouberto Heringer

<b>Ecos literários por “Entre as Linhas”: o edifício do Museu Judaico de Berlim e a literatura de tradição Judaico-Alemã .....</b>	<b>93</b>
Juliana Carvalho Eliezer	
<b>A figura autorregulada em Jane Eyre: uma quebra do <i>status quo</i> vitoriano .....</b>	<b>105</b>
Luana da Silva Bueno Bertoni	
<b>Da Ciência-Ficção: a hipótese ficcionalista em François Laruelle .....</b>	<b>116</b>
Marco Antonio Calil Machado	
<b>Poética tucuju contemporânea: autoria feminina no Amapá.....</b>	<b>125</b>
Mariana Janaina dos Santos Alves	
<b>Aspectos “Queer” na produção literária de Emily Dickinson.....</b>	<b>138</b>
Mariane Poli da Silveira	
<b><i>O espelho partido</i>, de Marques Rebelo: a escrita como fractal .....</b>	<b>151</b>
Mariângela Alonso	
<b>Palavra, tela e mito: uma leitura do poema “canção quase inquieta”, de Cecília Meireles.....</b>	<b>160</b>
Mirelly Mendes Durães Fortaleza	
<b>Entre a história e a literatura, “a poesia ocupando o espaço”: a poética de Guilherme Mandaro no contexto da ditadura militar.....</b>	<b>170</b>
Patrícia Marcondes de Barros	
<b>Corpo que queima com a Mata: tradição, trauma e transversalidade na poesia de Geisiara Lima.....</b>	<b>180</b>
Raíza Hanna Saraiva Milfont	
<b><i>Coringa</i>, ou <i>O Frankenstein Moderno</i>: uma análise do fenômeno temático-mitológico em narrativas modernas .....</b>	<b>193</b>
Santiago Daniel Dubra	

**Representações da identidade feminina sob a perspectiva  
do Mulherismo Africana em *Amada*, de Toni Morrison ..... 206**

Simone dos Santos Pinto de Assumpção Vieira

**Corpo, casa e subúrbio em dois poemas de Anne Sexton  
("The house" e "Housewife", 1962) ..... 215**

Virgínia Derciliana Silva

**Sobre os autores ..... 224**

# Apresentação

A literatura tem, na contemporaneidade, passado por uma série de mudanças em seus processos de criação, circulação e crítica, as quais acabam também por impactar sobre os estudos a seu respeito. Um dos caminhos abertos na seara dos estudos literários contemporâneos é aquele que a entende sob uma perspectiva expandida, transdisciplinar, que demanda do leitor e do crítico o diálogo com outras artes e mídias, com outros campos do conhecimento, com a tecnologia, com a sociedade, com o mercado, com a política.

Acreditando que essa chamada “literatura em campo expandido” dialoga, de perto, com aquilo que Nicolas Bourriaud, em seu livro *Estética relacional*, denomina “utopias de proximidade”, em 2023 propusemos a realização da segunda edição do Congresso Poéticas da Proximidade, dessa vez voltado ao tema “expansões contemporâneas do literário”. Promovido pelo LICEX - Grupo de Pesquisa Literatura em campo expandido, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, e pelo SEMIC - Grupo de Pesquisa Semióticas Contemporâneas, do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso, o evento reuniu, em maio de 2023, cerca de 200 pesquisadores interessados na temática na Universidade Presbiteriana Mackenzie, em São Paulo.

Diante da riqueza das discussões realizadas, convidamos os autores dos trabalhos apresentados no evento a elaborarem artigos para a composição de um livro, o qual acabou se desdobrando em três obras, organizadas tematicamente: *Expansões literárias: literatura, artes e mídias*, *Literatura em movimento: ocupações do espaço físico e digital* e *Poéticas da proximidade: literatura e outros saberes*. É a este amplo e diversificado material que você terá acesso nas próximas páginas, nas quais apresentamos a miríade de possibilidades pelas quais é possível pensarmos, hoje, a literatura.

Desejamos uma ótima leitura!

Juan Ferreira Fiorini  
Maria Elisa Rodrigues Moreira  
Vinícius Carvalho Pereira

# A desconstrução dos padrões de beleza na narrativa neo-escrava *Raízes Brancas*, de Bernardine Evaristo

Alexandra Oliveira de Sá

O objetivo deste artigo é estudar a desconstrução dos padrões de beleza a partir do gênero literário neo-escravo, ao qual a obra *Raízes Brancas* (2021), de Bernardine Evaristo, pertence, mas também pretendemos pesquisar as questões que rondam essa temática e que nos oprimem e escravizam. A autora faz, em sua obra, uma inversão geográfica e histórica dos fatos para nos apresentar essa desconstrução. Primeiramente, nos deteremos em trazer um breve relato sobre a literatura neo-escrava, gênero pouco conhecido entre os leitores e, em seguida, traremos um resumo muito sucinto do livro para entendermos como a autora trabalha a questão da desconstrução da beleza. Para darmos sequência, é importante também apresentarmos a trajetória, no decorrer dos anos, dos padrões de beleza estabelecidos pela sociedade. Depois de abordarmos essas questões, seguiremos trazendo a inversão desses padrões na obra *Raízes Brancas* e as considerações finais.

## 1 *Raízes Brancas* como narrativa neo-escrava

Os romances neo-escravos surgiram nos Estados Unidos nos anos 1960 e 1970. Anos depois, conquistaram o interesse de teóricos como Bernard W. Bell (1987) e Ashraf H.A. Rushdy (1999), os quais se debruçaram sobre essas obras ficcionais que revisitavam o período escravocrata e faziam uma espécie de releitura das narrativas de escravos produzidas durante os séculos XVIII e XIX. Para ambos, essas narrativas deram início a um novo gênero literário, o qual denominaram como narrativas neo-escravas. Bell foi o primeiro a dedicar-se a esse novo gênero, porém para ele o termo deveria ser grafado sem o hífen. Rushdy “[...] reconheceu a importância da definição de Bell, de quem ele pegou emprestado o termo, mas acrescentou um hífen a ele.” (FERREIRA JUNIOR, 2022,



p. 43, tradução nossa). As narrativas neo-escravas são de extrema relevância para a sociedade contemporânea na medida em que, ao recriarem o gênero narrativa de escravo, abordam questões como racismo estrutural, preconceito racial, entre outras. Nesse sentido, Roberto Ferreira Junior comenta:

Bell was the first scholar to study these texts and responsible for coining the term which for him would not have the hyphen. The scholar characterized neo-slave narratives as postmodern (re) readings of former slave narratives that dialogued with and against Western literary tradition as a large number of African-American writers embraced postmodernism but due to the legacy left by institutional racism, sexism, and lack of social justice, which fostered ambivalence towards their own society, “most modern and postmodern Afro-American novelists, like their nineteenth-century predecessors, [were] not inclined to neglect moral and social issues in their narratives (BELL, 1987, p. 284).” (FERREIRA JUNIOR, 2022, p. 43).

Nessa conjuntura, vale ressaltar que os romances com características neo-escravagistas “[...] devem ser entendidos não apenas dentro de um contexto pós-moderno, mas também dentro de um meio sociopolítico específico [...]”. (FERREIRA JUNIOR, 2022, p. 43). O pesquisador continua: “Thus, neo-slave novelists adopted what the scholar identified as ‘political intertextuality’ (RUSHDY, 1999, p. 4), that is, an ideological text grounded in the political contemporary issues.” (FERREIRA JUNIOR, 2022, p. 44).

As obras abordam questões de muita relevância para a sociedade de uma forma geral, assim como elementos referentes ao passado que jamais devem ser esquecidos na atualidade. Dessa forma, vários assuntos são discutidos pelos autores, entre eles a questão racial e a representatividade.

É importante ressaltar que esse novo gênero passou por ampliações, compreendendo dessa forma uma variedade maior de textos, como os que são escritos no presente, contudo, desenvolvem uma temática que reavalia o sistema escravocrata: “These novels are free to ‘embrace a variety of styles of writing: from realist novels grounded in historical research to speculative fiction, postmodern experiments, satire, and works that combine these diverse modes” (SMITH, 2007, p. 168 *apud* FERREIRA JUNIOR, 2022, p. 44)

Com base nisso, portanto, *Raízes Brancas* (EVARISTO, 2021) representa um exemplo de obra neo-escrava, já que Bernardine Evaristo revisita a escravidão e apresenta uma releitura desta por meio de um enredo que descreve de forma

bastante realista o tráfico dos escravos a bordo dos navios negreiros e a busca por liberdade. Ela faz isso de uma forma irreverente e bastante inusitada, pois apresenta uma inversão com relação aos fatos históricos e geográficos.

## 2 Breve resumo da obra

Cabe, neste momento, apresentarmos um breve resumo da obra *Raízes Brancas* para que as pessoas que lerão este estudo possam entender a narrativa e, posteriormente, como se dá a desconstrução dos padrões de beleza realizada por Evaristo.

Nessa obra, a autora narra a história dos povos Ambossanos, negros que escravizam os povos europeus. A autora, como já dissemos, faz uma inversão geográfica e histórica, pois em sua narrativa os europeus são os povos escravizados e os africanos são os escravizadores: inversão histórica. Já com relação à inversão geográfica, Bernardine inverte, no mapa-múndi, a localização dos continentes: África e Europa trocam de lugar no mapa.

Doris, a personagem principal da narrativa, morava com a família em uma cidade europeia. Eles eram paupérrimos, trabalhavam em lavouras para senhores ricos, donos de terras. Certo dia, quando brincava perto de casa, Doris foi levada como escrava com apenas dez anos de idade. Ela passou por muitos horrores por mais de dois meses no navio que conduzia os 400 escravos que foram embarcados. Destes, apenas 227 sobreviveram.

Assim que desembarcou na grande Ambossa, cidade dos negros senhores de escravos, Doris foi comprada por uma família para que ela fosse o “brinquedinho” da filha deles: a Milagrinho, que tinha a mesma idade dela. Assim que é comprada, recebe uma tatuagem com as iniciais de sua dona — P.I.G., Panyin Ige Ghika — e o nome de Omorenomwara. Após três anos, com a morte de Milagrinho, ela é comprada por outra família e recebe as iniciais deles: K.K.K.

É em posse dessa família que Doris, Omorenomwara, passa a maior parte de sua trajetória ao longo da narrativa. Ela é secretária pessoal de Buana, homem negro, grande senhor escravagista, que fez fortuna com o tráfico de escravos. Depois de anos trabalhando na casa desse senhor, ela decide fugir, porém não obtém sucesso e é capturada por Buana. Como castigo, ela é enviada para a

plantação de cana em uma ilha da família ambossana. Lá, Omorenomwara vive horrores ainda piores, se é que isso era possível.

Na plantação, ela faz uma amiga, Ye Memé, que a ajuda de todas as formas. Ye Memé era mãe de 13 filhos. Omorenomwara teve três filhos, mas foram vendidos quando pequenos e ela nunca mais os viu. Memé perdeu três filhos pouco depois do parto, e quatro foram vendidos. Dos seis que restaram, um, adolescente de 11 anos, era criado por uma amiga dela, e os outros cinco ainda estavam em sua companhia, quatro meninos e uma menina; destes, nenhum tinha dez anos de idade.

A plantação fazia com que a fortuna de Buana continuasse crescendo cada dia mais. Um de seus filhos era o encarregado, entretanto, estava perdendo o controle dos negócios, já que era um grandíssimo beberão e sua fama já era conhecida. Quando ele fica sabendo que o pai iria visitar a plantação, se desespera e convoca Omorenomwara para colocar as contas em dia, já que ela fora secretária de seu pai.

Durante a análise de documentos, ela observa que os dois filhos mais velhos de sua grande amiga Ye Memé serão vendidos e ela então se descontrola. Diante dessa descoberta, ela começa a elaborar um plano de fuga, com a ajuda de amigos, para impedir que as crianças sejam vendidas. Ela nunca perdeu o desejo de fugir, e essa situação despertou nela a coragem que faltava para colocar o plano em prática. O grande dia foi escolhido com cautela: o dia da visita de Buana à plantação, pois todos estariam entretidos e demorariam a dar falta dos fujões.

Omorenomwara fugiu com os meninos para um quilombo, o qual era administrado por um ex-companheiro dela dos tempos da grande Ambossa. A fuga foi bem-sucedida e Omorenomwara deixou os dias de escravidão no passado. Todos que a ajudaram na fuga foram punidos; Ye Memé foi açoitada até a morte, mas não entregou em momento nenhum o paradeiro da amiga e de seus dois filhos.

### **3 Padrões de beleza: um breve histórico**

Para entendermos o método utilizado por Bernardine Evaristo para desconstruir os padrões de beleza em sua obra *Raízes Brancas* é necessário,

primeiro, que saibamos o que é padrão de beleza e quais são eles. Nesse sentido, nos deteremos, neste momento, em um breve histórico sobre a beleza.

Não há como falarmos sobre o belo e não abordarmos a deusa Vênus, pois ela é conhecida por ser a deusa do amor e de mais extrema beleza.

[...] em épocas remotas, como no período renascentista, belas eram as mulheres “cheinhas”, pois indicavam saúde, principalmente para fins de reprodução. As musas renascentistas eram peculiarmente “rechonchudas”, como a célebre Vênus, pintada pelo italiano Sandro Botticelli, o exato oposto do padrão atual. (BOHM, 2004, p. 19).

Nesse sentido, podemos inferir que o corpo humano tem íntima relação com a cultura. O que é considerado belo em determinada cultura, em outro lugar pode não ter nenhuma relação com a beleza. O corpo humano representa os modelos culturais que podem constituir um conjunto de regras, cada cultura com as suas imposições. Posto isso, podemos dizer que os padrões de beleza de um corpo dependem de cada cultura e de cada época, e homens e mulheres buscam a perfeição; contudo, neste trabalho pretendemos focar nos padrões de beleza femininos.

Na Pré-história, o referencial de beleza feminina eram corpos mais robustos, sinônimo de fertilidade. Já na Idade Média, era diferente:

Desde então, a única época que não houve o domínio de algum padrão de beleza se deu na Idade Média. Graças à forte influência da Igreja, os hábitos de higiene dos gregos e dos romanos foram deixados de lado. Pregava-se que os cuidados com corpo era algo profano, imoral e indecente, já que contradiziam as leis divinas. (CONHEÇA..., 2017).

Entretanto, no Renascimento houve um resgate dos padrões de beleza da Antiguidade. Percebemos, nesse sentido, que o belo não é estático, e as mudanças continuaram ocorrendo com o decorrer dos tempos.

A partir do século XVI, a obesidade dá espaço à magreza, e as mulheres aderem ao uso de espartilhos para aparentarem corpos mais esbeltos. Esse processo era bastante tenso, já que algumas tinham até costelas fraturadas. Em função do uso de espartilhos, no século XVII as mulheres aparecem mais magras, e a cor branca, a palidez da pele, também era bastante apreciada. No século seguinte, os corpos mais volumosos voltam a ser padrão de beleza e, no século XX, enfim, os espartilhos foram deixados de lado e a mulher adquiriu mais

liberdade. A partir daí muita coisa mudou, mas os corpos magros, os cabelos loiros e longos, os olhos claros e a cintura fina continuam sendo desejados pela maioria como padrão de beleza.

Na contemporaneidade, com o advento das redes sociais, percebemos mudanças novamente com relação aos padrões de beleza inalcançáveis, uma vez que, nas mídias sociais, os corpos e rostos perfeitos são resultados de vários filtros, de diversas montagens, e não são belezas reais. As mídias têm criado um exagero com relação ao belo que tem acarretado inúmeros problemas psicológicos, pois as pessoas querem pertencer a um padrão de beleza que não existe, que é ilusório. A escritora Naomi Wolf, em sua obra *O mito da beleza*, apresenta a questão da beleza e como nós mulheres administramos isso. Segundo ela, “[...] existe uma ‘subvida’ secreta que envenena nossa liberdade: impregnada de conceitos de beleza, ela é um escuro filão de ódio a nós mesmas, obsessões com o físico, pânico de envelhecer e pavor de perder o controle.” (WOLF, 2022, p. 26).

Esse excerto de texto representa de forma fiel o sentimento maléfico em busca da perfeição, pois a beleza “[...] é a última remanescente das antigas ideologias do feminino que ainda tem o poder de controlar aquelas mulheres que a segunda onda do feminismo teria tornado relativamente incontroláveis.” (WOLF, 2022, p. 27). Atualmente, os padrões de beleza atuam de forma opressiva, já que a mulher, mesmo tendo uma vida de sucesso, nunca se sente completa, vivendo em busca da beleza perfeita, que é algo inalcançável, uma vez que “[...] é um sistema monetário semelhante ao padrão-ouro.” (WOLF, 2022, p. 29).

#### **4 Desconstrução dos padrões de beleza em *Raízes Brancas***

A obra *Raízes Brancas* é riquíssima, pois Bernardine Evaristo aborda vários temas de interesse e relevância para a sociedade. Além de abordar questões que envolvem os padrões de beleza, ela também fala sobre preconceito religioso, questões geográficas dos continentes e, claro, questões históricas sobre a escravidão. A leitura dessa obra é essencial, pois traz inúmeras reflexões necessárias para o enfrentamento de preconceitos ainda presentes na humanidade.

Como citamos no parágrafo anterior, a autora aborda várias questões, porém vamos nos deter, neste momento, nas questões que envolvem os

padrões de beleza, fortemente criticados na obra em estudo. Desde o início, Bernardine Evaristo nos chama para uma reflexão acerca desse tema. Como vimos, as questões que envolvem o belo são de cunho cultural, sendo que cada país tem uma cultura diferente com relação ao belo:

A “beleza” não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica. O povo maori admira uma vulva gorda, e o povo padung, seios caídos. Tampouco é a “beleza” uma função da evolução das espécies: seus ideais mudam a uma velocidade muito maior do que a da evolução das espécies. (WOLF, 2022, p. 29).

É importante frisarmos, aqui, que homens e mulheres sofrem com as imposições sobre beleza, contudo, as mulheres têm se tornado escravas desse mercado. Sempre insatisfeitas com seus corpos, com seus cabelos, algumas passam, inclusive, por procedimentos estéticos que lhes roubam a vida, sempre tentando encaixar-se no padrão que é considerado belo. Nesse sentido, Bernardine Evaristo nos apresenta a seguinte situação, quando uma mulher escravizada tenta moldar-se conforme os padrões de beleza daquele povo, para dessa forma ser admirada por algum ambosano:

Fazia trancinhas que depois endurecia com argila e esfregava ocre na pele para a escurecer, na esperança de que algum sócio do Buana, que teria de ser dos mais simpáticos, jovens e bonitos, reparasse nela e a levasse dali para lhe dar uma nova vida como sua amante dileta. Ora, a Sitembile tinha umas curvas substanciais e uma cintura que se mantinha delgada, portanto era bem possível que tal acontecesse. (EVARISTO, 2021, p. 23).

Sitembile, uma mulher europeia escravizada, tenta mudar sua aparência, pois dessa forma ficaria bonita, uma vez que suas características europeias não eram admiradas naquele lugar. Dessa forma, Bernardine Evaristo desconstrói os padrões de beleza, mostrando que para ser bonita não é necessário ser loira, ter olhos claros, cabelos lisos e corpo magro. A autora enaltece a beleza negra quando expõe as características da mulher que Sitembile quer tornar-se. Os ambosanos eram negros, gordos e tinham cabelos crespos. Logo, o povo escravizado, os europeus, não se encaixava em seus padrões estabelecidos de beleza. Sitembile tentava imitar as mulheres africanas, não só no penteado, mas inclusive na cor da pele, a fim de ser vista como uma bela mulher, pois Bernardine Evaristo apresenta a mulher bela como sendo negra, com corpos avantajados e cabelos crespos, o que não representa um padrão de beleza no Ocidente. Aqui,

percebemos também que a autora mostra que essa personagem não é magra como a maioria das outras escravas. Ela tinha curvas substanciais, o que atraía os olhares masculinos. Percebemos, novamente, a desconstrução do belo, já que são os corpos magros a busca incessante das mulheres. Naomi Wolf relata em sua obra *O mito da beleza* que “[...] 33 mil norte-americanas afirmaram a pesquisadores que preferiam perder de 5 a 7 quilos do que alcançar qualquer outro objetivo.” (WOLF, 2022, p. 26)

Essa cena retrata algo muito comum, corriqueiro em nossa sociedade. Porém, o processo é inverso: normalmente, as mulheres negras alisam os cabelos, fazem processos químicos para deixá-los mais claros, uma vez que atualmente as mulheres com características europeias são as consideradas bonitas. O biotipo corporal também aparece nesse trecho. Normalmente, mulheres negras possuem silhueta menos seca, o que faz parte de sua estrutura física. Mas o padrão estabelecido é um corpo magro. No entanto, o cenário tem sido mais otimista com relação a essa temática nos últimos anos. Contudo, ainda temos um longo caminho para trilhar.

Em *Raízes brancas*, Bernardine Evaristo representa o corpo belo como sendo aquele que foge aos padrões ocidentais atualmente impostos. Como já dissemos anteriormente, ela faz uma inversão de papéis historicamente já conhecidos. Os europeus brancos são escravizados e considerados feios, enquanto os negros, donos de escravos, são considerados lindos. Ela faz essa inversão propositalmente, para que os brancos possam sentir na pele os preconceitos que pessoas de cor enfrentam todos os dias:

Tenho o cabelo louro, liso e comprido, e era obrigada a usá-lo armado com arames para fazer aros de entrançado em toda a cabeça. Eu bem tinha vontade de lhe explicar que nós, os brancos, temos uma ossatura diferente e que essas coisas não nos ficam bem. Mas ela recebia muitos convidados importantes e queria-me com um ar digno; não queria que eu abrisse a porta e que eles vissem uma europeiana miserável de ar tosco. (EVARISTO, 2021, p. 26).

No trecho acima, a autora exhibe uma mulher europeia, com seus longos cabelos loiros e compridos, elemento de grande admiração e desejo por parte da maioria das mulheres atualmente, se rendendo aos padrões que eram considerados bonitos na grade *Ambossa*: penteados afros. Evaristo traz a reflexão de que não são apenas os padrões europeus que são belos, mas os cabelos crespos com suas tranças, coques e inclusive os cabelos curtos também são motivo de admiração e beleza:

Tinha uns lábios grandes e carnudos, pintados de vermelho-rubi com pigmento da flor do tabaco. A sua pele cor de canela era luminosa e sadia [...]. Tinha os seios à mostra. Eram bicudos e perfeitos, e ela embelezara-os com colares de contas de casca de ovo de avestruz. Escuros e arrebitados, os mamilos apontavam para o céu de forma atiradiça. [...] As suas ancas largas e bem nutridas — uma autêntica plataforma circular embrulhada em lustrosa seda verde com flamingos cor de laranja estampados a estêncil — decerto lhe assegurariam um bom casamento. (EVARISTO, 2021, p. 71).

Diante do exposto, percebemos que Evaristo exalta a beleza negra, por meio da personagem Ezinwene. Esta tem características físicas muitas vezes depreciadas na sociedade atual, como lábios carnudos, seios bicudos, quadril largo e pele negra. Diversas mulheres passam por procedimentos cirúrgicos desnecessários, apenas estéticos, para retirar excesso de gordura das pernas e quadris e até mesmo para diminuir a auréola e os mamilos, podendo inclusive ocasionar a morte do mamilo. “A cirurgia do seio é, portanto, em sua destruição da sensibilidade erótica, uma forma de mutilação sexual.” (WOLF, 2022, p. 350). E mesmos diante dos perigos, “A dra. Susan Chobanian, cirurgiã estética em Beverly Hills, afirma que ‘muito poucas mulheres desistem depois de saber dos riscos’.” (WOLF, 2022, p. 350). Inúmeras mulheres morrem todos os dias em função de procedimentos malsucedidos, para que possam pertencer a um padrão de beleza que é inalcançável.

Nessa conjuntura, parece exagero abordarmos essas questões, mas enquanto mulheres continuarem sendo atacadas e agredidas, principalmente mulheres negras, em função de não pertencerem a um determinado padrão de beleza, precisamos continuar abordando essa temática. Para corroborar com esta pesquisa, podemos citar o exemplo de uma mulher brasileira, negra e de cabelos crespos, que foi agredida verbalmente por uma mulher branca, de cabelos loiros e longos, em um vagão de trem no Rio de Janeiro recentemente. Segundo matéria publicada pelo G1<sup>1</sup> (MULHER..., 2022), a mulher branca disse que poderia pegar uma doença caso o cabelo crespo da mulher negra encostasse nela. Fato lamentável, mas que mostra a relevância de obras como *Raízes Brancas*.

Outo exemplo bastante importante é o estudo realizado pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), com equipamentos 3D, em 2006. Esse estudo trouxe à tona o que na verdade já sabíamos: que o biótipo das

---

1 O G1 é um portal de notícias brasileiro mantido pelo Grupo Globo e sob orientação da Central Globo de Jornalismo.



mulheres brasileiras não são corpos esguios, mas silhuetas mais volumosas. Apesar de o estudo não ser recente, sabemos que corpos magros não são características das brasileiras. Hoje, os padrões de beleza já mudaram muito, mas ainda precisamos continuar falando sobre o assunto, já que mulheres continuam sendo agredidas, todos os dias, pela forma de seu corpo, pelo tipo de cabelo e pela cor pele.

Sendo eu uma branca solteira, tinha muitos pretendentes entre os da minha raça, a quem agradava o meu corpo escanzelado. Clavículas proeminentes, o ondulado do esterno claramente visível, um estômago côncavo e um cabelo louro ralo eram, na Europa, o expoente máximo da beleza, não obstante os ambossanos acharem-me tão feia que metia medo ao susto.

E, vivendo eu no seu mundo, não podia senão conviver mal com a minha aparência. Todas as manhãs repetia um mantra motivador diante do espelho. Tentava não me ver tal como me viam os ambossanos: “Narinas fechadas, tez macilenta, cabelo escorrido e oleoso e olhos mortiços que não inspiram confiança, além de não ter rabo.” Aos olhos deles, tudo isto me inferiorizava. Por isso, dizia para comigo num tom confiante: — Sim, tenho a pele branca e sou loira. Tenho narinas estreitas e lábios finos. Tenho um cabelo rico em óleos naturais e umas nádegas não gordas. Coro com facilidade, fico rubicunda se apanho sol e tenho uns olhos azuis que, não revelando propriamente o que sentem, denotam perspicácia. Sim, sou uma mulher branca. Sou branca e sou bonita! (EVARISTO, 2021, p. 37)

Nas palavras de Bernardine Evaristo, no trecho acima, fica muito clara a inversão histórica feita por ela para discorrer sobre a temática deste artigo. Ela mostra a mulher europeia, que é atualmente sinônimo de beleza, segundo as mídias sociais, os comerciais televisivos etc., como uma mulher sem nenhum atrativo. Ela aborda a questão do cabelo, do corpo e o ritual que desde muito cedo é preciso ensinar às crianças para que estas não se sintam rejeitadas por estereótipos que as inferiorizam, como a cor da pele, o cabelo, os traços do rosto, a forma física e os modos.

Ela mostra que o que é tido como belo depende de várias circunstâncias, pois o padrão de beleza não é algo engessado, mas muda com o passar do tempo, muda em relação ao local, à região e à cultura. Portanto, não devemos nos prender, mas respeitarmos nossos limites e o nosso corpo.

Diante do exposto, continua sendo de grande importância abordar temas que envolvem padrões de beleza, pois, embora haja mudanças expressivas com relação a esse cenário, há muitos materiais disponíveis, impressos e digitais, acerca desse assunto, o que gera mais informação e arrefece os preconceitos da sociedade com as questões relacionadas à beleza. Porém, todos os dias, várias pessoas sofrem preconceitos que estão relacionados a estereótipos.

Nesse sentido, percebemos os esforços de Bernardine Evaristo, em sua narrativa neo-escrava — retomando a escravidão —, para desconstruir os padrões impostos pela sociedade que acabam por escravizar pessoas que estão em busca, a todo custo, de corpos perfeitos, tentando alcançar o inalcançável, o inatingível, uma vez que muito do que é mostrado nas mídias não tem relação com a realidade; por isso, não devemos nos comparar com ninguém.

Diante disso, nosso posicionamento é claro: somos pessoas reais e os nossos corpos, nossas características são únicas, exclusivas, o que faz de nós seres humanos únicos. Padrões de beleza não podem definir quem somos, não podem estabelecer a nossa identidade. Somos, portanto, reais, dotados de muito mais que características físicas, e, logo, não cabemos dentro de padrões de beleza estabelecidos pela sociedade.

## Referências

ABDAL, A. **Sobre regiões e desenvolvimento**: o processo de desenvolvimento regional brasileiro no período 1999-2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 261. 2015.

BELL, Bernard. **The Afro-American Novel and Its Tradition**. Amherst: University of Massachusetts Press, 1987.

BOHM, Camila Camacho. **Um peso, uma medida**. O padrão da beleza feminina apresentado por três revistas brasileiras. Monografia (Graduação em Comunicação Social) – Universidade Bandeirante. São Paulo, 2004.

CONHEÇA a história dos padrões de beleza e sua evolução. **Human**, 27 set. 2017. Disponível em: <https://blogsomoshumanos.com/respeito/conheca-a-historia-dos-padroes-de-beleza-e-sua-evolucao/>. Acesso em: 12 set. 2022.

EVARISTO, Bernardine. **Raízes Brancas**. Tradução Miguel Romeira. 2. ed. Amadora: Elsinore, 2021.

FERREIRA JUNIOR, Roberto. Memory and the Neo-Slave Novel in Colson Whitehead's *The Undergrounds Railroad* and Ta-Nehesi Coates' *The Water Dancer*. **Revista Brasileira de literatura comparada**, v. 24, n. 46, p. 41-57, jan./abr. 2022. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/732>. Acesso em: 30 jun. 2023.

MULHER branca associa cabelo de mulher negra a doença e é escoltada no Metrô de SP após passageiros reagirem com gritos de racista. **G1**, Rio de Janeiro, 2 set. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2022/05/03/policia-de-sp-investiga-caso-de-racismo-em-vagao-do-metro-mulher-branca-disse-a-passageira-negra-que-cabelo-dela-poderia-passar-doenca.ghtml>. Acesso em: 12 set. 2022.

RUSHDY, Ashraf H. A. **Neo-Slave Narratives: Studies in the Social Logic of a Literary Form**. Oxford: Oxford University Press, 1999.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Tradução Waldéa Barcellos. 19. ed. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 2022.

# Literatura de proximidade e linguagem simples: comunicando informação jurídica com foco na pessoa leitora

Anthony Charles de Novaes da Silva

## 1 Introdução

Este artigo explora a relação entre a linguagem simples jurídica e a proximidade preconizada pela literatura como uma abordagem sinérgica para promover a compreensão e acessibilidade da informação jurídica. A linguagem jurídica tradicional muitas vezes é repleta de termos técnicos e complexos, o que dificulta a compreensão dos cidadãos comuns. A linguagem simples jurídica busca simplificar e tornar mais acessíveis os textos legais, visando uma maior inclusão e participação dos indivíduos na sociedade.

Considerando a forma de fazer da literatura, é possível enxergar como esta prestigia a proximidade da pessoa leitora. Assim, pode-se entendê-la como uma *literatura da proximidade*, pois utiliza recursos literários para aproximar o leitor da experiência humana e social, proporcionando uma visão mais ampla e empática.

Ao combinar as lições da Literatura e as premissas do Direito, é possível criar textos legais mais compreensíveis e envolventes, permitindo que os cidadãos se engajem melhor com o sistema jurídico. Essa sinergia entre a linguagem simples jurídica e a literatura da proximidade tem o potencial de fortalecer a democracia, promovendo a igualdade de acesso à justiça e tornando o Direito mais inclusivo e humanizado. A literatura se utiliza da proximidade para viabilizar a comunicação entre pessoas de diferentes contextos e culturas. A linguagem clara, por sua vez, é uma técnica de comunicação que visa tornar a informação mais acessível e compreensível para o público em geral.

A combinação dessas duas abordagens é particularmente relevante para a informação jurídica, que muitas vezes é escrita em uma linguagem técnica e obscura. Em suma, essa literatura de proximidade e a linguagem clara podem ser usadas juntas para ajudar a promover a comunicação aberta e honesta entre pessoas de diferentes contextos e culturas, bem como tornar a informação jurídica mais acessível e compreensível para o público em geral.

## **2 Informação jurídica: seu estado atual**

A realidade do Direito é excludente por design. Isso porque o sistema jurídico é complexo e não navegável (em suas várias facetas: Judiciário, serviços públicos, resolução de conflitos — mesmo extrajudicial etc.). Para acessá-lo, faz-se necessário conhecimento técnico nichado e sofisticado. Em algumas searas, inclusive, incide um duplo jargão — o jargão jurídico (“juridiquês”) e o jargão técnico de uma área do conhecimento ou de negócio específica, como o “segurês”, para os seguros (SILVA, 2023, p. 293).

A acessibilidade à informação jurídica ainda é inadequada. Seja pela linguagem adotada, seja pela forma como a informação é escrita, disposta e comunicada, faltam design e arquitetura de informação adequados, uso de elementos visuais apropriados, redação focada na experiência do usuário e uma linguagem adequada ao público-alvo.

A linguagem jurídica, utilizada para comunicar a informação jurídica, é caracterizada pela hermeticidade, truncamento, obscuridade e complexidade, que frequentemente tornam difícil sua compreensão por parte de pessoas comuns, representantes legais de empresas e até mesmo agentes governamentais.

A esse respeito, Silva utiliza como exemplo os seguros:

Os aspectos jurídicos concernentes aos seguros ainda são comunicados de maneira precária, tornando a compreensão de direitos e obrigações mais difícil para os seus usuários. Essa falta de esmero impede que estes últimos naveguem com confiança pelos seguros e por sua complexa regulamentação. (SILVA, 2023, p. 286).

A linguagem jurídica, muitas vezes, é repleta de termos técnicos, jargões e construções gramaticais complexas. Essa linguagem peculiar é resultado de uma longa tradição de formalidade e precisão, onde cada palavra e frase são

escolhidas cuidadosamente para expressar significados específicos. No entanto, essa precisão muitas vezes sacrifica a clareza e a acessibilidade.

Como leciona Araújo Júnior:

A linguagem jurídica, pois, deve ser mais simples, o que não deve implicar atecnia. Há de se afastar, em prol da socialização da Justiça, os excessos barrocos comuns no Direito, sem que se cogite de perda de critério ou precisão. [...] Em outras palavras, há que se ver aproximados o Direito e a realidade que se quer representar e dispor, servindo a simplicidade de elo a esses universos discursivos. (ARAÚJO JÚNIOR, 2018, p. 116-117).

As consequências negativas dessa obscuridade e complexidade são vastas. Para o cidadão comum, o discurso jurídico pode parecer um código ininteligível, dificultando o pleno entendimento dos seus direitos e deveres. A linguagem truncada e hermética pode criar uma barreira entre o sistema jurídico e as pessoas, dificultando a participação efetiva na administração da justiça e limitando o acesso a ela.

No contexto empresarial, a linguagem jurídica complexa pode ser especialmente problemática. Contratos e documentos legais muitas vezes requerem interpretações especializadas, o que pode levar a ambiguidades e disputas. A falta de clareza na redação de cláusulas contratuais pode prejudicar as relações comerciais e afetar negativamente as partes envolvidas. Nesse sentido, cabe destacar a lição de Damião e Henriques:

No Direito, é ainda mais importante o sentido das palavras porque qualquer sistema jurídico, para atingir plenamente seus fins, deve cuidar do valor nocional do vocabulário técnico e estabelecer relações semântico-sintáticas harmônicas e seguras na organização do pensamento. (DAMIÃO; HENRIQUES, 2020, p. 68).

Além disso, a opacidade da linguagem jurídica também pode ter impactos negativos nas instâncias governamentais. Leis, regulamentos e políticas formuladas com uma linguagem complexa e obscura podem dificultar a sua implementação efetiva e a compreensão de seus propósitos. Isso pode levar a interpretações divergentes e à insegurança jurídica, prejudicando o funcionamento adequado das instituições governamentais. Tratando novamente dos seguros, a esse respeito discorre Silva:

A importância de repensar os seguros e a forma como são feitos reside no fato de que a informação relativa aos seguros e os respectivos entregáveis (a exemplo de documentos e produtos) possuem uma alta carga de conteúdo jurídico ou legalmente regulamentado, cuja compreensão é difícil para a grande maioria das pessoas que precisa lidar com isso cotidianamente. (SILVA, 2023, p. 287)

É importante ressaltar que a complexidade da linguagem jurídica não é inerente ao Direito em si, mas sim uma construção histórica e cultural. Esforços têm sido feitos para promover a linguagem clara e acessível no campo jurídico, por meio da simplificação da redação de leis, contratos e outros documentos jurídicos. No entanto, ainda há muito a ser feito nesse sentido.

## ***2.1 Linguagem simples jurídica***

Apesar de a informação jurídica ser normalmente confusa e chata, uma das abordagens que pode mudar esse quadro é a linguagem simples. O uso de linguagem simples permite maior efetividade e acessibilidade sem resvalar no simplismo ou mesmo na incompletude — que também são evitados.

A linguagem clara<sup>1</sup> busca melhorar a transparência da linguagem usada nas informações relacionadas ao Direito, eliminando o uso de termos jurídicos complicados e frases longas e confusas, sendo, portanto, uma ferramenta fundamental para tornar a comunicação mais compreensível para todos, independentemente do nível educacional ou da área de formação. Como ensina Joseph Kimble:

A escolha não é entre precisão e linguagem clara. A linguagem clara pode ser pelo menos tão precisa — ou apropriadamente vaga — como a escrita jurídica tradicional. A escolha é entre perpetuar os vícios de quatro séculos e finalmente se libertar, entre a inércia e o avanço, entre defender o indefensável e abrir nossas mentes. (KIMBLE, 1998-2000, p. 116).

O redesenho da linguagem, nesse sentido, além de tornar o Direito mais acessível e eficiente, pode gerar uma série de benefícios que neutralizam as dores dos consumidores, que são muitas vezes marcados pela pobreza, pelo analfabetismo e pela compreensão limitada da linguagem utilizada nos

---

1 A linguagem clara também é conhecida como linguagem simples. Neste texto, ambas as expressões são utilizadas como sinônimas.

documentos jurídicos. Assim, é possível escrever de forma objetiva, simples, clara e humanizada.

Como destacado por Fischer, após vários anos de trabalho da *International Plain Language Federation*,<sup>2</sup> chegou-se a uma definição, pactuada, para a *Plain Language* (Linguagem Simples ou Linguagem Clara): “Uma comunicação está em Linguagem Clara se sua redação, estrutura e design são tão claros que os pretendidos leitores podem facilmente encontrar o que precisam, entender o que encontram, e usar aquela informação”. (FISCHER, 2021, p. 76).

A esse respeito, cabe a lição de Silva (2023, p. 290): “A linguagem simples, por sua vez, [...] torna possível deixar para trás um formato incompreensível e impenetrável em favor de algo mais simples, sem perder a precisão técnica necessária.”

A linguagem simples permite combater hipossuficiência financeira, informacional e educacional, auxiliar pessoas com grau mais baixo de literacia e aumentar a compreensibilidade e eficiência dos textos, atuando não apenas como instrumento de empoderamento, mas também como concretizadora do ideal de cidadania.

Os autores que trabalham a linguagem simples, a exemplo de Joseph Kimble, propõem variadas diretrizes a serem utilizadas, que podem ser resumidas em alguns postulados, tais como: (i) escrever frases com extensão média de 15 a 20 palavras; (ii) usar palavras que o leitor provavelmente entenderá; (iii) usar apenas o número necessário de palavras; e (iv) dar preferência à voz ativa, a menos que haja uma boa razão para usar a voz passiva. Além disso, (v) usar verbos claros e vívidos para expressar ações; (vi) dividir o texto em tópicos; (vii) apresentar o assunto de modo claro e categórico sempre que possível; (viii) reduzir ao mínimo as referências cruzadas; (ix) evitar linguagem com marcadores de gênero; e (x) usar a pontuação de maneira precisa. Também é importante (xi) organizar o material escrito de modo a ajudar quem o lê a captar rapidamente as informações importantes e a se orientar com facilidade pelo texto; e (xii) dar às palavras uma apresentação visual clara e acessível, utilizando-se, para tanto, de uma diagramação apropriada.

A linguagem simples jurídica também guarda relação com o *Legal Design*. O *Legal Design* pode ser definido como a combinação de inovação e conhecimento jurídico com o foco na experiência do usuário, de forma a traduzir o Direito e torná-lo mais claro e acessível, gerando uma situação benéfica para

---

2 Federação Internacional de Linguagem Simples.



todas as partes envolvidas. A esse respeito, cabe trazer a lição de Hagan: “Legal design é a aplicação do design centrado no ser humano ao mundo do Direito, para tornar os sistemas e serviços jurídicos mais humano-centrados, utilizáveis e satisfatórios”. (HAGAN, [201-]).

A esse respeito, afirma Silva:

O design centrado no ser humano aplicado ao direito (quer dizer, o *legal design*) permite a saída de uma realidade desenhada por advogados e legisladores para si mesmos, tornando o sistema jurídico navegável e reconectando o direito, os advogados, as empresas e os usuários finais da informação e dos serviços jurídicos. (SILVA, 2023, p. 297).

O *Legal Design* engloba diferentes disciplinas de design, como design de informações, design de produtos e serviços, design organizacional e design de sistemas e visa melhorar a experiência do usuário com o Direito por meio da aplicação de princípios e técnicas de design. Nesse sentido, considerando que a linguagem simples se alia ao Legal Design, ela colabora para empoderar e proteger as partes hipossuficientes, limitadas pela falta de literacia ante os tecnicismos do direito — o chamado “juridiquês”. E quais *insights* a Literatura pode trazer para transformar para melhor o estado de coisas das informações jurídicas e a forma como elas são comunicadas?

### **3 Uma literatura de proximidade**

É possível reconhecer, na obra de alguns autores, características em comum que denotam uma preocupação com a proximidade com a pessoa leitora. A principal delas é a valorização da linguagem simples e cotidiana, que retrata a vida das pessoas comuns e suas relações sociais. Esses autores procuram mostrar a realidade de forma mais próxima e direta possível, sem a utilização de linguagem erudita e complexa.

Assim, a ideia subjacente a uma literatura da proximidade remonta à obra de autores que se dedicaram a retratar a vida cotidiana e as experiências comuns das pessoas.

Dois autores cujas obras são representativas dessa perspectiva são Annie Ernaux (França, 1940-hoje) e Raymond Carver (Estados Unidos, 1938-1988). Raymond foi um escritor estadunidense presente em importantes coleções,

como a *Best American Short Stories* e a *O. Henry Prize Collection Series*, que homenageia vencedores do prêmio de mesmo nome — o *The O. Henry Award*.

A escrita de Carver se caracteriza pela prosa minimalista e linguagem clara, presente, por exemplo, em obras como *Catedral* (1981) e *De que falamos quando falamos de amor* (1981). Atribui-se a ele a frase “Isso é tudo o que temos ao final — as palavras, e é melhor que sejam as certas.” (CARVER, 2015, p. 102).

Ernaux, por sua vez, possui um trabalho conectado com aspectos sociológicos e uma obra autobiográfica, pautada por experiências históricas e individuais. Alguns exemplos são: *Passion simple* (conta sobre um *affair* com um homem do leste europeu), *L'événement* (trata de um aborto sofrido), *Une femme* (fala da morte de sua mãe) e *L'usage de la photo* (aborda um câncer de mama de que sofreu).

A forma de escrita dos autores mencionados valoriza a relação do escritor com o seu meio e com o seu leitor, e dentre suas principais características, podem ser citadas: (i) a valorização da linguagem simples e cotidiana; (ii) o retrato da vida das pessoas comuns (cotidiano); e (iii) o foco na realidade e nas relações sociais.

Com um texto preocupado em trazer elementos cotidianos e locais para as narrativas, a escrita é usada por estes autores como forma de estabelecer uma conexão mais forte com a realidade da pessoa leitora. Os autores que integram essa corrente buscam mostrar a realidade da forma mais direta e próxima possível; para tanto, evita-se o uso de linguagem erudita e complexa.

A forma como as palavras estão dispostas e a escolha dos recursos literários utilizados ajudam a transmitir essa sensação de proximidade — e as características abordadas acima, em caráter exemplificativo e não taxativo, ajudam a ilustrar como é produzida a identificação da pessoa leitora com as narrativas veiculadas por meio de cada obra literária.

### **3.1 Diálogo com a Antropologia**

Cabe também refletir sobre o papel da Literatura no que respeita à identidade e pertencimento. Pelo fato de a sociedade viver um cenário de globalização cada vez mais intensa, que foi transposto para o ambiente digital e apaga qualquer tipo de fronteira ou referência, há uma maior alienação e solidão.

Se, por um lado, há benefícios como acesso instantâneo a informações sobre fatos ocorridos a quilômetros de distância e a possibilidade de contatar pessoas em espaços físicos diferentes, por outro lado essa circulação rápida e eficiente de pessoas, mercadorias e informações também gera interações cada vez mais superficiais e impessoais.

Nesse sentido, a literatura da proximidade emerge como uma resposta poderosa à perda de identidade e falta de pertencimento que permeiam a sociedade contemporânea, conforme delineado por Marc Augé (1994) em sua análise dos “não lugares”. Ao examinar as características dessas obras literárias, torna-se evidente como elas podem servir como uma contraposição a essa realidade alienante.

Os não lugares, conceito cunhado por Augé, referem-se a espaços de transitoriedade, destituídos de significado e relações sociais profundas. São lugares de passagem, como aeroportos, shopping centers, estações de metrô, onde os indivíduos estão imersos em um anonimato despersonalizado. Nessas paisagens urbanas, a sensação de desconexão e desenraizamento prevalece, minando o senso de identidade e pertencimento que tradicionalmente era encontrado em espaços mais tradicionais e comunitários.

Nesse contexto, a literatura da proximidade emerge como uma maneira de reavivar os laços perdidos e recriar uma sensação de pertencimento. Por meio de narrativas que exploram a vida cotidiana, as relações interpessoais e os espaços familiares, essas obras literárias buscam resgatar as nuances e os detalhes que se perdem nos não lugares. Elas transportam quem as lê para as profundezas das experiências humanas comuns, revelando a humanidade compartilhada que conecta os indivíduos.

Ao retratar as histórias e os sentimentos das pessoas comuns, a literatura da proximidade permite que a pessoa leitora se identifique com os personagens e se reconheça nas suas lutas e triunfos. Ela dá voz aos indivíduos que muitas vezes são silenciados no ruído dos não lugares, permitindo que suas histórias sejam ouvidas e valorizadas. Essa literatura lembra que, apesar das forças despersonalizantes da modernidade, ainda se compartilha uma humanidade comum, com aspirações, medos e desejos que ecoam em cada ser humano.

Além disso, a literatura da proximidade convida a redescobrir os espaços e as comunidades em redor. Ela valoriza as interações e os encontros significativos que podem ocorrer nas esferas mais próximas e íntimas da

nossa vida diária. Por meio da atenção aos detalhes aparentemente triviais, como uma conversa entre vizinhos, um momento de ternura familiar ou um passeio em uma rua familiar, ela resgata a importância dos espaços reais e das relações que sustentam nosso senso de pertencimento.

Assim, a literatura da proximidade se destaca como uma resposta à perda de identidade e falta de pertencimento na sociedade contemporânea, representada pelos não lugares descritos por Marc Augé (1994). Ao envolver narrativas que nos aproximam das experiências humanas comuns e conectam aos espaços e comunidades na vida diária, ela ajuda a reconstruir uma sensação de identidade, pertencimento e significado, contrapondo-se à alienação e ao vazio que muitas vezes são encontrados nos não lugares da contemporaneidade.

### ***3.2 Diálogo com as perspectivas linguísticas***

Também cabe traçar um necessário diálogo da literatura da proximidade com as perspectivas linguísticas. De acordo com Mikhail Bakhtin (2006), um dos fundadores da teoria da linguagem, a comunicação é um processo dialógico e a compreensão mútua só é possível quando há um diálogo aberto e honesto entre as partes envolvidas.

A consciência individual está repleta de signos (BAKHTIN, 2006, p. 19) que surgem de forma interindividual, posto que a consciência individual é um fato socioideológico (BAKHTIN, 2006, p. 35). Importa lembrar, aqui, o papel da literatura da proximidade em propiciar esse processo dialógico, ao enfatizar a comunicação e a relação entre pessoas de diferentes contextos e culturas.

Com base no que postula Bourdieu (2019), é possível ainda asseverar que o mercado jurídico constitui um mercado linguístico próprio, com relações de poder linguísticas específicas. Os profissionais jurídicos são detentores do capital linguístico e produtores privilegiados de certos produtos linguísticos supervalorizados (a exemplo de legislação, decisões judiciais e disposições contratuais), seja por sua formação técnica jurídica, seja pela atividade que exercem (por exemplo, o trabalho como advogados e servidores públicos).

Isso se reflete em uma estrutura global que determina, individual e conseqüentemente, os micromercados de cada situação jurídica (processos judiciais ou administrativos, resoluções de conflitos feitas de maneira

extrajudicial, negociações contratuais, fornecimento de serviços públicos etc.)

Bebendo em Althusser (2022), é possível também entender a complexidade da linguagem jurídica como um inescrupuloso mecanismo de sujeição, que constitui verdadeira barreira de acesso a todos aqueles sem familiaridade com o vocabulário, usos e estrutura do setor jurídico. Isso gera uma relação de dependência com os especialistas jurídicos, que possuem o conhecimento hábil a construir, interpretar e manipular a linguagem setorial em benefício próprio, mantendo as relações de poder subjacentes a essa realidade — que precisa ser enfrentada e reconstruída, em benefício da sociedade e da concretização dos ideais de transparência, igualdade material e democracia que orientam as sociedades livres.

## 4 Fazendo diferente

Por mais difícil que pareça fazer as coisas de maneira diferente, há vários exemplos de uso eficaz da linguagem simples jurídica no Brasil e no mundo, seja pelo poder público, seja pelo setor privado. Um desses bons exemplos é o *Projeto Simplificar 5.0: Legal Design e Inteligência Artificial*, desenvolvido pela juíza Aline Vieira Tomas, que atua na cidade de Anápolis (GO). Essa iniciativa foi a homenageada da Categoria Juiz do 19º Prêmio Innovare, em 2022.

Por meio dela, foi possível aumentar o índice de satisfação de usuários leigos<sup>3</sup> do sistema jurídico, que antes tinham dificuldades para compreender a linguagem jurídica. No início, o trabalho de classificação das sentenças e de ilustração era feito manualmente. Então, foi criado um algoritmo de aprendizado de máquina para auxiliar na classificação, na confecção dos resumos ilustrados e no envio às partes por aplicativo de mensagem.

Esse trabalho resultou em retorno positivo por parte das pessoas envolvidas nos processos judiciais geridos pela vara<sup>4</sup> onde a juíza Aline trabalha, a exemplo de: (i) redução do tempo médio de duração dos processos de 233 para 177 dias; e (ii) redução da taxa de recorribilidade de 3,1% para 1,7% (-45,16%).

---

3 Leia-se: cidadãos que precisavam do Judiciário para resolver seus problemas e não possuem formação técnica jurídica.

4 A vara judiciária é uma repartição pública, o departamento em que o juiz efetua suas atividades, considerando uma especialidade.

O time envolvido era composto por advogados, arquiteto de software<sup>5</sup>, UX<sup>6</sup>/UI<sup>7</sup> designer e profissionais de análise de dados e estatística.

## 5 Conclusões

A proximidade preconizada pela literatura, ao valorizar a relação do escritor com o seu meio e com o leitor, pode inspirar outras searas de comunicação a reduzir seu ruído e hermetismo. Como destacado por Mikhail Bakhtin (2006), todo enunciado se revela em uma materialidade linguística, mas assume uma realidade discursiva, afetando, portanto, as pessoas.

Por isso, textos efetivos precisam incluir elementos cotidianos, fortalecendo a conexão com a realidade de quem os lê e facilitando a compreensão das informações comunicadas. A disposição das palavras e o uso de uma linguagem não erudita podem ajudar a transmitir essa noção de proximidade, a exemplo do trabalho de autores como Raymond Carver.

No entanto, a linguagem jurídica peca ao criar distanciamento, por ser desnecessariamente complexa e eivada de termos técnicos, dificultando sua compreensão. Nesse sentido, a linguagem precisa ser intencionalmente pensada para assegurar sua eficácia — isto é, a linguagem pode ser mais simples, sem perder precisão técnica.

Diante disso, a proximidade que norteia a literatura e a linguagem clara podem apontar caminhos para a construção de uma linguagem jurídica mais transparente, eficiente e centrada em seu enunciatário — isto é, a pessoa que a utilizará.

---

5 Um arquiteto de software é um profissional responsável por projetar e planejar a estrutura geral de um sistema de software. Eles definem as principais decisões técnicas, como escolha de tecnologias, design de componentes e integração de sistemas. O arquiteto de software trabalha para garantir que o software seja escalável, seguro, eficiente e atenda aos requisitos funcionais e não funcionais do projeto.

6 Um designer de UX (experiência do usuário) é um profissional que se concentra na criação de experiências de usuário eficazes e agradáveis em produtos digitais. O designer de UX se preocupa com a usabilidade, fluidez e eficiência da interação entre o usuário e o produto, garantindo que seja intuitivo e satisfatório.

7 Um designer de UI (interface do usuário) trabalha na aparência visual do produto, criando interfaces atraentes e esteticamente agradáveis, utilizando cores, tipografia e elementos gráficos para transmitir a identidade e facilitar a interação do usuário.

## Referências

- ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado**. Tradução Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Introdução crítica de J. A. Guilhon Albuquerque. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.
- ARAUJO JUNIOR, Claudio Gomes de. **O conservadorismo achacoso da linguagem jurídica**. São Paulo: Árvore Digital, 2018.
- AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da modernidade. Campinas: Papyrus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 16. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **Questões de Sociologia**. Tradução Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- CARVER, Raymond. **Fires**: Essays, Poems, Stories (Vintage Contemporaries). Reino Unido: Vintage, 2015.
- DAMIÃO, Regina Toledo; HENRIQUES, Antonio. **Curso de Português Jurídico**. 14. ed. São Paulo: Atlas, 2020.
- FISCHER, Heloisa de Medeiros Pires. **Impactos da Linguagem Simples na compreensibilidade da informação em governo eletrônico**: o caso de um benefício do INSS. 263f. 2021. Dissertação (Mestrado em Design) — Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- HAGAN, Margaret. **Law by Design**. Estados Unidos. [201-]. Disponível em: <http://lawbydesign.co>. Acesso em: 05 jun. 2023.
- KIMBLE, Joseph. The Great Myth that Plain Language is Not Precise. **Scribes Journal of Legal Writing**, n. 7, p. 109-116, 1998-2000.
- SILVA, Anthony Charles de Novaes da. Legal Design e Seguros: Impacto Real e Duradouro. *In*: CALAZA, Tales; FALEIROS JÚNIOR, José Luiz de Moura (coord.). **Legal Design**: teoria e prática. 2. ed. Indaiatuba: Editora Foco Jurídico Ltda, 2023. p. 285-301.

# A representação da mulher negra na literatura de autoria feminina

**Camila Silva Correa Maia e Silva**

*Espera-se que a mulher negra seja capaz de desempenhar determinadas funções, como cozinhar bem, dançar, cantar, mas não escrever. Às vezes me perguntam: “você canta?” E eu digo: “não canto nem danço.”*

**Conceição Evaristo**

Na Semana de Arte Moderna que aconteceu em São Paulo, em fevereiro de 1922, as escritoras não compareceram. Os nomes femininos presentes foram bem poucos: Anita Malfatti (1889-1964) e Guiomar Novais (1894-1979) — a primeira, uma pintora de vanguarda; a segunda, musicista de prestígio internacional. Se relacionarmos as escritoras mais produtivas daquela década, verificamos como elas estavam distantes do projeto modernista, tal como ele foi elaborado, e o quanto estavam envolvidas em outro projeto. Parte significativa das escritoras que produziram nas décadas de 1920 e 1930 — precisamente as que se posicionavam na vanguarda do pensamento contemporâneo — voltavam suas produções intelectuais e artísticas para questões que lhes pareciam mais urgentes — como contribuir para corrigir o atraso social e intelectual em que se encontrava a mulher brasileira.

Tal opção já ocorria desde o século XIX. Uma leitura dos textos de nossas primeiras escritoras revela, entre outros aspectos, a consciência da subalternidade e do estado de indigência cultural em que as mulheres viviam. Lúcia Castelo Branco nos confirma essa tese: “Foi aí que, a partir da leitura de um bom número de textos de autoria feminina, pude verificar como eles se distinguem dos demais por possuírem um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração próprios” (BRANCO, 1991, p. 13). E completa: “[...] as autoras falavam muito da maternidade, do próprio corpo, da casa e da infância e quase ou (nunca) dos negócios, da vida urbana, das guerras, do mundo exterior ao eu” (BRANCO, 1991, p. 14).



## 1 Literatura de Autoria Feminina

Sabemos que a mulher sempre teve um papel de subalternidade em relação ao homem, sendo por muito tempo relegada ao espaço privado do lar, onde era vista ora como um ser destinado aos afazeres domésticos, ora como reprodutora da espécie humana, aquela que tinha o dom da maternidade.

Segundo Débora Cristina Esser (2014), em seu artigo intitulado “Literatura de autoria feminina — mulheres em cena, na história e na memória”: “Se hoje é possível visualizar a mulher de vários ângulos, que permitem enxergar sua dinâmica e múltiplas potencialidades, foi porque em algum momento lutas de classes foram travadas de modo a romper com o tradicionalismo hipócrita que sempre esteve presente na sociedade brasileira” (ESSER, 2014, p. 8). As autoras tinham como costume adotar pseudônimos em seus registros. Dessa forma, podiam escrever sem revelar suas identidades e eram aceitas pelo público.

Mesmo com a literatura de autoria feminina, no Brasil, tendo uma grande repercussão com obras de Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles, entre outras, ainda é frequente a pergunta que indaga se de fato essas e tantas outras escritoras receberam o devido reconhecimento enquanto autoras. Nessa perspectiva, fica a pergunta que nos leva a refletir: e a literatura negra? E as produções das autoras negras? Onde estão?

Amanda Crispim Ferreira (2011), em seu artigo intitulado “Vozes-Mulheres: algumas considerações sobre a escrita afro-feminina”, enfatiza que “Pensar a escrita afro-feminina é pensar um movimento de resistência que a representação da mulher, ou melhor, da mulher negra, pelas lentes do poeta brasileiro, apresentava uma visão estereotipada dócil, destituída de vontade, de voz e como objeto manipulável nunca humanizada” (FERREIRA, 2011).

Percebemos o perfil dessas mulheres e assim compreendemos melhor a sua escrita. Mulheres que, desprovidas do rótulo de frágeis, sempre tiveram que sair às ruas e trabalhar para prover o seu sustento e o de sua família, pois muitas vezes não possuem marido, cabendo a elas a função de garantia da sobrevivência familiar, o que rompe com a tradição patriarcal europeia e retoma a tradição matriarcal africana.

O poema “Vozes mulheres” (2008), entre outros de Conceição Evaristo, mostra como está presente, nos textos de autoria afro-feminina, a figura materna como ser responsável por reger a casa, os filhos, a família:

## **Vozes-Mulheres**

A voz de minha bisavó  
ecoou criança  
nos porões do navio.  
Ecoou lamentos  
de uma infância perdida.  
A voz de minha avó  
ecoou obediência  
aos brancos-donos de tudo.  
A voz de minha mãe  
ecoou baixinho revolta  
no fundo das cozinhas alheias  
debaixo das trouxas  
roupagens sujas dos brancos  
pelo caminho empoeirado  
rumo à favela  
A minha voz ainda  
ecoou versos perplexos  
com rimas de sangue  
e  
fome.  
A voz de minha filha  
recolhe todas as nossas vozes  
recolhe em si  
as vozes mudas caladas  
engasgadas nas gargantas.  
A voz de minha filha  
recolhe em si  
a fala e o ato.  
O ontem — o hoje — o agora.  
Na voz de minha filha  
se fará ouvir a ressonância  
O eco da vida-liberdade. (EVARISTO, 2008, p. 24-25)

Os textos de Conceição desconstruem todo estereótipo que a literatura canônica construiu para a mulher negra: ela concede maternidade à sua personagem, fato antes negado às mulheres negras de nossa literatura.

Podemos observar esse fato em um outro poema de Evaristo (2008) intitulado “DE MÃE”:

### **DE MÃE**

O cuidado de minha poesia  
aprendi foi de mãe,  
mulher de pôr reparo nas coisas,  
e de assuntar a vida.  
A brandura de minha fala  
na violência de meus ditos  
ganhei de mãe,  
mulher prenhe de dizeres,  
fecundados na boca do mundo.  
Foi de mãe todo o meu tesouro  
veio dela todo o meu ganho  
mulher sapiência, yabá,  
do fogo tirava água  
do pranto criava consolo.  
Foi de mãe esse meio riso  
dado para esconder  
alegria inteira  
e essa fé desconfiada,  
pois, quando se anda descalço  
cada dedo olha a estrada.  
Foi mãe que me descegou  
para os cantos milagreiros da vida  
apontando-me o fogo disfarçado  
em cinzas e a agulha do  
tempo movendo no palheiro.  
Foi mãe que me fez sentir  
as flores amassadas  
debaixo das pedras  
os corpos vazios  
rente às calçadas  
e me ensinou,  
insisto, foi ela  
a fazer da palavra  
artifício

arte e ofício  
do meu canto  
da minha fala. (EVARISTO, 2008, p. 32-33)

Conceição Evaristo e outras tantas personalidades negras, criadas pela sensibilidade e militância afro-femininas, ao escreverem transferem esse desejo para o seu público, que na maioria das vezes são outras mulheres negras, a quem elas representam. De acordo com Ferreira (2011):

Escrever, para estas mulheres, representa desconstruir todo estereótipo, negar todos os valores que lhes foram impostos e “libertar” as novas gerações desses valores. Assumir o movimento à escrita, apresentar a sociedade e as verdadeiras mulheres negras, seus sentimentos, suas lutas, paixões e reivindicações (FERREIRA, 2011).

## **2 A literatura negra**

A literatura negra traz como lógica a observação, transformação e crítica do real. Essa literatura tenta reelaborar, refazer e recompor uma cultura exilada que se perdeu pelos caminhos da África até o Brasil. Sobre a literatura negra, Zilá Bernd diz:

A literatura negra surge como uma tentativa de preencher vazios criados pela perda gradativa de identidade determinada pelo longo período em que a “cultura negra” foi considerada fora da lei, durante o qual a tentativa de assimilar a cultura dominante foi o ideal da grande maioria dos negros brasileiros. (BERND, 1988, p. 22-23).

Na literatura negra, o sujeito está ligado ao coletivo e não só ao individual. Ele é marcado por sua cumplicidade em relação aos outros sujeitos. Para escrever a literatura negra, o poeta realiza um estudo onde rememora os aspectos da identidade e memória de um povo. Conceição Evaristo afirma que:

A literatura negra representa um forte teor ideológico, pelo fato de lidar, de tomar como pano de fundo e de eleger como sua temática a história do negro, a sua inserção e as relações étnicas de um sujeito particular, de um sujeito construído segundo uma visão romântico-burguesa, a de um sujeito que está abraçado ao coletivo (EVARISTO, 2010, p. 136).

A poeta, em seus estudos, fala da memória e identidade do povo e ainda afirma: “A literatura negra nos traz a vivência dos velhos ‘griots’ africanos, guardiões da memória, que de aldeia cantavam e contavam a história, a luta, os heróis, a resistência negra contra o colonizador” (EVARISTO, 2010, p. 136).

### 3 Conceição Evaristo e a literatura

Conceição Evaristo é poeta, escritora, romancista, contista, mãe, mulher, professora, uma voz feminina negra em meio a tantas vozes masculinas e brancas na literatura brasileira. A “escrevivência” de Evaristo nos leva a refletir sobre como a literatura feminina negra é uma voz potente frente a assuntos como o machismo e o racismo, bem como sobre a urgência de termos autoras negras. Geralmente, quando na educação brasileira somos apresentados a uma literatura feminina, essas autoras geralmente são mulheres brancas.

Segundo Débora Jean Lopes Silva, em *Mulheres na Literatura: escritas de autoria feminina negra*, uma das visões estereotipadas da mulher negra é a negação dessa mulher como mãe, como geradora de uma descendência: “Uma leitura mais profunda da literatura brasileira, [...] nos revela uma imagem deturpada da mulher negra. Um aspecto a observar é a ausência de representação da mulher negra como mãe, matriz de uma família negra, perfil delineado para as mulheres brancas em geral” (MOREIRA, 2005 *apud* SILVA, 2021, p. 72).

Conceição Evaristo segue denunciando e questionando a representação da mulher negra na literatura e tem despontado com muita força nos últimos tempos, conquistando espaço e revelando como essas mulheres representam um diferencial para o cânone literário e para a cultura brasileira, profundamente marcada pelo patriarcalismo e pelo racismo.

Outro exemplo muito importante para nossa literatura de autoria feminina negra é a autora Carolina Maria de Jesus, também compositora e poetisa, mais conhecida por seu livro *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada*, publicado em 1960. Carolina de Jesus foi uma das primeiras escritoras negras do Brasil e é considerada uma das mais importantes escritoras do país. A escritora viveu boa parte de sua vida na favela do Canindé, na Zona Norte de São Paulo, sustentando a si mesma e a seus três filhos como catadora de papéis.

Em sua escrita, observamos uma narrativa em que a autora se torna sujeito de si mesma, uma vez que nas linhas do seu diário coloca seus dramas e angústias, seus medos e frustrações e, através dela, torna-se sujeito social ao retratar e, ao mesmo tempo, denunciar a pobreza e a miséria presentes no “quarto de despejo”.

Carolina Maria de Jesus buscava meios para que seus textos fossem lidos e publicados, mas não era ouvida, sendo necessário que o jornalista Audálio Dantas, homem branco já conhecido, se interessasse pelos seus escritos para que ela fosse ouvida e tivesse seus escritos publicados. E, mesmo assim, muito se questionou a autenticidade de sua autoria: uma mulher negra, pobre e semialfabetizada não poderia ter produzido aquela narrativa.

A escritora Grada Kilomba é psicóloga, teórica e artista interdisciplinar portuguesa, reconhecida pelo seu trabalho com foco no exame da memória, do trauma, do gênero, do racismo e do pós-colonialismo. Em seu livro *Memórias da Plantação* (2019), aborda o racismo cotidiano, fala das dificuldades que a mulher negra enfrenta em lugares que não são constituídos para que elas estejam, como o meio acadêmico e o literário. Por isso, para ela, escrever é um ato político.

Grada, na introdução de seu livro, cita um poema de Jacob Sam-la Rose que apresenta um questionamento e, ao mesmo tempo, uma perspectiva: “Por que escrevo? Porque eu tenho de Porque minha voz, Em todos seus dialetos, Tem sido calada por muito tempo” (ROSE *apud* KILOMBA, 2019, p. 27). Este poema, para a escritora, evoca uma longa história de silenciamentos, interdições e perdas.

#### **4 Considerações finais**

A pesquisa que embasou este texto possibilitou percebermos que, no Brasil, estamos avançando em relação à questão étnica, racial e de gênero, embora ainda haja um caminho muito longo a seguir. A mulher negra, a partir de seus escritos, vem de forma potente investindo contra as várias formas de silenciamento a ela impostas, fazendo com que sua voz seja ouvida e demonstrando, assim, que sua produção é uma escrita marcada diretamente por suas vivências enquanto mulher, negra e pobre.

Essas características estão presentes nas produções de Conceição Evaristo, de Carolina Maria de Jesus e de Grada Kilomba, aqui citadas, assim como em Lélia Gonzalez, Angela Davis e na maioria das escritoras negras, que trazem uma narrativa carregada de histórias individuais e coletivas, em uma escolha deliberada, consciente e política na qual seus relatos, biográficos ou fictícios, são reveladores dessa condição e de todo o jugo que o racismo estrutural imputa às mulheres negras.

Uma escrita política, sim: escrever para sobreviver, escrever para denunciar. Mas a proposta é, também, de uma escrita que quer anunciar o novo e a esperança da mudança. Encerro este trabalho com uma fala de Conceição Evaristo sobre escrever:

Gosto de escrever, na maioria das vezes dói, mas depois do texto escrito é possível apaziguar um pouco a dor, eu digo um pouco... Escrever pode ser uma espécie de vingança, às vezes fico pensando sobre isso. Não sei se vingança, talvez desafio, um modo de ferir o silêncio imposto, ou ainda, executar um gesto de teimosa esperança. Gosto de dizer ainda que a escrita é para mim o movimento de dança-canto que o meu corpo não executa, é a senha pela qual eu acesso o mundo (EVARISTO, 2020, p. 202).

## Referências

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BRANCO, Lúcia Castello. **O que é escrita feminina**. Belo Horizonte: Brasiliense, 1991.

ESSER, Débora Cristina. Literatura de autoria feminina — mulheres em cena, na história e na memória. **Línguas & Letras**, Cascavel, v. 15, n. 30, 2014. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/10658/8052>. Acesso em: 18 dez. 2023.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. *In*: PEREIRA, Edmilson de Almeida (org.). **Um tigre na floresta de signos**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010. p. 132-142.

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. *In*: SCHNEIDER, Liane; MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (org.). **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. 2. ed. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020. p. 219-229.

FERREIRA, Amanda Crispim. Vozes-mulheres: algumas considerações sobre a escrita afro-feminina. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 14; SEMINÁRIO

INTERNACIONAL MULHER E LITERATURA, 5, 2011, Brasília. **Anais** [...]. Brasília: GT Mulher e Literatura, 2011. v. 1. p. 112-121.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

SILVA, Débora Jean Lopes. **Mulheres na literatura**: escritas de autoria feminina negra. 165f. 2021. Dissertação (Mestrado Profissional em Ensino de História) — Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, 2021.



# Eu plantei o tempo: diálogos rizomáticos

Edson Elidio

## 1 Construto de narrativas: proposições

*[...] efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados (BOURRIAUD, 2009, p. 11).*

Este estudo foi proposto a partir do [re]encontro(s) entre a busca de repertórios e pesquisas de narrativas, em idas e vindas ao rascunhar o planejamento para ano letivo de 2023, em período pós pandêmico da COVID-19: momento no qual as máscaras deixaram de ser obrigatórias nas escolas, momento de pensar proposições diversas, em que a liberdade de tarefas em grupos possibilitava desafios e novas aprendizagens, como a recepção ao ano letivo de alunos e alunas advindos de Ensino Fundamental - Ciclo I, de diversas escolas do Município, quando tinham um única professora ou professor regente.<sup>1</sup> Quando chegam ao novo ciclo esses alunos se deparam, na primeira semana, com disciplinas diversas — Arte, Ciências, Educação Física, Geografia, História, Língua Inglesa, Língua Portuguesa, Matemática, Projeto de Vida, Tecnologia e Inovação, Eletiva — ministradas por especialistas que muitas vezes não tiveram contato com alunos da faixa etária do ciclo I, devido a suas licenciaturas de formação.

Há, portanto, uma amplitude de conteúdos e de profissionais, bem como contextos diversos: por mais que a equipe tenha princípios, cada professora e professor traz consigo a sua didática e metodologias para ensino-aprendizagem, ainda que se busque, diante dos estudos da Base Nacional Curricular Comum (BNCC), o desenvolvimento das competências socioemocionais como algo renovador no processo de vivências e transformação sociocultural junto à comunidade escolar.

---

1 Os chamados professores polivalentes, com formação em Pedagogia ou outra graduação específica, são os profissionais acompanham o desenvolvimento durante os dias letivos.

Diante deste cenário, ao elencar as competências se fez necessário criar um diálogo significativo com o quadro proposto no documento oficial BNCC, em suas “Competências específicas de linguagens para o ensino fundamental”, quais sejam:

1. Compreender as linguagens como construção humana, histórica, social e cultural, de natureza dinâmica, reconhecendo-as e valorizando-as como formas de significação da realidade e expressão de subjetividades e identidades sociais e culturais.
2. Conhecer e explorar diversas práticas de linguagem (artísticas, corporais e linguísticas) em diferentes campos da atividade humana para continuar aprendendo, ampliar suas possibilidades de participação na vida social e colaborar para a construção de uma sociedade mais justa, democrática e inclusiva.
3. Utilizar diferentes linguagens — verbal (oral ou visual-motora, como Libras, e escrita), corporal, visual, sonora e digital —, para se expressar e partilhar informações, experiências, ideias e sentimentos em diferentes contextos e produzir sentidos que levem ao diálogo, à resolução de conflitos e à cooperação.
4. Utilizar diferentes linguagens para defender pontos de vista que respeitem o outro e promovam os direitos humanos, a consciência socioambiental e o consumo responsável em âmbito local, regional e global, atuando criticamente frente a questões do mundo contemporâneo.
5. Desenvolver o senso estético para reconhecer, fruir e respeitar as diversas manifestações artísticas e culturais, das locais às mundiais, inclusive aquelas pertencentes ao patrimônio cultural da humanidade, bem como participar de práticas diversificadas, individuais e coletivas, da produção artístico-cultural, com respeito à diversidade de saberes, identidades e culturas,
6. Compreender e utilizar tecnologias digitais de informação e comunicação de forma crítica, significativa, reflexiva e ética nas diversas práticas sociais (incluindo as escolares), para se comunicar por meio das diferentes linguagens e mídias, produzir conhecimentos, resolver problemas e desenvolver projetos autorais e coletivos. (BRASIL, 2018)

Seus elementos são provocativos ao pensar as competências como propostas, mas tão próximos e/ou distantes na formação da cidadania com uma integridade, que vislumbre um mundo mais reflexivo com todas e todos do nosso entorno e na amplitude humanitária.

Para a reflexão de um ciclo de perguntas e possíveis respostas ou questões, buscou-se momentos experimentais com dinâmicas instigantes desenvolvidas pelos alunos e alunas, em uma fase de novos desafios, leituras, textos e contextos, considerando as andanças pelo cotidiano escolar, tanto quanto os afetos e espaços físicos. Uma possibilidade de estar localizado no interior, onde muitos têm acesso a diversões de brincadeiras de rua, praças nos seus bairros com diversas recreações, lazer como pega-pega, pipa, papagaio, pique duro-mole, mamãe da rua, taco, pião, bambolê, três e cinco marias, entre outras, as quais proporcionaram uma enorme lista e uma diversidade de regras, com apelo de combinações e divergências.

Diante dessas arguições prévias, o caminhar nos levou ao desafio de conhecer alguns traços de Manoel de Barros: pode dar a impressão de que o poeta escreveu seus versos à sombra de uma árvore, valendo-se só do lápis, do papel, da intuição e da natureza ao seu redor, cheia de estímulos para os sentidos (Figura 1). Mas essa é uma falsa impressão: Manoel usava lápis e papel, sim, mas fazia isso encerrado no escritório — em seus termos, no “lugar de ser inútil” —, brincando com as palavras, experimentando seus sons, invocando suas origens. Era sobretudo com as palavras o seu jogo, eram elas os seus brinquedos favoritos. Em todo caso, a reclusão não limitava o alcance da sua vista: como disse no seu *Livro sobre Nada*, “do lugar onde estou já fui embora” (1996, p. 53).

**FIGURA 1 – Rizoma**



Legenda: Edson Elidio. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: acervo do autor.

Esse momento proporcionou as provocações, olhares e referências, levou-nos a pensarmos em uma “Proposição da Situação Aprendizagem RIZOMÁTICA” (Figura 2), pois “um rizoma não começa nem conclui ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p. 48). Mas, neste processo, teríamos momentos distintos durante todo o ano letivo, os quais instigam a ação/reflexão-teórica. Diante desses princípios, fomos a uma aprendizagem pelo construto conceitual de Deleuze e Guattari:

O rizoma se apresenta como um emaranhado de relações, que aponta e se alastra em todas as direções ao mesmo tempo, e no qual cada nó pode ligar-se a qualquer outro; um rizoma não pressupõe uma diferenciação entre sujeito e objeto (o princípio da ontologia simétrica) e não apresenta começo nem fim, abolindo, portanto, a direção e o sentido do próprio tempo, que, por consequência, não se apresenta mais como uma sucessão de passado, presente e futuro: “Um rizoma não tem começo nem fim; está sempre no meio, entre as coisas, é um inter-ser (interbeing, na versão em inglês utilizada aqui), um *intermezzo* ” (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 27).

**FIGURA 2 – Rizoma 1**



Legenda: Edson Elidio. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor.

A partir desses contextos, a experimentação aguçou um exercício da exploração, em diversos campos da linguagem, dinâmica muito exploratória na educação contemporânea para uma aprendizagem significativa. Neste construto foi elaborada uma roda de conversa para a expectativa da chegada de cada um dos alunos e alunas, dinâmica que foi expandida nos murais da sala com exploração pictórica, momentos de oralidade, seguido de expressividades múltiplas, expandindo até outros espaços-tempo.

Diante desta amplitude de possibilidades, o que deveria ser um primeiro momento de conversas nas aulas iniciais, caminhou de maneira envolvente a diversos atores além dos sextos anos, com a expansão para as demais turmas que funcionam no período vespertino (sétimos e oitavos anos). Na condição de docente na disciplina de Arte e Tecnologia dessas turmas, durante as minhas idas e vindas para escola comecei a ser contaminado pelo exercício de observar esse rizoma, como um universo imagético pelas ruas em que passava (Figura 3). Fui surpreendido e comecei a perceber que a natureza tem singularidades notórias e sensíveis, conforme nos apresenta a proposição que foi abortada em sala de aula, invadindo nossos cotidianos ou vice-versa, na síntese de aprendizagem. As vistas do que nos apresentam Deleuze e Guattari (2011, p. 20)



são as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica.

**FIGURA 3 – Rizoma**



Legenda: Edson Elidio. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor.

## **2 Construção de coletivos: espaços múltiplos**

*Quando definem a obra de arte como um bloco de “afetos e perceptos” [...] (DELEUZE; GUATTARI apud BOURRIAUD, 2009, p. 27)*

A exploração do processo de foi apresentada à escuta, com a entrega do texto impresso e um *Qr Code* para acesso à poética sonora “Arvoredo” (2019). Diante de uma constância de possibilidades, a programação primária seria a metodologia clássica, da escrita do professor no quadro branco, seguido da anotação em seus cadernos. Mas, com o avanço de apropriações tecnológicas da Unidade escolar, houve a aprovação pela coordenação de uma impressão para cada aluno e aluna. Com esse espaço-tempo (da entrega da impressão) se pôde abrir uma roda de conversa sobre a compositora e intérprete (Figura

4) da canção Flavia Wenceslau (1981, Nova Floresta, Paraíba), e pela análise foi possível levantar a relevância de ser uma mulher, nordestina e ainda de outro estado, diversidade com seu gênero musical autoral.

**FIGURA 4** – Flávia Wenceslau



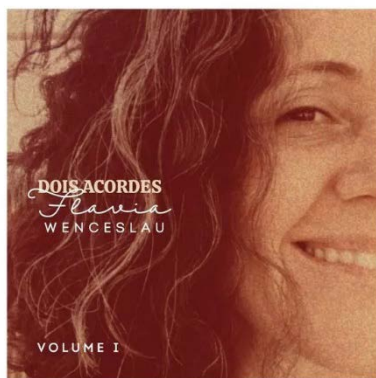
Legenda: Reprodução. Fotografia de Daniel Arjones.

Fonte: <http://www.flaviawenceslau.com/>

Nesta perspectiva, houve escutas primárias, enquanto foram feitas leituras silenciosas no primeiro momento, seguidas por diversos recortes textuais, com ampla gama da percepção de uma leitura textual frágil, com muitas dificuldades, por diversos integrantes do grupo. Com essa necessidade, foi relevante o que o professor havia proposto no início do planejamento inicial: que haveria uma leitura em diversas categorizações de alfabetização, onde se espera, no cotidiano escolar, as contribuições socioculturais como uma constante “leitura de mundo”, propiciando interfaces, ainda que se saiba que sempre haverá impactos de acertos e erros, sua fragilidade de contexto, diante das avaliações e metas externas na Rede Estadual do Estado de São Paulo.

Com a apresentação de universos musicais (figuras 5 e 6), foram levantadas questões propostas pela compositora e intérprete, na sua poética, com a leitura em grupo do *Qr Code* da música “Arvoredo”.

**FIGURA 5** – Capa do Disco *Dois Acordes*, de Flavia Wenceslau



Legenda: Divulgação.

Fonte: <http://www.flaviawenceslau.com/>

**FIGURA 6** – Qr Code da Música “Arvoredo”



Legenda: Código para acesso à canção.

Fonte: Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W-EKgRacsLE>. Acesso em: 14 jul. 2023.

**Talvez ainda seja cedo**

Pra sombra desse arvoredo  
Cobrir minha casa, minha terra  
Minha gente de uma só semente  
Tanto amor **brotar.**

**A vida é feita de espera**

Quem é que não quer primavera  
Por andar invernos  
Desfolhar outonos



**Eu plantei no tempo** de tantos verões  
Meu coração tão solitário.  
Sem jeito, sem pedir salário

**Resistiu ao vento de uma tempestade**  
Não se fez metade para inteiros

**Arando a terra do meu sentimento**  
A chuva sabe ter os seus momentos  
De não deixar a gente se esquecer  
Que a vida vale, vale, vale, vale sim  
Vale viver.

**O céu abriga o tempo certo do arvoredos florescer**  
Com minhas mãos cultivarei a mim  
Flores do campo, girassóis, jasmim

**Hei de saber e de considerar**  
Farei de mim **o meu melhor lugar.**

(WENCESLAU, 2019, 4'50, grifos elaborados pelos alunos e alunas)

Após diversas escutas, o desafio foi o de cantarolar, com a leitura sonora atenta, para cada palavra, na construção dos versos, rimas e estrofes. Neste processo já foi feita uma avaliação diagnóstica, e observou-se que muitas crianças não apresentam fluidez frente ao letramento das palavras escrita — alguns sempre chegam a essa fase do ensino-aprendizagem, com lacunas, por diversas questões:

Ler é uma atividade complexa que faz amplas solicitações ao intelecto e às habilidades cognitivas superiores da mente: reconhecer, identificar, agrupar, associar, relacionar, generalizar, abstrair, comparar, deduzir, inferir, hierarquizar. Não está em pauta apenas a simples decodificação, mas a apreensão de informações explícitas e implícitas e de sentidos subjacentes, e a construção de sentidos que dependem de conhecimentos prévios a respeito da língua, dos gêneros, das práticas sociais de interação, dos estilos, das diversas formas de organização textual. [...] Os testes de Língua Portuguesa do Saeb, cujo foco é a leitura, têm por objetivo verificar se os alunos são capazes de apreender o texto como construção de conhecimento em diferentes níveis de compreensão, análise e interpretação. A alternativa por esse foco parte da proposição de que “ser competente no uso da língua significa saber interagir, por meio de textos, em qualquer situação de comunicação”. (INEP, 1997, p. 53)

Com os recursos contemporâneos de estudos interdisciplinares, explorando o que as teorias e práxis, com amplo cabedal de possibilidades, das Metodologias Ativas podem apontar, na unidade escolar há a possibilidade de caminhos diversos para solucionar as dificuldades de aprendizagem na leitura e na escrita:

Um conjunto heterogêneo de desordens, perturbações, transtornos, discapacidades ou outras expressões de significado similar, manifestando dificuldades significativas e/ou específicas, no processo de aprendizagem verbal, isto é, na aquisição, integração e expressão de uma ou mais das seguintes habilidades: compreensão auditiva, fala, leitura, escrita e cálculo. (FONSECA, 2005, p. 9)

Na construção das mais diversas formas do aprender, foi necessário levantar pontos com as Metodologias Ativas, que proporcionam possibilidades da exploração do tema inicial e de seus desdobramentos, como realidade da turma envolvida, de modo que a temática passou a ser de grande interesse. Houve a necessidade de explorar conceitos diversos com os envolvidos, o que amplificou o universo da rotina escolar, e com essa dinâmica descobriu-se que a Metodologia da Pesquisa-Ação, assume um papel de relevância conceitual, a saber:

A pesquisa-ação é um tipo de pesquisa social que é concebida e realizada em estreita associação com uma ação ou com a resolução de um problema coletivo e no qual os pesquisadores e os participantes representativos da situação da realidade a ser investigada estão envolvidos de modo cooperativo e participativo. (THIOLLENT, 1985, p. 14)

A partir deste diálogo contínuo, fomos para uma construção pictórica. Diante de diversas possibilidades foi solicitado aos envolvidos algo muito sutil, como folhas de sulfite em branco-alcálico (Figura 7), cola branca, lápis de cor, caneta esferográfica, caneta hidrocor e lápis preto-grafite. Com esses momentos, os trabalhos puderam ser individuais e/ou em grupos, de acordo com suas afinidades, também contribuindo com a interlocução de novas amizades e socialização.

**FIGURA 7 – O novo**



Legenda: Edson Elidio. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor.

Com essas proximidades, as ideias e seus processos de criação tiveram ampla diversidade. Nesta ocasião, a leitura imagética predominou, com diversas técnicas, o que resultou em Ensaio Fotográfico (Figuras 8 a 15). Assim, a linguagem transforma em processo de criação o que desenvolvo pelas minhas pesquisas como professor-artista-pesquisador: “O artista habita as circunstâncias dadas pelo presente par transformar o contexto de vida (sua relação com o mundo sensível ou conceitual) num universo duradouro. Ele torna o mundo em andamento: é um locatário da cultura.” (BOURRIAUD, 2009, p. 19)

**FIGURA 8 – Copas**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor

**FIGURA 9 – Diálogos**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor

**FIGURA 10 – Sonhar (díptico)**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor

**FIGURA 11 – Plantar o tempo**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor

**FIGURA 12 – Acolher o tempo**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor

**FIGURA 13 – Ambientes (díptico)**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor



**FIGURA 14 – Interações (díptico)**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor

**FIGURA 15 – Sentimentos (díptico)**



Legenda: Edson Elidio. Ensaio Fotográfico. Foto digital colorida. 2023.  
Fonte: Acervo do autor

### 3 Questões atemporais: linguagens & poéticas rizomáticas

*Neste cenário em que o desenvolvimento humano é simultaneamente fonte de mudanças tecnológicas e seu produto, convidamos a pensar a atividades humanas lúdicas que apresentam uma densidade de análise científica interdisciplinar mediante a novos hábitos e costumes das pessoas, as diferentes idades, os avanços da tecnologia transformam o cotidiano — o smartphone hoje em todo o mundo é produto que supera no consumo da população, qualquer eletrodoméstico. As crianças desde idade pré-escolar já possuem telefones celulares que são meios de comunicação e entendimento.*

**(SAKAMOTO, 2020, p. 50)**

Com este estudo preliminar, buscou-se um diálogo com alunos e alunas, advindo da invasão em seus lares de possibilidades de recursos tecnológicos, com facilidades e desafios no tocante ao uso de equipamentos. Na escola, por combinados prévios, se estabelece como será o uso desses recursos no cotidiano escolar. Mas os espaços-tempos podem ser acordados, sem que se recorra a expressões como “proibido usar” ou “depois que acabarem suas tarefas diárias”.

Com este recurso de Aprendizagem Significativa, o professor e a professora, na contemporaneidade, deverão estar abertos a momentos de trocas, integrados ao seu material de uso escolar; afinal, conforme Bourriaud (2009, p. 84), o mais urgente não é emancipação dos indivíduos, e sim a comunicação inter-humano, a emancipação da dimensão relacional da existência.

Diante desta perspectiva, no ambiente escolar e em seus cotidianos, a proposição de diálogos contínuos percorrerá todo o ano letivo, para uma multiplicação para o ano vindouro, com novos alunos e alunas. Como difusão de novos rizomas, para que possamos explorar os meios digitais e sensoriais e façamos um ensino-aprendizagem com experiências, descobertas, investigações, na construção de nossas metáforas, poesias, intencionalidade de ocasionar a interface entre poéticas & linguagens, sonora, visual, corporal, literária e estética, e outros aspectos, como ritos de passagem para a perspectiva expandida ao “novo ambiente” e “ciclo de estudos”, no construto de nossos Leitores do/de Mundo, pelo Arvoredo.



## Referências

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRASIL. **PDE**: Plano de Desenvolvimento da Educação: Prova Brasil: ensino fundamental: matrizes de referência, tópicos e descritores. Brasília: MEC, SEB; INEP, 1997.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Volume 1. Tradução Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2011.

FONSECA, V. Os alunos com dificuldades de aprendizagem devem ter apoio especializado. **Educare Hoje**. Edição Especial 4. Porto: Porto Editora, 2005. p 8-10.

JENNY, Peter. **Um olhar criativo**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2015.

MACHADO, Tatyane de Souza Oliveira. O papel do acolhimento para a permanência do estudante na escola. **Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, São Paulo, ano 07, ed. 08, v. 7, p. 167-181, 2022. Disponível em: <https://www.nucleodoconhecimento.com.br/educacao/permanencia-do-estudante>. Acesso em: 18 dez. 2023.

SAKAMOTO, Cleusa Kazue. **Criatividade e suas definições básicas**. São Paulo: Gênio Criador, 2020.

SANTOS, Igor A. de C. O que pode um currículo rizomático? **Revista Periferia**, v. 11, n. 4, p. 105-133, set./dez. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/periferia.2019.42338>. Acesso em: 18 dez. 2023.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo: Cortez, 1985.

VENTURINE, Juliana Aparecida; NETO, Deluana Martins; ARIAS, Michely Tadeu. Rizoma - Perspectiva transversal: a escola como local de reflexão crítica. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL DE GESTÃO, DESENVOLVIMENTO E INOVAÇÃO, 2018, Naviraí. **Anais [...]**, v. 2, n. 1. Disponível em: [https://periodicos.ufms.br/index.php/EIGEDIN/article/download/7120/pdf\\_40/](https://periodicos.ufms.br/index.php/EIGEDIN/article/download/7120/pdf_40/). Acesso em: 03 jan. 2024.

WENCESLAU, Flávia. Arvoredo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=W-EKgRacsLE>. Acesso em: 14 jul. 2023.

# Um gótico nordestino? A estética gótica em “Êxodo” (1890), de Rodolfo Teófilo

Gabriela Seguesse Freitas

## 1 Naturalismo x Gótico: movimentos opostos?

Em um primeiro momento, as literaturas naturalista e gótica parecem opostas. Certamente não compartilham da mesma origem. O Gótico provém de um profundo desencantamento com a modernidade e uma forte desconfiança em relação ao discurso da razão (iluminista ou positivista); o Naturalismo baseia os seus fundamentos na ciência e tem como objetivo elaborar uma documentação da realidade dentro da ficção (FRANÇA; SENA, 2015). Porém, como será argumentado neste estudo, ambos compartilham características e podem estar presentes em uma mesma obra.

O Naturalismo é uma escola literária com origens na França, e Émile Zola, autor de *Germinal*, *Nana* e *L'Assommoir*, é seu expoente máximo. O romance naturalista almeja ser uma reprodução exata da vida (ZOLA, 1995). Por conta de suas características demarcadas, o Naturalismo foi acusado de se utilizar de uma fórmula pré-estabelecida e que se repetia em obras pelo mundo todo.

Um fator presente nesse movimento é a predestinação, que se impõe à vontade dos personagens, contra a qual não conseguem lutar (MENDES; CATHARINA, 2009). A predestinação não tem relação com as tragédias clássicas, em que o herói precisa lutar contra o desejo dos deuses, mas sim com o meio e a hereditariedade, que são elementos formadores de caráter, a partir das ideias de Hippolyte Taine (FRANÇA; SENA, 2015). Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina especificam que há uma hereditariedade “do mal”, que seriam os erros herdados de gerações passadas, as doenças e as influências da educação e do meio (lugar, tempo, classe) — “[...] elementos contra os quais estabelecem uma luta darwiniana, ainda que inútil, pela sobrevivência” (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 112). Zola enfatiza também que outras características importantes do Naturalismo são o estilo imparcial e neutro

da escrita e a qualidade humana dos personagens, na intenção de apresentá-los como pessoas ordinárias e comuns (SANTANA, 2015).

O Naturalismo toma um olhar científico e observa a vida comum através de um microscópio. Nas palavras de Zola (1982, p. 31), o romancista é “feito de um observador e experimentador”. O escritor é um cientista fazendo experimentos com seus personagens, colocando-os em situações e interações sociais diferentes a fim de obter resultados. Conseqüentemente, os naturalistas utilizam jargão médico e exploram as implicações de enfermidades, além de incluírem médicos como autoridade moral/intelectual e a temática da histeria feminina baseada nas hipóteses de Jean-Martin Charcot (FRANÇA; SENA, 2015). Nessas narrativas, é comum também que o personagem seja equiparado a um animal, em uma técnica chamada zoomorfismo.

A França, onde se iniciou o movimento, exercia grande influência nos escritores do Brasil, onde a população consumia, em sua maioria, romances traduzidos da Europa, e a identidade nacional ainda se firmava lentamente na literatura. Enquanto a França passava por um momento de transição com a derrocada de Napoleão III e o estabelecimento da República, no Brasil o Naturalismo surgia também em um período de transição, no caso entre o Segundo Reinado e a República (MENDES; CATHARINA, 2009). Por conta de suas raízes francesas, o Naturalismo era visto com desprezo pelos críticos brasileiros, apesar de ser popular entre os leitores e alçar autores ao sucesso, garantindo sua estabilidade financeira. Ele era considerado uma “literatura menor”, que continha preconceitos e uma fórmula importada que não condizia com a realidade nacional, e cujo sucesso era explicado pelas cenas explícitas de sexo (SEREZA, 2012). Ainda hoje, entre leitores e professores de literatura no Brasil, o Naturalismo ocupa uma posição rebaixada. Ele se encontra no intervalo entre duas estéticas consideradas mais autênticas na literatura (e, por isso, mais valorizadas e estudadas): o Romantismo e o Modernismo (MENDES, 2020).

Em um primeiro momento, o Naturalismo, que é positivista, lógico e busca representar a vida tal como ela é, parece o ponto mais distante do Gótico, uma ficção assombrada por superstições, fantasmas e castelos medievos. Contudo, ambos abordam os mesmos temas tabus através de óticas e estéticas diferentes. Justamente por conter incesto, sexo, adultério, estupro e assassinato, a literatura gótica também foi considerada por muito tempo “baixa literatura”. No Brasil, o romance gótico praticamente não foi desenvolvido, pois a escola romântica brasileira visava consolidar uma identidade nacional homogênea, não havendo então espaço para um estilo considerado “menor” (MUZART, 2008).

Mesmo na Europa, a palavra “gótica” era sinônimo de algo bárbaro e não civilizado. Os renascentistas usavam o termo para denominar o estilo arquitetônico medieval que surgiu na França e que prevaleceu no continente entre os séculos XII e XVI. Ele era considerado “bárbaro”, “monstruoso” e “sem refinamento artístico”, principalmente se contrastado com os padrões de harmonia, beleza e perfeição da arte clássica, a ideia predominante da época (SENA, 2018).

O romance gótico é uma manifestação contra o Iluminismo, o realismo e o racionalismo excessivos. O Iluminismo, um movimento intelectual que surgiu na Europa no final do século XVII, exaltava o progresso, o modelo greco-romano e a mudança revolucionária por meio da razão. Porém, o Gótico se opõe a isso e resgata os instintos primitivos do ser humano e as emoções irracionais como o medo, principalmente o que surgia com a nascente sociedade burguesa (VASCONCELOS, 2002). Mudanças como a urbanização, a industrialização, as descobertas científicas e a Revolução Francesa despertavam ansiedade e incerteza na população. O Gótico apresenta uma visão desencantada de mundo e preenche com misticismo as lacunas que a ciência não consegue responder. Loucos e médicos povoam o elenco de personagens dessa literatura; estes últimos não são vistos como autoridades supremas, mas como antagonistas, de modo a representar as desconfianças diante da ciência da época.

A literatura gótica faz um paralelo com o estilo arquitetônico e trata de temas monstruosos e obscenos. Os enredos exploram a morte, a espiritualidade, a loucura, a superstição, a rejeição à ciência e as histórias de fantasmas (SANTOS, 2017). Ela transforma o terror em entretenimento cotidiano e cria um espaço para que autores discutam assuntos tabus na sociedade. Ela choca e fascina, repugna e atrai. Consequentemente, o Gótico aparece como um gênero de má reputação, chocante e subversivo, “[...] deliciando-se com o proibido e traficando o indizível”<sup>1</sup> (WILLIAMS, 1995, p. 4, tradução nossa) — muito distante da considerada alta literatura, do Romantismo e do Realismo.

Através da transgressão, a narrativa gótica reafirma os valores da sociedade e define seus limites. Apesar de serem primeiramente ficção de entretenimento, esses livros adquirem um tom de *cautionary tale*, alertando sobre os perigos de transgressões sociais e morais ao apresentá-los na sua forma fictícia mais ameaçadora e assustadora (BOTTING, 1996).

---

1 No original: “From the high Romantic ground, disreputable Gothic appears shocking and subversive, delighting in the forbidden and trafficking in the unspeakable.”

O gênero, como Anne Williams (1995, p. 4) define, era “o esqueleto no armário” da literatura: aquilo que deve ser escondido, tal como os segredos de família em seus enredos. As representações de sexualidade e desrespeito pela religião eram consideradas ultrajantes e uma ameaça à juventude (SÁ, 2018). Os críticos pensavam que essas obras influenciariam negativamente seus leitores e o perigo de degeneração moral tornou-se a principal razão para a condenação geral desses romances: “Ao exibir monstros sob uma luz muito atraente, o vício em vez da virtude poderia ser promovido. Pois se a ficção [...] deveria estabelecer e reproduzir ideias morais e de conduta adequadas, também poderia se tornar um manual de má conduta”<sup>2</sup> (BOTTING, 1996, p. 18, tradução nossa).

O risco de incentivar comportamentos “imorais”, a rejeição dos críticos por sua fórmula e método explícitos (e por vezes repetitivos), o sensacionalismo e a tentativa de gerar escândalo são algumas das características compartilhadas pelo Naturalismo e pelo Gótico. Os escritores naturalistas, “querendo estar do lado certo da história” (SANTANA, 2015, p. 159), adotavam um discurso ético para denunciar disfunções familiares. Acreditava-se que a literatura, através da escrita, teria o poder de intervir na regulação social e promover uma “limpeza dos costumes”. Segundo Maria Helena Santan, isso “[...] faz parte de um programa que tem por fundamento a morigeração da família, pilar laico em que assentava a doutrina social do Positivismo” (SANTANA, 2015, p. 159). Porém, ao abordar tão explicitamente assuntos controversos em seus livros, eles eram condenados por promover esses valores. O Naturalismo e o Gótico compartilham dessa ambiguidade e, como movimentos que se estendem por séculos, possuem obras com mensagens diferentes: algumas têm o objetivo de transgredir e expandir as discussões da época, enquanto outras têm um tom moralizante e conservador. Devido a sua diversidade de vozes, generalizar e declarar uma única intenção para os dois gêneros é uma tarefa impossível.

Ambos também foram criticados por sua visão pessimista do mundo — ao igualar o homem a um animal, por exemplo — e sua estética de excessos. Mendes e Catharina argumentam que existe um subgênero no Naturalismo chamado de “naturalismo da desilusão”, em que o mal do personagem está conectado à mediocridade da vida humana e às dúvidas existenciais (MENDES; CATHARINA, 2009, p. 112). No Naturalismo, o modo sombrio ou exagerado de representar a realidade encontrou resistência em boa parte da historiografia literária brasileira; alguns pesquisadores declararam esses excessos como

---

2 No original: “By displaying monsters in too attractive a light, vice rather than virtue might be promoted. For, if fiction, [...] should establish and reproduce moral and proper ideas of conduct, it could also become a manual of misconduct.”

defeitos na literatura naturalista nacional (FRANÇA; SENA, 2015). Por outro lado, o pessimismo e o excesso são elementos essenciais na literatura gótica.

## 2 As estéticas naturalista e gótica em “Êxodo”

Rodolfo Teófilo, autor de *A fome: cenas da seca do Ceará* (1890), é considerado o “mais excessivo” dentre os naturalistas de sua época (FRANÇA; SENA, 2015, p. 26). Teófilo recria na obra a realidade que presenciou em sua terra: uma realidade onde a peste e a sede mataram, em apenas um dia, mais de mil pessoas (NETO, 2011). É de se esperar, então, que sua narrativa possua um excesso de desilusão com a modernidade e desesperança no ser humano. Porém, ele recebeu má fama ao ser demasiado documental e científico, pois isto excedia as barreiras do Naturalismo, o que o tornava um “mau escritor” (FRANÇA; SENA, 2015, p. 26). Uma maneira de olhar para essa estética do excesso presente em *A fome* e justificá-la é através das lentes do Gótico, cujo impacto na literatura brasileira em um primeiro momento foi subestimado, mas que pesquisadores contemporâneos têm resgatado (FRANÇA; SENA, 2015). *A fome* é exemplo de um romance em que as duas estéticas se sobrepõem e são utilizadas em harmonia para potencializar o efeito de choque do leitor diante das situações vivenciadas pelos retirantes ao fugirem da seca.

A obra é composta de episódios que mostram cenas da Grande Seca, que atingiu o estado do Ceará entre 1877 e 1879. Ela é conhecida como uma das piores secas do Nordeste durante o século XIX e dizimou cerca de 500 mil sertanejos que não puderam, apesar de seus esforços, migrar para Fortaleza (CAMPOS; STUDART, 2001, *apud* FRANÇA; SENA, 2015, p. 28). O primeiro episódio do livro, “Êxodo”, exemplifica o que Júlio França e Marina Sena nomeiam em seu artigo de “Gótico-Naturalismo”.

Nele, a família de Manuel de Freitas, descendente de uma das mais antigas e importantes famílias do alto sertão (TEÓFILO, 2011), perde as fontes de água e os rebanhos de sua fazenda. A população é assolada pela sede, pela fome e pela “peste” (TEÓFILO, 2011). Apesar de não receber nome na narrativa, sabe-se, pelo contexto histórico, que a “peste” referenciada no livro é a varíola.

O clima de miséria é enfatizado pelo espaço ao redor da família. A atmosfera é um elemento narrativo essencial na literatura gótica, e muitas vezes é a responsável por caracterizar a obra como tal (SANTOS, 2017). Segundo Williams (1995), o Gótico é um gênero que, assim como a poesia pastoril ou o

*Western*, se define essencialmente por seus cenários externos. As descrições dos ambientes neste primeiro capítulo remetem a essa estética, como em: “A floresta, reduzida a esqueletos enegrecidos, bracejava desfolhada no espaço, confundia-se muito além com o firmamento” (TEÓFILO, 2011, p. 20). A floresta é um cenário popular em narrativas góticas, como em *Os mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe. A imagem das árvores como esqueletos que se tornaram escuros com a falta de água faz paralelo com os corpos humanos que sofreram com o mesmo fenômeno.

Adquirindo um tom regionalista, os corvos dos contos macabros de Edgar Allan Poe, criaturas que tradicionalmente são símbolos de morte, azar e mau presságio, são substituídos por urubus americanos. Essas aves, atraídas pelos cadáveres, enfatizam a morte ao redor da família Freitas e presente em todos os lugares. Os urubus substituem a vizinhança, que padece ou se retira para a capital:

Os urubus, pousados aos milhares nos galhos das árvores num crocitar constante, tornavam a solidão tétrica e pavorosa. De uma gula insaciável, espreitavam as vítimas, que caíam aos cantos mortas de fome e de peste, e banquetevam-se naquele repasto de pelangas. A atmosfera que enchia os campos era deletéria e podre. (TEÓFILO, 2011, p. 22)

O cenário interno, assim como o externo, reproduz o estado de espírito lúgubre de Josefa, esposa do fazendeiro: “A figura lacrimosa de Josefa ao lado do marido, cujo semblante taciturno deixava perceber nos traços que o crispavam as lutas íntimas, dava àquele quadro os tons da piedade. A sala tinha uma fisionomia fúnebre. Parecia que se guardava ali um morto” (TEÓFILO, 2011, p. 26). “Esqueletos enegrecidos”, “solidão tétrica e pavorosa”, “deletéria e podre”, “lacrimosa”, “taciturno”, “fisionomia fúnebre” são palavras do campo semântico ligado à morte. Ao retratar a situação do sertão naquele momento, a obra de Teófilo, na escolha desses substantivos e adjetivos, recorre à estética gótica para comunicar ao leitor a tragédia que se desenrola ao redor dos Freitas. O sentimento de desesperança e indecisão diante da situação faz com que a sala adquira uma atmosfera de velório. A família vela um morto metafórico, representante das terras devastadas e solitárias e da casa que em seguida terão que abandonar.

Sem razão para alimentá-los, os escravizados fogem e Manuel vende os restantes. Seus conhecidos começam a migrar para Fortaleza, em busca de



apoio do governo, mas o patriarca se recusa, em um primeiro momento, a se retirar. Quando a carne acaba, Manuel por fim reúne a família — sua esposa, Josefa; sua filha mais velha, Carolina, de 15 anos; e seus três filhos pequenos — e parte em direção à capital.

Após cinco dias de viagem, Manuel e sua família buscam refúgio em uma casa que julgam abandonada: “Entrou a caravana e se aboletou na primeira sala. Havia ali um ar pesado das atmosferas confinadas. [...] As paredes em preto faziam mais escura a sala, que era o domicílio de morcegos. O fedor dos buchos tresandava e mais se difundia pelo movimento do ar” (TEÓFILO, 2011, p. 30). Os cenários continuam a denunciar a influência do Gótico na obra, principalmente com a inclusão de urubus e morcegos, animais que se alimentam de cadáveres. Esses espaços servem de apoio para potencializar o efeito da crueldade e do horror (SANTOS, 2017). Neste sentido, o sertão, em consequência da estiagem, torna-se um *locus horribilis*, um lugar sombrio que intensifica a atmosfera opressora vivida pelos personagens — rodeados pela paisagem agreste e pela seca que transforma humanos em animais (FRANÇA; SENA, 2015).

A noite cai, e na escuridão da casa abandonada, Manuel se depara com uma cena hedionda: o cadáver mumificado de uma mulher, que morrera no momento do parto, ainda segura seu recém-nascido no colo.

A boca esfomeada do recém-nascido instintivamente procurava o bico do peito, mas embalde; as mamas estavam reduzidas a murchas pelangas, que se colavam às costelas. A frieza do cadáver se transmitia à criança, que também recebia a frialdade da placenta, a um canto da cama em uma poça de sangue e ainda presa à extremidade do cordão umbilical. A vida estava ali em perigo iminente. As fontes de calor eram fracas para se oporem à invasão do frio. O estômago vazio naquele organismo era o mesmo que um fogão apagado em uma cozinha. (TEÓFILO, 2011, p. 33)

A seca profana a maternidade. O ato biológico de uma mãe amamentando seu bebê é impedido pela morte, presente a cada passo da viagem dos Freitas. O frio do corpo da morta contrasta com o calor da caatinga; a casa escura e as paredes pretas rejeitam o sol do sertão. A ideia de lar é deturpada, pois a casa deixou de ser o domicílio dos vivos e passou a abrigar mortos e morcegos. A descrição do espaço físico antecipa a próxima imagem: um recém-nascido faminto buscando leite no peito de um cadáver. Esse tipo de cena, que choca o leitor — e levava os críticos da época a chamarem os romances naturalistas



de sensacionalistas ou escandalosos —, serve para documentar a realidade dos sertanejos.

O recém-nascido não resiste ao cruel tratamento que recebe de boas-vindas do mundo e Josefa e Manuel decidem enterrar os proprietários da casa como homenagem:

Muito perto da cova notou Josefa que estava um vulto branco. Eriçavam-se-lhe os cabelos com a ideia de um encontro com a alma da defunta, e, com as pernas já a tremer, chamou a atenção do marido para o fantasma visível a mui pequena distância. Freitas viu efetivamente um vulto branco, sobre a cova (TEÓFILO, 2011, p. 45).

A aparição de um espírito remete diretamente às narrativas góticas, mas como uma obra naturalista, logo os personagens encontram uma resposta lógica:

Aproximaram-se, e quando reconheceu um homem de compridas barbas brancas, carregando volumosa cruz e avançando ao seu encontro, supôs uma alma penada e fugiu a bom correr. Freitas conseguiu levantar-se, e chegando à cova, convenceu a Josefa de seu engano: ali estavam a cama do retirante e o seu cacete (TEÓFILO, 2011, p. 45).

Os retirantes aparecem com frequência como mortos, fantasmas ou animais, mas raramente como humanos. O autor utiliza-se da escola naturalista para ilustrar o modo como a fome reduz o homem à condição de besta: “Não era um bicho mas um homem que a fome reduzira a bicho” (TEÓFILO, 2011, p. 62). Os confrontos com outros personagens nesta condição são apresentados como mais intensos e frequentes do que as dificuldades naturais, como a fauna, a seca e a peste. A jornada da família é antagonizada não somente pela natureza, mas por humanos que deixaram de sê-lo.

Um último episódio gótico ocorre em “Êxodo” — uma segunda casa surge no caminho e, assim como a anterior, o espaço repete a miséria do exterior:

Antes de entrar nela, Freitas começou a sentir um cheiro insuportável de carniça. A atmosfera parecia podre. Havia pouca luz. [...] Apodrecia ali o cadáver de um homem, cujo rosto já estava medonho pela decomposição. A pele cianótica se estilhava na putrefação, que fazia a cara disforme e horripilante. A fisionomia mais horrída tornava o nariz, que, diluído em uma amálgama de pus e vermes, caía sobre a boca, já sem lábios, e não cobria mais os dentes alvos e

sãos. Os olhos arregalados a saltar das órbitas, num olhar de morto, sem luz e consciência, pareciam fitar-se no fazendeiro. [...] O hábito, entretanto, na altura do ventre estava rasgado, e rasgado também estava o abdômen pelo cão, a cevar-se nos intestinos e vísceras do morto. (TEÓFILO, 2011, p. 57)

Aqui, o Gótico e o Naturalismo fundem-se na descrição vívida do cadáver: ao mesmo tempo em que há adjetivos que geram repulsa e horror, como o nariz que estava “diluído em uma amálgama de pus e vermes”, também se faz presente a linguagem médica no uso do adjetivo “cianótica”, uma pele com coloração azulada decorrente de oxigenação insuficiente do sangue. Segundo Menon (2007, p. 156 *apud* FRANÇA; SENA, 2015, p. 26), “[...] os adjetivos, visivelmente, têm por objetivo suscitar o horror em quem lê”. A descrição do cenário novamente precede o horror humano que Manuel encontrará dentro da casa. Além disso, os animais são usados mais uma vez como substitutos das pessoas nos espaços anteriormente habitados por elas, que agora servem de alimento para a fauna em busca de sobrevivência.

Aproximando-se, Manuel percebe uma nuvem de morcegos pairando no ar, que revela olhos humanos. Os morcegos circulam o corpo de uma criança, embora tão cheios de sangue que já não conseguem mais voar. O fazendeiro se compadece da menina e a toma nos braços com “uma piedade paternal” (TEÓFILO, 2011, p. 58). Manuel luta contra os morcegos para libertar o cadáver:

O último se enchia, indiferente à matança dos companheiros, agarrado ao lábio inferior da menina. Freitas segura-o, mas ele resiste, agarrando-se mais à carne, que chupava. O fazendeiro emprega mais força, aperta-o a ponto de quebrar-lhe todos os ossos, e o sangue esguicha por todos os poros, mas o quiróptero nas convulsões da morte cravou ainda mais os dentes nos lábios da criança. Freitas procura arrancá-lo e o cadáver cede, porém trazendo quase todo o beijo da menina. (TEÓFILO, 2011, p. 58)

Desta vez, a seca profana a paternidade. A poética gótica caminha junto do projeto naturalista para potencializar a construção de uma prosa desencantada com o mundo, o ser humano e os rumos da modernidade (FRANÇA; SENA, 2015) — visão que é confirmada ao longo da narrativa, quando os personagens não conseguem ajuda do Governo ou da Igreja. O Gótico se manifesta nos morcegos, criaturas da noite, mais cruéis neste momento do que em qualquer cena retirada de *Drácula*. O Naturalismo se revela no uso de palavras científicas como “quiróptero” para substituir “morcego”. Teófilo mostra, através de suas

descrições macabras, reminiscentes da tradição gótica, que a fome atinge a todas as camadas da população, independentemente da classe social ou da faixa etária.

A obra de Teófilo é importante por ser a primeira a tratar do tema da fome na literatura brasileira, o que inspirou posteriormente *O quinze*, de Raquel de Queiroz, e *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, grandes romances da década de 1930 (FILHO, 2011). Mas também é notável pelo uso de dois movimentos opostos para mostrar como a fome é suja, priva o homem de alimento a ponto de torná-lo “uma besta humana” (TEÓFILO, 2011, p. 64) e converte os personagens em monstruosidades com seus substantivos e adjetivos degradantes (MENON, 2007, p. 156 *apud* FRANÇA; SENA, 2015, p. 26). A fome tem como objetivo documentar a Grande Seca que atingiu o Ceará no século XIX, e por isso pertence à escola naturalista, mas a tradição gótica é a estética precisa para confrontar os demônios dessa realidade.

## Referências

BOTTING, Fred. **Gothic**. Londres: Routledge, 1996.

FRANÇA, Júlio; SENA, Marina. O Gótico-Naturalismo em Rodolfo Teófilo. **SOLETRAS**, São Gonçalo, n. 30, p. 23-38, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/19568/15914>. Acesso em: 18 dez. 2023.

MENDES, Leonardo. O Naturalismo na livraria do século XIX. **Revista Letras**, Curitiba, n. 100, p. 71-90, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/68846/41231>. Acesso em: 18 dez. 2023.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Naturalismo, aqui e là-bas. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 109-127, 2009. Disponível em: [http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o\\_eixo\\_ea\\_roda/article/view/3311/3240](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3311/3240). Acesso em: 18 dez. 2023.

MENON, Maurício César. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. Londrina: UEL, 2007.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 10, p. 295-308, dez. 2008. Disponível em: <https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142/142>. Acesso em: 18 dez. 2023.

NETO, Lira. Posfácio: Um homem contra o poder e a peste. *In*: TEÓFILO, Rodolfo. **A fome: cenas da seca do Ceará**. São Paulo: Tordesilhas, 2011.

PEREIRA FILHO, Waldemar Rodrigues. Nota do organizador. *In*: TEÓFILO, Rodolfo. **A fome: cenas da seca do Ceará**. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2011.

RADCLIFFE, Ann. **Os mistérios de Udolpho**. Espírito Santo: Editora Pedra Azul, 2018.

SÁ, Daniel Serravalle de. O romance gótico e as mulheres: questões de política sexual. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, p. 13-32, jul./dez. 2018. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10855>. Acesso em: 18 dez. 2023.

SANTANA, Maria Helena. O Naturalismo e a moral ou o poder da literatura. **SOLETRAS**, São Gonçalo, n. 30, p. 158-171, jul./dez. 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/19104/15923>. Acesso em: 18 dez. 2023.

SANTOS, Ana Paula. Perspectivas do gótico feminino em “O caso de Ruth”, de Júlia Lopes de Almeida. In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana (org.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017. p. 14-21.

SENA, Marina. Segredos e terrores da casa: a espacialidade gótica em *As minas de prata* (1865-6), de José de Alencar. In: FRANÇA, Júlio; ROSSI, Cido (org.). **Estudos do Gótico**. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 127-148.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. **O Brasil na Internacional Naturalista**: adequação da estética, do método e da temática naturalistas no romance brasileiro do século 19. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

TEÓFILO, Rodolfo. **A fome**: cenas da seca do Ceará. São Paulo: Editora Tordesilhas, 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

WILLIAMS, Anne. **Art of Darkness**: A Poetics of Gothic. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

ZOLA, Émile. **O romance experimental e o naturalismo no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982.

ZOLA, Émile. **Do romance**. São Paulo: Imaginário, 1995.

# A história literária e médica do sadomasoquismo: da imaginação à patologização e emancipação

Iara Ferreira Germano

## 1 Introdução

As práticas sexuais que, hoje, consideramos como sadomasoquistas, em que a dor e a humilhação são utilizadas como meio de causar excitação sexual, sempre existiram. No entanto, enquanto conceitos clinicamente definidos, *sadismo* e *masoquismo* existem há pouco mais de um século e, antes de serem uma invenção médica, são uma invenção literária.

Levando em consideração o estudo hermenêutico sobre *sadomasoquismo* (SM) em textos psicanalíticos, sociológicos e contemporâneos realizado por Paul J. Ramsour (2002), que aponta como a problematização do SM pela Psiquiatria no final do século XIX o tornou indissociável da ficção e da imaginação literária, nosso objetivo é discutir a relação entre a literatura e as práticas eróticas sadomasoquistas a partir da genealogia do termo e da patologização dessas práticas.

## 2 A genealogia do termo “sadomasoquismo”

Em 1886, o psiquiatra austríaco Richard von Krafft-Ebing inaugurou a área de psicopatologia sexual com a publicação de *Psychopathia Sexualis*, um abrangente estudo que se propôs a entender o comportamento sexual humano a partir do *desejo sexual*, pensando o sexo além de seu funcionamento biológico. Devido à perspectiva moral da época, o estudo de Krafft-Ebing partiu de um ponto de vista clínico que considera a procriação como seu propósito e, dessa maneira, toda e qualquer forma de desejo sexual que não levasse a esse resultado foi caracterizada como uma *perversão*.

Krafft-Ebing investigou diversos comportamentos sexuais que, na época, eram considerados como patologias (ninfomania, homossexualidade, travestismo, transexualidade, exibicionismo, voyeurismo etc.). Dentre esses comportamentos está a *algolagnia*, condição em que um indivíduo experimenta prazer sexual ao infligir (*algolagnia* ativa) ou receber (*algolagnia* passiva) dor física. Com os estudos complementares do psiquiatra, esse comportamento passou a ser entendido como duas condições diferentes, mas complementares entre si.

Para renomear as duas condições repartidas a partir da *algolagnia*, Krafft-Ebing fez referência ao Marquês de Sade (1740-1814), autor francês cujas novelas obscenas tratavam de luxúria e crueldade, e a Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), cuja novela erótica *A Vênus das Peles* (SACHER-MASOCH, 2020) retratava a submissão sexual por meio da dor e da humilhação. De acordo com Krafft-Ebing, na Literatura Francesa a expressão *sadismo* já era aplicada às práticas de crueldade e perversidade, e condizia com o quadro clínico de *algolagnia* ativa: “Nomeado a partir do notório Marquês de Sade, cujas novelas obscenas tratam de luxúria e crueldade. Na Literatura Francesa, a expressão *Sadismo* tem sido aplicada à essa perversão”<sup>1</sup> (KRAFFT-EBING, 1939, p. 80, tradução nossa).

Em paralelo ao nome de Sade, Krafft-Ebing adota o nome de Sacher-Masoch para cunhar *masoquismo*, uma vez que tanto *A Vênus das Peles* quanto a vida de Sacher-Masoch eram exemplos da *algolagnia* passiva:

Acredito que seja justificado nomear essa anomalia sexual “Masoquismo”, uma vez que o autor Sacher-Masoch frequentemente utilizou essa perversão como substrato de seus escritos, mesmo que à época o mundo científico não a conhecesse como tal. Eu sigo aqui, portanto, a formação científica do termo *Daltonismo*, advindo de Dalton, quem descobriu tal cegueira para cores<sup>2</sup> (KRAFFT-EBING, 1939, p. 132, tradução nossa).

No entanto, é apenas com a publicação dos artigos sobre sexualidade do psicanalista Sigmund Freud que o termo *sadomasoquismo* (SM), a aglutinação de *sadismo* e *masoquismo*, passa a ser utilizado.

---

1 No original: “So named from the notorious *Marquis de Sade*, whose obscene novels treat of lust and cruelty. In French literature the expression ‘Sadism’ has been applied to this perversion.”

2 No original: “I feel justified in calling this sexual anomaly ‘Masochism,’ because the author *Sacher-Masoch* frequently made this perversion, which up to his time was quite unknown to the scientific world as such, the substratum of his writings. I followed thereby the scientific formation of the term ‘Daltonism’, from *Dalton*, the discoverer of colourblindness.”

O sucesso dos estudos de Krafft-Ebing garante que tanto os conceitos de *sadismo* quanto de *masoquismo* se estabeleçam como noções amplamente conhecidas para além do campo da Psiquiatria e, dessa maneira, o nome de Sade e de Sacher-Masoch adquirem conotações próprias, desassociadas de suas obras literárias. De modo geral, os leitores de ambos os autores fazem parte de um nicho que se interessa por literatura erótica, especificamente literatura fetichista. Ao ler *A Vênus das Peles*, o leitor se depara com um texto que atende a essas expectativas; em contrapartida, ao ler Sade, o leitor encontra um texto de cunho erótico, mas preocupado em desafiar dogmas religiosos e a autoridade do Estado com o intuito de afrontar a moral.

Sobre a obra do Marquês, Eliane Robert Moraes (2006) explica que Sade converge a filosofia e o erotismo, e sintetiza toda a tradição do pensamento libertino, de modo que ele “[...] funda um sistema em que pensamento e corpo unem-se para realizar a experiência soberana do mal, tendo como força motriz a relação entre prazer e dor” (MORAES, 2006, p. 82). De modo geral, podemos entender o *sadismo* como a “experiência soberana do mal” e o *masoquismo* como a busca pela excitação sexual. Isso implica em afirmar que, em Sade, a própria construção do *sadismo* dentro de sua obra não condiz com a construção do *masoquismo* na obra de Sacher-Masoch, uma vez que o *sadismo* se dá em esferas eróticas e não eróticas, enquanto em *A Vênus das Peles*, o *masoquismo* é necessariamente erótico.

### **3 A psiquiatrização do sadomasoquismo**

Situar a origem dos termos *sadismo*, *masoquismo* e *sadomasoquismo* historicamente na passagem do século XIX para o século XX nos ajuda a identificar quando se inicia o processo pelo qual certas práticas e comportamentos sexuais passaram a ser entendidas como patologias. Com a publicação da sua pesquisa, Krafft-Ebing lança um novo olhar para as práticas sexuais e fetichistas: tais comportamentos passam a ser entendidos como inerentes à humanidade, já que nos são inatos e são resquícios dos instintos animais que os homens compartilham com feras selvagens. São patológicas, no entanto, e apenas se manifestam em quem é fraco e não é capaz de dominar suas vontades e seus desejos. É importante considerarmos que, apesar do mérito do trabalho de Krafft-Ebing, as concepções sociais, religiosas e jurídicas marcam fortemente toda a conceitualização proposta em sua pesquisa, o que resulta em uma

percepção patológica, imoral e estigmatizante de homossexuais, fetichistas e sadomasoquistas, por exemplo.

Importantes trabalhos que vieram após *Psychopathia Sexualis* tentaram desassociar a sexualidade humana de noções moralistas, criminais e religiosas. A substituição do termo *perversão*, que tem cunho religioso, pelo termo *parafilia* é um exemplo disso. Por mais que, de certa maneira, os discursos sobre a sexualidade tenham passado por uma “reciclagem”, o advento da Medicina moderna no século XIX e o nascimento das áreas de Psiquiatria e Sexualidade mudam o entendimento que se tem de sexo. Antes, sexo era apenas para *procriação*, o prazer sexual não era importante e toda prática sexual que não fosse sexo penetrativo (pênis na vagina) era uma *depravação* ou *pecado*, visto que não existia a noção de *sexualidade*. Com os estudos realizados por médicos, o sexo passa a ser para *reprodução* e o prazer passa a ser um subproduto da cópula, ou seja, era natural ao ato sexual, mas não era o objetivo, especialmente para as mulheres. Nessa perspectiva, toda prática que não se desse pela penetração do pênis na vagina era um desejo involuntário sobre o qual o indivíduo não tinha controle e, portanto, uma parafilia.

Para a compreensão da sexualidade humana, esse primeiro momento no início do século XX é decisivo para se produzir o discurso psiquiátrico acerca das sexualidades desviantes. Esse discurso se solidifica com a publicação do *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* [Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais] (AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION, 2023), documento que traça os parâmetros para a prática psiquiátrica, definindo quais doenças mentais existem e quais seus sintomas. Publicado pela primeira vez em 1952, pela *American Psychological Association* [Associação Americana de Psiquiatria] (APA), o DSM, como é conhecido, exerce significativa influência na psiquiatria, foi amplamente adotado por psiquiatras do mundo todo e já passou pela sua quinta revisão, publicada em 2013.

Ao longo das revisões, a definição de parafilia muda até que seja substituída por transtornos parafílicos (TP). Inicialmente, o termo se aplica a quaisquer comportamentos sexuais que sejam considerados como normais socialmente, e a cada revisão do DSM, os critérios para o diagnóstico das parafilias vão ficando mais detalhados. No entanto, por mais que o diagnóstico dos TP se tornem cada vez mais criteriosos, as sexualidades desviantes ainda estão sob o domínio da Psiquiatria, de modo que ainda são frequentemente descritas e entendidas como patologias.



Enquanto na APA e na Organização Mundial da Saúde (OMS) só houve qualquer tipo de movimentação para que esses diagnósticos fossem excluídos dos manuais recentemente, já existiam organizações de fetichistas e sadomasoquistas em defesa da despatologização das sexualidades não normativas desde o final da década de 1980. O exemplo mais proeminente é o grupo norueguês Revise F65, que se organizou para diminuir o estigma de fetichistas e pedir que a APA retirasse os diagnósticos de fetichismo, travestismo e sadomasoquismo como diagnósticos psiquiátricos da *Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados com a Saúde (CID)*.<sup>3</sup> Além do trabalho nacional na Noruega, o comitê também desenvolveu projetos internacionais para motivar outros países a removerem de suas versões nacionais do CID os diagnósticos de SM e fetiches. O grupo esperava que, conforme cada país deixasse de considerá-los como doença, a Organização Mundial da Saúde (OMS) faria o mesmo, assim como aconteceu com a homossexualidade.

Dentro da APA e da OMS, há grupos defensores da retirada dos diagnósticos dos TP tanto do DSM quanto da CID. Antes mesmo da publicação do DSM-V em 2013, o grupo responsável pela revisão dos transtornos parafílicos emitiu, em 2011, um relatório sugerindo a retirada dos TP do manual. No entanto, eles foram mantidos e, somente em 2019, com a publicação do CID-11, houve a exclusão de diagnósticos da lista de TP, quando apenas fetichismo, travestismos fetichistas e sadomasoquismo foram retirados da lista.

#### **4 Do SM ao BDSM: a emancipação do sadomasoquismo**

Ainda que as práticas sexuais fetichistas e BDSM estejam sob o domínio da psiquiatria e que, socialmente, ainda sejam estigmatizadas, é possível observar como os praticantes se organizam em prol da legitimidade dessas práticas eróticas. De acordo com Robert V. Bienvenu (2000), o SM é sistematicamente organizado por uma série de elementos e fatores que se influenciaram, estabeleceram convenções e produziram os três estilos de SM que existiram durante o século XX: o Fetichismo europeu, o Fetichismo americano e o *Leather gay*. Esses estilos foram produzidos a partir da confluência entre organizações formais (produtoras eróticas, clubes de motos, bares), redes de socialização, regulamentação legislativa (leis de obscenidade, agentes de aplicação da lei, perseguição de homossexuais), sistemas de distribuição de produtos e conteúdos fetichistas, novas tecnologias para produção de aparatos e

---

3 F65 se refere ao capítulo da CID em que as parafilias são descritas.

vestimentas fetichistas e estética sadomasoquistas (obras artísticas e literárias, convenções culturais).

Ainda que atualmente esses três estilos culturais exerçam influência no SM, em especial, na estética, as convenções estabelecidas pelo *Leather gay* deram um modelo de organização do SM. Desenvolvido, principalmente, na região de São Francisco, nos Estados Unidos, o *Leather gay*, diante da estigmatização sofrida pelos homossexuais, que já eram considerados doentes, pervertidos e criminosos, precisou de estratégias que distinguíssem o SM de atos de violência e de abuso. Uma das máximas do SM é que as práticas devem ser *sãs, seguras e consensuais (SSC)*: *sãs*, porque são praticadas por indivíduos em controle de suas capacidades mentais; *seguras*, porque são praticadas da melhor maneira a diminuir riscos; e *consensuais*, porque todos os envolvidos estão de acordo com as práticas.

Além do SSC, o SM prevê que toda prática seja antecedida de uma *negociação* e que seja sucedida do *aftercare*. A negociação é necessária para que os envolvidos estabeleçam preferências e limites, e acordem quais serão o gesto e a palavra de segurança que sinalizem que um dos participantes deseja encerrar a prática antes do combinado. Já o *aftercare*, do inglês “cuidado posterior”, é o momento que os participantes utilizam para saírem do estado de euforia causado pela prática realizada e para cuidarem de quaisquer cortes e machucados resultantes do que foi praticado.

O que possibilitou o *Leather gay* estruturar a prática SM foi a organização em comunidade, criando redes de apoio e de compartilhamento de informação. A atuação política dos *leathermen* também foi de extrema importância para o florescimento de uma cultura SM propriamente estruturada (RUBIN, 2016). Com a organização do *Leather gay*, o SM deixa de ser apenas uma estética artística e literária. Deixa de ser, também, apenas práticas sexuais, restritas à intimidade de sadomasoquistas, e se estabelece como parte da identidade desses sujeitos. Ser sadomasoquista, em especial, fazer parte da comunidade *leather*, implica em participar politicamente na sociedade, de modo a lutar contra a marginalização de dissidentes sexuais.

A partir dessa organização em comunidade, nota-se a necessidade de estabelecer protocolos para se realizar práticas de maneira segura e, assim, surgem os primeiros manuais de como praticar SM.<sup>4</sup> No final do século XX

---

4 *The Leatherman's Handbook*, de Larry Townsend (1972); *Coming to Power: Writings and Graphics on Lesbian S/M*, organizado pelo grupo de SM lésbico SAMOIS (1981); *Screw the Roses, Send Me the Thorns*, de Phillippe Miller (1988); *SM 101: A Realistic Introduction*, de Jay Wiseman (1992); *Sensuous*

e com a popularização da internet, os três estilos culturais de SM e fetiche predominantes ao longo desse mesmo século confluem no BDSM. O acrônimo funciona como um termo guarda-chuva para todas as manifestações sexuais não normativas: B para *bondage*, D para *disciplina*, DS para *dominação e submissão*, SM para *sadismo e masoquismo*. O primeiro registro que se tem da justaposição das iniciais dessa prática é uma entrevista de Fakir Musafar publicada no livro *Apocalypse Culture*, em 1987. Nesse livro, dedicado a ensaios sobre a crise cultural do fim do século XX, Musafar publicou um ensaio, *Body Play*, no qual expõe sua exploração de decorações e rituais corporais primitivos, baseados no que ele chama de *body play* — práticas que abordam a espiritualidade na arte, nas modificações corporais e no SM, partindo do corpo como primeira instância (*bodyfirst*). Acompanhada da introdução ao ensaio de Musafar, há uma entrevista dada a Kristine Ambrosia e Joseph Lanz, que perguntam se ele considera “masoquista” como um termo negativo, e Musafar responde:

Para mim, é um termo positivo, apesar de ser visto com negatividade por nossa sociedade. É enganoso de certa forma. Há dois lados dessa coisa: nessa cultura, existe um masoquismo negativo. Você consegue identificar essas pessoas pelos termos que elas utilizam para se referirem a si mesmas. Existem três diferentes termos: S&M, B&D e D&S. No S&M, as pessoas procuram algo físico, uma troca de poder expressa fisicamente. Você literalmente amarra alguém, usa correntes e chicotes. Há algo físico envolvido. B&D é quase sempre território heterossexual. É uma área nebulosa, alguns procuram algo físico, outros não. Mas tem um monte de provocação e tormentas mentais. Aí você chega na dominação e na submissão, e esse grupo é quase que completamente emocional, a fim de abuso verbal e humilhação. Já entre os praticantes pesados de S&M, há pouca humilhação envolvida. Tudo pode ser apenas físico. O que pontuo é que para todos esses grupos, exceto para os S&M, não parece ser o que eles estão realmente fazendo. O que eu pratico é religioso e pertence a outras culturas. E acontece que estou praticando em uma cultura que não tem definição nenhuma para isso. No entanto, muitas pessoas deixam que isso chame sua atenção como uma forma de arte. O que eu faço, eu chamo de “prática de corpo” porque você está usando o corpo para chegar em outro estado<sup>5</sup> (MUSAFAR, 1987, p. 107, tradução nossa).

---

*Magic: A Guide for Adventurous Couples*, de Patrick Califia-Rice (1993); *The Bottoming Book: How to Get Terrible Things Done to You by Wonderful People*, de Dossie Easton (1994); *The Topping Book: Or Getting Good at Being Bad*, de Janet W. Hardy (1996); e *The Mistress Manual: The Good Girl's Guide to Female Dominance*, de Mistress Lorelei (1997).

- 5 No original: “To me it’s a positive term but it’s looked upon with negativity, by our culture. It’s misleading in some ways. There are two sides to this thing. in his culture there is a negative masochism. You

Podemos considerar a justaposição que Musafar faz dessas palavras como a semente da futura sigla BDSM. Ainda que ele não utilize a sigla como é utilizada atualmente, a ideia dos conceitos modernos estão ali. A própria explicação que o artista dá para os subgrupos é muito semelhante ao entendimento que se tem de BDSM hoje.

Podemos falar em BDSM somente a partir da virada do século XX para o século XXI, porque sua organização está intimamente relacionada ao desenvolvimento de tecnologias de informação que possibilitaram a ampla difusão de conteúdo sobre essas práticas eróticas. Ainda que se trate de um tema tabu, tornou-se um tema recorrente em espaços online e em produções culturais, o que incorre na possibilidade de falar mais abertamente sobre essas práticas. No entanto, a desestigmatização não implica em *aceitação*: o que se tem em vista é uma possível despatologização.

## 5 A imaginação literária

Ao estudar o sadomasoquismo de uma perspectiva hermenêutica, Paul J. Ramsour (2002) conclui que o SM é indissociável da imaginação literária. Existem muitos exemplos que atestam a relação próxima estabelecida entre esses dois elementos e os primeiros a serem mencionados, indispensáveis para se entender a criação do sadomasoquismo, são as obras do Marquês de Sade e a novela erótica *A Vênus das Peles*, de Sacher-Masoch, uma vez que a análise desses livros contribuiu para a investigação sobre as práticas sexuais ali descritas pelo psiquiatra Richard Von Krafft-Ebing, conforme dito anteriormente.

A perfeita simetria entre sadismo e masoquismo prevista por Krafft-Ebing e muitos outros psiquiatras que sucederam seu trabalho é posta em xeque por Gilles Deleuze em *Sacher-Masoch: o frio e o cruel* (2009). A primeira problemática acerca da noção de *sadomasoquismo* é que a compreensão

---

can tell who is in that role usually by the terms they apply to themselves. There are three different terms, there is S & M, B & D, and D & S. In S & M, the people come down to something physical, a power exchange expressed in something physical. You actually tie someone up, use chains, whips. There is something physical involved. B & D is almost always heterosexual turf. It's a nebulous area, some get physical, some not. But there is an awful lot of mental taunting and torment. Then you get into dominance and submission and this group of people are almost entirely emotional, into verbal abuse, humiliation. Whereas you get into heavy practitioners of S & M and there is little humiliation involved. It may be all just physical. What I deal in is really none of these, but to the people in S & M it may look like what they are doing. But mine is a religious practice that belongs to other cultures. And I just happen to be practicing it in a culture that doesn't know it exists and has no definition of it at all. But a lot of people let it catch their fancy as an art form. What I do I call 'body play' because you are using the body to get to another state."

dessas duas manifestações eróticas parte de uma noção patológica dessas práticas e, em segundo lugar, como aponta Deleuze, tal conceito prevê uma perfeita dialética entre Sade e Sacher-Masoch:

Pois basta ler Masoch para sentir que seu universo nada tem a ver com o de Sade. Não são apenas técnicas diferentes, mas também problemas e preocupações, projetos absolutamente diversos. Não serve como argumento o fato de que a psicanálise há muito tempo já demonstrou a possibilidade e a realidade das transformações sadismo/masochismo. O que está em questão é a própria unidade do chamado sadomasochismo. (DELEUZE, 2009, p. 10)

No senso comum, ainda que a concepção que prevalece sobre *sadomasochismo* remeta a Sade, as práticas eróticas frequentemente associadas ao sadismo e ao masochismo são mais compatíveis com as cenas representadas por Sacher-Masoch. Entre sadomasochistas e fetichistas, a obra que reverbera como influência é *A Vênus das Peles*, deste último, em razão dos diferentes objetivos das obras de Sade e de Sacher-Masoch: enquanto Sade se propõe a escrever literatura que ilustre suas pretensões filosóficas libertinas, Sacher-Masoch, por sua vez, aspira à literatura erótica. Como aponta Jorge Leite Jr., sobre Sacher-Masoch:

[...] poderíamos dizer que ele foi um precursor — ou o “fundador” na literatura — da cultura S&M. Vários dos elementos encontrados em sua obra como a importância do clima na cena, a “educação” do sádico por parte do masochista, o fetichismo, a suspensão física ou subjetiva, o “sexo sem sexo”, tudo isso é essencial para o universo sadomasochista. (LEITE JUNIOR, 2000, p. 12)

Podemos evidenciar esse desencontro entre os dois autores enquanto referências para o sadomasochismo quando analisamos o impacto e a reprodução cultural de cada autor em contextos fetichistas. Em *A Vênus das Peles*, Sacher-Masoch imortaliza a imagem da mulher dominadora, trajada de peles e armada de um chicote, combinando frieza e crueldade em seu semblante. Wanda von Dunajew é a fundadora da imagem da dominatrix, que é recriada até hoje: por mais que não se conheça a obra de Sacher-Masoch, a imagem da dominatrix é onipresente em produtos culturais do Ocidente (MENNEL, 2007, p. 11).

Toma-se por base a formação da tradição da literatura pornográfica, especialmente das literaturas pornográficas inglesa e francesa. As cenas

sadomasoquistas e fetichistas são descritas nesses livros, majoritariamente, pela flagelação, como aponta Robert V. Bienvenu:

A categoria modal da literatura “SM” — e evidentemente prática — no século XIX era a flagelação (cf. Gibson 1978, Marcus 1964, Mendes 1993). A flagelação teve uma estética distinta, bastante diferente daquela característica de estilos SM modernos. Comentaristas sobre a literatura vitoriana sadomasoquista apontam uma visão da prática estreita e rigidamente estruturada, bem como infinitamente repetitiva. Gibson (1978, pág. 265-268) observa um conjunto de traços característicos da “fantasia de flagelação”: está estreitamente focada nas nádegas, o ritual de flagelação enfatiza o desnudamento das nádegas de uma vítima vestida — um processo detalhadamente descrito, a posição padrão da vítima é curvada, e a descrição enfatiza o avermelhamento resultante do castigo. Os instrumentos privilegiados tendem a ser varas feitas de um galho, chicotes ou varas de bambu<sup>6</sup> (Marcus 1964, p. 256) (BIENVENU, 2000, p. 12, tradução nossa).

Considerando que no texto pornográfico a cena de flagelação é o ponto central da cena erótica, pelo menos em todas as obras inglesas, conforme aponta Peter Mendes em *Clandestine Erotic Fiction in English 1800-1930* (1993), as representações artísticas (pinturas, gravuras e fotografias) produzidas nesse período tendem a privilegiar a reprodução dessas cenas.

Ao analisar o desenvolvimento da literatura pornográfica inglesa no século XVIII, Julie Peakman (2003) identifica a tendência de as editoras darem preferência para as publicações de livros que atendessem às predileções sexuais dos ingleses. Temas como defloração, fluídos corporais (sangue), anti-Catolicismo e flagelação foram incorporados nos materiais, mas com adaptações (PEAKMAN, 2003, p. 21). Sob a influência da literatura francesa, cenas pornográficas com longas descrições de flagelações e do sangue das mulheres flageladas se tornaram um dos principais conteúdos dessas narrativas. Outros temas como dominação, submissão, incesto e claustrofobia foram incluídos e se

---

6 No original: “The modal category of ‘SM’ literature—and evidently practice—in the nineteenth century was flagellation (cf. Gibson 1978, Marcus 1964, Mendes 1993).<sup>7</sup> Flagellation had a distinctive aesthetic quite different from that characteristic of modern SM styles. Commentators on the Victorian flagellation literature converge on a view of the practice as narrowly and rigidly structured, as well as endlessly repetitive. Gibson (1978, p. 265-268) notes a set of characteristic features of the ‘flagellation fantasy:’ it is narrowly focused on the buttocks, the flagellation ritual emphasizes the uncovering of the buttocks of an otherwise clothed victim—a process described in great detail, the standard position of the victim is bent over, and the end result of reddened buttocks is stressed. The paraphernalia used tend to be restricted to a birch, called a ‘rod,’ a whip, or cane (Marcus 1964, p. 256).”

tornaram do interesse dos leitores nacionais. A literatura pornográfica inglesa não era mera cópia da literatura pornográfica francesa, mas era fortemente inspirada por ela (PEAKMAN, 2003, p. 191).

De modo algum podemos afirmar que *A Vênus das Peles* seja a única referência do sadomasoquismo deste período entre o final do século XIX e início do século XX, uma vez que existem muitas outras produções importantes.<sup>7</sup> Nos países anglófonos, a novela de Sacher-Masoch é, incontestavelmente, o trabalho de ficção literária sadomasoquista mais conhecido (BYRNE, 2013, p. 41), e é possível encontrar elementos da narrativa que são utilizados por praticantes de BDSM em suas cenas: a adoção da terminologia de Dona e escravo no jogo sexual, por exemplo, e a utilização de um contrato que estabeleça as regras e os papéis dos praticantes.

A relação entre SM e literatura não se restringe à origem do termo, mas ao funcionamento da fantasia erótica e da prática sexual do BDSM. Ramsour (2002) explica que o caráter transgressor das práticas eróticas não normativas acentua questões sociais, tais como masculinidade, feminilidade, poder, experiência erótica, papéis de gênero e identidade, que imperam sobre a vida dos praticantes e são cuidadosamente organizados em uma estrutura abrangente. Para os praticantes de SM pode ser uma forma de compreender suas experiências diárias em um mundo cada vez mais fragmentado, muitas vezes sem acesso aos modos tradicionais de transcendência.

A experiência sadomasoquista, de acordo com Ramsour (2002), apresenta um material cultural para os praticantes, com o propósito não de intensificar questões relacionadas à política sexual ou evitar assuntos controversos, mas de explorar esses temas por meio do uso de couro, interpretação de papéis, fantasia, drama e imaginação. Com o uso de aspectos literários e teatrais do sadomasoquismo, utilizados na estruturação do *jogo*, esses temas são examinados e tendem a perder sua natureza fixa e imutável. O *jogo* aqui é entendido no sentido de atores “interpretando” um papel, em que, por meio de um roteiro e da adoção de trajes, adereços, papéis e cenários, os praticantes de SM encenam suas representações de ideologias de poder, dominação e expressão sexual. Considerando, portanto, o jogo como o mecanismo central da prática BDSM, é possível afirmar que o “[...] masoquismo é uma categoria fictícia. Todas essas análises são baseadas em tipos de literatura, drama,

---

7 Outros exemplos: *Poems and Ballads*, de Algernon Charles Swinburne (1866); *Le Jardin des supplices*, de Octave Mirbeau (1899); *La Marquise de Sade*, de Rachilde (1887); e *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans (1884).



ludicidade, paródia e encenação. A categoria do ‘teatral’ fundamenta todas as interpretações do masoquismo”<sup>8</sup> (RAMSOUR, 2002, p. 23, tradução nossa).

## 6 Considerações finais

Ao longo deste artigo, apresentamos e discutimos a relação entre a literatura e as práticas eróticas sadomasoquistas, considerando a genealogia do termo e como essas práticas foram patologizadas. O entroncamento entre a história literária e a história médica do SM nos evidencia certos aspectos do funcionamento social que tendem a categorizar negativamente questões sexuais e sexualidades, em especial, sexualidades e práticas eróticas não normativas, que estão sujeitas aos estigmas sociais ao serem cooptadas por discursos moralistas, criminalizantes e patologizantes.

## Referências

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. **Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais**: DSM-5-TR. 5. ed. rev. Porto Alegre: Artmed, 2023.

BIENVENU, Robert V. **The Development of Sadomasochism as a Cultural Style in the Twentieth-Century United States**. Bloomington: Universidade de Indiana, 2000. Disponível em: <https://iucat.iu.edu/iub/8224670>. Acesso em: 9 abr. 2022.

BYRNE, Romana. **Aesthetic Sexuality**: A Literary History of Sadomasochism. New York: Bloomsbury, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel. Tradução Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

KRAFFT-EBING, Richard von. **Psychopathia Sexualis**: A Medico-Forensic Study. Londres: William Heinemann (Medical Books), 1939.

LEITE JUNIOR, Jorge. **A cultura S&M**. 2000. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) — Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: [https://www.sexent.ufscar.br/wp-content/uploads/Cultura\\_bdsm\\_jorge\\_leite\\_jr.pdf](https://www.sexent.ufscar.br/wp-content/uploads/Cultura_bdsm_jorge_leite_jr.pdf). Acesso em: 9 maio 2021.

MENDES, Peter. **Clandestine Erotic Fiction in English 1800–1930, a Bibliographical Study**. Abingdon: Taylor & Francis, 1993.

---

8 No original: “Masochism is a fictive category. All of these analyses are based on types of literature, drama, playfulness, parody, and staging. The category of the ‘theatrical’ undergirds all of the interpretations of masochism.”



MENNEL, Barbara. **The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature**. New York: Palgrave Macmillan US, 2007. Disponível em: <http://link.springer.com/10.1007/978-1-137-06999-3>. Acesso em: 24 maio 2022.

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MUSAFAR, Fakir. Body Play. *In*: PARFREY, Adam (org.). **Apocalypse Culture**. New York: Amok Press, 1987. p. 101-114.

PEAKMAN, Julie. **Mighty Lewd Books**: the Development of Pornography in Eighteenth-Century England. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2003.

RAMSOUR, Paul J. **Masochism, Sexual Freedom, and Radical Democracy**: A Hermeneutic Study of Sadomasochism in Psychoanalytic, Sociological, and Contemporary Texts. 2002. Tese (Doutorado em Filosofia da Religião) — Vanderbilt University, Nashville, 2002. Disponível em: <https://ir.vanderbilt.edu/handle/1803/10921?show=full>. Acesso em: 9 maio 2021.

RUBIN, Gayle. **Pensando sexo**: notas para uma teoria radical da política da sexualidade. Florianópolis: [s.n.], 2016. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/1582>. Acesso em: 9 maio 2021.

SACHER-MASOCH, Leopold von. **A Vênus das peles**. Tradução Renato Zwick. São Paulo: L&M Pocket, 2020.

# O encantamento da desconstrução: a fragmentação da objetividade da linguagem na percepção do pensamento estético-discursivo de Michel Foucault a partir da análise de sua obra *Isto não é um cachimbo*

Jouberto Heringer

## 1 Introdução

*Gostaria de me insinuar sub-repticiamente no discurso que devo  
pronunciar hoje, e nos que deverei pronunciar aqui, talvez durante  
dez anos...*

**Michel Foucault, Abertura da aula inaugural no Collège de  
France em 2 de dezembro de 1970**

A partir do referencial proposto por Michael Foucault sobre a forma de constituição do quadro, do desmanchar de configurações, ou desenhos espaciais, emergirão certas formas de seu pensar e as relações entre uma dada historicidade. Assim, ao negligenciar a dimensão espacial, ele passa a dar maior ênfase à dimensão temporal presente nos textos (DELEUZE, 1988).

Ao propor um novo e poderoso marco conceitual, as ideias de Foucault nos ajudam a compreender problemas vivenciados pelas sociedades contemporâneas ocidentais, dando outras respostas para antigas perguntas, e fazendo novas perguntas em busca de outros significados para produzir, desta maneira, novos sentidos. Ao usar seu referencial teórico-metodológico, buscamos elaborar um estudo descritivo utilizando a pesquisa documental como método, e assim analisar com referencial foucaultiano a própria produção resultante (COSTA *et al.*, 2008).

O texto de nossa análise foi escrito em resposta a um comentário-provocação feito por René Magritte em carta de 23 de maio de 1966, onde o artista-escritor tece algumas reflexões sobre semelhança e similitude a partir da leitura que fez de *As palavras e as coisas* (FOUCAULT, 1995). Magritte (2017) afirma que “[...] as ‘coisas’ não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes”, e que “[...] só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele (o pensar) se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece”. E continua: “[...] há o pensamento que vê o que pode ser descrito visivelmente [...] O invisível seria então, por vezes visível? Só com a condição de que o pensamento seja constituído exclusivamente de figuras visíveis” (MAGRITTE, 2017). Foucault insere uma provocação fazendo emergir a visibilidade como um elemento dificultador da questão a ser considerada na formulação do pensar.

Renée Magritte conclui sua carta criticando a primazia que se conferia ao “invisível” na literatura, onde o visível pode ser escondido e o invisível não esconderia nada, podendo ser visto ou ignorado. O que ele busca é o mistério evocado diretamente pelo pensamento, não tanto pelo que não se vê, mas pelo que une as “coisas” na ordem que ele evoca.

Após uma troca de missivas, Foucault sentiu-se atraído por uma das reproduções de quadros anexadas por Magritte, de *La Trahison des Images* [A Traição das Imagens], que sob a figura trazia o texto: “*Ceci n’est pas une pipe*” [Isto não é um cachimbo]; o verso do quadro continha a seguinte inscrição: “o título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo”.

Retomemos a missiva a Foucault de 23 de maio de 1966, em que Magritte argumenta não existir, entre as coisas, *semelhanças*, mas sim *similitudes*:

As palavras semelhança e similitude permitem ao senhor sugerir com força a presença — absolutamente estranha — do mundo e de nós próprios. Entretanto, creio que essas duas palavras não são muito diferenciadas, os dicionários não são muito edificantes no que as distingue.

Parece-me que, por exemplo, as ervilhas possuem relação de similitude entre si, ao mesmo tempo visível (sua cor, forma, dimensão) e invisível (sua natureza, sabor, peso). É a mesma coisa que concerne ao falso e ao autêntico etc. As “coisas” não possuem entre si semelhanças, elas têm ou não têm similitudes.

Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece (MAGRITTE, 2017).

A resposta de Foucault vem no pequeno ensaio *Isto não é um cachimbo*, uma continuação implícita, em alguns aspectos, de *As palavras e as coisas*. Nele, Foucault concentra forças na descrição e na análise específica de duas telas de Magritte: *La trahison des images* (1926) e *Les deux mystères* (1966), elaborando uma teoria geral da representação pictórica constituída em torno das questões da semelhança e da similitude, e centrada na dualidade entre ícone e símbolo, no *entre-deux* típico das formulações discursivo-pictóricas *magrittianas*.

Em sua análise, Foucault aponta que com a invasão da realidade pelo mundo virtual não é preciso estar diante de um objeto para acreditar em sua existência; basta olhar para sua imagem. Na pintura surrealista de Magritte, a questão é levantada ao escrever no quadro de um cachimbo a sua própria negação:

“isto não é um cachimbo”. O objeto (cachimbo) está apenas representado na pintura, e assim sendo, não pode ser manuseado, nem tampouco aceso. Na verdade [...] Trata-se de armar o sujeito de uma verdade que não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer dessa verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberano em nós mesmos... (FOUCAULT, 1983, p. 13).

A partir de um afastamento da abstração para o movimento surrealista, René Magritte desenvolve um vocabulário visual peculiar em estranhas e indeterminadas narrativas, profundamente interessado na discrepância entre palavra, imagem e objeto. René Magritte se propõe a exercer um fascínio especial sobre o observador, desafiando-o a trilhar um caminho, aberto como que por encanto diante de seus pés, rumo à essência porosa da imaginação e às possibilidades intensas do intelecto.

Assim, Foucault argumenta diante das propostas de Magritte uma (re) afirmação de ordem puramente sígnica e não ilustrativa do texto pela imagem (e vice-versa), ou seja: que o que vemos (ou costumamos a ver) naquelas telas é um sutil velamento da ideia propositadamente sugerida e incentivada pelo pintor, um possível “terreno comum” entre os objetos e os dispositivos linguísticos que buscam designá-los. Na sua argumentação, tal velamento permite que nos sintamos estimulados a compará-los entre si, embora não tenhamos base alguma para tanto, muito menos para afirmar que se assemelham.

Michael Foucault aponta para a diferença entre o primeiro quadro (1926) e a última versão quarenta anos depois (1966), em que ambas apresentam o

desenho de um cachimbo e, embaixo dele, a inscrição que dá nome ao seu livro. O que as diferencia é a presença, na segunda, de um cachimbo adicional, que parece pairar sobre uma outra tela em seu cavalete; quase idêntica à da primeira, ela se diferenciará pela cor do pano de fundo. O primeiro quadro traz um cachimbo desenhado com cuidado, onde nota-se a caprichosa regularidade e artificialidade da caligrafia do texto que está sob o desenho: “*Ceci n’est pas une pipe.*”

Foucault procura explicar os motivos que levaram Magritte a lançar mão, em ambas as obras, daquele enunciado que tão categoricamente nega o que a princípio nos é passado aos olhos como óbvio, isto é, o fato de que ali se encontram cachimbos. Se, no primeiro quadro, em *La Trahison*, tal “contradição” se limitaria a um conflito lógico entre a presença do objeto e o teor da frase que o “acompanha” (Figura 1), em *Les Deux Mystères*, um terceiro elemento inserido — o cachimbo gigantesco e flutuante — certamente multiplica as incertezas e as possíveis decodificações (Figura 2).

**FIGURA 1** – *La trahison des images*



Fonte: Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, *La Trahison des images*, René Magritte, 1928-29, óleo sobre tela, 62,2 x 81 cm.

**FIGURA 2** – *Les deux mystères*



Fonte: Bruxelas, Cortesia Galerie Isy Brachot, *Les deux mystères*, René Magritte, 1966.  
Óleo sobre tela, 65 x 80 cm.

Assim se refere Foucault aos quadros:

Primeira versão, a de 1926, eu creio: um cachimbo desenhado cuidadosamente; e, embaixo (escrita à mão, com uma caligrafia regular, aplicada, artificial, uma caligrafia de convento, como se pode encontrar, a título de modelo, no cabeçalho dos cadernos escolares, ou sobre um quadro-negro, após uma aula dada pelo preceptor), esta menção: “Isto não é um cachimbo” (FOUCAULT, 1983, p. 11).

[...] a outra versão — acredito que seja a última — pode ser encontrada em *Aube à l'antipode*. Mesmo cachimbo, mesmo enunciado, mesma escrita. Mas, em vez de serem justapostos em um espaço indiferente, sem limites nem especificação, o texto e a figura são colocados dentro de um quadro; ele próprio está apoiado sobre um cavalete e este, por sua vez, sobre as ripas bem visíveis de um assoalho. Acima, um cachimbo exatamente semelhante àquele que está desenhado sobre o quadro, mas bem maior. (FOUCAULT, 1983, p. 11)

Se a primeira versão expressa a simplicidade, a segunda aponta para a obra concluída, na qual o enunciado a comentaria ou explicaria. O conjunto periférico da moldura, do cavalete e do assoalho se somam, para que com o

texto remetam a um quadro-negro, que como tal pode ser apagado. Apagar a figura — já que não é um cachimbo —, como diz o texto; ou apagar o texto — já que não é um cachimbo —, como diz a figura.

As múltiplas relações possíveis entre os dois cachimbos fragmentam qualquer possibilidade de entendimento do verdadeiro a partir do duplo real. São dois desenhos: do mesmo? De um duplo? Ambos verdadeiros? Ambos falsos? Um sim e outro não? E a frase inserida? O real está no elementar grafismo ou na figura? Em qual das figuras? A assertiva é verdadeira para com o quadro e a figura superior é verdadeira; ou a superior é emanção da primeira e também é verdadeira e o grafismo falso? Como falar do que é múltiplo e pictoriamente não objetivo, senão pela articulação de múltiplas possibilidades?

As múltiplas relações possíveis entre as figuras e o ambiente estabelecem diversos lugares estéticos, e aumentam a subjetividade do discurso ampliando-o quase que ao infinito numa plural objetivação. A moldura que cerca o cachimbo inferior possibilita parâmetros de largura, altura e profundidade. Parece possibilitar definição. O cachimbo do alto está livre e solto no ar e suas proporções impossibilitam sua localização: ele está atrás do quadro e coloca o quadro à frente, sendo ele uma cópia do quadro? Ele está diante do quadro e por isso é a sua matriz? Ele está sobre, e é a emanção do cachimbo do quadro? Ou, imenso ao fundo, move-se em processo infinito de dilatação, ao mesmo tempo dilatando a possibilidade de ser discursado, a ponto de deixar de ser discurso e tornar-se feixe discursivo de um feixe de significados de muitos nomes, tantos que é todos e nenhum ao mesmo tempo?

Por fim, a fragilidade do todo maciço que se sustenta em tantos múltiplos é referida nas superfícies de contato dos rústicos e chanfrados pés do cavalete sobre o grosseiro assoalho, de forma tão instável quanto qualquer possível (ou impossível) certeza. A queda do conjunto: cavalete, moldura, tela, painel, desenho, texto... traz uma total fragmentação que não pode ser repetida, como uma verdade que nunca foi enunciada. Restará ainda o flutuante cachimbo. Será ele ainda imóvel e inacessível como o esférico ser perfeito de Parmênides? Ou uma “infinita fonte de infinita geração” de Anaximandro?



## 2 O Caligrama Desfeito

*Por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aqueles que as sucessões da sintaxe definem...*

**(FOUCAULT, 1988, p. 25)**

O que pronunciamos não é necessariamente o que significa, mas o que queremos que signifique a partir de nossa vontade de significação; veja que “nom d’une pipe” é também um eufemismo para “nom de Dieu”. Em “Isto não é um cachimbo” está a certeza de que “isto” se refere ao desenho, fazendo da afirmação uma verdade, pois é apenas um desenho. Mas, se o desenho representa a verdade do ser a que ele remete, ele se torna no discurso o próprio ser, então a afirmativa é falsa. Mas, e se o cachimbo é resquício de um caligrama que foi desfeito por Magritte do qual sobrou esta figura, sendo sua nomeação uma tentativa de remeter-nos ao perdido? O desenho que representa um objeto não se torna ele mesmo o objeto representado no nível do discurso. Mas, no caligrama, acontece diferente, “[...] o caligrama é, portanto, tautologia. Mas no oposto da retórica” (FOUCAULT, 1988, p. 22). A retórica pode dizer duas coisas com a mesma palavra: alegoria.

A inevitável relação entre texto e desenho faz lembrar uma operação caligramática, em que palavras e imagens se completam para dizer algo, com as linhas composicionais conformando-se a partir do que é descrito textualmente. A ideia evocada é a de que Magritte construiu, em silêncio, um caligrama e, a seguir, com muito cuidado, o desfez e tratou de disfarçar. Caligramas exercem, a rigor, um tríplice papel:

- a) o de compensar o alfabeto;
- b) o de repetir o que foi dito, sem o recurso da retórica; e
- c) o de prender as coisas na armadilha de uma dupla grafia.

Aproximam ao máximo o texto e a figura, de modo a apagar qualquer fronteira entre o *dizer* e o *figurar*, entre o *articular* e o *reproduzir*, entre o *significar* e o *imitar*, entre o *ler* e o *olhar*. Pelos signos com ausência de definição eles invocam significados e os aprisionam pela referência a que remetem; depois, estes referenciais fazem emergir uma rede de significações que a batizam, a determinam e a fixam no universo dos discursos. Por sua natureza híbrida,



garantiriam uma *dupla captura*, da qual não são capazes os discursos por si sós nem os desenhos em sua pureza visual. São como uma escrita que lança no espaço a visibilidade provável de uma referência, invocando os signos do âmago da imagem que configuram por um recorte de sua massa na página — aquilo de que falam.

Do passado caligráfico as palavras conservariam sua derivação linear e seu estado de coisa desenhada (palavras que desenhavam outras palavras). Texto em forma de imagem. Magritte cruzou escrita e desenho e desfez o hibridismo com a figura, retendo em si a paciência escritural, e no texto a representação desenhada. O texto nomearia o que não tem necessidade de ser nomeado, pois sua forma é bem conhecida e a palavra muito familiar. Ao dar um nome, nega que seja um cachimbo.

O “texto-figura” retomará então seu lugar natural, abaixo do “desenho-frase”, enquanto este permanecerá formado pela continuidade das linhas. O cachimbo autônomo dirá que é um cachimbo, sozinho se representa melhor do que se o desenharem palavras. A frase passa mais do que seus próprios componentes dizem. Ao lermos o texto, não perceberemos o desenho e, ao olharmos o desenho, as palavras parecerão perder seu sentido textual para assumir o papel de linhas estruturantes. Um leque hermenêutico que estaria fechado num interior significante é enfim aberto, e tornado frequentável por múltiplas interpretações fragmentárias.

A representação plástica implica a semelhança, já a referência linguística exclui a semelhança; assim, faz-se ver pela semelhança e fala-se através da diferença, de tal modo que os dois sistemas nunca se cruzam ou se fundem. É preciso que haja subordinação: ou o texto será regrado pela imagem (quadros que representam um livro, uma letra...), ou a imagem o será pelo texto (que o desenho vem completar, como se encurtasse um caminho que as palavras estariam encarregadas de representar). O signo verbal e a representação visual jamais seriam dados de uma só vez. Sempre uma ordem os hierarquizará, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma.

Para Foucault, foi Paul Klee quem aboliu a hegemonia desse princípio ao colocar em destaque, num espaço incerto e reversível, a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos. Barcos, casas, gente são ao mesmo tempo formas reconhecíveis e elementos de escrita. Não mais um caligrama que joga com o rodízio da subordinação do signo à forma. Não mais colagens que captam a forma recortada das letras em fragmentos de objetos. Mas o cruzamento, num

mesmo tecido, do sistema da representação por semelhança e da referência pelos signos — o que supõe que eles se encontram num espaço completamente diverso daquele do quadro.

### **3 A equivalência entre o fato da semelhança e a afirmação de um laço representativo**

Este é o princípio que regeu a pintura ocidental. Basta que uma figura se pareça com algo para que se insira no jogo da pintura um enunciado evidente, mil vezes repetido e quase sempre clandestino: “O que vocês estão vendo é isto”, pouco importando se a pintura é remetida ao visível que a envolve ou se cria sozinha um invisível que se lhe assemelha.

Para Foucault, foi Wassily Kandinsky quem rompeu com esse princípio com um duplo apagar simultâneo da semelhança e do laço representativo pela afirmação, cada vez mais insistente, das linhas e das cores, as quais, dizia ele, eram “coisas”, nem mais nem menos que o “objeto-igreja”, o “objeto-ponte” ou “objeto-homem cavaleiro com seu arco”. Afirmação nua que não toma apoio em nenhuma semelhança, e que à pergunta: “o que é isso?”, só pode responder se referindo ao gesto que a formou: uma “improvisação”, uma “composição”.

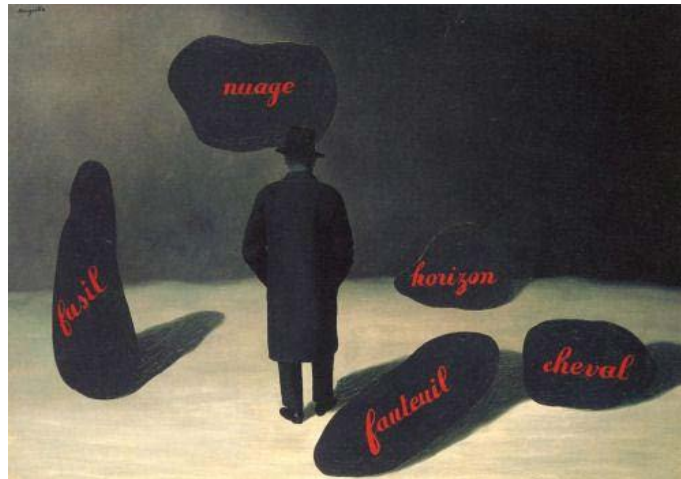
À primeira vista, para Foucault, ninguém estaria mais distante de Klee e de Kandinsky do que Magritte. Ele mostra que a intenção de Magritte na exatidão das semelhanças é multiplicá-las voluntariamente para confirmá-las. Não seria suficiente o desenho de um cachimbo que se parece com um cachimbo, ele separa cuidadosamente o elemento gráfico e o elemento plástico num enunciado que contesta a identidade manifesta da figura, como pontua:

Mas nesse lugar familiar as palavras não substituem os objetos ausentes: não ocupam os ou lugares vazios; pois essas manchas que trazem inscrição são massas espessas, volumosas, espécie de pedras ou menires cuja sombra projetada se alonga sobre o solo ao lado da do homem. (FOUCAULT, 1988, p. 52)

Magritte simboliza no grafismo e na plástica uma não relação, ou uma relação complexa e aleatória demais entre as telas e seus títulos. Ao nomeá-las, salvaguarda a potência da denominação, pois, num espaço quebrado, estranhas relações seriam tecidas, intrusões produzidas, substituições implementadas de modo a anular qualquer possibilidade representativa.

Um bom exemplo da utilização de tais dispositivos *desrelacionais* nos é fornecido em “*Personagem caminhando em direção do horizonte*”, de 1928 (Figura 3), tela em que as palavras de modo algum se articulam diretamente com os elementos pictóricos, se comportando antes como meras inscrições “figurais” sobre manchas e formas intencionalmente randômicas.

**FIGURA 3** – *Personnage marchant vers l’horizon*



Fonte: Cortesia Staatsgalerie Stuttgart, *Personnage marchant vers l’horizon*, René Magritte, 1928 Óleo sobre tela, 81 x 116 cm.

Para Foucault, Magritte procede por dissociação (*déliation*) ao romper as ligações e estabelecer sua desigualdade, levando tão longe quanto possível a continuidade indefinida da similitude. Se a semelhança tem um “padrão”, um elemento original que ordena e hierarquiza todas as suas cópias, o similar magrittiano se desenvolveria em séries possíveis de se percorrer em qualquer sentido, que, não obedecendo a hierarquia alguma, se propagariam de pequenas em pequenas diferenciações. Se a semelhança serve à representação que reina sobre ela, a similitude remeteria à repetição que corre através dela.

Retornando ao desenho-de-um-cachimbo que tanto se assemelha a um cachimbo, e àquele texto escrito que se tanto se assemelha ao desenho-de-um-texto-escrito, lançando esses elementos uns contra os outros (mediante uma justaposição forçada) ou, simplesmente, expondo-os aos bel-prazeres do *fora do encontro*, é possível observar como eles próprios acabam anulando a semelhança que aparentemente traziam em (dentro de) si, e pouco a pouco passam a fomentar uma rede *aberta* de similitudes *acontecimentais*. Finalmente livre das exigências do cachimbo-coisa e do texto-coisa — da sua indiferença

ontológica a qualquer desenho ou palavra — cada símile de “Isto não é um cachimbo” bem poderia manter aceso esse discurso enganosamente negativo, pois se trata apenas de negar, com a semelhança, a asserção de realidade que ela comporta, e que no fundo é afirmativa — da ordem do simulacro, do sentido sempre disperso na languidez do que pretende ser.

## Referências

COSTA, Roberta *et al.* Foucault e sua utilização como referencial na produção científica em enfermagem. **Texto Contexto Enfermagem**, Florianópolis, v. 17, n. 4, p. 629-630, out./dez. 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tce/a/MmmQPRSRyRTvTjp43jYpNGf/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 04 jan. 2024.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Annuaire du Collège de France**, 1981-1982. Paris: Collège de France, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 7. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MAGRITTE, René. Duas cartas de René Magritte a Michel Foucault. **Revista Caliban**, 24 nov. 2017. Disponível em: <https://revistacaliban.net/duas-cartas-de-ren%C3%A9-magritte-a-michel-foucault-7e2d7c209e4e>. Acesso em: 12 maio 2023.

# Ecossistemas literários por “Entre as Linhas”: o edifício do Museu Judaico de Berlim e a literatura de tradição Judaico-Alemã

Juliana Carvalho Eliezer

## 1 Literatura e museologia. Museologia e literatura.

A aproximação entre museologia e literatura e seus desdobramentos, segundo Ana Luiza Rocha do Valle (2016), remontam à Antiguidade Clássica. A autora, que se dedicou à pesquisa sobre museus literários, aduz que as origens etimológicas e mitológicas da ideia de museu denotam íntima conexão com a noção de literatura, enfatizando que o *mouseion*, templo das nove musas filhas de Zeus e Mnémósine, abarcava a função de local dedicado ao pensamento filosófico, científico e artístico. Tanto a museologia quanto a literatura são, ainda de acordo com essa autora (VALLE, 2016), formas de representação do mundo intrinsecamente ligadas ao elemento simbólico, possuindo assim inúmeros pontos de intersecção e justificando seu estudo interdisciplinar. O museu, assim como o texto literário, configura um veículo para a concretização do imaginário: evocando-se Walter Benjamin (*apud* VALLE; BRITTO, 2021, p. 306), que classificou os museus como “espaços de identificação do imaginário coletivo”, é possível estabelecer o museu como local físico em que se desenvolve a prática da narração. Parte essencial desse ato de narrar é realizado através de objetos que, uma vez musealizados, prestam-se a fazer entender “[...] o fenômeno complexo da apropriação social de segmentos da natureza física”, uma vez que “[...] não são apenas produtos, mas vetores de relações sociais” (MENESES, 1994, p. 12).

Se a musealização envolve processos de escolha e de representação da realidade, inclusive através da pesquisa e documentação da sociedade, a literatura não é a mera “escrita imaginativa”, como alertou Terry Eagleton (1997); antes, fundamenta-se nas condições que ensinam as ideias em que

se baseia a escrita literária. Notemos que, no ideário benjaminiano, o que se chama de “imaginário coletivo” é bastante diferente do adjetivo atribuído à escrita por Eagleton em “escrita imaginativa”: o caráter coletivo da prática da narração confirma a natureza social do texto literário, profundamente enraizado no contexto sócio-histórico de seu surgimento. Alfredo Bosi (2018), ao analisar a maneira através da qual a escrita literária relaciona-se com a sociedade, narra o que ele próprio chamou de “Um encontro em Osasco”: em 1972, ano em que, ao saber de uma comunidade reformista de base que se reunia naquela cidade da Grande São Paulo, com o apoio de padres operários franceses e dos militantes Dominique Barbé e Manuel Retumba, procurou-a, com a intenção de exercer algum tipo de ação que não estivesse constricta aos limites da Universidade de São Paulo (USP). Ao ler *Vidas Secas* junto com os jovens ali reunidos — que Bosi identificou como “excluídos do milagre econômico”; “negros e mestiços de subúrbio, filhos de migrantes com baixa escolaridade, condenados a marcar passo na sua condição de pobreza” (BOSI, 2018, p. 263) — notou tanto a ânsia por aquele conhecimento que parecia disponível apenas aos alunos da universidade quanto a participação, tímida em um primeiro momento, daqueles que se identificavam com a obra. Aqueles marginalizados que eram objeto da literatura puderam passar, através da atividade social da leitura, a sujeitos do processo simbólico.

Na esteira do pensamento de Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (1994), o museu deve valorizar a construção de conteúdo, em detrimento do mero consumo daquilo que meramente se vê: isso inclui a consciência de que artefatos só são alçados à condição de documentos históricos em decorrência da relação entre sujeitos humanos, dotados de condições para produzir conhecimento. Esses sujeitos incluem, por óbvio, aqueles que trabalham internamente ao museu, mas não se limitam a eles, abarcando também o público — aos visitantes cabe trazer, para o espaço da instituição museológica, seu próprio conhecimento a fim de que, em contato com o conhecimento do museu, haja troca. Os museus são espaços de encontros e não detêm, assim como não detém a literatura, uma verdade absoluta a ser transmitida, moldando-se à interpretação de sujeitos sócio-históricos. Com efeito, é bastante crível que museus suscitem no visitante referências literárias, assim como o contrário — a literatura pode remeter o leitor a uma visita anterior a determinado museu; acredita Cláudia Barbosa Reis (2012), aliás, que a primeira confrontação do visitante com a apresentação da literatura no espaço do museu acontece a partir da emoção pessoal. Admitindo-se que tanto a prática literária quanto a prática museológica tenham o condão de ordenar o mundo, acreditamos que ecos de literatura, especialmente os

testemunhais, ou diretamente baseados em experiências pessoais, perpassem mesmo os museus que não a tenham como elemento principal.

## **2 A literatura de tradição Judaico-Alemã e o Museu Judaico de Berlim**

Se, para o Judaísmo, o ato de lembrar é uma obrigação religiosa, tal mandamento foi especialmente colocado em prática durante a Haskalá — o Iluminismo Judaico do século XVIII. No que tange à literatura, Robert M. Seltzer (1989, p. 564) explica que a Haskalá representou uma filosofia de transição — “[...] uma fase em que autores judeus cortaram os laços com os padrões tradicionais para adotar os padrões da literatura europeia secular”. Entretanto, além de uma mudança na moda literária, a Haskalá foi também uma ideologia que pregava a modernização do estilo de vida e a aquisição de conhecimentos pelos judeus, para além do judaísmo tradicional. O eixo da Haskalá acabou por se deslocar da Alemanha para o Império Austro-Húngaro, onde, juntamente com as políticas de tolerância do governante José II, fomentou nos habitantes judeus um olhar humanístico em relação ao mundo, em detrimento da ótica anterior, quase exclusivamente religiosa. A Haskalá foi responsável por introduzir na literatura hebraica e judaica não somente as ideias do Iluminismo, como as de quase todos os demais movimentos intelectuais europeus desde então (SELTZER, 1989).

Os adeptos da Haskalá enxergavam na língua alemã e na cultura germânica símbolos do esclarecimento iluminista, tanto que o *modus vivendi* germânico espalhou-se pela *Mitteleuropa*, assim como a ideia de *Bildung*, processo atrelado ao povo alemão. Esses judeus assimilados, ainda que confrontados com o antissemitismo crescente e com a posterior destruição do judaísmo europeu, trouxeram indubitavelmente suas contribuições à cultura e à história judaico-alemãs. É desta última que trata o Museu Judaico de Berlim, inaugurado na cidade no ano de 2001. Segundo Johanna Heinen (2008), ao contrário da maioria dos museus judaicos, este não se concentra na Shoá e nem em objetos emblemáticos do judaísmo; quer, antes, representar a história judaico-alemã que conta quase 2000 anos de existência, com foco na história dos judeus especificamente alemães, ou asquenazitas. A autora salienta que 48% do público do museu diz comparecer para aprender sobre diferentes temas, já que apenas o capítulo mais sangrento da história judaico-alemã, a Shoá, é ensinado nas escolas da Alemanha. Desvencilha-se, portanto, a experiência ali proporcionada



da mitologização do passado, um dos problemas, segundo Andreas Huyssen (2004), das políticas de memorialização, apesar de a questão do Holocausto estar indelevelmente conectada à história da Alemanha.

O problema identitário, como quer Edward Rothstein (2016), está presente em todo e qualquer museu judaico, e uma das questões específicas quanto ao Museu Judaico de Berlim —confirmando a tendência contemporânea segundo a qual os museus discutem identidades fissuradas, que se chocam e se interpenetram, em lugar de tentar estabelecer fronteiras entre elas — é como ele dialoga, nos dias de hoje, com os museus de história alemã da cidade e, ainda mais intimamente, com o antigo Museu de Berlim, a ele conectado. “De quem é o Museu Judaico de Berlim?”, “Para quem foi feito?”, “A quem se destina?” podem ser algumas das perguntas suscitadas a esse respeito. Os processos culturais iniciados com a Haskalá, resultando em identidades interpenetráveis, desencadearam a formação de autores judeus na tradição alemã, capazes de narrar a experiência judaica na área da *Mitteleuropa* de forma extremamente rica, especialmente a partir do final do século XIX e até meados do século XX (KRAUSZ, 2006). Essa “Europa do meio”, área de influência da cultura germânica, foi, de acordo com Luis Sérgio Krausz (2011), marcada por uma divisão entre, de um lado, a tradição judaica e a mística hassídica e, de outro lado, a atração pela aura do arcabouço cultural germânico, então personificado pelos Habsburgo. O mesmo autor destaca a inegável contribuição de autores de origem judaica provenientes da referida região para a literatura de língua alemã do século XX, expoentes de um mundo que cessou de existir sob o jugo do Nazismo. Tendo em vista tratar-se de ampla área de influência, resta claro que grande número de representantes da literatura judaico-alemã da época não nasceu em território alemão. Podemos citar, dentre outros, Rose Ausländer e Paul Celan (ambos nascidos em Czernowitz, na região da Bucovina do Império Austro-Húngaro, tendo sido ainda parte da Romênia e, atualmente, integrando a Ucrânia); Elias Canetti (nascido na Bulgária); Arthur Schnitzler (nascido na Áustria); Bruno Schulz (nascido em Drohobycz, antigamente parte da Polônia, atual Ucrânia). Explica Krausz<sup>1</sup> (2011) que, entre o final do século XVIII e o século XIX, a Polônia, a Prússia e o Império Austro-Húngaro receberam grande número de judeus, e que a língua e a cultura alemãs eram, então, uma “ponte” entre a Idade Média e a modernidade, especialmente sob o ponto de vista dos judeus de classe social mais elevada. É este um dos pontos em que a cultura e a história judaicas se

---

1 Entrevista concedida à Deutsche Welle Brasil. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/passagens-conta-hist%C3%B3ria-da-literatura-judaico-alem%C3%A3-nos-s%C3%A9culos-19-e-20/a-16207910>. Acesso em: 09 jul. 2023.



entrelaçam às alemãs, intersecções que o Museu Judaico de Berlim procura refletir.

### **3 Entre linhas. Entre ecos literários.**

Heinen (2008) aponta que o projeto de Daniel Libeskind, “Between the lines”, vencedor do concurso de arquitetura referente ao edifício que viria a abrigar o Museu Judaico de Berlim, foi o único dos 165 projetos apresentados a respeitar o “modelo integrativo” entrelaçando a história da cidade de Berlim e a história dos berlinenses judeus com o conceito da sua construção, em termos de forma (inclusive quanto ao diálogo com o antigo edifício barroco do Museu de Berlim), superfície e filosofia. O projeto traduz um conflito de identidades instáveis, porém interpenetráveis, inclusive no diálogo intranquilo entre a expografia e a arquitetura, em que a primeira se adapta aos contornos da segunda. O Museu parte da condição judaica na Alemanha para suscitar a reflexão através da instabilidade provocada no visitante. A estética aplicada no espaço introdutório do Museu não impede a reflexão, por não se tratar de fetiche arquitetônico; antes, complementa o processo reflexivo, sensibilizando o público através de estímulos sensoriais para, após, narrar a história de um convívio, ao longo da exposição de longa duração.

A entrada dos visitantes no Museu Judaico de Berlim ocorre através do prédio barroco antigo — que, aliás, não possui nenhuma ligação aparente com o prédio novo. Uma simples escada, localizada no fundo de um poço de concreto que se estende até o último andar, entrelaça ambos os edifícios, como estão conectadas as histórias judaica e alemã. No subsolo, por onde é imprescindível passar para que se atinja a exposição permanente do Museu, há três corredores (que Libeskind chama de eixos), evocativos daquelas que ele acredita serem as principais experiências da judeidade europeia: continuidade, exílio e morte. Assim, identificamos três autores entre um universo de expoentes da literatura judaica de tradição austro-alemã — Joseph Roth, Aharon Appelfeld e Ruth Klüger — cujas narrativas de exílio, continuidade e morte nos parecem reverberar nas paredes do espaço introdutório do Museu Judaico de Berlim. O projeto introduz-se ao visitante com uma opção pelo sensorial — onde os rumos possíveis mimetizam, não pela literatura, mas pela arquitetura, as experiências judaicas de exílio, extermínio e seguimento rumo a um futuro desconhecido (todas elas marcadas por profundo estranhamento) — para, depois, convidar o visitante a refletir sobre o acervo na exposição de longa duração.

## 4 Continuidade

No caminho para o hotel, encontrei Laufer. [...] Me parecia que ele ia perguntar como eu estava. Enganei-me outra vez. Assuntos particulares não lhe interessavam. Ele estava inteiramente comprometido com sua missão: advertir as pessoas sobre o desastre iminente. Ele voltou-se para mim também e me perguntou se eu estava disposto a me tornar um voluntário nessa tarefa importante. Concordei, e então ele me disse algo que me comoveu muito: “As pessoas estão mergulhadas em si mesmas, em suas preocupações, em suas doenças, não veem que o mundo está voltando ao caos. Agora não é tempo de cuidar do eu. Agora o homem tem que sair de dentro de si mesmo, de seu umbigo, para unir-se à comunidade” (APPELFELD, 2011, p. 99).

Nosso inimigo quer nos humilhar, mas faremos tudo com modéstia e com devoção, e de nenhuma forma vamos nos portar da mesma maneira que eles. [...] Nós, para a tristeza de nossos corações, ainda não sabemos ler como se deve. Porém, os livros nos ensinarão. O pensamento de que nossos pais liam desses livros nos aproximará deles. A expedição será longa e fria, mas iremos para as cidades nas quais viveram o Baal Schem Tov e seus discípulos. Não há o que temer, meus caros. Estão em mãos confiáveis (APPELFELD, 2011, p. 216).

Assim como Rose Ausländer e Paul Celan, Aharon Appelfeld também nasceu em Czernowitz, então Romênia, parte do Império Austro-Húngaro até 1918. De família falante do alemão, teve a mãe assassinada pelos nazistas e foi levado aos oito anos, junto com o pai, para um campo de trabalhos forçados na Transnístria, de onde escapou para as florestas da Ucrânia e da Rússia. Em 1946, conseguiu emigrar para a Palestina Britânica, tendo sido educado nos princípios da ideologia sionista, segundo os quais o passado diaspórico deveria ser esquecido. Appelfeld, que ao chegar à Palestina não era fluente em nenhum idioma, aprendeu o hebraico, língua que empregou não para criar narrativas a respeito do mito do novo judeu, mas para manter viva a memória de seu antigo mundo, o mundo de sua infância, que fora completamente arrasado pelo genocídio. Deslocado, Appelfeld deu origem a uma obra *sui generis* acerca de um universo perdido em meio a duas guerras mundiais, de que são exemplos *Expedição ao Inverno* (2011) e *Badenheim 1939* (1978).

É a exposição de longa duração do Museu Judaico de Berlim que representa a continuidade da experiência judaica na Alemanha. Libeskind, ao discorrer

sobre a continuidade, evoca suas inúmeras visitas a cemitérios judaicos onde, ainda que houvesse amontoado de túmulos e vegetação daninha crescida em excesso, a presença de lápides sem inscrições lhe sinalizavam a confiança de que ainda viriam muitas gerações de judeus; por outro lado, afirma o arquiteto, a inexistência de membros daquelas antigas famílias para visitar os cemitérios é uma espécie de legado espiritual presente em Berlim, na Alemanha e em toda a Europa.<sup>2</sup> A exposição de longa duração só pode ser acessada através de uma extensa escada que sai do subsolo do prédio, localizada ao final de um longo e estreito corredor chamado pelo arquiteto de “eixo da continuidade”, e que brevemente cruza com dois outros corredores, os eixos do exílio e do Holocausto. O caminho, percorrido sem noção nítida de onde irá levar, é evocativo de *Expedição ao Inverno*, obra de Aharon Appelfeld a que pertencem os trechos acima citados.

Os judeus da Bucovina, onde se passa a narrativa, já não tinham clara consciência do que o futuro lhes reservava desde a Primeira Guerra Mundial e o desmoronamento do Império Austro-Húngaro. A área passou a pertencer a Romênia, onde os judeus eram habitantes indesejáveis e passaram a ser objeto de políticas extremamente opressivas. Os judeus que haviam assimilado a cultura germânica, porém, consideravam-se cidadãos antes de mais nada, nutrindo a falsa ideia de que seriam poupados (KRAUSZ, 2011). Assim que essa percepção se mostrou falha, já a partir do período entreguerras e, após, com o domínio nazista, os judeus ali resistentes experimentaram todo o desatino ocasionado pela barbárie de seus invasores, mimetizado por Appelfeld na história de Kuti, o menino gago de aldeia criado ainda nos resquícios da cultura alemã pela madrasta Hanna. Trabalhador de um hotel agora pouco frequentado mas que já vira seus dias de glória, quando muitos judeus ali se hospedavam em viagens cujo objetivo eram consultas com os “homens milagrosos” da região (razão pela qual uma das citações refere-se a Baal Schem Tov, grande expoente do judaísmo hassídico), o garoto aproxima-se dos hóspedes e demais funcionários justamente pelo retorno às tradições perdidas; eis que a modernidade do século XX chega à Bucovina em forma de fascismo e desenraizamento (KRAUSZ, 2011). A expedição a que alude o título e um dos trechos citados é justamente a saída dos remanescentes no hotel, rumo ao desconhecido, preparados tanto quanto possível para encarar os inimigos pelo caminho, sem garantia de sobrevivência, nem de como essa eventual sobrevivência se daria.

---

2 Entrevista concedida por Libeskind aos autores do documentário *Le Musée Juif de Berlin - Entre les Lignes*, Stan Neumann e Richard Copans. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=03Hp75b3e7I>. Último acesso em: 09 jul. 2023.

## 5 Exílio

Então, despedi-me de Vega [...] e parti para a América. E aqui estou. Há dois meses, Vega chegou, nos casamos e somos muito felizes. Mac leva as fotos no bolso. No início, preguei botões em calças, depois passava-as a ferro; em seguida, costurava forros nas mangas e quase me tornei alfaiate, como todos os judeus na América. (ROTH, 2008, p. 59).

Não sou mais Mendel Singer, sou o que restou de Mendel Singer. A América nos matou. A América é uma pátria, mas uma pátria mortífera. O que em nossa terra era dia, aqui é noite. O que lá era vida, aqui é morte. O filho que em nossa casa se chamava Schemariah, aqui se chamou Sam. (ROTH, 2008, p. 142).

Joseph Roth, jornalista que fora súdito do império Austro-Húngaro, nutria em relação a este uma espécie de sentimento nostálgico, não sem razão: fora ali que judeus como ele haviam sido agregados pelo governante José II mediante o édito de 1792. A cidade de Brody, onde Roth nascera (e que hoje fica na Ucrânia), era tida como fronteira entre a Europa e o “Oriente”, servindo como passagem de mercadorias e, também, de ideias, tornando-se um centro do Iluminismo Judaico. Roth, embora falante de ídiche, frequentara a escola alemã, tornando-se um entusiasta da cultura germânica e totalmente assimilado, ao menos até a Primeira Guerra Mundial e o conseqüente desmantelamento do Império Austro-Húngaro. O contato com emigrantes judeus oriundos do Império Russo, primeiramente na própria Brody e, após, nas cidades europeias em que trabalhou como jornalista (Berlim inclusive), provocou em Roth a percepção, mesmo anteriormente à ascensão de Hitler ao poder na Alemanha, de que o mundo do *shtetl*<sup>3</sup> não demoraria a desaparecer (KRAUSZ, 2006). Assim, volta Roth sua obra para a nostalgia do passado e, no caso de *Jó*, romance de 1930, para a tragédia e a redenção no exílio (ROTH, 2008).

A presença judaica na Europa — o chamado exílio — remonta ao ano 70, em que os romanos escravizaram os judeus após subjugar a Judéia e destruir o Templo em Jerusalém. A partir de então, eram vistos como estrangeiros, mesmo após terem vivido ali por cerca de 1700 anos. Somente na transição do século XVIII para o século XIX, com o advento das leis civis laicas, ocorreu a

---

3 Krausz (2006, p. 17) afirma que as descrições de *shtetl* ocupam significativa parte das páginas escritas pelos autores judaicos desde a segunda metade do século XIX até a primeira metade do século XX; o termo refere-se a pequenas cidades europeias de população judaica asquenazita, e que foram arrasadas pela Shoah.

emancipação dos judeus, ainda que muitos continuassem a enxergar a si mesmos como estrangeiros. No período imediatamente antecedente à Primeira Guerra Mundial, porém, a Europa testemunhou a ascensão tanto dos nacionalismos quanto de um antissemitismo pseudocientífico que pretendia fundamentar a suposta inferioridade racial dos judeus. Em “Entre as linhas”, o eixo do Exílio é uma via que não leva a nenhum outro lugar. Num primeiro momento, ela parece desembocar numa saída, e de fato leva a um espaço ao ar livre (o jardim E. T. A. Hoffmann). O jardim, porém, não oferece caminho para fora do Museu: a única porta disponível é para que se retorne ao mesmo eixo, no interior do prédio, onde o visitante visualiza tanto vitrines com desenhos, cartas e fotos de famílias que lograram êxito em sair da Europa, quanto os nomes de cidades, em todos os outros continentes, para onde os judeus europeus se foram.

O caminho do exílio, portanto, parece levar a uma solução; apenas leva, porém, a um labirinto de exílios dentro de exílios, como o do judeu comum Mendel Singer, protagonista de *Jó*, de Joseph Roth: a destruição do modo de vida de seus antepassados os forçou ao exílio na Europa; agora, uma nova ameaça de obliteração (que, mais tarde, se concretiza no Nazismo) o obriga a rumar aos Estados Unidos, exílio dentro de exílio, estranhamento dentro de estranhamento. E. T. A. Hoffmann, que dá nome ao jardim, é o autor do conto *Der Sandmann*, ponto de partida para o ensaio freudiano de 1919 que desenvolve o conceito de *Unheimlich*. A palavra significa aquilo que é inquietante, sinistro, estranhamente familiar. Ao longo do ensaio, Freud investiga os diferentes significados que possui, tanto na língua alemã quanto em outras línguas, o termo *Heimlich*: derivado do substantivo *Heim*, que significa *lar*, vem designar aquilo que pertence à casa; aquilo que não é estranho; aquilo que é familiar, íntimo, amigável. Pontua, entretanto, que o mesmo termo pode ainda ser empregado no sentido de algo que é escondido das vistas alheias. O jardim, ainda que pareça aprazível, possui oliveiras no alto de colunas plantadas num solo de ângulo irregular, evocativas da aparentemente inatingível Terra Prometida, que desorientam o visitante, levando-o novamente para o exato ponto de onde ele saiu, o corredor — ou eixo — do Exílio.

## 6 Morte

As portas estavam hermeticamente fechadas, o ar entrava por um pequeno espaço quadrangular, uma janela. Pode ser que houvesse uma segunda abertura semelhante no outro extremo do vagão, mas lá estavam empilhadas as malas. Em filmes ou livros a respeito desses transportes [...], o herói está pensativo à janela, melhor ainda, junto a uma fresta, ou ergue uma criança até a fresta [...]. Mas, na realidade, só uma pessoa podia ficar ali e não cedia seu lugar com facilidade; por princípio era alguém provido de cotovelos. O vagão estava simplesmente superlotado. As pessoas tinham levado tudo o que possuíam. Pois lhes haviam dito para levar tudo. Com o cinismo da ganância, os nazistas fizeram com que até o último pertence dos judeus lhes fosse entregue pessoalmente na rampa de Auschwitz [...] (KLÜGER, 2005, p. 99).

O caso de Ruth Klüger é peculiar, não só por sua escrita sem tabus e caracterizada pela iconoclastia. Ela nos interessa, aqui, porque em diversas passagens de *Paisagens da Memória* (2005), discorre sobre a memorialização e a musealização do Holocausto, criticando os visitantes dotados de “[...] típica curiosidade turística e gosto pelo sensacionalismo” (KLÜGER, 2005, p. 70). Ela não deixa de narrar sua vivência em relação ao antissemitismo, que ocasionou o exílio fracassado de seu pai (vejamos que, não por acaso, em “Entre as Linhas” o eixo do exílio cruza-se com o eixo do Holocausto), nem sua experiência de despersonalização e contato com a morte nos campos de concentração (a janela do vagão, nos trechos acima, faz lembrar a abertura única no topo do volume de concreto nu que Libeskind chama de Torre do Holocausto, assim como as descrições da autora de Terezín e Auschwitz, sem um discutível exagero de uma réplica de um vagão de gado, como há em muitos museus), mas também debate a respeito dos rumos da memorialização da catástrofe:

Subjaz a esta cultura museológica a profunda superstição de que os fantasmas podem ser apreendidos no lugar onde, ainda vivos, deixaram de existir. Ou melhor, não se trata de uma superstição profunda e sim bastante superficial, semelhante à existente em castelos e casas mal-assombradas em todo o mundo. Um visitante que aí esteja e fique impressionado e assustado [...] vai sentir-se uma pessoa melhor. Quem pergunta pela qualidade das sensações, uma vez que o simples fato de sentir algo já é motivo de orgulho? O que questiono é se essas reminiscências de antigos horrores não provocariam tão-somente sentimentos, ou seja, não obliteram

os fatos que, talvez superficialmente, tenham chamado a atenção, dando então lugar à complacência? (KLÜGER, 2005, p. 71).

A maneira através da qual Klüger trata a musealização da Shoah, bem como seu retrato nos meios artísticos e de comunicação, nos remete à crítica de Huyssen (2004), sobre a impossibilidade de se pensar o Holocausto como questão ética e política sem considerar a mercadorização e a espetacularização do evento a partir do século XX — evitando, por óbvio, que se caia na tentação de comparar manifestações de “alta” e de “baixa” cultura. Klüger (2005), como Huyssen (2004), questiona a maneira através da qual o passado é lembrado no presente, numa preocupação exclusiva com o “futuro da memória” e não com o futuro em si (HUYSSSEN, 2004). De outro lado, Meneses (1994) discute a reprodução, em museus, de situações concernentes a traumas, aduzindo que apreensões exclusivamente sensoriais reificam o passado. Acreditamos que estes sejam sustentáculos importantes para que se leve em conta como o passado está retratado em “Entre as linhas”, sobretudo por sua grande carga sensória.

## Referências

- APPELFELD, Aharon. **Expedição ao inverno**. Tradução Luis Sérgio Krausz. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEINEN, Johanna. Le Jüdisches Museum Berlin et le paradoxe apparent des “musées identitaires”. In: ROLLAND, Anne-Solène; MURASKAYA, Hanna (org.). **De nouveaux modèles de musée? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIXe - XXIe siècles**. Paris: L'Harmattan, 2008.
- HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- KLÜGER, Ruth. **Paisagens da Memória**. Tradução Irene Aron. São Paulo: Editora 34, 2005.
- KRAUSZ, Luis Sergio. **Exílio entre o Shtetl e o crepúsculo: Joseph Roth e o judaísmo no fim-de-siècle austríaco**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Literatura Judaica, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- KRAUSZ, Luis Sérgio. Posfácio. In: APPELFELD, Aharon. **Expedição ao inverno**. Tradução Luis Sérgio Krausz. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista** — História e Cultura Material, São Paulo, n. 2, p. 9-42,1994.

REIS, Claudia Barbosa. **A Literatura no Museu**. 2012. Tese (Doutorado em Letras) —Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2012.

ROTH, Joseph. **Jó** - Romance de um homem simples. Tradução Laura Barreto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ROTHSTEIN, Edward. The problem with Jewish Museums. **Mosaic Magazine**. New York: 2016. Disponível em: <https://mosaicmagazine.com/essay/history-ideas/2016/02/the-problem-with-jewish-museums>. Acesso em: 10 jul. 2023.

SELTZER, Robert M. **Povo Judeu, Pensamento Judaico II** — A experiência Judaica na História. Rio de Janeiro: Koogan, 1989.

VALLE, Ana Luiza Rocha do. **Literatura e Museu**: estudo dos museus literários Casa Guilherme de Almeida (SP) e Museu Casa Guimarães Rosa (MG). 2016. Dissertação (Mestrado em Museologia) — Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VALLE, Ana Luiza Rocha do; BRITTO, Clóvis Carvalho. Museus, museologia e literatura: representações de mundo e técnicas narrativas. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 10, n. 19, p. 305-335, 2021.



# A figura autorregulada em *Jane Eyre*: uma quebra do *status quo* vitoriano

Luana da Silva Bueno Bertoni

## 1 Introdução

*Jane Eyre* é reconhecida por ser a heroína de sua própria história. Charlotte Brontë (1816-1855) escreveu o romance em 1847 sob o pseudônimo masculino Currer Bell e, em seu conteúdo, é possível relacionar alguns aspectos narrativos à vida pessoal de Brontë — ainda que o livro não possa ser considerado como uma autobiografia propriamente dita. Esta, por sua vez, é uma ligação errônea que os leitores acabaram fazendo entre autor e personagem, e frente a tal equívoco, Brontë teve de protestar mais de uma vez durante sua vida que se parecia com Jane apenas por ser pequena e sem graça (NEWMAN, 1996).

Como uma personagem ansiosa por realizações, pode ser triste notar que Jane Eyre se encontre em uma espécie de cativeiro imposto pela sociedade da época. Por estar à frente de seu tempo e, em virtude do uso de sua linguagem, a recepção dos conservadores entre os contemporâneos de Brontë chegou a considerar a autoria do romance como sendo proveniente do sexo masculino, pois esta seria a única explicação plausível para tamanha *grosseria*<sup>1</sup> (NEWMAN, 1996) empregada em seu discurso, uma atitude que para eles jamais seria advinda do sexo oposto.

A compreensão da disparidade entre o ideal vitoriano de como as mulheres deveriam viver e a realidade de suas vidas é um dos temas explorados por Charlotte Brontë em *Jane Eyre*. Não apenas Charlotte temia a recepção negativa de seu romance por conta da amplitude da personagem em relação ao que se esperava de uma mulher naquele período, mas suas irmãs, Anne e Emily Brontë, também escritoras, em relação às suas próprias obras, que de modo parecido

---

1 *Coarseness*, no inglês.

encontraram nos pseudônimos Acton e Ellis Bell, respectivamente, uma saída para conseguirem publicar seus romances sem amarras sociais.

A era vitoriana deu origem a muitas mudanças na política, economia e cultura britânicas. Era comum, na sociedade do século XIX, que houvesse grande constrangimento aos instintos naturais das pessoas e, por isso, a linguagem costumava ser muito refinada para provocar suavidade na comunicação. As pessoas recebiam, portanto, um certo padrão de refinamento — temperança, delicadeza de linguagem, prudência e abnegação (geralmente expressa em termos cristãos) — que as classes dominantes acreditavam que lhes permitiria melhorar seu próprio status e o de suas famílias (BURSTYN, 1980):

A deferência dada à respeitabilidade aumentou entre as classes médias a partir do final do século XVIII, e o aumento pode ser relacionado ao novo lazer desfrutado pelas mulheres das classes médias. Mais mulheres começaram a ler livros e revistas, que, como resultado, começaram a atender aos interesses e sensibilidades das mulheres. A linguagem e o comportamento tornaram-se menos grosseiros. A bebedeira, a comida e os palavrões exuberantes entre os homens, populares no início do século XVIII, eram malvistas no final. Homens e mulheres não usavam mais as mesmas frases de uma geração anterior; as referências às funções corporais e sexuais tornaram-se menos diretas (BURSTYN, 1980, p. 15).

A título de exemplo, Elizabeth Rigby, uma crítica da época, nomeou a personagem de Jane como uma oportunista e arrogante,<sup>2</sup> como uma mulher decididamente vulgar com a qual não deveríamos nos importar como uma conhecida, a quem não deveríamos procurar como uma amiga, a quem não deveríamos desejar como relação, e a quem deveríamos escrupulosamente evitar como governanta (NEWMAN, 1996). Elizabeth Rigby chegou até mesmo a abordar o romance como um anticristo para a época (NEWMAN, 1996), pois considerou-o como uma espécie de recusa em aceitar as formas e costumes da sociedade.

Embora o pensamento da época fosse o de que nenhuma mulher pudesse ser realmente capaz de estudar continuamente, havia também uma crença geral de que o estudo em si deixaria as mulheres descontentes e mal preparadas para o casamento e a maternidade (BURSTYN, 1980), de modo que as meninas passaram a ser educadas não só na escola, mas principalmente em casa, e para isso suas famílias teriam que contratar governantas.

---

2 *A social climber and upstart*, no inglês.

Uma mulher, portanto, deveria receber apenas aprendizado suficiente para desempenhar bem seu trabalho e não poderia ler livros que interferissem no livre jogo de sua intuição. Sua pureza tinha que permanecer inalterada por sua educação e pelo ideal de educação feminina e, assim, qualquer livro que pudesse informá-la sobre fatos “indecentes” teria de ser apartado.

Tendo isso em vista, uma das maiores preocupações da sociedade sobre a personalidade de Jane Eyre era *como* suas atitudes influenciariam as mulheres da época que seguiam uma espécie de “tipo feminino” (MONTEIRO, 1998, p. 61). Segundo a autora, este tipo era aplicado a meninas acostumadas a serem criadas para serem damas, senhoras que seriam notadas pelos homens por seus dotes (como falar francês, saber bordar etc.), e a demanda por um anjo do lar<sup>3</sup> também estava aumentando... Então as opiniões, pensamentos e vozes das mulheres não eram muito bem consideradas ou bem-vindas.

Não só a liberdade das mulheres foi prejudicada por conceitos morais, mas também questões de natureza sexual, já que o único que poderia “deter” o prazer era o homem. Acreditava-se que, no que diz respeito à felicidade das mulheres, a sociedade, *exceto ninfomaníacas e prostitutas*, sabia pouco ou era indiferente às suas necessidades sexuais (MONTEIRO, 1998, p. 62).

E, a partir da ideia de “destino social”, neste artigo tentaremos elucidar *como* a personagem resiste às convenções limitantes de seu tempo ao fugir dos padrões da época — alcançando uma escolha decidida por ela mesma, resistindo ao domínio masculino e permanecendo fiel a si mesma. Também será mostrado que a sua vida representa uma “[...] peregrinação simbólica em direção à maturidade e realização” (NEWMAN, 1996, p. 475), começando em Gateshead Hall e continuando com paradas em Lowood, Thornfield, Moor House, e, por fim, Ferndean.

## 2 Desenvolvimento

A jornada de Jane Eyre foi considerada como um ato de rebeldia. Na era vitoriana, acreditava-se que as mulheres eram inferiores aos homens tanto em habilidade mental quanto em força corporal, mas ser subserviente não era uma ideia muito bem aceita pela menina órfã que, desde criança, demonstrou insatisfação com as mudanças diante de sua realidade em Gateshead Hall. Como órfã, Jane cresceu com o seu tio e sua esposa. Mais tarde, seu tio morreu

---

3 *The Angel in The House*, no inglês.

e deixou a pequena Jane aos cuidados da Sra. Reed, sua esposa, que depois viria a ser péssima com ela.

Em Gateshead Hall, Jane passou a infância sendo maltratada por sua própria família, que deveria cuidar dela: a Sra. Sarah Reed, viúva do falecido tio; Eliza Reed, a filha mais velha; Georgiana Reed, a filha mais nova; e John Reed, o único filho da família e um valentão.

De acordo com Sandra M. Gilbert (1977), a história da personagem é baseada em enclausuramento e fuga, um *Bildungsroman* distintamente feminino. O modo como ela é punida por seu primo John enquanto ele permanece livre, sem punições, pode ser visto como uma demonstração do tratamento e *status* desigual de homens e mulheres, bem como da sociedade desigual da época (ANDERSSON, 2011).

A sra. Reed a desprezava porque Jane Eyre não se comportava como se esperava de uma garota na época vitoriana. Indo ao contrário do que se esperava, foi muitas vezes considerada por sua tia como “[...] não submissa e cheia de esperteza” (BRONTË, 1897, p. 26).

Quando não obedecia, Jane era direcionada ao quarto vermelho<sup>4</sup> em forma de punição, e esse é um símbolo importante e misterioso do romance, podendo ser visto como um dos primeiros enfrentamentos que Jane teve de superar para encontrar sua liberdade. O quarto vermelho é significativo por ser o primeiro dos engates nos quais Jane tem de aprender a lidar com os problemas que surgem. Segundo Monteiro (1998):

A primeira parte da narrativa de Jane Eyre é marcada por fantasias do desejo e pelo erotismo, de que é símbolo o red-room, onde Jane é duramente castigada para sufocar a sexualidade. Presa no red-room, Jane declara: Meu coração batia forte, minha cabeça fervia. Entre soluços conclui: Creio ter tido um ataque (Jane Eyre, 49-50). O que parece mais importante para ela é recusar o papel de vítima, ou, como simboliza o red-room, ser tratada como prostituta ou louca. Essas figuras são representativas do status ambíguo de Jane Eyre como preceptora em Thornfield, uma preceptora da época vitoriana que se encontrava numa situação indefinida e conflituosa, por não ser propriamente um membro da família e por não ser também uma servente (MONTEIRO, 1998, p. 65).

---

4 *Red-room*, no inglês. Brontë usou as cores “vermelho” e “preto” para simbolizar como o quarto é, na opinião de Jane, assombrado e uma experiência aterrorizante para ela. Tanto “vermelho” quanto “preto” têm conotações de morte, fogo, diabo e inferno, ilustrando, portanto, as condições sobrenaturais do cômodo. (BBC, 2023)

Não sendo a “boa menina” que esperavam, foi mandada para Lowood, uma escola opressiva para meninas órfãs. O diretor Brocklehurst é quem comanda a escola e representa uma figura doutrinadora religiosa que Jane rejeita instintivamente, uma vez que oprime as crianças sob seus cuidados com extremo zelo evangélico.

Jane percebeu que Lowood era um lugar melhor que Gateshead, mesmo com os abusos, injustiças e problemas relacionados à alimentação (BRONTË, 1897). Fez bons amigos, como Helen Burns e Miss Temple, e a influência de Helen no desenvolvimento do caráter de Jane pode ser considerada muito substancial, porque seus ensinamentos cristãos ajudaram Jane a entender e enfrentar a vida com os Olhos da Providência.

Vemos que Jane é exposta a versões muito diferentes do cristianismo, principalmente na forma de Helen Burns, Miss Temple, Mr. Brocklehurst e a instituição Lowood. À medida que se torna adulta, Jane retém os aspectos amorosos e misericordiosos da ortodoxia que aprendeu com o exemplo de Helen, mas sua fé é muito mais pessoal e individual.

Quando cresce, Jane não demonstra remorso ou sede de vingança por seu passado. Ao contrário, sente-se entusiasmada com o futuro que a espera em Thornfield Hall, onde se compromete a ser governanta — e sua posição é uma clara influência deixada por Miss Temple. Tudo em Thornfield a animava: as pessoas, o lugar, a natureza, e mal sabia ela que, quando conhecesse o dono da propriedade, o Sr. Rochester, instantaneamente começaria a se preocupar com sua própria aparência, o que lhe causou estranhamento:

Jane, você parece florescente, sorridente e bonita, disse ele: realmente bonita esta manhã. Este é o meu pequeno elfo pálido? Esta é a minha semente de mostarda? Esta garotinha de rosto ensolarado com covinhas na bochecha e lábios rosados; o cabelo castanho acetinado e os olhos castanhos radiantes? (Eu tinha olhos verdes, leitor; mas desculpe o erro: para ele eles eram tingidos de novo, suponho). (BRONTË, 1897, p. 393)

Não demorou muito para que Jane começasse a se apaixonar e a sonhar com uma vida ao seu lado. Rochester também se apaixonou por ela e perseguiu a ideia de colocar flores em seus cabelos ou dar-lhe algumas joias (BRONTË, 1897), uma forma de prova de amor, o que soava antinatural e estranho para Jane. Ela implorou a ele para tratá-la como simples e sem graça, porque era difícil se livrar do fato de que era apenas sua governanta.

Segundo Monteiro (1998):

Na Inglaterra do século XIX, o progresso das ciências e a sofisticação da técnica, com reflexos em todas as camadas sociais, criaram um ambiente propício para o surgimento de um tipo feminino cujo perfil se pode nitidamente traçar. Nessa época, com efeito, o questionamento religioso de par com um processo evolutivo indiferente aos anseios sociais suscitou a necessidade de se buscar um ponto de equilíbrio entre o público e o privado, uma base que refletisse solidez e estabilidade. Esta base era o lar, e como seu representante elegeu-se alguém com as qualidades de guardião da moral e da castidade. A exigência de um anjo do lar fez nascer a mulher vitoriana (MONTEIRO, 1998, p. 61).

A ideia de *anjo do lar* aparece no romance quando o Sr. Rochester compara Jane a uma imagem angelical:

Dez anos atrás, voei pela Europa meio louco; com desgosto, ódio e raiva como meus companheiros: agora devo revisitá-lo curado e limpo, com um anjo como meu consolador, e Jane, rindo, responde: Eu não sou um anjo, e não serei um até morrer: serei eu mesma. Sr. Rochester, você não deve esperar nem exigir nada celestial de mim — pois você não o obterá, assim como eu não o obterei de você (BRONTË, 1897, p. 393).

Jane rompe com qualquer ideia voltada ao ideal de anjo que marcava a época vitoriana, e equipara-se a Rochester em relação às suas expectativas. Ambos partem para o altar em direção ao casamento e o adorável sonho se torna um verdadeiro pesadelo quando o Sr. Rochester é acusado de bigamia, por ainda ser casado no papel com Bertha Mason, sua primeira esposa. E Jane, como uma mulher tão comprometida com a justiça e os princípios, não aceita permanecer ao lado de Rochester após tal descoberta.

Monteiro (1998) elucida, ainda, que o narrador revela o dilema social da mulher vitoriana, pois a classe média procurou transformar o problema da classe trabalhadora empobrecida em uma tradução do dilema social em termos sexuais. Jane precisava ganhar o controle dos sentidos para preservar a lucidez e a sanidade, uma proteção contra a louca e a prostituta. Ou seja, desconstruir a ideia de que o desejo tem origem em uma classe inferior e desprivilegiada, estabelecer um entendimento de que a sexualidade pertence a mulheres e homens.

É claro que a peregrinação de toda a vida de Jane a preparou para não aceitar o conceito de casamento de Rochester e da sociedade (GILBERT, 1974). Tudo o que ela queria era conseguir um novo emprego, mas os moralistas vitorianos temiam acima de tudo que ela servisse de agente por meio do qual os hábitos de vida da classe trabalhadora se infiltrariam no lar da classe média (MONTEIRO, 1998).

Leitor, não é agradável insistir nesses detalhes. Alguns dizem que há prazer em olhar para o passado doloroso; mas até hoje mal suporto rever os tempos a que aludo: a degradação moral, misturada com o sofrimento físico, forma uma lembrança muito angustiante para ser voluntariamente abordada. Não culpei nenhum daqueles que me repeliram. Era o que se esperava, e o que não podia ser evitado: um mendigo comum é frequentemente objeto de suspeita; um mendigo bem-vestido inevitavelmente o faria. Para ter certeza, o que eu implorrei foi emprego; mas de quem era a função de me fornecer emprego? Certamente não de pessoas que me viram então pela primeira vez e que nada sabiam sobre meu caráter (BRONTË, 1897, p. 549).

Jane encontra consolo em sua própria companhia, decide seguir seus instintos tentando chegar a algum lugar em vez de ficar e se entregar aos corvos. Aqui, vê-se o progresso do peregrino em direção à maturidade, representando outro importante passo da independência de Jane, que está decidida a trilhar um novo caminho.

Em Marsh End, na companhia de Diana, Hannah e St. John, viu-se protegida. St. John é o protetor da família, religioso, de coração e natureza fria, o oposto de Rochester, mas acolheu-a. Jane Eyre se apresenta como Jane Elliot, pois não gostaria de transmitir qualquer relação anterior com Thornfield ou ser reconhecida pelo verdadeiro motivo de sua fuga.

Finalmente instalada no local onde se comprometeu a trabalhar como professora em uma escola de aldeia, a independente Jane, mesmo tendo fugido de seu amado, o Sr. Rochester, eventualmente se pegava pensando no quanto costumava se sentir amada por ele.

Em Marsh End, Jane estabeleceu sua última trajetória de mudança de um lugar para outro, mesmo sem saber que aquelas pessoas, na verdade, eram seus primos, e que compartilhavam do mesmo sobrenome, Eyre. A verdadeira identidade de Jane foi uma descoberta feita por St. John, além do fato de ela ser herdeira de vinte mil libras, o que poderia fazer dela uma nova mulher.



St. John é St. John Eyre Rivers, seu primo direto. Então, seu senso de justiça voltou a aparecer e, como forma de gratidão, ela decidiu dividir sua fortuna com eles, provando o quão dona de suas próprias escolhas pode ser:

Eu poderia reuni-los: a independência, a riqueza, que era minha, poderia ser deles também. Não éramos quatro? Vinte mil libras divididas igualmente seriam cinco mil cada, justiça — o suficiente e de sobra: a justiça seria feita — a felicidade garantida.

Agora a riqueza não pesava sobre mim: agora não era um mero legado de dinheiro — era um legado de vida, esperança, prazer (BRONTË, 1897, p. 648).

Mesmo como uma nova herdeira, nunca verdadeiramente se esqueceu de Rochester. E mesmo em meio a tantas mudanças ocorridas, comparava seu amor por ele a um mármore, firme e sólido. St. John começou a se interessar por Jane, pois gostaria de ter uma companheira para os seus serviços missionários, mas Jane não compactuava com seus modos patriarcais:

Achei-o um mestre muito paciente, muito tolerante e, no entanto, exigente: ele esperava que eu fizesse muito; e quando cumpri suas expectativas, ele, à sua maneira, testemunhou plenamente sua aprovação. Aos poucos, ele adquiriu uma certa influência sobre mim que tirou minha liberdade de espírito: seus elogios e avisos eram mais restritivos do que sua indiferença. Eu não conseguia mais falar ou rir livremente quando ele estava por perto, porque um instinto cansativo e importuno me lembrava que a vivacidade (pelo menos em mim) era desagradável para ele (BRONTË, 2018, p. 503).

Pode-se dizer que o processo de aquisição de independência de Jane foi abalado por St. John, que progressivamente assumiu mais controle sobre Jane. Ela o considerava um bom homem, mas em virtude de seu comportamento avassalador, mais tarde percebeu que era um autoritário exigente. Sua aceitação do individualismo e liberdade também pode ser vista quando St. John permite que ela reflita sobre a decisão de casar-se com ele ou não, oferecendo o benefício da escolha e da análise entre os prós e contras que impactariam a sua vida.

Ao colocar-se em primeiro lugar, Jane não pensou apenas em servir, mas decidiu seguir sua natureza, decidindo que não poderia se casar com ele:

Não: tal martírio seria monstruoso. Eu nunca vou passar por isso. Como sua irmã, eu poderia acompanhá-lo — não como sua esposa:

eu direi isso a ele. Olhei para a colina: lá estava ele, imóvel como uma coluna prostrada; seu rosto se voltou para mim: seu olhar radiante, atento e penetrante. Ele começou a se levantar e se aproximou de mim. Estou pronta para ir para a Índia, se puder ir livre (BRONTË, 1897, p. 681).

Assim, podemos perceber que sair e estar livre era uma condição para Jane. A recusa da heroína em se submeter a um destino social se faz notável quando ela não aceita o que seria o seu destino mais “fácil”, indo, mais uma vez, contra o que se esperava das mulheres da época, que só ascendiam se houvesse o casamento ou um provedor de sustento do lar.

O paradeiro do Sr. Rochester ainda era uma grande dúvida, mas como uma pessoa livre, poderia procurá-lo para obter uma resposta. Thornfield Hall estava em ruínas, e por isso o Sr. Rochester recomeçou a vida em Ferndean após ter se ferido no incêndio, ficando cego e aleijado. Com tal descoberta, Jane decidiu ir mais longe em busca do que sempre desejou, que era estar ao lado da pessoa que amava, e ela mais uma vez escolheu estar com ele.

Esta foi a sua decisão final: estar com ele, não importasse o quê.

E, leitor, você acha que eu o temia em sua ferocidade cega? — se o faz, pouco me conhece. Uma doce esperança abençoada com minha tristeza de que em breve ousaria dar um beijo naquela testa rochosa e naqueles lábios tão severamente selados sob ela (BRONTË, 2018, p. 547).

A inversão narrativa entre Jane e Rochester é importante, pois agora vê-se Jane como uma mulher rica e um Sr. Rochester empobrecido, doente, dependente. Tal configuração vai diretamente contra o papel da mulher ideal vitoriana, submissa e abnegada. Ainda que dentro deste novo contexto de vida, ao invés de buscar novas pessoas ou lugares, tenha decidido seguir o seu coração e ir em busca do amor de sua vida, dando a ele a chance do perdão — já que ele era agora descomprometido —, ela esperava ser perdoada também — uma vez que o deixou. Mediante a sua escolha em retornar, Jane tornou-se o que poderíamos chamar de uma Nova Mulher.<sup>5</sup>

---

5 “A Nova Mulher foi um fenômeno real e cultural. Na sociedade, ela era uma feminista e uma reformadora social; um poeta ou um dramaturgo que abordou o sufrágio feminino. Na literatura, no entanto, como personagem de uma peça ou romance, ela frequentemente assumia uma forma diferente — a de alguém cujos pensamentos e desejos destacavam não apenas suas próprias aspirações, mas também serviam como um espelho no qual refletiam as atitudes da sociedade” (BUZWELL, 2014).

### 3 Conclusão

Jane Eyre desempenha o papel feminino que aspirava viver conforme sua própria vontade durante a era vitoriana. Contrariando a corrente, revelou-se uma personagem destemida e pronta para enfrentar as adversidades da vida com coragem e determinação, recusando-se a se conformar com uma posição predefinida apenas porque seria mais fácil alcançá-la. Ser uma dona de casa submissa não estava nos planos dela; pelo contrário, notamos uma personagem que avança na narrativa, revelando-se uma mulher independente capaz de lidar com as dificuldades, muitas vezes sozinha, sempre que elas surgem. Ela nunca perde a esperança.

Suas rejeições marcam sua trajetória de vida, o que também não era comum para uma mulher. Em Marsh End, ao recusar ir para a Índia, podemos observar talvez uma de suas decisões mais firmes, pois ela pela segunda vez nega um homem e, principalmente, uma posição submissa em relação a ele. Dessa forma, ela é considerada um retrato significativo das mudanças futuras que ocorreriam na sociedade inglesa. Pode-se argumentar que sua personagem representa as possibilidades futuras para as mulheres e que ela provavelmente abriu caminho para o que seria chamado de “fim de século” quarenta anos depois, uma força feminina de mudança durante os períodos vitoriano e eduardiano.

Jane Eyre tenta nos mostrar que, assim como os homens, as mulheres também têm pensamentos, desejos e tomam decisões por si mesmas, tendo o livre arbítrio em todas as áreas de suas vidas. Assim, ela não se conforma com o padrão vitoriano de casamento e maternidade, mas desafia-o, resistindo ao domínio masculino e permanecendo fiel a si mesma em uma época em que isso era muito difícil. Cada fase de sua vida contribuiu para levá-la ao destino que ela mesma determinou.

Em sua jornada ao longo do romance, sua condição aparentemente sem esperança foi fundamental para torná-la uma mulher forte, fiel às suas expectativas e dona de seus próprios desejos. No final, ao decidir procurar o Sr. Rochester e ficar ao seu lado, Jane considera-se extremamente abençoada, pois vê sua vida como tão importante quanto a dele.

Se isso é um final feliz ou não, cabe a nós, leitores, julgar. No entanto, se considerarmos a submissão comum das mulheres do século XIX e a aceitação social das imposições, podemos afirmar que a decisão final de Jane foi uma

quebra de paradigma, um ato inovador, autorregulador para uma mulher e um exemplo do que mais tarde se tornaria o ideal de um novo modelo feminino na contemporaneidade.

## Referências

ANDERSSON, Angela. **Identity and Independence in Jane Eyre**. Mid Sweden University: English Studies, 2011. Disponível em: <https://www.divaportal.org/smash/get/diva2:463653/FULLTEXT01.pdf>. Acesso em: 14 maio 2023.

BBC. Bitesize. **Form, Structure and Language** — Use of Language in Jane Eyre. 2023. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zyc8hv4/revision/4#:~:text=Bront%C3%AB%20has%20used%20the%20colours,illustrating%20the%20room's%20supernatural%20conditions.> Acesso em: 14 maio 2023.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Publishing House, 1897.

BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. London: Chiltern Publishing, 2018.

BURSTYN, Joan N. **Victorian Education and the Ideal of Womanhood**. Routledge Library Editions: education 1800-1926, 1980.

BUZWELL, Greg. **Daughters of Decadence: the New Woman in the Victorian fin de siècle**. Discovering Literature: Romantics & Victorians. British Library, 2014. Disponível em: <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/daughters-of-decadence-the-new-woman-in-the-victorian-fin-de-siecle>. Acesso em: 14 maio 2023.

GILBERT, Sandra M. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination. New Haven: Yale University Press, 1974.

GILBERT, Sandra M. Plain Jane's Progress. **Signs**, Chicago, v. 2, n. 4, p. 779-804, Summer 1977.

MONTEIRO, M. C. Figuras errantes na Era Vitoriana: A Preceptora, A Prostituta e A Louca. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 61-71, jul./dez. 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6038/5608>. Acesso em: 12 jun. 2023.

NEWMAN, Beth. A Critical History of "Jane Eyre". In: NEWMAN, Beth (ed.). **"Jane Eyre" by Charlotte Bronte**. Boston; New York: Bedford Books of St. Martin's Press, 1996. p. 445-458.

# Da Ciência-Ficção: a hipótese ficcionalista em François Laruelle

**Marco Antonio Calil Machado**

Este artigo é resultado parcial de pesquisa de Doutorado em curso pelo Departamento de Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (COS-PUC-SP), sob orientação da Professora Leda Tenório da Motta. Do ponto de vista do evento, antes apresentado como comunicação oral de mesmo título no *II Congresso Poéticas da Proximidade: expansões contemporâneas do literário*, o artigo encerra os trabalhos lá iniciados de discussão e recepção do tema comunicado, agora para fins de publicação. Do ponto de vista do Doutorado, este artigo responde ao projeto temático COS-PUC-SP/CNPq e ao grupo de pesquisa do CNPq *Palavra e Imagem em Pensamento*, dos quais o autor faz parte, e isso notadamente no que tange aos interesses de inovação em pesquisa acadêmica e renovação de bibliografia interdisciplinar nas Ciências Humanas.

O objetivo deste artigo é aproximar a noção de Ciência-Ficção como hipótese ficcionalista artístico-literária não padrão em François Laruelle do público acadêmico brasileiro. Esquemáticamente, divide-se o artigo em três partes: a primeira, sobre o autor François Laruelle e sua Não Filosofia; a segunda, sobre a Ciência-Ficção de François Laruelle, subprojeto da Não Filosofia; a terceira, sobre a expansão do literário e do artístico em função da Ciência-Ficção. Assim, justificam-se a pertença e pertinência desta apresentação ao *II Congresso Poéticas da Proximidade: expansões contemporâneas do literário*, no que concerne à rasura de fronteiras e à possibilidade de efetivar “[...] ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados” (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

## 1 Sobre François Laruelle e sua Não Filosofia

Esta primeira seção do artigo responde à pergunta: quem é François Laruelle e o que é sua Não Filosofia?

Nascido em 1937, François Laruelle foi professor emérito de Filosofia na Universidade de Paris X. Laruelle é conhecido por ter projetado a polêmica Não Filosofia ou Filosofia Não Padrão. Como autointitulado não filósofo, seu nome ironicamente tornou-se antônimo de sua carreira de filósofo. A razão disto é que, à esteira de projetistas de conceitos e sistemas de pensamento, de Hegel a Sloterdijk, François Laruelle desenhou a Não Filosofia ou Filosofia Não Padrão como invectiva à Filosofia. Laruelle inscreve-se na era da academia da França no pós-guerra, junto a Jacques Derrida, Michel Foucault e Gilles Deleuze, mas ele não recebeu a mesma atenção da Teoria Francesa que eletrizou universidades norte-americanas, da década de 1970 adiante. A obra de Laruelle não é fácil de enquadrar intelectualmente em atravessamentos reacionários ou revolucionários, justo pela natureza de genericidade, abstração e ousadia, insuportáveis seja para Deleuze, seja para Derrida, colegas de Laruelle. Para uma breve história destas polêmicas, faço referência a meu já publicado artigo, intitulado “François Laruelle ao uso da Estética e História da Arte” (CALIL, 2022). A versão expandida desta história constará na tese de doutorado do autor deste artigo, em processo de escrita.

A Não Filosofia de François Laruelle representa uma renúncia à insistência em filosofar e pensar, tanto como uma força reacionária que busca retornar ao suposto paraíso perdido da Grécia-Roma pensante, quanto como uma força revolucionária que busca devolver a Filosofia historicamente negada aos seus “*sujets de direito*”. De acordo com Laruelle (1992), as filosofias, de todos os tempos, espaços, línguas etc. têm finalidades terapêuticas em relação à alma, ao corpo, ao pensamento, à linguagem, à lógica, à percepção, entre outros aspectos. No entanto, existe um defeito intrínseco à própria Filosofia, que inclui fetichização, excesso de memória e repetição, perda da variabilidade, diminuição da diferenciação, sedimentação, padronização, estereótipos de estilo e fixação em objetos de estudo.

A Não Filosofia, por sua vez, não se preocupa com os objetivos, a dignidade, as finalidades quase teológicas, as virtudes ou a sabedoria da Filosofia. Nada disso é relevante para Laruelle (*apud* FARDY, 2020). O que interessa é a utilização da Filosofia como material para uma forma de arte, ou até mesmo como uma arte em si. A ideia de Laruelle é transformar a Filosofia em Arte, em vez de

filosofar sobre a Arte. Assim, busca-se criar uma prática capaz de destruir o uso tradicional da Filosofia. A Não Filosofia, como uma forma de Filosofia Artificial, não é uma filosofia baseada em artifícios exteriores à Filosofia, como a estética ou a informática. Trata-se, na verdade, de romper com tal filosofia espontânea, repetitiva e autoapaixonada. A Não Filosofia como Arte-Pensamento tem por objetivo proporcionar os meios para uma transformação conceitual e teórica capaz de revigorar a Filosofia. O propósito dessa mudança teórica e científica é a invenção, no sentido latino duplo de *inventio*. Essa invenção ainda não alcançou sua plena significação, embora tenha sido iniciada aqui e ali, como nos trabalhos de Deleuze e Derrida, com quem Laruelle polemizou exatamente por esta razão.

## 2 Sobre a Ciência-Ficção de François Laruelle

Esta segunda seção do artigo responde à pergunta: o que é Ciência-Ficção para François Laruelle?

Em primeiro lugar, trata-se de um além-Filosofia e de um além-Ficção: não se trata das interconversões entre Filosofia e Literatura, como em Marquês de Sade, Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Em segundo lugar, Laruelle utiliza o termo Ciência-Ficção de forma redefinida, distanciando-se da compreensão convencional do gênero artístico, fosse ele literário, fosse ele cinematográfico. De fato, “Ciência-Ficção” é tradução de “Science-Fiction,” o que em francês corresponde a “Ficção Científica”. Donna Haraway, com sua especulação fabulatória, é quem mais se aproxima da Ciência-Ficção no campo da Teoria. Mas, para Laruelle, a Ciência-Ficção não é nem fabulação ético-política, nem entretenimento, nem literatura especulativa, mas sim uma prática teórico-metodológica não filosófica, quasi-acadêmica e científica. A Ciência-Ficção avança a ideia de que Filosofia e Literatura são em si limitadas por suas próprias constituições, e argumenta que é necessário explorar outras formas de fazer algo com a Filosofia, o Pensamento, a Literatura e as Letras que não escrever ou falar em uma linguagem de espelhamentos, correspondências e imitação-emulação, uma filosofia literária ou uma literatura filosófica.

As Ciências-Ficções de François Laruelle são um trabalho prolífico que abrange uma ampla gama de temas, construídos por hipótese e especulação. Elas foram inicializadas na interface entre Ciência e Filosofia, respectivamente em *Introdução às Ciências Genéricas e Filosofia Não Padrão* (LARUELLE,



2008, 2010), desde o que se definiu Filo-Ficção como “[...] um uso emergente e subtrativo dos meios do pensamento, de filosofemas-sem-filosofia, de matemáticas-sem-matemática e, portanto, de todas as dimensões da filosofia despojada de sua própria finalidade englobante própria, uma insurreição contra as maiores finalidades superiores” (LARUELLE, 2012, p. 155). Desde então, notadamente na obra de François Laruelle da última década, foram projetadas três linhas de Ciência-Ficção: a Foto-Ficção, a Cristo-Ficção e a Música-Ficção, nesta ordem.

A título de resumo e resenha, tratemos destas Ciências-Ficções esquematicamente. Laruelle (2011, 2012) expande o conceito de Não Fotografia em *Foto-Ficção: Uma Estética Não Padrão*, no qual à Filosofia como Ciência das Luzes, precursora da Fotografia, antes mesmo de seu aparecimento tecnológico, se opõe a Foto-Ficção como refutação do onto-foto-falo-logocentrismo. Em *Cristo-Ficção*, Laruelle (2014) mergulha em questões teológicas, oferecendo uma nova teoria de Cristo como figura da insurreição humana no Universo, mais que revolução do Mundo. Por fim, em *Tetrálogos, uma Ópera de Filosofias*, Laruelle (2019) compõe um libreto não filosófico, sob o signo da Música-Ficção: uma música sem música, um princípio abstrato de composição de ideias insonoras. Em tais livros, por exemplo, François Laruelle desafia as fronteiras da Filosofia, da Teoria da Ciência e da criatividade para-artístico-literária, capacitando não esteticamente uma variedade de temas intrigantes, mais ou menos contemporâneos, mais, menos ou nada filosóficos, muito menos bem pensantes.

Os procedimentos de ficcionalização e axiomatização, vindos da matemática, o caráter experimental do pensamento por hipótese, vindo da teoria da ciência moderna, a lógica não binária, não corpuscular e especulativa, vinda da física quântica, ingressam na Não Filosofia como sua concretude científica, e não sapiencial (SCHMID; HATCHUEL, 2014). Nesse sentido, para Laruelle, a Ciência é a técnica da distância, o estilo da Não Filosofia ou Filosofia Não Padrão; já a Ficção é a passagem do regime científico para a forma de exposição, que não é narrativa. A Ficção de Ciência-Ficção é da lógica do *ingere*, do *faktum*, não do *dicere*, do *dictum*, muito menos do *datum*; daí, insistimos, ficção não é fabulação nem narração, não é processamento de dados, mas geração de conceitos, de coisas-conceitos. No mesmo espírito, Barthes já se aproximara deste procedimento, método de instanciação de problemas acadêmicos não padrão: “[...] pois não defino uma palavra; dou nome a uma coisa: reúno sob um nome, que aqui é...” (BARTHES, 2003, p. 16-17).

Assim como foram princípios de reorganização de prosa filosófica Joyce e Kafka, para Deleuze, e Artaud e Ponge, para Derrida, a Ciência como Ficção, para Laruelle, é ingrediente seu estilo de escrita não filosófico, de maneira análoga ao imaginário do laboratório, da simulação e da invenção, presentes em *Frankenstein* de Mary Shelley e em *A Eva Futura*, de Auguste Villiers de L'Isle-Adam. A Ciência é para Laruelle uma forma de prática textual, mas de um tipo que é constituído pela materialidade das formas de escrita que ele chama de *Ficção*. Como notamos, tal virada ficcionalista, em certo sentido, não é sem precedentes: além dos supracitados, autores como Jean Baudrillard, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Roland Barthes, por exemplo, começaram a pensar na(s) filosofia(s), em particular, e no Pensamento, em geral, como um gênero de escrita, de narração, de  *fingimento*, em uma acepção fernando-pessoana. Laruelle, porém, não se ilude pela suposta interface entre Filosofia e Literatura, mas objetiva mostrar que ela mesma e seus polos já estão inscritos todos dentro de uma certa estrutura filosófica generalizada, que captura e subordina o problema da linguagem literária e da lógica da ficção.

Por isso, a questão para Laruelle não é descobrir qual é a relação entre Literatura e Filosofia, Ficção e Realidade, mas transcender a própria pergunta sobre a diferença delas ou até a desconstrução de sua oposição, e isto à força de Ciência-Ficção. Laruelle não opera um gesto cartográfico, arqueo-genealógico, nem histórico-paleonímico, muito menos dedica-se aos gêneros ficcionais literários ou de Teoria Especulativa, como seria o caso para a Extro-Ficção Científica de Quentin Meillassoux ou *A bola de bilhar* de Isaac Asimov. Não se trata de mapear ou remapear a paisagem da linguagem e seus usos: a fixação na diferença ou na desconstrução das práticas textuais e linguagéticas são duas faces da mesma moeda. Para Laruelle, o problema é como e o que escrever uma vez que esse ponto de indiferença e indeferência seja axiomáticamente assumido, e isto sem apoiar-se na autoridade filosófica, histórica, tipológica ou topológica, por exemplo, de Derrida/Deleuze *vis-à-vis* a Artaud.

A Ciência-Ficção que Laruelle assume é um estilo de prosa conceitual que não é do tipo padrão, nem de um tipo que se deleita em não ser desse tipo, como é o caso de grande parte da escrita pós-estruturalista da geração de Laruelle, dos quais os autores supracitados são modelares. Genérica, abstrata, fora do Mundo, despreocupada com as respeitadas diferenças oriundas de uma observância religiosa e filosófica com a linguagem escrita e discreta (a ortodoxia filisteia de nietzschianos e deleuzianos antitotalização, o siso e o riso do acadêmico institucionalizado/desinstitucionalizante, a sabedoria sermonística

da palavra do filósofo-filólogo com suas boas maquetes de Tempo-Espaço etc.), a Não Filosofia guarda a atitude laboratorial e experimental das Ciências como ponto de partida para reconfigurar os objetivos e possibilidades destas textualidades-padrão (Filosofia, Literatura, Pensamento, Teoria etc.), mesmo que sob o risco de descartá-las, sem pudor nem pavor, para além da morte-e-vida delas.

### 3 Expansão do literário em função da Ciência-Ficção

Esta terceira seção do artigo responde às perguntas: em que a Ciência-Ficção de François Laruelle contribui para expansão do literário? O que elas têm a ver?

Para os estudos literários expandidos, dentro de uma chave laruelliana, podem-se citar algumas ocorrências pertinentes. Em *Para uma imaginação não europeia*, de Danilo Di Manno de Almeida (2002), explora-se o futuro da imaginação, conferindo-lhe um *status* transcendental por meio da não filosofia. O livro propõe uma abordagem liberada do pensamento, abrindo caminho para novas experiências geoimaginativas. Já em *Filosofia e Não Filosofia do Poético*, de Alessandro Bertocchi (2006), explora-se a complexa relação entre linguagem e pensamento. Por meio do poético e do não poético, pensa-se sobre o pensamento, independentemente de ele aumentar ou diminuir a tensão entre linguagem e pensamento. Além destes, meus trabalhos anteriores têm subtextos laruellianos, mais ou menos críticos: meu mestrado, *Do erro de Averrois* (MACHADO, 2019), pesquisa uma tradição poética medieval pouco conhecida, sem a sobrecarga poético-aristotélica da analítica lógico-filosófica; um ensaio meu, “Verso versus Universo, Antíteses do Anticonceito do Antipoético” (CALIL, 2021), versa sobre um conceito de antipoesia, desconectado da analítica contemporânea que a elogia indefinidamente.

Ainda para os estudos literários expandidos, mas fora do escopo laruelliano, há ocorrências análogas de Ciência-Ficção, no sentido não narrativo laruelliano. *Ficções*, de Jorge Luis Borges, é uma coleção de contos fictícios que exploram temas como o infinito, o labirinto e a natureza ilusória da realidade, dentre os quais há pseudo-artigos filológico-filosóficos. Em *Cantatrix Sopranica*, de George Perec, uma soprano é submetida a testes de canto em função do arremesso de tomates, em um *paper* rigorosamente fictício, dos gráficos à bibliografia. *Doctor Faustroll*, de Alfred Jarry, é uma obra surrealista decadentista

que acompanha as aventuras do excêntrico e enigmático personagem Faustroll, explorando temas como a busca pelo conhecimento, a transgressão dos limites e a natureza dualista da humanidade. O que todas têm em comum é que elas incrementam a Ficção no valor de verdade de sua lógica do sentido a ponto de indeferir dos efeitos de Real pela Ciência como artifício *na* ficção. É exatamente tal efeito anfibólico entre Real e Ficcional, um Real porque Ficcional, porque *em-sí*, que as Ciências-Ficção de Laruelle almejam, desde a polêmica Foto-Ficção, à herética Cristo-Ficção, à poética Músico-Ficção.

Fora dos estudos literários, porém, a Ciência-Ficção na obra de François Laruelle representa uma crítica da Filosofia, propondo a criação de novos conceitos e perspectivas que transcendem as limitações da tradição filosófica estabelecida, sem perdão às suas formas modernas ou antigas. Ela oferece uma maneira teórica, imprática, abstrata e impossível (na melhor das acepções de tais palavras) de ir além das fronteiras das ciências, humanas ou não, literárias ou técnicas, abrindo caminho para a especulação e a inovação científicas, desbinarizando a oposição clássica entre Ciências e Artes, suas consequências escriturais e escritoriais inclusive.

Antes da Não Filosofia, Roland Barthes, como um todo, e Jacques Derrida, em partes, notadamente nos escritos derridianos dos anos 1970, já haviam obrado em nome disso. Depois da Não Filosofia, em sua fase científico-ficcional última, são casos desta prática não filosófica sistemática a própria obra de François Laruelle, notadamente a dos últimos 10 anos, e os trabalhos mais recentes de seus continuadores, na pessoa física de Anne-Françoise Schmid ou na pessoa institucional da Organização Não Filosófica Internacional (ONPhi). Trata-se, de fato, de uma área de estudos bastante contemporânea, mas intempestiva até para o valor ideológico do contemporâneo; trata-se de uma lógica de escrita acadêmica não padrão, exo-filosófica, para-artístico-literária e talvez com potencial de expansão nas academias no Brasil que se interessem pelo tema e o problema.

## **4 Conclusão**

Chega-se à conclusão do artigo. Em última análise, explorando os escritos de François Laruelle e seus colaboradores, é possível encontrar potencialidades de plataformas filo-ficcionais em nome de Ciências e/ou Artes não convencionais. Este artigo introduziu o conceito de Ciência-Ficção de François Laruelle e

justificou a expansão do campo literário com base nessa perspectiva. Assim, buscou-se contribuir para o *II Congresso Poéticas da Proximidade: expansões contemporâneas do literário*, trazendo um elemento novo e possivelmente inovador para a cena acadêmica brasileira. Pessoalmente, e reafirmando uma apreciação anteriormente expressa, a obra de François Laruelle e a anatomia do projeto não filosófico talvez sejam de importância científico-metodológica, qualidade tecno-estilística, interdisciplinaridade e originalidade conceitual, ainda pouco conhecidas no Brasil. Portanto, esses textos parecem ser de interesse não apenas para as Ciências e Artes, dentro de fora das academias e universidades, mas também no que tange ao potencial de mercado editorial, a começar por um trabalho coordenado de tradução.

## Referências

ALMEIDA, Danilo Di Manno de. **Pour une imagination non-européenne**. Paris: Kimé, 2002.

BARTHES, Roland. **O Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France, 1977-1978. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

BERTOCCHI, Alessandro. **Philosophie et non-philosophie du poétique**. Paris: Michel Houdiard Editeur, 2006.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.

CALIL, Marco. Verso versus Universo, ou Antíteses sobre o anticonceito do Antipoético. **Exilium: Revista de Estudos da Contemporaneidade**, v. 1, p. 232-256, 2021.

CALIL, Marco. François Laruelle ao uso da Estética e História da Arte. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE, 12., 2022, São Paulo. **Anais [...]**. Campinas: Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/eha-2022/trabalhos/francois-laruelle-ao-uso-da-estetica-e-historia-da-arte?lang=pt-br>. Acesso em: 22 jun. 2023.

FARDY, Jonathan. **Laruelle and Art: The Aesthetics of Non-Philosophy**. London: Bloomsbury Academic, 2020.

LARUELLE, François. **Théorie des identités**: Fractalité généralisée et philosophie artificielle. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

LARUELLE, François. **Introduction aux sciences génériques**. Paris: Éditions Petra, 2008.

LARUELLE, François. **Philosophie Non-Standard**: Générique, Quantique, Philo-Fiction. Paris: Éditions Kimé, 2010.

LARUELLE, François. **The Concept of Non-Photography**. London/Cambridge: Urbanomic/Sequence Press, 2011.

LARUELLE, François. **Photo-Fiction, a Non-Standard Aesthetics**. Minneapolis: Univocal Publishing, 2012.

LARUELLE, François. **Christo-Fiction: Les ruines d'Athènes et de Jérusalem**. Paris: Fayard, 2014.

LARUELLE, François. **Tétralogos: un opéra de philosophies**. Paris: Les Éditions du Cerf, 2019.

MACHADO, Marco Antonio Calil. **Do erro de Averrois**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2020.tde-21022020-175049>. Acesso em: 23 jun. 2023.

SCHMID, Anne-Françoise; HATCHUEL, Armand. On Generic Epistemology. **Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities**, v. 19, n. 2, p. 131-144, 2014.

# Poética tucuju contemporânea: autoria feminina no Amapá

Mariana Janaina dos Santos Alves

## 1 Introdução

A pesquisa apresentada neste artigo discorre sobre a escrita feminina contemporânea produzida no extremo Norte do Brasil, especificamente, por duas autoras do estado do Amapá. Dentre os autores da cena poética contemporânea tucuju foram escolhidas duas obras: *Efemêra*, de Lara Utzig (2020), e *Peixe-poema*, de Aline Monteiro (2021). O estudo proposto versa sobre a poética feminina, em contexto amazônico, pontuando os aspectos que marcam a escrita dessas autoras. A temática escolhida para o eixo de estudo se desdobra tendo em vista a análise do lirismo descritivo, o poema em prosa e a voz lírica nos textos. Para tanto, enviesamos pelos temas que marcam o lugar de fala das escritoras, no qual a Amazônia é colocada em evidência não apenas no espaço literário, mas também em aspectos subjetivos delineados pela voz lírica.

De acordo com Porée (2007), a força da poesia feminina, na perspectiva que tomamos para embasar este estudo, foi marcada pela intimidade, característica evidenciada pela voz lírica feminina tornando múltipla a integração de outras vozes, por vezes e anteriormente silenciadas. No contexto de uma sociedade essencialmente patriarcal e feminizada<sup>1</sup> consideramos, então, que quanto mais “íntimos” os eixos presentes na literatura, mais eles exercem dois princípios postulados por Porée (2007), quais sejam: a **infinitude** e o **fechamento**, que relacionam elementos poéticos que vão além de expressões subjetivas e que, de fato, não condensam somente questões femininas. A composição projeta marcas coletivas que anteriormente eram compreendidas por “comunidade imaginária de mulheres”, para usar os termos do autor. Neste ponto, com espaços fundamentados singularmente, a poética estende o contexto de enunciação amazônico nomeando faces verdadeiramente coletivas.

---

1 Tradução nossa do termo de Porée (2007), “féminisée”.



Pesquisar autoras que produzem no extremo Norte do Brasil, a nosso ver, é ponto fundamental para projetar a literatura contemporânea amapaense; além disso, produzir criticamente sobre a poética feita por mulheres no contexto amazônico tende ao compartilhamento de obras que rompem, de certa forma, o círculo proposto pelas grandes editoras comerciais, que por vezes favorecem a invisibilidade de autoras que estão fora dos grandes centros urbanos brasileiros.

Buscamos, nesse sentido, dialogar com a discussão de Dalcastagnè (2012) de **território contestado** na literatura sob a perspectiva do contemporâneo. Acreditamos que os diferentes grupos sociais, ao se apropriarem de seus recursos, para além de estilos ou escolhas repertoriais, com a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, tornam visíveis, cada vez mais, autores e críticos que se movimentam na cena literária em busca de espaço. Essa busca — de poder, o poder de falar — legitima aquele que fala. A partir das reflexões dessa pesquisadora entendemos que não é possível pensar a literatura brasileira contemporânea sem confrontar o **jogo de forças** estabelecido, por vezes no eixo comercial, por outras pelos locais onde as publicações são feitas. A intensidade das vozes, que neste caso consideramos a partir da poética, pode suscitar outras e não “novas” identidades; além disso, elas remetem a outros espaços de reconhecimento. Vejamos as palavras da autora:

Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para se pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discurso, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13).

O propósito de pesquisar a poética, com ênfase na escrita de mulheres, é também expandir o espaço da recepção e inserir a crítica de obras contemporâneas, considerando que o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo e que, apesar de haver ampliação dos espaços de publicação, seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, *blogs* ou *sites*, isso não quer dizer que esses espaços sejam valorados da mesma forma (DALCASTAGNÈ, 2012).

Por isso, ao considerar o estudo acima assinalamos a contraponto o que se identifica em ampla escala nas publicações de abrangência nacional, e que em geral oblitera a integração de escritores de outras regiões fora dos grandes centros, mantendo um paradigma nas publicações contemporâneas: os autores,

em maioria, pertencem à mesma classe social, vivem nos grandes centros e são os premiados. Isso não quer dizer que esses autores não mereçam ser destacados; o que pensamos é, justamente, em ir contra o que está posto, sem desvalorizar esta ou aquela publicação, visibilizando, dando nome e voz às identidades, mais especificamente de mulheres amazônicas.

Importa registrar que a circulação destas obras, em geral, depende ainda da divulgação e venda das próprias escritoras, mesmo quando os livros são publicados por editoras comerciais; geralmente, a publicação é financiada com fundos próprios ou resulta de investimento de editais de fomento às publicações, por vezes locais e não tão frequentes. Além disso, as grandes livrarias ou distribuidoras nacionais que estão presentes nas regiões fora do eixo central, frequentemente, repetem nas estantes os mesmos títulos aí vendidos, sem incluir autores da região ou publicações mais recentes. Essas questões impactam, a nosso ver, diretamente na recepção dessas obras, uma vez que a circulação dos livros ocorre de forma restrita; por vezes, após a inclusão da obra em processos seletivos das universidades, normalmente as estaduais ou federais, a situação muda um pouco e ocorre certa procura pelas obras, que não são encontradas tão facilmente nas livrarias comerciais. Assim, cabe ao leitor recorrer às bibliotecas para a consulta de alguns exemplares ou a *sites* que fazem a venda *on-line*.

## **2 Efêmera e Peixe-poema**

Para este artigo, escolhemos duas obras que integram a proposta instituída pelo projeto de pesquisa “Negritudes da Amazônia: da poética à narrativa”, desenvolvido na Universidade Federal do Amapá (2023). Os estudos consideram primordial a recepção das obras de autoras no Amapá e respondem a uma necessidade contextual em espaço determinado: o amazônico. Entendemos, dessa forma, que a história literária não é formação, o que anteriormente foi chamado de “etapas das literaturas”, mas sim transformação. Entende-se que a ideia de gênese das literaturas provém do mito das origens, mas notamos que elas seguem como “signos em rotação”, para recuperarmos os termos de Octavio Paz (1976). Assumimos então, nesse sentido, a hipótese de que a distinção que por vezes inscreveu os termos **literatura central** e **literaturas periféricas** foi unicamente utilizada para sobrepôr as publicações que instituem categoricamente o cânone literário e as outras publicações.

A acepção que tomamos como partida para essa inscrição prevê que a literatura tem vários centros no **Todo-Mundo** (GLISSANT, 1981) e se constitui numa poética da relação que se define a partir do conceito de identidade-rizoma. O que significa dizer que a poética não se define em uma zona de conflito ou superioridade, mas na relação, que não se trata de dependência, nem de periferia, emergência ou diferenciação, ou seja, questões que podem conduzir às ideias fantasmáticas de origem ou paternidade. Consideramos, pois, que “Não há literatura menor ou marginal, pois não há origem pontual da literatura” (RIVAS, 2005, p. 292). E a poética, neste caso, se constitui nela mesma como um emaranhado de eixos que podem condensar vozes, espaços, temas, lirismo, denúncia, memória, enfim, a união figurativa de múltiplos que caracterizam a contemporaneidade e se espalham nas obras literárias.

*Efêmera*, de Lara Utzig (2020), é um livro composto por três partes, respectivamente: “Frágil ampulheta”, “Nudez dos ponteiros” e “Lirismo das horas”. À primeira vista, pode-se crer que a temática norteadora dos eixos versa somente sobre o tempo, essa unidade que não se pode dominar. Todavia, destacamos que as partes têm desdobramentos que condensam nos eixos propostos esferas que sinalizam elementos existencialistas, mas, por manobra de crítica neste estudo, as abordaremos a partir da perspectiva fenomenológica.

A obra reuniu alguns poemas publicados anteriormente no *blog* da autora ([mensagemefemera.blogspot.com](http://mensagemefemera.blogspot.com)) e foi prefaciado por outro poeta tucuju, Tiago Quingosta, autor de *Aluvional* (2022). Entre sonetos, jogos de palavras e versos que ora se apresentam livres, ora rimados, o livro se compõe em temáticas que recorrem ao tempo e às percepções existencialistas sobre a modernidade. O Amapá e a paisagem amazônica, por exemplo, enunciam o espaço poético. Vejamos o poema “Condição atmosférica”:

Amapá

**Leves pancadas de chuva**

Sexta-feira, 36°C

Não esqueça o guarda-chuva

**O mormaço se levanta**

Nuvem espessa, muita lama

Nos jornais a apresentadora avisa:

Dia quente, meio-dia.

**Fim de tarde:**

**Vento forte, umidade**

O homem meteorológico

Não consegue ver o tempo.

(UTZIG, 2020, p. 27, grifos nossos)

Heidegger, em *A caminho da linguagem* (2003), expôs a seguinte provocação: o que o poema é capaz de falar? Se pensarmos a essência da linguagem a partir do que é comunicado, e nesse contexto, o que é partilhado no texto poético, pode-se considerar que Utzig apresenta em sua produção uma marca indelével da escrita contemporânea: o que é escrito em verso soa como uma aparente notícia, alguma coisa já registrada, recorrente na memória e que, colocada em circunstância literária, por meio da voz poética torna o conteúdo acessível. Não se deseja, portanto, fazer mera descrição dos versos para, com maior precisão, apresentar a forma. Fazendo isso permaneceríamos presos a uma representação da linguagem há séculos predominante e, além disso, particularmente estruturalista. Por isso, essa representação expressa de movimentos interiores da alma e da visão de mundo que se eleva no texto será considerada para a composição. Em sua essência a linguagem “fala”, para usar o termo de Heidegger, mas o que buscamos no texto são as projeções que se formam a partir do “falar” da linguagem poética. E nessa perspectiva encontramos, portanto, o ser/estar do que se diz.

Por vezes, a escrita da autora amapaense faz menção aos outros escritores que, certamente, marcaram sua trajetória enquanto leitora, e por vezes, lemos algumas dessas referências em *Efêmera* (UTZIG, 2020). Entre eles encontramos Vinícius de Moraes, ao qual o poema “Soneto repentino” é dedicado, assim como Alphonsus de Guimaraes em “Ode à Ismália”, e “Autobiografia” a Fernando Pessoa. Conjecturando no pós-leitura desses textos, poderíamos considerar ainda que, de certa forma, eles constituem uma espécie de intertexto, dada a referencialidade e forma poética. Novamente recorreremos à Heidegger para retomar a ideia de que o poema tece imagens poéticas mesmo quando parece descrever alguma coisa. Nas palavras do filósofo reestabelecemos o princípio apontado: “Poetizando, o poeta imagina algo que poderia existir realmente. Ao poetizar, o poema representa numa imagem o que imaginou. É a **imaginação poética** que se exprime na fala do poema” (HEIDEGGER, 2003, p. 14, grifo nosso).

O termo empregado face as impressões imagéticas determina que o que se diz no poema é o que a poeta expressa a partir de si mesma. O conteúdo se apresenta com a projeção da voz lírica e a linguagem do poema é uma múltipla enunciação expandida pela imaginação poética. Enquanto expressão a linguagem **fala**, conforme a explicação de Heidegger, uma vez que a essência da fala não é expressão. Essa questão pode ser ainda mais aprofundada nessa discussão se não obliteramos o fato que o livro de Utzig foi publicado a partir de “recorte” feito na escolha dos poemas que já tinham sido publicados em mídia digital ao longo de dez anos. No livro, as expressões poéticas dadas pela voz lírica definem no impresso um eixo de poemas que foram “eleitos” em temáticas mais frequentes no *blog*, quais sejam as já assinaladas anteriormente: tempo, metapoesia e amor. Essas temáticas serviram como norteadoras para a escolha dos poemas que comporiam o primeiro livro e expressam fases pré-definidas na produção a partir das escolhas de Utzig.

Em *Fragmentos de uma poética do fogo* (1990), Bachelard tomou a imagem da fênix para discorrer sobre o ser que renasce ou que se refaz a partir das cinzas e, além disso, elencou a fenomenologia e os poetas para pensar as variações das imagens. Segundo o autor, é pela adesão ao ser poético da imagem que se pode realizar a fusão de entusiasmo e prudência para que a linguagem exarcebada conceba um “ser poético”. O ser poético suscita a multiplicidade de metáforas e os pensamentos intermediários compõem a forma.

Essa função se exerce a partir do uso da palavra, quer dizer, captura-se as imagens no espaço, que podemos assim chamar de “espaço vivência”. No caso das autoras é mister que esse seja um espaço amazônico ilustrado, por exemplo, pelo clima, por igarapés ou qualquer outra imagem que possa registrar a vivência amazônica, bem como as percepções, no que se refere aos seus lugares de fala e vida, que são elementos motores de suas criações poéticas, principalmente nas obras escolhidas.

Essa escrita resulta da impressão do ser poético, ultrapassando as imagens onde elas foram concebidas. O que Bachelard chamou de **teste de imaginação** teria função libertadora e a linguagem de significação seria ampliada. Dito de outra forma, o teste de imaginação detecta anteriormente a beleza nas imagens e a partir do imaginário esse sentido se expande em texto, nesse caso, o texto poético, pois, segundo Bachelard (1990, p. 66): “A fenomenologia nos permite, nos ordena, viver a imagem pela atração de sua sutileza. Um detalhe de imagem aumenta por uma expansão na ordem do poético”. Assim, compreendemos que se muda a perspectiva na ação ampliada do poético que pode também envolver

elementos subjetivos, referenciais, locais que, de certa forma, expandem a imagem e podem ser facilmente reconhecidos ou pensados em outros lugares, e não necessariamente esses elementos se fixam, quer dizer, conforme Bachelard, um detalhe da imagem muda a temporalidade da imaginação. Vejamos como essa ampliação aparece no poema “Imerso”, de Lara Utzig:

Dizia Heráclito  
que nenhum homem se banha  
duas vezes  
no mesmo rio.

Água corrente  
água limpa  
sempre água nova  
a cada dia  
[cristalina

**Até um igarapé**  
ou um arroio estreito  
se expandem com o fluxo  
[totalmente alheio  
Em vital transformação.

Mais do que pulsar dos líquidos  
também é restaurado o homem  
renascido ao mergulhar.

Eis que a torrente segue adiante  
e o homem, ser cambiante,  
muda junto com o flúmen  
[do **Tempo**

Ao me dar conta disso  
[fugidio  
**sorriso:**  
**sou rio.**  
(UTZIG, 2020, p. 28, grifos nossos)

As imagens constituem-se a partir do ser poético que torna ao espaço lírico cruzando a linguagem em concepção de lirismo descritivo. As imagens aquáticas são recorrentes em Utzig e Monteiro, e por mais que seja compreendido o que se diz no poema a partir da poética, neste caso, uma poética que se diria “das águas”, pesa sempre ainda o entendimento de que o dito é apenas o enunciado. Se para Heidegger (2003) a linguagem é expressão, a provocação evoca proximidade. Nesse sentido, evocar é retirar o que se evoca da distância, aquilo que se resguarda quando é evocado. Naturalmente é sempre provocar e invocar a vigência e a ausência. Nos elementos poéticos a evocação nomeia aspectos, e o que poderia ser concebido como “íntimo” funde-se a uma questão anterior e compartilhada. Mundo e coisa se distinguem e permanecem distintos puramente, o que quer dizer que no meio de dois, entre mundo e coisa, no *inter*, prevalece o corte, por isso lembramos o termo alemão *Schied*, que se refere ao que separa e diferencia as coisas, para que possamos entender seus compartilhamentos.

Na obra *Peixe-poema* (MONTEIRO, 2021), o prefácio intitulado “Poética das marés” já nos remete a uma obra que celebra as águas, temática recorrente em obras amazônicas, principalmente na produção literária contemporânea. Os poemas de Monteiro, assim como os de Utzig, também já tinham sido publicados pela autora no *blog* “Outros carnavais”, no qual ela manteve uma produção de poemas inéditos no período de 2008 a 2013. Em 2019, o *blog* “Viva voz” deu origem às publicações de poemas mais recentes. Assim, da mesma forma como aconteceu em *Efêmera* (UTZIG, 2020), o *Peixe-poema* de Aline Monteiro se tornou um livro de estreia que foi constituído de textos anteriormente publicados em mídia digital.

Aline Monteiro escreve em português e francês. Os poemas são, em maioria, feitos a partir da prosa poética, textos denunciando as consequências e questões vinculadas ao pós-colonialismo. Dentre eles, o racismo, as identidades e as águas amazônicas se destacam como temas recorrentes. Vejamos o primeiro poema de Aline Monteiro escolhido para este artigo:

Macapá sem prédios

Como em um jogo dos sete erros  
você reparava as faltas da cidade  
Enquanto isso, li que a arte dos desenhos  
nos corpos dos wajãpi foi tombada como



patrimônio cultural da humanidade  
Corpos contavam suas cosmologias  
enquanto uma nuvem de fumaça  
pairava sobre a sua cabeça.  
(MONTEIRO, 2021, p. 24)

Novamente, a atmosfera que compõe as identidades do Amapá e que se estende pela região amazônica se faz presente nas **imagens poéticas**, se tomamos a perspectiva de Heidegger (2003), ou no **ser poético**, se pensamos a partir de Bachelard (1990). O poema “Macapá sem prédios” destaca uma reflexão muito comum entre pessoas que passam pelo estado ou recém-chegadas na Amazônia, sobretudo se essas pessoas são oriundas de grandes centros urbanos, cidades verticalizadas. O Amapá é um estado cercado pelas águas, só se pode sair de avião ou de barco; além disso, importa registrar que muitas pessoas realmente “passam” pelas cidades, exatamente, por se tratar de um estado fronteiro. Há também de se mencionar o comparativo elevado pela lírica descritiva proposta por Monteiro em reiterar a questão frequente nas percepções sobre a falta de estrutura da cidade, marcada inclusive pelo próprio emprego do verbo presente no verso “você reparava as faltas da cidade” (MONTEIRO, 2021, p. 24).

Ademais, as identidades dos povos indígenas que vivem no Amapá, mais especificamente os Wajãpi, estão presentes no poema a partir da conceitualização da cosmologia indígena por meio do registro da arte desse povo nos desenhos feitos pela etnia. Nos versos pode-se ler: “Enquanto isso, li que a arte nos corpos dos wajãpi foi tombada como patrimônio cultural da humanidade” (MONTEIRO, 2021, p. 24). Destacamos ainda a existência da relação apontada no verso com um fato da época: a inauguração do Centro de Formação Wajãpi. Encontramos a informação que foi veiculada pelo Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, da qual destacamos um trecho:

É um centro construído na Terra Indígena Wajãpi para apoiar algumas atividades do Plano de Salvaguarda do Patrimônio Imaterial Wajãpi, especialmente a formação de pesquisadores, professores e documentaristas indígenas. **Esse Plano de Salvaguarda foi aprovado pela Unesco quando proclamou a arte gráfica e a tradição oral dos Wajãpi como Patrimônio da Humanidade** (Instituto de Pesquisa e Formação Indígena, 2009, grifo nosso).

A cosmologia contada nos corpos indígenas se torna ponto entre as questões que vinculam a cena contemporânea que, de certa forma, relativiza a contemporaneidade e a ancestralidade. Seguimos concordando com as anotações da *Poética do fogo* (BACHELARD, 1990), na qual se pode ler a assertiva de que a fenomenologia nos permite viver a imagem pela atração de sua sutileza, ou seja, “Um detalhe de imagem aumenta por uma expansão na ordem do poético. Tudo muda na ação ampliada do poético. Um detalhe da imagem muda a temporalidade da imaginação” (BACHELARD, 1990, p. 63).

No poema de Monteiro (2021), a referencialidade apontada sobre os Wajãpi, além de expandir no texto a alusão a uma etnia que vive no Amapá, lança ainda em aspectos de sua literariedade anotações sobre o contemporâneo que revê povos ancestrais, em que muitos permanecem resistentes e organizados no estado. Essa etnia, que tem sua cultura calcada na oralidade, usa a cosmologia para organizar o mundo exterior e sua arte impressa nos corpos. Monteiro (2021), por sua vez, revê por meio da escrita poética veicular esses conceitos, apontando comparativo superficial de pessoas que expressam ou compreendem que o desenvolvimento humano ou social se dá apenas por meio da edificação, de construções ou elevados. De forma poética, a autora faz crítica aos pensamentos frequentes, porque não dizer, coloniais sobre o estado ou mesmo sobre a grande floresta. Passemos à leitura do segundo poema, “Oito ilhas”:

Não há luta entre margem e rio  
Em doces encontros água e encosta se beijam  
Navegando-se noite adentro  
Bailando as ilhas se reconstroem

Mas onde era campo cerrado hoje é rio  
E seu gosto doce já não molha a sede das bocas  
A boca já não canta novenas de santo

A cidade assoreada não fala mais  
*Assim que a maré subir...*  
A cidade já não vê a cidade.  
(MONTEIRO, 2021, p. 25)

Nesse poema, a vida urbana aparece aliada às perspectivas que vinculam memórias, a passagem do tempo e as conseqüentes mudanças geográficas, as

quais importa explicar que são comuns na região, nas ilhas cercadas de florestas, encostas e braço de rio. É natural que sejam assoreados devido à erosão, ao clima, às chuvas e à vegetação.

O caminho das águas molda a margem e o rio, o encontro das águas marca os versos, a voz lírica recorda: “Mas onde era campo cerrado hoje é rio” (MONTEIRO, 2021, p. 25). A cidade de Macapá torna-se imagem que representa outras da Amazônia, assim como as características da religiosidade compenetrada das pessoas, como lemos no verso “A boca já não canta novenas de santo” (MONTEIRO, 2021, p. 15). Do passado da memória ao tempo presente “a cidade assoreada” é o elemento silenciado, talvez pelo próprio tempo que desenvolveu e modificou a paisagem desse espaço, talvez pelas mudanças que, assim como ocorreram na natureza, conseqüentemente modificaram as pessoas do lugar. A expressão “Assim que a maré subir...” (MONTEIRO, 2021, p. 15) faz lembrar o movimento da entrada e saída da lua, de um povo que observa e se alinha ao tempo e espaço integrando a natureza, identificando-a em suas constantes.

A cidade que não vê a cidade, em certos aspectos não reconhece as mudanças, sejam elas naturais ou urbanas. A percepção da paisagem é elemento constituinte da imaginação poética que organiza as esferas temáticas que se encaixam perfeitamente à cena tucuju.

### **3 Considerações finais**

Em fase inicial ainda do projeto de pesquisa “Negritudes da Amazônia: da poética à narrativa”, desenvolvido na Universidade Federal do Amapá, fizemos algumas perguntas às autoras e, com base nessas respostas, registramos algumas informações para finalizar este artigo. Lara Utzig mantém o *blog* “Mensagem Efêmera” até hoje e a escolha dos poemas que foram publicados no livro buscaram “[...] fazer um tributo a um estilo mais antigo de escrita, que corresponde ao período inicial da minha produção poética”, segundo a autora. Assim, as escolhas feitas para *Efêmera* (UTZIG, 2020) foram intencionais, pois a ideia “[...] era apresentar uma obra já caduca e que não me representasse nessa segunda década de ofício. Busquei poemas que estivessem no interstício dos últimos dez anos e deixei os mais atuais para a segunda obra” (UTZIG, 2023). O segundo livro ao qual a autora se refere já está lançado, foi intitulado *Disforia de Gênese* (UTZIG, 2023).

Aline Monteiro, quando questionada sobre os critérios para selecionar os textos para seu primeiro livro impresso, informou que a maioria deles foram escritos exclusivamente para o *Peixe-poema* (2021). O livro foi publicado devido à participação de projeto em edital de fomento à cultura, e por esse motivo a autora definiu um conceito para as temáticas que seriam tratadas. Essa ação ocorreu de forma vinculada em duas ações: primeiro, ela escrevia um poema para o livro e, ocasionalmente, o publicava em sua rede social (*Instagram*). São poemas que tratam de assuntos que permeiam a vida do sujeito amazônida, mais especificamente sobre o Amapá. Uma das questões importantes pontuadas pela autora é “[...] a problemática do vazio cultural aliado ao pensamento de vazio demográfico que enfrentam os estados da região amazônica” (MONTEIRO, 2021).

Encerramos esta reflexão celebrando a escrita das autoras tucuju contemporâneas, acreditando que obras não devem somente ser estudadas e lidas no meio acadêmico e que essas abordagens possam projetar a escrita de mulheres amazônicas, que neste caso estão no extremo norte do Brasil, constituindo uma teia de escrita poética universal.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética de fogo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberical**, n. 2, 2012. Disponível em: <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2023.

GLISSANT, Édouard. **Le discours antillais**. Paris: Seuil, 1981.

HEIDEGGER, Martin. A linguagem. In: HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Petrópolis: Vozes, 2003. p. 11-19.

INSTITUTO DE PESQUISA E FORMAÇÃO INDÍGENA - IEPÉ. **Inauguração do centro de formação e documentação wajãpi**. 17 ago. 2009. Disponível em: <https://institutoiepe.org.br/2009/08/inauguracao-do-centro-de-formacao-e-documentacao-wajapi/>. Acesso em: 06 maio 2023.

MONTEIRO, Aline. **Peixe-poema**. São Paulo: Scortecci, 2021.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PORÉE, Marc. La force de la poésie au féminin. **Études anglaises**, v. 60, p. 304-316, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2007-3-page-304.htm>. Acesso em: 26 abr. 2023.

QUINGOSTA, Tiago. **Aluvional**. São Paulo: Scortecci, 2022.

RIVAS, Pierre. **Diálogos interculturais**. São Paulo: Hucitec, 2005.

UTZIG, Lara. **Efêmera**. São Paulo: Lura, 2020.

UTZIG, Lara. **Disforia de gênese**. Vitória: Pedregulho, 2023.

# Aspectos “Queer” na produção literária de Emily Dickinson

**Mariane Poli da Silveira**

Poesia e literatura são produções intrinsecamente conectadas com o período no qual foram elaboradas. Ler esses textos pode nos orientar a criar um conhecimento de como as pessoas viveram em dado momento da história. Um movimento importante de entendimento do passado é a leitura da arte feita na época.

Além disso, a literatura também nos permite observar o tempo presente. Olhar os passos que nossos ancestrais tomaram pode servir como uma espécie de guia. Observar os trabalhos produzidos previamente é uma maneira de elucidar novas ideias para o presente e refletir sobre nossas conquistas e sobre os passos que ainda devemos traçar.

O objetivo deste trabalho dialoga com essa segunda ideia: busca-se contemplar o trabalho de Emily Dickinson com um novo olhar, esta visão sendo a dos estudos de gênero, mais especificamente a teoria Queer.

Inicialmente, olharemos brevemente a vida de Emily Dickinson e a sociedade na qual ela vivia, de modo a entender em que perspectiva sua literatura foi produzida. Subsequentemente, pretendemos compreender quais são os conceitos de queer e o significado dessa teoria nos estudos literários. Após apresentar esse conhecimento, analisaremos um poema de Dickinson a partir dessa nova leitura, procurando perceber as etapas alcançadas no cenário em que ela viveu usando sua poesia como arma. Finalmente, trazemos uma conclusão na qual conectamos tudo que foi considerado previamente.

## **1 Emily Dickinson**

Emily Dickinson nasceu em 1830, em Amherst, Massachusetts. Sua família vem da tradição Calvinista e seus ancestrais chegaram da Inglaterra para ficarem livres para praticarem sua fé puritana. Seu avô é o fundador do Colégio

de Amherst, seu pai foi um advogado e ela tinha dois irmãos, Austin, o mais velho, e Lavinia, a mais nova.

Apesar de sua família ser religiosa, Emily não frequentava a igreja com assiduidade. Sharon Leiter (2007) comenta que Emily vivia em solidão e aos 30 anos ela se recusava veementemente a acompanhar a família até a igreja nos domingos, o que causava atrito com o seu pai, que era muito devoto.

Esses sinais de rebeldia começaram quando Emily ainda era muito nova. Após sair da Academia de Amherst, ela continuou sua educação no Seminário Feminino Mount Holyoke. Esta escola ensinava garotas cristãs a se comportarem de maneira apropriada na sociedade. Nela, as garotas eram divididas em três grupos: as primeiras eram as cristãs, que já estavam seguindo o caminho correto; o segundo grupo era composto pelas garotas que ainda poderiam melhorar; e as terceiras eram a turma para a qual não existia mais esperança — onde Emily Dickinson se encontrava, certamente.

Apesar da resistência em participar de eventos da igreja, ela demonstrava conhecimento e familiaridade com a Bíblia. E não apenas em sua vida pessoal, pois ela também usava esse entendimento em seus poemas, nos quais evoca imagens e simbolismos do texto sagrado, mas nem sempre positivamente.

Seu comportamento recluso apenas se intensificou quando a família se mudou para a propriedade dos seus ancestrais, depois que conseguiu comprá-la novamente. De 1855 a 1858 há poucos relatos sobre os feitos da autora. Ela parece ter ficado desconectada do mundo real e relutante em se reconectar.

Esse período de confinamento foram os anos em que Dickinson foi mais produtiva, quando ela se tornou uma poeta plena, como considera Leiter (2007). Esse período também foi uma época sombria em sua vida, pois ela perdeu muitas pessoas próximas. Estudiosos ainda especulam que um tipo de surto psicótico poderia ter levado Emily a tamanho isolamento, mas há pouca evidência para sustentar qualquer teoria concreta:

Examinando evidências escassas, Habegger conclui que Dickinson claramente enfrentou “problemas que se agravavam”, mas questiona se ela “se tornou menos capaz de desempenhar suas funções habituais, domésticas e composicionais”. O que sabemos é que muitos dos poemas subsequentes de Dickinson [...], refletem

um período de extrema desorientação psíquica<sup>1</sup> (LEITER, 2007, p. 13, tradução nossa).

A Guerra Civil Americana também estava presente na vida da poeta, que assistiu muitos amigos marcharem para o campo de batalha e não voltarem. As constantes mortes de acadêmicos que ela admirava, amigos, companheiros, pessoas que influenciaram sua poesia, a assombraram tremendamente. Essas perdas são encontradas em seu trabalho, sendo a morte um tópico constante em seus versos.

Por conta dessas partidas, ela se envolveu com a ideia de que a morte era a perda da consciência. Ela escrevia, muitas vezes, a fim de perseguir essa ideia, de que a consciência e a mente estavam de alguma maneira conectadas com o mundo além do intrínseco, de acordo com Anderson (1959).

Apesar de todas essas questões, nada afetou sua produção literária. Ela escreveu incessantemente e compôs mais de 1800 poemas, além de escrever regularmente para seus amigos cartas longas e poéticas.

Sua correspondente mais assídua era Susan Huntington Gilbert Dickinson. Elas nasceram no mesmo ano e eram amigas de infância e, mais tarde, cunhadas, já que Susan se casou com o irmão de Emily, Austin.

Compreender a natureza da amizade entre Susan e Emily é complexo, afinal elas nasceram e viveram em uma era completamente diferente da que vivemos hoje. O único resquício que temos de sua conexão são suas correspondências. Entretanto, é possível ver como a relação complicada que Emily tinha com Susan permeia a voz singular que ela exibe em seus poemas em diversos momentos.

Dickinson não publicou muito do seu trabalho enquanto viva e poucas pessoas tiveram a oportunidade de ler seus poemas. Susan, entretanto, estava em constante contato com a obra da autora. Conforme Martha Smith (2002) aponta, as duas estavam em constante diálogo literário, algo que perdurou por décadas e pela maior parte da vida de Dickinson.

Esse diálogo é evidente na obra de Emily e compreender essa relação entre as duas pode nos dar novas percepções sobre os elementos queer de seus versos.

---

1 No original: "Examining slim evidence, Habegger concludes that Dickinson clearly experienced 'severe and mounting troubles,' but questions whether she 'became any less capable or performing her usual functions, domestic and compositional'. What we do know is that many of Dickinson's subsequent poems [...], reflect a period of extreme psychic disorientation."



## 2 Amizade romântica

Os séculos XVIII e XIX não foram exatamente fáceis para as mulheres nos Estados Unidos. Movimentos feministas ainda eram raros e começaram a ganhar força apenas no começo do século XX. As mulheres tinham poucas opções do que fazer com suas vidas: elas poderiam casar e ter filhos e, se fossem de uma família abastada, poderiam contar que os outros membros de sua família cuidassem delas sem que precisassem de um marido. A historiadora Lillian Faderman (1981) aponta que, eventualmente, as mulheres da época precisavam arranjar algum casamento ou ser sustentadas pelos pais ou algum outro parente. Poucas tinham a possibilidade de se aposentarem no campo e receber apoio financeiro (ou emocional) de suas famílias.

Homens e mulheres habitavam partes diferentes da sociedade, mundos que raramente se colidiram. Nos Estados Unidos, era esperado que o homem alcançasse sucesso material e a presença da mulher era vista como uma distração. Homens conversavam e formavam vínculos com outros homens, para que pudessem atingir seus objetivos financeiros. As mulheres ficavam cuidando da casa, geralmente na presença de outras mulheres. De acordo com Faderman (1981), as mulheres formavam laços fortes com outras mulheres porque a sociedade da época lhes permitia apenas isso.

Essas conexões entre as mulheres não eram vistas como perversas ou problemáticas. Durante os séculos XVII, XVIII e boa parte do XIX, as mulheres eram encorajadas a desenvolver essas amizades duradouras com outras mulheres, as quais Faderman (1981) chama de *Romantic Friendships*, ou Amizades Românticas.

Teoricamente, as Amizades Românticas se parecem bastante com o amor romântico que vemos acontecer no século XXI. Mulheres formavam esse vínculo inquebrável umas com as outras e então confessavam amor eterno, juravam devoção e faziam praticamente tudo juntas. A historiadora Faderman (1981) ainda indica que elas muitas vezes usavam o contato físico para demonstrar sua parceria, como abraços, mãos dadas e algumas vezes dormiam envoltas nas outras durante a noite. A única característica que parece diferenciar essas amizades românticas de um amor romântico na atualidade é o aspecto sexual.

As mulheres vitorianas, inclusive nos Estados Unidos, não eram vistas como seres sexuais. A fim de permanecerem virtuosas, elas deveriam aspirar por se manterem puras e gentis. Elas nunca expressavam desejo sexual, nem

em relacionamentos heterossexuais bem-sucedidos. Portanto, pensar que as Amizades Românticas poderiam cruzar essa linha não era algo que sequer passava na cabeça das pessoas daquele tempo. Elas expressavam adoração uma à outra e escreviam em cartas que gostariam de se casar uma com a outra e nunca se separar, mas a parte sexual era quase sempre ignorada.

Entretanto, como Faderman (1981) explica, uma relação não é menos significativa ou menos real porque não existe o fator sexual. Estar numa relação lésbica não significa apenas o contato físico íntimo, mas uma parceria profunda de confiança e convivência entre duas mulheres. Essas mulheres dos séculos anteriores, envolvidas em Amizades Românticas, passavam a maior parte dos seus dias juntas e dividiam todos os aspectos de suas vidas. Na época, isso não era visto como transgressor, mas com o ponto de vista moderno que temos agora, conseguimos enxergar essas relações como parte do aspecto queer.

Emily Dickinson e sua cunhada Susan Gilbert provavelmente tiveram uma relação pessoal que cai dentro da denominação de Amizades Românticas. As cartas as quais escreviam uma para a outra continham declarações de amor e desejo de estarem próximas, como podemos ver nesse trecho:

Susie, perdoe-me, querida, por cada palavra que digo — meu coração está preenchido de você, ninguém além de você em meus pensamentos, no entanto, quando tento dizer algo a você que não é para o mundo, as palavras me falham; Se você estivesse aqui, e Oh, como eu gostaria que estivesse, minha Susie, não precisaríamos falar nada, nossos olhos sussurrariam por nós, e sua mão firmemente na minha, não precisaríamos pedir por palavras — Eu tento te aproximar, persigo as semanas até que elas se vão completamente, e imagino que você tenha chegado, e estou a caminho pela estradinha verde para te encontrar, e meu coração corre tão rápido que tenho dificuldade em trazê-lo de volta e ensiná-lo a ter paciência, até que aquela querida Susie chegue.<sup>2</sup> (DICKINSON, 185-, tradução nossa)

É visível que essa relação entre elas continha aspectos da Amizade Romântica. Como dito antes, era esperado que mulheres daquela época tivessem

---

2 No original: “Susie, forgive me Darling, for every word I say — my heart is full of you, none other than you in my thoughts, yet when I seek to say to you something not for the world, words fail me; If you were here, and Oh that you were, my Susie, we need not talk at all, our eyes would whisper for us, and your hand fast in mine, we would not ask for language — I try to bring you nearer, I chase the weeks away till they are quite departed, and fancy you have come, and I am on my way through the green lane to meet you, and my heart goes scampering so, that I have much ado to bring it back again, and learn it to be patient, till that dear Susie comes.”

uma amiga mais próxima a quem pudessem contar seus segredos e anseios e dividir os problemas do dia a dia, enquanto o marido estava trabalhando.

Todavia, há algo mais nessas cartas do que uma simples amizade próxima. Podemos observar esse aspecto mais passional quando a filha de Susan, Martha Dickinson Bianchi, foi publicar as cartas de sua tia Emily para sua mãe. Ela deliberadamente editou as passagens e escolheu editar e retirar as partes mais dramáticas da relação entre as duas com a intenção de salvar a reputação delas:

Porque Bianchi era filha de Sue, ela desejava mostrar que Emily dependia de Sue, que Sue influenciava sua poesia e que as duas eram melhores amigas. Mas trabalhando durante o auge da popularização de Sigmund Freud, ela deve ter sabido até que ponto a amizade intensa havia caído em descrédito.<sup>3</sup> (FADERMAN, 1981, p. 174, tradução nossa)

Ao fim do século XIX, com a popularização dos estudos de Freud sobre sexualidade, a perspectiva sobre esse amor mudou: de visto como puro e inocente, passou a ser observado como transgressivo e errado.

Portanto, pode ser legítimo afirmar que colocar a poesia de Emily sob as luzes das teorias do século XXI e observar sua produção sob os aspectos da teoria queer é válido. Podemos também usar o trabalho da autora para analisar nossos próprios comportamentos no presente sob essa nova perspectiva.

### **3 Teoria *queer***

Primeiramente, é importante observar o significado do termo *queer*, e como aplicar essa teoria para analisar produtos literários.

Se observarmos a etimologia da palavra em inglês, *queer* significa algo peculiar, estranho e diferente. Essa palavra ganhou conexão com a homossexualidade durante os anos 20 do século XX e começou a ser estudada como conteúdo acadêmico nos anos 90 do mesmo século, por estudiosos como Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler e Adrienne Rich.

---

3 No original: “Because Bianchi was Sue’s daughter, she wished to show that Emily relied on Sue, that Sue influenced her poetry, and that the two were the best of friends. But working during the height of the popularization of Sigmund Freud, she must have known to what extent intense friendship had fallen into disrepute.”

Esses estudiosos escolheram a palavra *queer* por conta de sua elasticidade. Já havia estudos sobre a experiência *gay* e lésbica, mas essas identidades eram singulares para pessoas que viveram em um período temporal específico, e esses estudos não eram suficientes para envolver todas as categorias de uma investigação mais abrangente. Então, *queer* foi a palavra escolhida para analisar qualquer tipo de “desvio” do normal. Annamarie Jagose (1997) define essa palavra como algo que não está alinhado com nenhum tipo de identidade específica, e tem o potencial de ser anexada de maneira proveitosa em diversas discussões.

Na base da teoria *queer* temos o entendimento de que a identidade é algo maleável, que muda através do tempo e conforme a cultura. Nada que segue a norma e é fixo pode ser visto como *queer*, enquanto tudo que se destaca como fora do ordinário pode ser observado pela perspectiva *queer*:

De fato, como modelo intelectual, o termo “queer” não foi produzido exclusivamente por políticas e teorias lésbicas e gays, mas sim influenciado por conhecimentos historicamente específicos que constituem o pensamento ocidental do final do século XX. Mudanças semelhantes podem ser observadas tanto na teoria quanto na prática feminista e pós-colonial, quando, por exemplo, Denise Riley (1988) problematiza a insistência do feminismo na categoria “mulheres” como uma categoria unificada, estável e coerente, e Henry Louis Gates (1985) desnaturaliza a ideia de “raça”. Essas mudanças conceituais tiveram um grande impacto no campo acadêmico e ativista lésbico e gay e são o contexto histórico para qualquer análise do termo “queer”.<sup>4</sup> (JAGOSE, 1997, p. 77, tradução nossa)

Essa relutância em se render ao padrão é essencial para a teoria *queer*, que remete a pessoas que não podem e não estão dispostas a ceder ao que é esperado delas pela sociedade.

Não apenas na sociedade que vivemos hoje, mas na sociedade de Dickinson também, até mais, se possível, as normas sociais eram impostas de maneira a moldar as pessoas de maneira previsível e segura. Um dos aspectos

---

4 No original: “Indeed, as an intellectual model, queer has not been produced solely by lesbian and gay politics and theory, but rather informed by historically specific knowledges which constitute late twentieth century western thought. Similar shifts can be seen in both feminist and post-colonial theory and practice when, for example, Denise Riley (1988) problematizes feminism’s insistence on ‘women’ as a unified, stable and coherent category, and Henry Louis Gates (1985) denaturalises ‘race’. Such conceptual shifts have had great impact within lesbian and gay scholarship and activism and are the historical context for any analysis of queer.”

mais importantes de ordem diz respeito às expectativas de gênero. Homens e mulheres precisam preencher papéis diferentes e devem cumprir essas funções que são esperadas deles à risca. Depois dos estudos de gênero *queer* e feministas, esses papéis foram desafiados e são vistos agora como uma construção da sociedade, tendo em vista uma garantia de poder e dominância.

A ideia dos papéis sociais de gênero é muito importante para a teoria *queer*, pois, como Mimi Marinucci (2010) apontou, a teoria evita o binário e o pensamento hierárquico como um todo, principalmente em conexão com gênero, sexo e sexualidade. Os movimentos feministas foram os primeiros a confrontar a noção de que mulheres e homens deveriam viver e cumprir diferentes funções na sociedade e aceitar isso como uma imposição biológica.

A primeira onda do feminismo não aconteceu muito depois do tempo de Emily Dickinson. No final do século XIX e início do século XX, as mulheres começaram a contestar as regras que lhes haviam sido impostas por tanto tempo. Sua preocupação estava relacionada ao papel que se esperava que as mulheres desempenhassem na sociedade, e desde essa primeira onda o feminismo tem constantemente contestado a visão binária na qual a sociedade está dividida.

Em sua própria esfera de questões, a teoria *queer* também questiona as regras impostas pela sociedade. Questionar o papel dos homens e das mulheres não se limita apenas à questão de gênero, como no caso de pessoas transgênero ou não binárias, mas abrange todos os aspectos da interação *queer*, os modos como as pessoas terão que lidar com as expectativas da sociedade. Para se envolverem romanticamente ou sexualmente com quem desejam, as pessoas *queer* precisarão desafiar as regras impostas a elas: “A teoria *queer* crítica o raciocínio binário e hierárquico, reconhece e aborda todas as formas de opressão como parte de uma lógica de dominação”<sup>5</sup> (MARINUCCI, 2010, p. 106, tradução nossa).

O feminismo e a teoria *queer*, historicamente, enfrentam problemas na integração de pessoas não brancas em seu discurso, por excluírem os pontos de vista um do outro e, também, por afirmarem serem campos de estudo diferentes, negando um ao outro em alguns de seus conceitos. Mas estudiosos como Linda Garber (2006) acreditam que é benéfico para a maioria das áreas de estudo adotar as perspectivas de outras teorias, a fim de se tornarem mais inclusivas:

---

5 No original: “Queer theory’s critique of binary and hierarchical reasoning recognizes and addresses all forms of oppression as part of a logic of domination.”

É possível, e eu argumentaria que é benéfico e responsável, integrar as novas percepções de campos emergentes sem descartar as contribuições ainda úteis de seus predecessores, que muitas vezes possuem semelhanças não reconhecidas em ideias, mesmo que não compartilhem as mesmas linguagens, objetos de estudo ou objetivos específicos.<sup>6</sup> (GARBER, 2006, p. 94, tradução nossa)

Olhar para o feminismo a partir de uma perspectiva *queer* acrescenta camadas à teoria e permite uma análise mais aprofundada. A partir dessa perspectiva, vamos observar a poesia de Emily Dickinson.

#### 4 Análise do poema

O poema escolhido para a análise é o 1737, “Rearrange a “Wife’s” affection”, que segue por inteiro no original:

1737

Rearrange a “Wife’s” affection’  
When they dislocate my Brain!  
Amputate my freckled Bosom!  
Make me bearded like a man!

Blush, my spirit, in thy Fastness -  
Blush, my unacknowledged clay -  
Seven years of troth have taught thee  
More than Wifehood ever may!

Love that never leaped its socket -  
Trust entrenched in narrow pain -  
Constancy thro’ fire - awarded  
Anguish - bare of anodyne!

Burden - borne so far triumphant -  
None suspect me of the crown,  
For I wear the “Thorns” till Sunset -  
Then - my Diadem put on.

---

6 No original: “It is possible, and I would argue both beneficial and responsible, to integrate the new insights of emerging fields without discarding the still useful contributions of their forerunners, which often bear unacknowledged similarities in ideas, if not in languages, objects of study, or specific goals.”

Big my Secret but it's bandaged -  
It will never get away  
Till the Day its Weary Keeper  
Leads It through the Grave to thee. (DICKINSON, 1960, p. 704-705)

A personagem da noiva é uma imagem comum em seus poemas, mas sua relutância em se conformar subverte a personagem em algo diferente. A noiva é geralmente vista como a mulher virginal, pura, que espera pelo marido, cheia de amor, mas Dickinson envolve essa noiva em dissonâncias. Há tensão entre a noiva e a escritora, vazios e proibição. Emily Dickinson pode se encaixar no molde e, incapaz de se conformar a essas categorias, recorre à poesia para compreender seu lugar nesse binário sufocante, com a percepção de que ela não o faz, ela vive em sua ficção, que é mais legítima do que sua realidade.

O início do poema é uma explosão: Emily Dickinson usa pontos de exclamação para impulsionar seus pensamentos. Ela parece estar gritando, exasperada e impaciente. As imagens são de um seio amputado e um cérebro deslocado, que permitirão que ela seja barbada como um homem.

A imagem óbvia de desafio de gênero, ao ser barbada como um homem, é o que inicialmente chama a atenção do leitor; no entanto, sua não conformidade está também muito ligada à experiência feminina. Ela não pode ter um simples “afeto de esposa”: em sua sociedade, para ter liberdade de escolha, ela precisava ser um homem. Pela teoria *queer*, também podemos observar sua rebeldia às normas de gênero, porque ela não pode amar da maneira esperada, e somente ao quebrar essas regras de gênero ela seria capaz de viver sua vida livremente.

Na segunda estrofe, ela parece ter se acalmado e agora está tímida com seu comportamento. Ela promete que sua fidelidade lhe ensinou mais sobre o amor do que a condição de esposa. Mais uma vez desafiando a norma social, ela afirma que amar fielmente, mesmo que não sexualmente, lhe trouxe mais conhecimento sobre o amor do que alguém em um casamento. O constante uso de hífens, algo comum na literatura da poetisa, carrega um significado de quebra, rompimento com o esperado e incapacidade de completude.

Na terceira estrofe ela explica mais sobre esse “amor”, que está enraizado na dor, é submetido ao fogo e às angústias sem qualquer alívio. Na quarta estrofe, ela afirma que a dor não a incomoda, e que ela usa essa tortura como

Cristo usava sua coroa de espinhos. Ela compreende que não há nada além de sentir essa dor. Na última estrofe ela vê essa confissão como um segredo do qual ela nunca se livrará. Ela levará esse segredo até sua morte, quando poderá se reencontrar com a pessoa que ama: “Através de sua meditação em seu segredo ‘enfaixado’, a poeta pode explicar uma série de paixões: seu amor de sete anos, sua dor por desejos não realizados, seu desprezo por julgamentos sobre afeições supostamente naturais ou apropriadas”.<sup>7</sup> (RUNZO, 1996, p. 355, tradução nossa)

Não está claro para quem ela está dirigindo seu poema, se é para Sue Gilbert ou para o famoso Mestre, que estudiosos gostam de apontar como o interesse amoroso heterossexual de Dickinson, que poderia ter sido um homem casado. Não importa necessariamente a natureza real dessa paixão, pois de qualquer maneira podemos recorrer à teoria *queer* para fazer uma construção da leitura do poema. Ela não consegue se ver como esposa e, para fazê-lo, teria que ser despojada de sua feminilidade. Além disso, sua visão do amor não se assemelha ao casamento. Ela assegura que seu amor sobreviveu sete anos apenas na confiança e é capaz de ir além do sacramento do casamento. Ela precisa manter esse amor em segredo, pois ele não se encaixa no padrão de sua sociedade do século XIX.

Ela, assim, desafia as regras e o sistema em sua poesia, olhando para a vida com a audácia de vê-la de forma diferente de todos ao seu redor. Ela ousa imaginar esposas como homens e consegue libertar amores que eram secretos para que possam ganhar vida em versos.

Sua rebeldia estava em seu confinamento: se excluir também era uma forma de rebelião. Ela viveu sua vida de forma estranha e peculiar, e seus contemporâneos nunca poderiam compreendê-la completamente, mas talvez os olhos que adquirimos após anos de oposição tenham nos proporcionado os meios de enxergar essa mulher e sua obra com uma mentalidade renovada. “Os ‘versículos’ de Dickinson eram, [...], tanto esteticamente ‘fatais’ quanto ‘queer’, termos que marcam inadvertidamente a relação entre o perigo da desobediência formal de Dickinson e outras formas de ‘queerness’ ou desvio em sua obra”<sup>8</sup> (ERKKILA, 2002, p. 13, tradução nossa). Isso nos permite, no presente, olhar

---

7 No original: “Through her meditation on her ‘bandaged’ secret, the speaker can expound on an array of passions: her seven-year-long love, her pain over unfulfilled desire, her disdain for judgments about supposedly natural or appropriate affections.”

8 No original: “Dickinson’s ‘versicles’ were, [...], both aesthetically ‘fatal’ and ‘queer,’ terms that inadvertently mark the relation between the danger of Dickinson’s formal deviance and other forms of ‘queerness’ or deviancy in her work.”



para nosso próprio mundo com um conjunto de óculos mais desafiadores, questionando normas rígidas na escrita e na vida.

## 5 Considerações finais

A vida de Emily Dickinson foi peculiar para sua época. Suas escolhas e poesia transcendem a mentalidade fechada da sociedade em que ela vivia. Sua obra, acima de tudo, ultrapassa seu tempo.

É difícil analisar seu trabalho sem fazer paralelos com sua vida: “[...] grande parte do pensamento de Dickinson, era muito íntimo para ser impresso”<sup>9</sup> (JACKSON, 2008, p. 218, tradução nossa). Ela expressou seus pensamentos e preocupações mais profundos e expôs uma linha de reflexão que ressoou ao longo das gerações.

Sua vida era por si só um confronto com a norma social, e sua poesia é um reflexo de sua natureza turbulenta:

Emily era uma transgressora: em sua vida (recusando-se a se casar, recusando-se, em última instância, a sair de casa, sentando-se teimosamente em casa para escrever sua poesia); em sua escrita (sua poesia na época era vista como obscura, muito distante da norma para ser considerada publicável); e em seu amor por mulheres (em particular Susan Huntington Dickinson, cunhada de Emily, que recebeu a maior correspondência e “poemas em forma de carta” da poetisa).<sup>10</sup> (MASON, 2002, p. 95, tradução nossa)

Todos esses aspectos estão intrinsecamente conectados à teoria *queer* e, até certo ponto, também à teoria feminista. A atitude rebelde que Dickinson demonstra está constantemente presente em sua obra. Ela nega o binarismo e confronta a expectativa de que as mulheres sejam mães e se casem. Ela escreve poesia e vive reclusa, criando narrativas sobre amores secretos, esposas que podem se tornar homens, rainhas que se casam em reinos imaginários e amores fictícios que são mais fortes do que a realidade.

---

9 No original: “[...] like so much of Dickinson’s thinking, it was too intimate for print”.

10 No original: “Emily was a rule breaker: in her life (refusing to marry, refusing ultimately to go out, stubbornly sitting at home writing her poetry); in her writing (her poetry at the time was seen as obscure, too far from the norm to be considered publishable); and in her love for women (in particular Susan Hutington Dickinson, Emily’s sister-in-law who received the most correspondence and ‘letter poems’ from the poet).”

Olhar para a obra de Emily Dickinson através dessa perspectiva nos permite compreender mais sobre a teoria em si. Podemos reunir consenso de uma poetisa respeitada para apoiar ideais importantes no século XXI. Ao perceber o passado e a voz lírica de Dickinson, podemos reanalisar também o presente. Podemos compreender elementos importantes sobre identidade, papéis de gênero e relacionamentos ao mergulhar em sua poesia.

## Referências

- ANDERSON, C. The Conscious Self In Emily Dickinson's Poetry. **American Literature**, v. 31, n. 3, p. 290-308, nov. 1959. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2922527>. Acesso em: 9 maio 2016.
- DICKINSON, E. **Emily Dickinson's Correspondences**: Correspondence with Susan Dickinson, 185-. Archive Emily Dickinson. Disponível em: <http://archive.emilydickinson.org/working/hl2.htm>. Acesso em: 2 nov. 2021.
- DICKINSON, E. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Boston, New York, London: Little, Brown & Company (Canada) Limited, 1960.
- ERKKILA, B. The Emily Dickinson Wars. In: W. MARTIN, W. (ed.). **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 11-29.
- FADERMAN, L. **Surpassing the Love of Men**. Nova Iorque: William Marrow And Company, Inc., 1981.
- GARBER, L. On the Evolution of Queer Studies: Lesbian Feminism, Queer Theory and Globalization. In: RICHARDSON, D.; MCLAUGHLIN, J.; CASEY, M. (ed.). **Intersections Between Feminist and Queer Theory**. Newcastle: Palgrave Macmillan, 2006. p. 78-96.
- LEITER, S. **Critical Companion to Emily Dickinson**. New York, NY: Facts on File, 2007.
- JACKSON, V. Thinking Dickinson Thinking Poetry. In: SMITH, M.; LOEFFELHOLZ, M. (ed.). **A Companion to Emily Dickinson**. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2008. p. 205-221.
- JAGOSE, A. **Queer Theory, an Introduction**. Melbourne: Melbourne University Publishing, 1997.
- MARINUCCI, M. **Feminism is Queer**. London: Zed Books Ltd, 2010.
- MASON, J. The American Sappho. **Harrington Lesbian Fiction Quarterly**, v. 3, n. 3, p. 91-112, 2002.
- RUNZO, S. Dickinson, Performance, and the Homoerotic Lyric. **American Literature**, v. 68, n. 2, p. 347, 1996.
- SMITH, M. Susan and Emily Dickinson: their Lives, in Letters. In: MARTIN, W. (ed.). **The Cambridge Companion to Emily Dickinson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 51-73.

# O espelho partido, de Marques Rebelo: a escrita como fractal

Mariângela Alonso

## 1 Introdução

O colóquio em torno do escritor Claude Simon (1913-2005) ocorrido na Normandia em 1974 possibilitou ao teórico suíço Lucien Dallenbach o estudo da chamada *mise en abyme* ou intertextualidade autárquica, designando-a por autotextualidade, como o fez Gérard Genette.

Em linhas gerais, o autotexto define-se como uma reduplicação interna da obra literária, no sistema das “relações possíveis dum texto consigo mesmo” (DALLENBACH, 1977, p. 52). O entendimento do vocábulo perpassa, na escala de personagens da obra literária, o redobramento do próprio sujeito da narrativa, num movimento reflexivo.

A pluralidade de comparações em torno do conceito de *mise en abyme* e sua especularidade permite acrescentarmos a chamada Geometria dos Fractais, teoria elaborada pelo matemático polonês Benoît Mandelbrot (1924-2010) em 1975. Proveniente do latim *fractus*, o termo *fractal* deriva do verbo *frangere*, cujas significações abrangem os sentidos de quebrar, fender-se, ou seja, “criar fragmentos irregulares, fragmentar” (BARBOSA, 2002, p. 9). Diante desta noção, Mandelbrot (1982) desenvolveu estudos de formas e padrões geométricos que se repetiam infinitamente, ainda que restritos a um espaço finito. Assim, os fractais constituem-se em formas determinadas pela propriedade de autossimilaridade, visto que uma parte da figura reflete de modo exato, ou aproximado, sua totalidade. O melhor exemplo é o estudo realizado nas costas da Bretanha, em que cada trecho, com seus cabos e baías, é similar a uma miniatura de todo o litoral.

No que concerne ao campo artístico, no estudo *La géométrie fractale de la nature* (1982), Mandelbrot observa que certas xilogravuras do pintor japonês

Katsushika Hokusai (1760-1849) lembram fractais. É o caso de *A grande onda de Kanagawa* (1830-1833), primeira da série de trinta e seis vistas sobre o Monte Fuji. O artista retrata uma enorme onda acompanhada de pequenas ondas que ameaçam um barco de pescadores na província de Kanagawa.

**FIGURA 1** – *A grande onda de Kanagawa*, de Katsushika Hokusai



Legenda: Gravura, 25 cm X 37 cm  
Fonte: OKANO, 2016, p. 332

O efeito *dégradé* (*bokashi*) potencializa o aspecto fractal, sendo utilizado na gravura para as descrições do céu e do mar. Tal efeito surgiu igualmente pelo desejo da representação da profundidade na obra. O artista teria tentado traduzir, ao estilo japonês, o aspecto da pintura ocidental com a valorização da densidade da atmosfera.

A Geometria dos Fractais estende-se a diferentes áreas do conhecimento, tais como às ciências naturais, no que tange ao formato e dimensões de nuvens, relâmpagos, plantas e árvores, bem como a outros campos, como a computação, a engenharia, a biologia, a geografia, a física, a arte, entre outros.

Com efeito, a teoria permite diferenciar formas complexas que, entre ordem e caos, permanecem imutáveis para qualquer mudança de escala. O aspecto aí articulado como autossimilaridade propicia afirmarmos que os subsistemas que formam um sistema complexo são equivalentes ao próprio sistema. É, assim, uma estrutura com homotetia<sup>1</sup> interna, a qual pode ser transposta para qualquer criação literária, embora seja declinada conforme suas variantes. Devido à autossimilaridade que orienta o procedimento entre a narrativa e alguns de seus elementos, o princípio da sensibilidade às condições internas é capaz de demonstrar como qualquer alteração mínima dos elementos que estão em uma

1 Ampliação ou redução de distâncias e áreas a partir de um ponto fixo (cf. SANTOS, 2015, p. 78).

relação metonímica com o romance leva a outras mudanças significativas no texto.

Complementando esta argumentação, Alain Goulet (1996) lembra que diversos elementos referentes ao autor, ao leitor e ao texto são capazes de atribuir aspectos fractais às narrativas. Desse modo o escritor, considerado “*un sujet sans identité stable*” (GOULET, 1996, p. 153), encontra na obra literária sua elaboração projetiva, uma vez que está dentro e de acordo com sua criação, atuando sobre o leitor.

O espaço finito do texto abre-se duas vezes, graças às possibilidades da análise combinatória e mais uma vez pela interpretação de seus leitores. Por meio do jogo infinito de repetições e combinações, a obra literária que apresenta uma estrutura externa acabada abre-se para o infinito e o ilimitado de suas profundidades.

A literatura é assim definida como uma máquina de produzir mundos possíveis, ou seja, como construção cultural que apresenta como protótipo todo um mundo de referência. Em todos os mundos possíveis da fábula, a escrita reflete em miniaturas ou fractais o mundo em que vivemos.

Como dispositivo narrativo que destaca a estruturação da obra em vários níveis ou níveis narrativos, a *mise en abyme* postula a existência de três níveis do texto: o da narração, o da história na história e o da própria ficção. Todas essas camadas da organização textual apresentam características de autossimilaridade (jogos de analogias, correspondências) que geram a forma fractal do romance. Assim como os objetos fractais (que são estruturas sem centro), o universo novelístico é constituído por diversas microestruturas encaixadas (potencialmente infinitas), as quais guardam uma relação de similaridade com a macroestrutura encaixante.

Desse modo, a obra ficcional de Marques Rebelo é uma transposição do mundo macroscópico no infinitamente pequeno do texto. Mergulhado em si mesmo, o escritor coloca continuamente suas infinitas potencialidades e sua força criativa na linguagem. Na obra narrativa de Rebelo, a *mise en abyme*, esse processo de composição que consiste, grosso modo, em reproduzir, reduplicar (às vezes *ad infinitum*) um fenômeno, um objeto, um processo, é uma das técnicas narrativas mais amplamente utilizadas. Detalharemos a seguir.

## 2 A escrita como fractal

A literatura de Marques Rebelo (1907-1973) opera com um tecido descontínuo, repleto de fragmentos que, ao fim e ao cabo, descrevem um todo expressivo. O resultado é uma obra que, embora inacabada, resulta na reintegração de um novo cenário, extenso e singular. Assim, o autor deixa entrever o fato de que, por trás de sua técnica fragmentária, subsiste um projeto estético de compreensão e revelação de um universo que se concretiza.

O ficcionista deixou inacabado o romance cíclico intitulado *O espelho partido*, cujo projeto previa a escrita e a publicação de sete volumes, dos quais apenas três vieram a lume, devido a sua morte: *O trapicheiro* (1959), *A mudança* (1963) e *A guerra está em nós* (1968). O enredo se constrói a partir do diário de Eduardo, um escritor carioca, e abrange desde o início do ano de 1936 até meados de 1944. No exercício da escrita, o personagem procura visitar episódios de sua vida, através de redes de referências evocadas subjetivamente. No entanto, cabe ressaltar que os episódios retratados não obedecem rigorosamente à cronologia das datas anotadas, uma vez que tais registros abarcam uma grande amplitude temporal.

Os elementos das narrativas transmigram de uma obra a outra, atravessando romances, contos, crônicas, além de fatos autobiográficos. Nessa dinâmica, há textos publicados como contos que na verdade se originaram de crônicas. Essa espécie de ciranda literária revela um sistema de interação errática, que diz muito sobre o método de composição do autor. Pela continuidade temática que apresentam, tais textos propiciam elos na obra rebeliana como forma de ensaio ou preparação para a escrita de *O espelho partido*. A título de exemplo podemos citar *en passant* personagens oriundas das páginas de *Oscarina* (1931), *Marafa* (1935), *A estrela sobe* (1939), como o cabo Gilabert, o comerciante Sebas e a cantora Leniza Máier, respectivamente. Ainda que ocupem lugar secundário na trilogia, tais personagens são recuperadas por Eduardo e estão longe de se definirem como formas prontas e acabadas, pois fornecem, antes de tudo, efeitos especulares aos leitores.

O personagem Eduardo revê sua própria história, estendendo ao leitor suas confidências, insatisfações e ironias. Dos cacos que restaram desse espelho partido, cabe ressaltar a presença das figuras femininas, as quais ele revisita pela memória a partir de sentimentos mistos, como amor, afeto, indiferença, ódio, curiosidade etc.

A essa ciranda de personagens devemos acrescentar algumas mulheres de obras precedentes, cujas figurações antecipam a natureza das personagens de *O espelho partido*.

Nesse sentido, não só Leniza Máier, mas todas as personagens femininas até então descritas, secundárias ou protagonistas denunciam, cada uma a seu modo, o mundo a que estão condenadas, independentemente de suas classes sociais, ideologias ou idades. Embora apresentem diferenças entre si, tais mulheres mantêm traços que as unificam. O autor dramatiza a existência de um mundo com poucas possibilidades de realização para as mulheres e aqueles que as acompanham, mundo que inviabiliza de maneira direta a utopia, uma vez que todas as esperanças e ambições são esmagadas, caracterizando uma série de personagens que se debatem na busca frustrada de sentidos e horizontes.

Dando continuidade à construção da personagem feminina, Marques Rebelo revisita em *O espelho partido* alguns personagens de obras anteriores no círculo de amigos e conhecidos do narrador Eduardo. É o caso do casal Zuleica e Ricardo Viana do Amaral, de *Marafa*, e ainda da cantora Leniza Máier, já por nós citada, mencionada como amante de um político, além do médico Oliveira, que continua às voltas com o vício do jogo.

Começamos por observar a chegada de Luísa, logo nas primeiras páginas do primeiro tomo da trilogia (*O Trapicheiro*). Eduardo a conhece num momento conturbado de crise no casamento com Lobélia, com quem romperá. Luísa será sua segunda esposa, fato já anunciado pela linguagem assertiva e premonitória: “Adivinhei-a como se na fosforescente massa de uma nebulosa antevisse o universo, claro e úbere, silente e apaziguante, que se formaria num futuro milenar” (REBELO, 2002, p. 11). A presença de Luísa confere um toque lírico ao ambiente burocrático do escritório: “Não, não poderia perdê-la, visão salvadora, poma materna, cordão umbilical que me arrancaria do limbo!” (REBELO, 2002, p. 11).

Porém, Eduardo não será fiel a Luísa, assim como não fora a Lobélia, com quem tivera dois filhos. Esse primeiro casamento é caracterizado por sentimentos híbridos de Eduardo em relação à figura feminina, como ódio e indiferença, ao mesmo tempo.

Cabe também mencionarmos a presença de Catarina, mulher com quem Eduardo mantinha um romance antes do primeiro casamento. Livre, culta e decidida, Catarina possuía farto repertório cultural e mantinha com o protagonista diálogos sobre músicas e livros, o que por vezes o fazia sentir-se



inferiorizado e confuso: “A vida com Catarina poderia ser limpa, que ela é limpa. Mas seria extenuante” (REBELO, 2002, p. 158); “[...] Catarina brilha demais, com a marca das criaturas bem-nascidas” (REBELO, 2012, p. 207). Ademais, ele se sente sufocado, ocasionando o inevitável rompimento: ela se casa com outro homem e passa a viver no exterior. Porém, sua presença continua em meio a cartas enviadas, as quais ferem os sentimentos de Eduardo pelo teor irônico.

Depois de Catarina, Eduardo viverá um breve romance com Júlia, moça mais jovem, simples e suburbana, sem qualquer refinamento intelectual. Procurando compensar a inferioridade sentida no relacionamento anterior, ele se fará superior, na medida em que procurará apurar os gostos e o estilo de se vestir de Júlia: “O guarda-roupa de Júlia: Tererê resolve. Vai saindo de fininho. Nem te ligo. Já vai tarde. O que eu quero é movimento” (REBELO, 2009, p. 290-317).

Fora do ciclo amoroso, vale mencionarmos a personagem Susana Mascarenhas, amiga de Eduardo, pertencente a uma família tradicional carioca que está em vias de extinção. Com a morte do pai, o desembargador Mascarenhas, Susana insiste em manter o passado pomposo e almeja um casamento à altura de seu clã. Ela possui um salão frequentado pela alta sociedade e é caracterizada como caricatural e vazia. O narrador Eduardo refere-se a ela como “barata tonta” e “eterna debutante”, sempre realçando sua caracterização, num misto de caricatura e ternura: “Tive pena de Susana — aquelas reuniões eram a sua razão de viver, o palco para o seu brilho, o seu prestígio, a sua armadilha perfumada para a vaga esperança de um satisfatório matrimônio, um consórcio que conviesse às exigências sociais dos Mascarenhas” (REBELO, 2002, p. 147). Sem forças para se libertar do passado que governava sua própria vida, Susana se apagará como o seu salão, que gradualmente deixa de ser frequentado pelos hóspedes já entediados.

Cumpramos ainda destacarmos a personagem Madalena, irmã de Eduardo, cuja presença é bastante significativa quanto ao sentido e construção das memórias. Madalena engendra uma história de traição e loucura observada e comentada por Eduardo. Assim como os outros irmãos, Emanuel e Cristininha, o primeiro morto durante a guerra e a última morta ainda na infância, Madalena tem um final infeliz, na medida em que trai o marido Eurico (o Pinga-Fogo) e enlouquece, vindo a falecer: “E a noite escura envolveu os olhos de Madalena, para sempre aquietou seus desatinados pensamentos, para sempre emudeceu seus lábios desabridos” (REBELO, 2009, p. 135).



Devemos acrescentar o fato de que a história de Madalena e Pinga-Fogo faz parte do repertório literário de Marques Rebelo, sendo reaproveitada em *O espelho partido*, mais especificamente no fragmento de três de julho de 1936 (*O Trapicheiro*). Segundo Mário Frungillo (2001), a gênese dessa história está no conto “Dois pares pequenos”, da coletânea *Stela me abriu a porta* (1942). Tal matriz endogâmica prepara a narrativa contada na trilogia, trazendo à tona os personagens ainda na infância: Edgar, Madalena, Cristininha e Manuel. No conto encontramos o episódio da “gazeta”, isto é, do dia em que os irmãos cabularam aula e conheceram Eurico, o Pinga-Fogo, personagem que se tornará namorado de Madalena. Com ligeiras modificações nos nomes das personagens (Eduardo por Edgar e Emanuel por Manuel), esse conto confirma o espelhamento presente na ficção rebeliana e estabelece ambiguidades, na medida em que confere sentidos novos ao processo criativo de *O espelho partido*.

Além do conto mencionado, encontramos ainda como elemento de revisitação a presença da personagem Elisabete, a menina inglesa, vizinha de Eduardo. Durante os três tomos, a lembrança dessa personagem retorna, envolta pela curiosidade em torno de seu paradeiro, uma vez que sumira do campo de visão do narrador já na infância, retornando à Inglaterra com a família. Entrelaçada aos demais fragmentos de memória, Elisabete encarna o primeiro amor de Eduardo, fazendo irromper os momentos reflexivos. A gênese possível dessa personagem estaria no conto “Vejo a lua no céu”, de *Três caminhos* (1933), a partir da personagem Dô. Assim como Elisabete, Dô irá embora com a mãe. Com Elisabete, Eduardo sente a perda e a saudade que por vezes o visita: “E Elisabete, que terá sido feito dos seus olhos de miosótis?” (REBELO, 2009, p. 159).

De *Oscarina* à trilogia, todas as descrições sobre as mulheres confirmam a prática da escrita rebeliana como um fractal, isto é, como um processo de iteração, cujo sentido completo se dá somente quando as peças de um quebra-cabeça são colocadas lado a lado. As personagens femininas fazem parte de um conjunto especular em que os espaços vazios devem ser ocupados pela obra à *venir*, ou seja, pela materialidade de seu relato em diário. Inacabada também é a literatura de Marques Rebelo, sempre à espera do texto novo, anunciado pelos textos que o antecederam.

### 3 Considerações finais

O trabalho com a personagem feminina reforça a escrita fractal e estabelece em *O espelho partido*, de Marques Rebelo, uma espécie de unidade de composição que se espelha em cada uma das mulheres representadas, como as cascas de uma cebola e suas variadas camadas subsequentes, grossas ou finas, que apontam para um centro comum.

O que une as personagens femininas rebelianas é o fato de que todas revelam-se como “[...] indivíduos solitários em busca de um lugar no mundo, lutando com suas próprias forças contra uma ordem social adversa, que os tinha condenado desde o nascimento a uma vida medíocre e apagada” (FRUNGILLO, 2001, p. 44). Mesmo no caso de Susana Mascarenhas, uma vez que a origem abastada não a favorece psicologicamente, fazendo-a definhar como o cenário de seu salão, numa vida devastada pelo tédio e solidão.

Ao modo de um caleidoscópio ou fractal, o enredo avança e recua com as variadas mulheres, deslocando-se em voltas que envolvem e confundem o leitor, enlaçando-o ao labirinto, à beira de um impasse, sem quaisquer garantias. Nessa dinâmica, sobressai no diário de Eduardo o amálgama de presente e passado. Como reforçam os versos de Lêdo Ivo na abertura do segundo tomo: “Os rostos ficam no espelho,/ Haja sol ou noite escura” (REBELO, 2012, p. 5).

Conforme procuramos demonstrar, o espelhamento que Eduardo mantém em relação à construção das figuras femininas de *O espelho partido* estende-se a personagens de obras anteriores, pois há muito de Gilabert, de *Oscarina* em José, o Tommy Jaguar, de *Marafa*, assim como da cantora Leniza, de *A estrela sobe*.

De modo geral, o autor opera a negação de um modelo unívoco de personagem feminina, na medida em que amplia os seus perfis problemáticos. Esse procedimento permite a representação de diversas possibilidades da existência feminina frente ao meio social das décadas de 1930 e 1940 (a prostituta, a cantora, a cabrocha, a suburbana, a funcionária pública, a aristocrata etc.). Utilizando-se de diferentes recursos, Marques Rebelo reflete na construção dessas mulheres seu método de escrita, baseado sobremaneira na especularidade de temas e figurações que se repetem de maneira obsessiva.

## Referências

- BARBOSA, Ruy Madsen. **Descobrimo a Geometria Fractal para a sala de aula**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DALLENBACH, Lucien. **Le recit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- FRUNGILLO, Mário. **O espelho partido**: história e memória na ficção de Marques Rebelo. 2001. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.
- GOULET, Alain. Le style à la lumière des fractales. **Elseneur**, Caen, n. 11, p. 153-178, 1996.
- MANDELBROT, Benoit. **The Fractal Geometry of Nature**. New York: W. H. Freeman and Company, 1982.
- OKANO, Michiko. Entre Ocidente e Japão: circulação dos objetos artísticos e da técnica da perspectiva. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 36, 2016, Campinas. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016. p. 323-335.
- REBELO, Marques. **O Trapicheiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- REBELO, Marques. **A guerra está em nós**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- REBELO, Marques. **A mudança**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- SANTOS, Joelma Nogueira. **Matemática, desenho geométrico**. Fortaleza: UECE, 2015.

# Palavra, tela e mito: uma leitura do poema “Canção Quase Inquieta”, de Cecília Meireles

Mirelly Mendes Durães Fortaleza

## 1 Introdução

Este trabalho tem como objetivo realizar uma análise comparativa entre o poema “Canção Quase Inquieta”, presente no livro *Vaga Música* (1942), de Cecília Meireles, e a obra *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli (1483-1485), observando de que maneira o poema realiza, através de seus versos, uma descrição da tela. Focalizando nas primeiras três estrofes, que abordam os temas de forma mais objetiva, será observado que muitas reflexões não se mantêm somente na tela de Botticelli, mas também perpassam o próprio mito de Vênus/Afrodite. Sendo assim, esta análise será focada na possível descrição da pintura realizada no poema, observando de que forma Meireles evoca a descrição de Vênus/Afrodite estabelecida por Botticelli, quais os métodos utilizados para essa referência e a permutação da tela para o mito.

Consagrada como uma das mais importantes vozes líricas das literaturas de língua portuguesa, o lirismo de Meireles é apontado por explorar os panoramas sonoros da língua portuguesa e, também, em sua poesia não se deixa de encontrar o diálogo com obras clássicas e da Renascença, isto é, um gosto estético da grande leitora que foi desde a infância. Leila V. B. Gouvêa, em *Pensamento e “Lirismo Puro” na Poesia de Cecília Meireles* (2008), afirma que na poesia de Cecília Meireles é possível encontrar referências que serviram de inspiração para os grandes poetas e artistas da antiguidade:

[...] Também levam a pensar numa possível ressonância de clássicos ancestrais, como o longo poema *Metamorfose*, de Ovídio, que relata o caos primitivo e as lendas de transformações de deuses e heróis em plantas, minerais e animais, obra que tem servido de fonte dos

mitos da antiguidade a incontáveis poetas e artistas, a começar pelos maiores, como Dante e Shakespeare (GOUVÊA, 2008, p. 147-148).

Apesar de seu reconhecimento se deter muitas vezes somente sobre a obra poética, Cecília Meireles também se colocou no mundo como desenhista, com figuras em que, segundo Vivian Caroline Fernandes Lopes em *Inventário de delicadezas: desenho, poesia e memória em Cecília Meireles* (2019, p. 76), é possível observar uma “[...] uma opção pelo retrato de mulheres, assim como, em sua poesia, além dos autorretratos, observamos a figura feminina atravessando os poemas”.

Alessandro di Mariano di Vanni Filpepi (1444-1510), conhecido como Sandro Botticelli, foi um pintor do Renascimento Artístico na Itália, sendo hoje considerado um dos maiores nomes de sua época. Segundo Robert Cumming, em *Para entender arte* (2000), Botticelli passou praticamente toda a sua vida em Florença, sua cidade natal, sendo que sua única viagem importante foi em 1481-82, quando trabalhou na decoração da Capela Sistina. Porém, apesar da grande reputação em sua época, o pintor morreu na obscuridade, ressurgindo somente ao final do século XIX.

Estima-se que a tela *O Nascimento de Vênus* foi pintada entre 1483 e 1486, podendo variar entre esses anos de acordo com a fonte de pesquisa. Sendo assim, neste trabalho nos manteremos na data estipulada por Cumming, a de 1484. Cumming (2000) afirma que este quadro de Botticelli foi revolucionário em sua época, pois foi a primeira pintura renascentista com um tema puramente leigo e mitológico, tendo sua Vênus uma representação do ideal de beleza clássica que era muito admirado no início da Renascença.

Com um poema que ultrapassa as barreiras da língua e desperta o sensorial em seu leitor, e uma pintura que ultrapassa as barreiras da tela e é identificada por seu teor poético, Meireles e Botticelli são reconhecidos por sua inovação, fugindo do comum com suas obras. Dessa maneira, este trabalho se propõe a observar quais são as vozes trazidas no poema e de que forma elas se manifestam e se conectam com as artes plásticas e com os mitos.

## 2 A intertextualidade na poesia de Cecília Meireles

A poética de Cecília Meireles constantemente se mostra com uma mistura de referências que nem sempre são explícitas ao leitor, as quais podem ser vistas como um mosaico de entidades presente em sua lírica, como o dialogismo ou a intertextualidade, sendo que essas definições podem divergir de acordo com a teoria a ser seguida. Compreende-se então, neste trabalho, que a leitura de Meireles muitas vezes se desloca da obra de origem, fazendo do próprio ato de ler um ato criador, sendo que a partir da leitura de sua obra é possível compreender outras obras, encontrando em seu discurso a voz de tantos outros. Ou, como define Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2010, p. 4), é perceptível uma “[...] multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis”.

As imagens, diferentemente das narrativas, existem no espaço, elas se apresentam em uma superfície, sendo as nossas experiências e leituras de mundo que influenciam a sua interpretação. Alberto Manguel, em *Lendo Imagens*, afirma que só podemos ver aquilo que de alguma maneira já foi feito e visto antes:

Construímos a nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definida ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa (MANGUEL, 2001, p. 28).

Tendo isso em vista, a leitura realizada no poema partirá de percepções entre o que foi pintado na tela, o que pode ter sido interpretado por Meireles, o que foi escrito no poema e o que podemos ler dialogicamente nele.

A partir dos conceitos definidos por Bakhtin, Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin, em *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade em Bakhtin* (1994), explanam que os textos são dialógicos por serem resultados do encontro de diversas vozes, sendo que, a partir disso, eles podem produzir efeito de polifonia ou de monofonia:

Em outras palavras, o diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, segundo as estratégias

discursivas acionadas. No primeiro caso, o dos textos polifônicos, as vozes se mostram; no segundo, o dos monofônicos, elas se ocultam sob a aparência de uma única voz (BARROS; FIORIN; 1994, p. 6).

Tendo em vista a definição acima, ao observar a primeira estrofe do poema “Canção Quase Inquieta” é viável a percepção de outras vozes dentro do texto:

De um lado, a eterna estrela,  
e do outro a vaga incerta,  
meu pé dançando pela  
extremidade da espuma,  
e meu cabelo por uma  
planície de luz deserta.  
(MEIRELES, 2017, p.349-350)

Os versos da presente estrofe seguem um tipo de descrição de uma imagem. Chamamos então a atenção para a tela *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli:

**FIGURA 1** – *The Birth of Venus*



Fonte: Google Arts & Culture

Os principais indícios de uma possível intertextualidade com a tela estão presentes a partir do terceiro verso. Nos terceiro e quarto versos encontramos uma referência aos pés de Vênus em cima da concha que delicadamente tocam a espuma do mar. Sendo assim, o eu lírico realiza uma espécie de personificação da imagem de Vênus, descrevendo como ela se situa exatamente no meio do



quadro. Apesar dessa descrição, o eu lírico vai além e expõe sentimentos que extrapolam o que se pode ler na tela, como, por exemplo, a sensação de estar dividido entre duas incertezas. Essa divisão é explicada a partir da segunda estrofe:

Sempre assim:  
de um lado, estandartes do vento...  
— do outro, sepulcros fechados,  
E eu me partindo, dentro de mim,  
para estar no mesmo momento  
de ambos os lados.  
(MEIRELES, 2017, p. 350)

No segundo verso da estrofe acima, o eu lírico se refere a estandartes de vento, o que pode estar ligado com a imagem de Zéfiro no lado esquerdo da tela de Botticelli:

**FIGURA 2** – *The Birth of Venus*



Legenda: Recorte do lado esquerdo da pintura  
Fonte: Adaptado de Google Arts & Culture

Segundo Cumming (2000), Zéfiro é o vento do oeste, filho da Aurora, sendo ele a brisa da primavera que impulsiona Vênus até a praia. Na tela, ele aparece abraçado com Clóris, sua consorte, que foi raptada por ele do jardim das Hespérides, sendo que posteriormente ele se apaixona por Clóris e ela se torna sua esposa, se elevando, dessa maneira, de ninfa para deusa, tornando-



se, então, Flora, uma deusa que tinha um tipo de poder perpétuo sobre as flores. Observamos, ainda, que ao se referir a Zéfiro não é utilizada a preposição “de”, mas sim a preposição mais o artigo definido “O” = do, o que implica em uma particularização e individualização desse ser dentro do verso.

O terceiro verso da segunda estrofe vem fazendo uma referência ao lado direito da pintura, em que uma Hora está à espera de Vênus:

**FIGURA 3** – *The Birth of Venus*



Legenda: recorte da parte direita da pintura  
Fonte: Adaptado de Google Arts & Culture

Representando, assim como Zéfiro, a chegada da primavera, essa ninfa é uma das quatro Horas, isto é, um dos quatro espíritos que personificam as estações do ano. Apesar de ser descrita por Cumming (2000) como uma ninfa que avança para receber Vênus, dentro do poema o eu lírico parece ter uma leitura diferente das ações dessa Hora, uma vez que ela é vista como “sepulcros fechados”, o que traz um sentido de sepultamento, um querer calar. Vênus é o símbolo da beleza e da fecundidade, sendo assim, essa sepultura contida no terceiro verso pode estar diretamente ligada com o desejo dessa ninfa de cobrir a nudez de Vênus.

Apesar de aparecerem outras poucas referências ao quadro de Botticelli, observaremos que a partir da terceira estrofe o eu lírico permuta entre o mito, de fato, e os aspectos do mito que estão presentes na tela. O que nos leva ao nosso próximo tópico.

### 3 Da tela para o mito: uma transposição

A principal, e mais conhecida, teoria acerca do nascimento de Vênus, Afrodite, diz que ela “nasceu” do membro decepado de Urano. Nessa versão do mito, segundo Martha Robles em *Mulheres, Mitos e Deusas* (2019), Cronos, filho de Urano e Gaia, teria decepado os órgãos genitais de seu pai, atirando-os ao mar:

O membro decepado de Urano ficou ali, vigorosamente embalado pelas ondas, lançando uma espuma que se alargava cada vez mais com o vaivém das águas. A espuma navegou primeiro até a ilha de Citera, depois as correntes marinhas orientaram-na até Chipre, em cujas orais se formou a partir dela uma formosa mulher, cingida com a mais bela coroa e que tomaria o nome dessa mesma espuma: Afrodite (ROBLES, 2019, p. 92).

Inspirando, desde o seu nascimento, a intimidade, o prazer, o afeto e as traições amorosas, Afrodite é conhecida como a padroeira da beleza, do amor, do desejo e da fertilidade. Ela se encontra sempre à espreita das invocações de guerreiros, reis, pastoras e mulheres refinadas, seduzindo-os com a sua beleza.

Levando-se em conta o que tornou o nascimento de Afrodite possível, a terceira estrofe do poema “Canção Quase Inquieta”, de Meireles (2017), realiza uma alusão a Urano:

Se existe a tua Figura,  
se és o Sentido do Mundo,  
deixo-me, fujo por ti,  
nunca mais quero ser minha!  
(MEIRELES, 2017, p. 350)

Essa sugestão está contida, principalmente, nos dois primeiros versos, em que é observável o uso de letras maiúsculas no início de “Figura” e “Sentido do Mundo”, trazendo, dessa maneira, uma personificação em torno dessas palavras. Essa personificação nos leva até a figura de Urano, seu criador, que, segundo Jean Chevalier em *Dicionário de Símbolos* (2001), é o deus do céu:

Símbolo de uma proliferação criadora sem medida e sem diferenciação, que destrói, por sua própria abundância, tudo que engendra. Caracteriza a fase inicial de toda ação, com sua alternância de exaltação e depressão, de impulso e queda, de vida e morte dos

projetos. Vem simbolizar desse modo o ciclo dos desenvolvimentos (CHEVALIER, 2001, p. 921).

Considerando os termos do poema para os quais chamamos a atenção, nota-se que eles se referem justamente a essa definição de que Urano foi o início de tudo, a primeira divindade masculina, que, também referido como Céu, é a figura que deu sentido ao mundo, à terra (Gaia).

A primeira estrofe do poema de Meireles, anteriormente analisada, também pode trazer referências que se externalizam da tela, com reflexões que também remetem ao mito do nascimento de Afrodite:

De um lado, a eterna estrela,  
e do outro a vaga incerta,  
meu pé dançando pela  
extremidade da espuma,  
e meu cabelo por uma  
planície de luz deserta.  
(MEIRELES, 2017, p. 349-350)

Conforme defendido anteriormente, a principal teoria do nascimento de Afrodite gira em torno de Urano; porém, Robles (2019) afirma que existe outra hipótese do seu surgimento:

Dentro da natural confusão mitográfica, considera-se também Afrodite filha de Zeus e Dione, a deusa dos carvalhos, em que se aninhavam as pombas e os pardais. O certo é que seu vínculo com a espuma celeste — que serpenteia revigorada pelo movimento das ondas — embeleza sua posição de sedutora sem par. (ROBLES, 2019, p. 93)

Partindo então desse princípio de criação com dupla possibilidade, os dois primeiros versos da primeira estrofe, de certa forma, demonstram essa insegurança do eu lírico que nem mesmo sabe de que forma foi criado. De um lado tem-se a concepção por meio de Urano, Céu, pai dos titãs; do outro, tem-se a geração a partir de Zeus, deus dos deuses.

Em virtude dos fatos apresentados, nota-se que o eu lírico do poema não se mantém somente em uma versão de sua história, ou da história de Vênus/ Afrodite, mas realiza uma espécie de deslocamento contínuo entre todos os fatos e pontos que cercam essa história; dessa maneira, cada palavra, cada

verso e cada estrofe pode traduzir uma parte diferente do mito ou pode abordar todas as diferentes vozes de uma única vez.

## 4 Considerações finais

A leitura intertextual entre o poema “Canção Quase Inquieta”, de Cecília Meireles; o quadro *O Nascimento de Vênus*, de Sandro Botticelli; e o mito de Afrodite, nos permitiu a percepção de que a poesia produzida por Cecília Meireles quebra diversos paradigmas. O trabalho de citação é uma abordagem intrínseca à poesia de Meireles, uma vez que antes de perceber-se intertextos, os poemas criam textos que inventam uma tradição e um tipo de leitura. De certa forma, ao se deslocar da obra de origem, Meireles possibilita a leitura e entendimento da obra em si.

Levando-se em consideração as discussões abordadas neste artigo, concluímos ainda que a leitura do poema está em construção, uma vez que somente três estrofes, das cinco que podem ser encontradas no poema, nos levaram a inúmeras possibilidades de leituras e interpretações, fazendo com que seja necessário um debruçar cauteloso, a fim de que sejam encontrados os demais diálogos que podem ter sido traçados em um único poema.

Reiteramos, ainda, que a poesia escrita por Meireles ressoa um patrimônio arcaico, mítico e universal, não deixando dúvidas da leitora que ela foi e da forma como sua poesia ressoa música e imagem, trazendo inúmeras possibilidades de interpretação de suas palavras.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2010.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (org.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade em Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1994.

BOTTICELLI, Sandro. **The Birth of Venus**. 1483-1485. Têmpera sobre tela 1,72 m x 2,78 m. Disponível em: [https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?utm\\_source=google&utm\\_medium=kp&hl=pt-BR&avm=2](https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus/MQEeq50LABEBVg?utm_source=google&utm_medium=kp&hl=pt-BR&avm=2). Acesso em: 28 jan. 2023.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos** (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Rio de Janeiro: José Olympio LTDA., 2001.

CUMMING, Robert. **Para entender arte**. São Paulo: Editora Ática, 2000.

GOUVÊA, Leila V. B. **Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

LOPES, Vivian Caroline Fernandes. **Inventário de delicadezas**: desenho, poesia e memória em Cecília Meireles. 2019. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEIRELES, Cecília. Viagem. *In*: SEFFRIN, André (coord.). **Cecília Meireles Poesia Completa**. São Paulo: Global, 2017. v. 1, cap. 8, p. 339-450.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. São Paulo: Editora Aleph, 2019.

# Entre a história e a literatura, “a poesia ocupando o espaço”: a poética de Guilherme Mandaro no contexto da ditadura militar

Patrícia Marcondes de Barros

## 1 Introdução

O presente artigo tem como objetivo analisar a poética de Guilherme Mandaro (1952-1979), no contexto da ditadura militar, quando se desenvolveu aquilo que muitos pesquisadores denominam genericamente de literatura “underground”, “tropicalista”, “marginal”, “nanica”, “não alinhada”, “emergente”, “jovem”, entre outros vocábulos com suas múltiplas conotações e contradições, usados como sinônimos perfeitos de produção literária independente (MICCOLIS *apud* MELLO, 1986, p. 61). Especificamente, apresentaremos as incursões de Guilherme Mandaro que, junto a Charles Peixoto e Ricardo Chacal, produziu uma nova forma de literatura através da utilização do mimeógrafo, barateando assim o preço dos livros e propiciando uma liberdade maior de expressão em um momento de ápice da ditadura militar. Inicialmente, apresentaremos o contexto histórico da referida geração literária, analisando suas influências, que ecoam o modernismo brasileiro, a poesia concreta, a contracultura norte-americana, o rock, o psicodelismo e o existencialismo, entre outras possibilidades. Em seguida, abordaremos o autor em questão e sua poética, examinando sua participação no coletivo *Nuvem Cigana*, além de discutir suas obras literárias, como *Hotel de Deus* e *Trem da Noite*, que expressam a perspectiva de uma parcela da geração brasileira dos anos 1970 imersa no movimento contracultural.

Nesse contexto, a resistência se dava através do “desvio” e da reexistência em um espaço paralelo à realidade oficial, explorando as brechas do sistema. Como afirma Mandaro em sua poética (1976, p. 5), havia “[...] uma incerta dor/ na ansiedade de ocupar/ com a palavra certa/ os espaços que vão aparecendo”.

Esses espaços e palavras frequentemente não eram compreendidos, e ainda são objeto de crítica literária no século XXI, sendo considerados transgressores ou “literatura menor” dentro da história literária.

## 2 Contracultura, rock & poesia

novamente é verão abaixo do equador  
novamente veremos debaixo do sol  
as variedades dos filmes antigos  
saberemos o nome dos ventos  
sorrisos muito brancos  
dores coloridas  
amores impossíveis  
segundo os almanaques  
olhem-se feijão milho abóbora e manga  
não se cortam madeiras  
nem se deitam galinhas ou outras aves  
as ruas avenidas e ônibus  
tornam-se insuportáveis  
como já sabiam os índios daqui  
que não faziam cidades (MANDARO, 1976, p. 9).

A relação da literatura independente — expressa em jornais, revistas e livros mimeografados — com as propostas da contracultura é notória. O termo “contracultura”, surgido inicialmente na imprensa norte-americana nos anos 1960, ganhou uma ampla circulação, alcançando estudantes, grupos minoritários e marginalizados da sociedade, intelectuais da chamada Nova Esquerda, entre outros, sendo um tema obrigatório de discussão.

Os precursores desse movimento surgiram no período pós-Segunda Guerra, comumente associados a músicos de jazz, poetas beatniks e *drop-outs* em geral, que descreviam o capitalismo e a tecnocracia norte-americana como “Moloch”, uma divindade fenícia e cartaginesa para quem eram feitos sacrifícios humanos. Nesse contexto, “Moloch” representava a modernidade, a mecanização, a desumanização, a alienação e o poder (PEÇANHA, 1988). A panaceia para os males de “Moloch” foi uma cultura marginal engendrada em seu interior, que se pautava por uma transcendência deste mundo através de desterritorializações, como o sexo, as viagens de mochila ou de ácido, o

orientalismo e as comunidades alternativas, tudo em prol da reintegração da totalidade humana cindida em um mundo dualista advindo do sistema vigente.

O discurso da contracultura no Brasil ganhou espaço por meio da produção literária independente, que se diferenciou em relação aos meios utilizados (e às formas de produção, divulgação e recepção) e às mensagens, caracterizada pela inserção de novos temas, linguagens e experiências políticas e estéticas. Essa produção literária tinha um aspecto não mercantil e assistemático e circulou de forma restrita, atingindo uma pequena parcela da juventude brasileira “antenada” com suas propostas. A princípio, esse tipo de literatura se difundiu nos grandes centros urbanos brasileiros, ambiente propício para novas ideias e comportamentos, seguindo também a estratégia de proximidade com os grandes jornais (PEREIRA *apud* BRAGA, 2005).

A contracultura foi um movimento assistemático e espontâneo pouco elaborado teoricamente pela geração setentista brasileira, mas intensamente vivido, principalmente por meio de experimentações no campo estético por parte da juventude da classe média urbana, que ganhou visibilidade no cinema, na música, nas artes plásticas e na poesia.

Rejane Pivetta de Oliveira (2011) define conceitualmente o que se entende por marginal:

[...] Numa acepção estritamente artística, marginais são as produções que afrontam o cânone, rompendo com as normas e os paradigmas estéticos vigentes. Na modernidade, uma certa posição marginal da arte sempre foi a condição aspirada como possibilidade para a criação do novo. Contudo, a inovação, uma vez assimilada e introduzida na tradição, deixa de ocupar uma posição à margem, exigindo novos processos de ruptura, que marcam, na perspectiva de Tynianov (1978), a evolução literária. Sob esse ponto de vista, a história da literatura e da arte consiste nessa dialética de posições que se alternam entre o centro e a margem, o que envolve não apenas transformações de ordem estética, mas também social e política (OLIVEIRA, 2011, p. 31).

As produções literárias marginais caracterizam-se por serem criadas à margem do sistema social e cultural vigente, não apenas renovando as formas estéticas, mas também provocando e propondo mudanças nas próprias práticas culturais, nos modos de conceber a cultura fora de parâmetros sérios e eruditos (OLIVEIRA, 2011). A dialogia antropofágica modernista, que absorveu outras manifestações artísticas (do presente/passado, nacional/estrangeira), revelou



a nova genética do pensamento, com formas diferenciadas de resistir, fazer críticas ao sistema, embalados pelo som do rock na perspectiva sensorial da contracultura: “corpo em ação” e linguagens da vida moderna.

### **3 “Memórias e experiência do mimeógrafo”: militância e contracultura em Guilherme Mandaro**

Não me diga que fui bom poeta  
E que muito tempo já passou  
Desde o último vento forte  
Desde o penúltimo arrepio  
Não me diga que você não vem  
Que eu não presto  
Que isso aqui é horrível quando chove  
E que muito tempo já se passou  
Não me tragas novidade e perdão  
Que eu não quero  
Se quiser vá até a janela  
E soletre o caminho  
Onde se desembaraçam as estrelas (MANDARO, 1979, p. 51).

Coloca-se a página que deseja copiar em cima do papel estêncil e cobre-se por cima os contornos dos caracteres, seja texto ou imagem. Em seguida, coloca-se o estêncil no mimeógrafo com folhas em branco e então gira-se a manivela. Invenção de 1880 e usado pela primeira vez em 1887, o mimeógrafo foi (e ainda é em alguns lugares) utilizado principalmente no setor educacional, por baixo custo e fácil manutenção. A partir da década de 1960, o mimeógrafo foi utilizado não apenas para as atividades educacionais, mas também para a arte e a politização com a produção de panfletos, livros, cartazes de shows, entre outras possíveis articulações com práxis às margens do sistema estabelecido.

Guilherme Mandaro foi um dos poetas a se utilizar do mimeógrafo para as experiências literárias, o que já era comum aos *beatniks* norte-americanos. Professor de História de um curso pré-vestibular situado no centro do Rio de Janeiro e envolvido com a militância estudantil teve, segundo seu amigo, o poeta Ricardo Chacal, “[...] uma formação teórica forte, marxista e tal, mas era um jovem mais novo que eu, encantado também com aquela revolução da

contracultura, das drogas e isso nos aproximou muito” (BARROS; ROST, 2020, p. 38).

Por indicação de Mandaro, que usava o mimeógrafo para a impressão das provas escolares e dos panfletos políticos, entre outros fins, os poetas resolveram também publicar dessa forma seus primeiros livros. Charles Peixoto produziu neste sistema a Travessa *Bertalha 11* (1971) e Ricardo Chacal publicou uma semana depois o seu, intitulado *Muito Prazer, Ricardo* (1971), diagramados por Mandaro. Produziram esses livros recortando, grampeando papéis e contando com algumas técnicas de editoração aprendidas pelo então aluno de Comunicação, Ricardo Chacal.

Assim, começou o processo de literatura em mimeógrafo que se desenvolveu por parte de uma geração que ansiava por liberdade de expressão, sem ter a preocupação do lucro e com uma distribuição da produção espalhada de forma assistemática em shows, praias, chegando de “mão em mão” e permitindo outras experiências igualmente libertárias, fugindo da produção mercadológica do livro. Seguindo a máxima mcluhaniana de que “o meio é a mensagem”, o livro em mimeógrafo transformou a mensagem e seu tom (mais descontraído, menos intelectualizado e politizado no sentido tradicional do termo de como grupos de poetas dos anos 1950 e 1960 entendiam e tratavam os temas sociais), com uma linguagem longínqua dos cânones literários tradicionais, com temas de cunho urbano, com influências do rock, da publicidade, da poesia concreta, em suma, da cultura de massa, da sociedade industrial e do mundo capitalista.

Chacal explica o termo marginal:

[...] Ele ficou considerado marginal por fugir do circuito tradicional do livro. Rompemos com o editor, distribuidoras, livrarias e fizemos algo marginal ao sistema literário, mas acho que vai muito mais além. É marginal em relação a toda essa concepção de solene dentro da poesia, do sublime. A poesia marginal é a primeira a tematizar a cultura de massa que estava chegando com toda a força. Falavam: Pô, a poesia de vocês é descartável! Claro! O mundo ficou descartável... Ao mesmo tempo tem uma coisa que eu acho que a literatura, a poesia, sempre contou com o livro e a posteridade. Tem aquele mito de que o poeta será reconhecido só depois da morte, eu não queria isso, sai fora! Não tinha interesse em ser reconhecido. A gente queria escrever e que as pessoas lessem, gostassem. Mas não tinha essa fobia, era uma coisa que estava ligada à turma, entre a galera (BARROS; ROST, 2020, p. 40).

A ideia de marginalidade nas artes atingiu parte da produção artística, no cinema, na música, no teatro, entre outras manifestações brasileiras que estavam em profícua dialogia e sincronia. Esta “marginalização por opção” ultrapassou os cânones literários, expressando um novo comportamento, linguagem, crítica social e política:

[...] saturado de todos os códigos  
de linguagem  
de linhagem  
tô com a língua seca  
pra lá da cerca  
enquanto o futuro do trabalho  
continua sendo o salário micha  
arrocho  
sufoco  
insegurança nacional  
o fim da miséria  
não é o fim da miséria  
na calçada um lenço vermelho nega o cimento (MANDARO, 1976, p. 15).

Embasados em influências advindas do tropicalismo e, por sua vez, do modernismo brasileiro (principalmente no concernente à antropofagia cultural oswaldiana), deglutiava-se tudo que estivesse à vista no mundo moderno: influências artísticas do passado e do presente, do nacional e internacional, do erudito e do cafona, da crítica cultural, ao mesmo tempo em que advinha da cultura de massa, a assimilando, sem as culpas dos que nascem “abaixo das linhas do equador”. Mandaro não se considerava um poeta, mas sim um professor de história engajado com as questões políticas de seu tempo, o que resplandecia em sua poesia:

O corpo pequeno coberto de jornais  
manchado de sangue  
cercado de discursos  
sem ninguém que o amasse  
prá além do ódio pelos assassinos  
esfriando só  
todos os gestos ausentes  
tanta gente

o corpo pequeno coberto de jornais  
manchado de sangue (MANDARO, 1976, p. 23).

Mandaro foi um dos fundadores do coletivo poético *Nuvem Cigana* e escreveu dois livros: *Hotel de Deus* (1976) e *Trem da noite* (1979). Morreu ainda jovem, em 1979, ao pular da janela de seu prédio. O contexto da ditadura militar provocou nessa geração setentista um clima de angústia e desesperança, e o existencialismo era premente em sua poesia, como também de parte da produção da época, marcando o silenciamento do período e suas ausências:

E chegando no país onde saí  
imprimi a matriz morena  
de sua miséria  
entre os trópicos e meridianos  
de cada paisagem  
e as paisagens estavam desertas  
as ruas quase vazias  
os rostos muito cansados  
as vontades todas desfeitas (MANDARO, 1976, p. 57).

O existencialismo sartreano permeou parte da geração do desbunde na busca de uma resposta crítica frente à gama de condicionantes que levaram o ser humano àquilo que chamam “existência inautêntica”, criada e avivada pelas ilusões do capitalismo e pelo rigoroso sistema tecnocrático, que racionaliza, ordena toda a estrutura social, forjando uma natureza humana de acordo com as conveniências do sistema. Os comportamentos adequados à funcionalidade do sistema são padronizados e normatizados através de uma violência implícita que promove a vigilância e uma política de exclusão de todos os desobedientes, taxados, geralmente, de “loucos e criminosos”. Aqueles que rompiam com a lógica do mercado e com as formas institucionalizadas de se fazer oposição política eram denominados de “malucos”, característica dessa geração de poetas marginais brasileiros.

Os tempos não mudaram como deviam  
e alguém me disse que o amor desaparece  
com a crise geral do capitalismo (MANDARO, 1976, p. 61).

O ambiente urbano do bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, desempenhou um papel fundamental na produção poética de Guilherme

Mandaro. Em suas obras, o poeta aborda a desigualdade social presente em uma região da cidade conhecida pela sua área nobre, expondo a dialética entre a construção e a destruição, um movimento da modernidade que foi observado pelo poeta *flâneur* brasileiro. O processo de coisificação das pessoas, as práticas prepotentes do capitalismo, a supressão das subjetividades em um momento de opressão imposto pela ditadura militar, a negação do humano e a espontaneidade da escrita inserida em um cotidiano urbano são incorporados à linguagem moderna e ao poeta que a descreve.

[...] Copacabana tem um lado de dentro, longe do mar, com seu povo, sua construção e destruição, Copacabana é dialética. Essa gente que todos os dias se vê nas ruas, todo esse povo, esse mundaréu de gente, não é mais de suburbanos, nordestinos e favelados, mas apenas miseráveis, tristes e pobres. A miséria não tem fim em Copacabana. Não é miséria geográfica, estatística, mensurável. É miséria sem fim. É miséria econômica, e humana, miséria apressada, miséria de trabalhadores, imigrantes que não voltam, é miséria de subúrbio, despejada pelo ônibus norte-sul. Copacabana é um sinal mudo e ferido desse tempo.

Reino de gente, babel de papel, como o tigre.

É na perda diária de identidades nas superfícies encardidas, nos brilhos opacos das garrafas, gemido de motores, barulho. Quem vem do norte, quem vem do morro, quem vem de trem. Nossa Senhora de Copacabana e Nossa Senhora da Penha em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Copacabana qualquer posto. ponto final (MANDARO, 1979, p. 49).

O amor surge em sua poesia, contudo, adquirindo nuances coletivas, onde o eu lírico se mistura “aos nós” e “nós” da sociedade, ao mundo urbano, moderno, incompreensível, e à vida cotidiana com suas travessias, desastres e paixões em situações-limites:

Porque as pessoas não se entendem  
com suas histórias e travessias  
seus desastres e suas paixões  
correndo loucas  
prá trás de seus próprios armários  
e eu que sonhei com cada uma delas  
volto pouco a pouco sozinho  
prá minha espera  
histórias

travessias  
e paixões (MANDARO, 1976, p. 25).

É perceptível em várias produções literárias marginais a relação intrínseca com o modernismo brasileiro, na sua relação de arte e vida, texto e contexto, a linguagem espontânea, coloquial, o uso de gírias e a adoção de versos livres, imediatos, fugazes:

10,45h  
Algo como a umidade que a chuva  
encharcando-me, que a roupa molhada  
deixa passar para o corpo  
alguma coisa como um tremor que  
como um temor tomou conta de mim  
e quando estou mais fraco partido  
inconstante úmido  
com o sextante largado na mão  
sem saber o que fazer com tanta estrela  
as imagens sedutoras coloridas  
e rasgada como um trago mais forte  
uma droga heavy  
os ossos gelados  
o coração gelado  
a cabeça parada num ponto qualquer  
e minha última e pior oportunidade  
de comprar cigarros no bar aberto (MANDARO, 1979, p. 53).

A experimentação dessa geração envolvida com a produção literária independente foi singular, e ainda que os poetas marginais tenham alguns traços em comum como o contexto histórico vivido, a classe social, o rompimento com o estabelecido, a busca pela verdade encontrada em versos e pessoas livres, o intento era o da vivência da poesia, processo individual e intransferível.

A marginalidade de Guilherme Mandaro ampara-se na “matriz morena de sua miséria”, no seu ser brasileiro, que vai além da zona sul, alcançando a periferia. Seus versos confluem em história e poesia, em melancolia existencial de quem era jovem na ditadura militar, e alegria efêmera do desbunde, numa militância política reverberada em vivências poéticas com artimanhas, corpo na ação. Na apresentação do livro *Hotel de Deus*, afirma corajosamente: “Que não

seja o medo da loucura que nos obrigue a baixar a bandeira da imaginação” (MANDARO, 1979, p. 31).

## Referências

BARROS, Patrícia; ROST, Isis (org.). **Transas da contracultura brasileira**. São Luís: Passagens, 2020.

BRAGA, Regina Estela. **Imprensa Alternativa**: apogeu, queda e novos caminhos. Rio de Janeiro: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, 2005. (Cadernos da Comunicação: série Memória).

MANDARO, Guilherme. **Hotel de Deus**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1976.

MANDARO, Guilherme. **Trem da noite**. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1979.

MELLO, Maria Amélia (org.). **Vinte anos de resistência**: alternativas da cultura no Regime Militar. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v.15, n.2, p. 31-39, jul./dez. 2011.

PEÇANHA, Dóris Lieth Nunes. **Movimento beat** - rebeldia de uma geração. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

# Corpo que queima com a Mata: tradição, trauma e transversalidade na poesia de Geisiara Lima

Raíza Hanna Saraiva Milfont

*[...] I beg your pardon, Mister Bregg!  
Por que  
o açúcar  
branco-branco  
o negro-negro  
tem de fazê-lo?*

***Maiakóvski (05/07/1925, Havana)***

*Corpo em chamas*, de Geisiara Lima (2019), é uma obra transversal que une 18 poemas e algumas ilustrações autorais, todos carregados de poeticidade e denúncia. A denúncia em questão possui espaço geográfico definido: Zona da Mata Norte pernambucana, região explorada pela monocultura da cana de açúcar através do tempo e por meio de diferentes modos de produção, desde os engenhos de açúcar das capitânicas hereditárias do período colonial até as poucas usinas que ainda sobrevivem no local.

Ao expor em versos longos o cotidiano contemporâneo da região canavieira, a obra nos faz observar os trabalhadores e moradores da Mata Norte que vão sobrevivendo entre o regional e o global, entre as queimadas irregulares-regulares da cana — irregulares, pois já estão em desacordo com as leis ambientais, e regulares, pois acontecem cotidianamente — e o fogo das manifestações populares locais.

O corpo que queima com a Mata quer expor todas as feridas para afirmar sua denúncia. Após fazermos uma revisão histórica dos processos vividos nessa localidade, procurando entender como se deu a construção dos engenhos, seu funcionamento e sua evolução para os modelos globalizantes de usinas, bem como a organização e o estabelecimento de manifestações locais presentes do cotidiano dessa comunidade, procuramos embasar nossa análise a partir dos



conceitos de realismo traumático, realidade traumática e repetição traumática de Hal Foster, presentes no livro *O retorno do real* (2005).

Mobilizamos em especial essas ferramentas conceituais de Foster no intuito de desvendar o caráter decolonial e anticapitalista dessa obra contemporânea de autoria feminina, a qual faz uso das feridas e dos traumas coloniais de maneira expressa para sua criação. Nesse sentido, procuramos investigar as estratégias conscientes e inconscientes usadas pela autora Geisiara Lima na construção do seu livro de poemas.

## **1 Zona da Mata pernambucana: berço dos patriarcas do açúcar**

A Zona da Mata Pernambucana tem sido um local de exploração capitalista desde o princípio da colonização portuguesa, a qual, em pouco tempo, abandonou a exportação do pau-brasil para se concentrar na monocultura do açúcar, produto de grande interesse para o mercado internacional da época.

A história da produção do açúcar em solos brasileiros remonta aos primeiros anos do Brasil Colônia, quando Portugal, que já era reconhecido como o principal produtor e exportador de açúcar na Europa, constatou um declínio da produção açucareira nas suas outras colônias de cultura canavieira, que eram principalmente a Ilha da Madeira e algumas ilhas africanas, como Cabo Verde e São Tomé. Para contornar a situação, D. João decidiu iniciar no Brasil um novo ponto de fabricação dessa especiaria, em 1516, distribuindo, assim, os equipamentos necessários para a criação de engenhos de açúcar e incentivos financeiros para construção da estrutura necessária.

Dentre os primeiros engenhos de açúcar criados na primeira metade do século XVI, no Brasil, estão os que foram construídos na capitania de Pernambuco, uma das capitanias hereditárias cedidas a donatários portugueses. A Zona da Mata Pernambucana foi amplamente explorada através da monocultura canavieira, já que foi considerada uma zona perfeita para o cultivo da cana de açúcar por apresentar um solo do tipo massapê, o qual oferece melhores nutrientes para esse plantio, além de possuir condições climáticas favoráveis para essa atividade. A macrorregião da Zona da Mata Pernambucana é dividida entre as microrregiões da Zona da Mata Setentrional (ou Zona da Mata Norte); a Zona da Mata Meridional (ou Zona da Mata Sul); e Vitória de Santo Antão. Essas Zonas da Mata Atlântica em Pernambuco tiveram um longo período de

prosperidade econômica, sendo o Brasil a única região detentora, durante longo período, do monopólio açucareiro no mundo, até que a Holanda, com colônias canavieiras nas Antilhas, veio para desbancar a configuração desse mercado.

Foi a partir de então que os senhores de engenho começaram a se associar uns com os outros, transformando a economia primária do engenho em algo muito maior, com a implantação de modernas fábricas e instalações muitas vezes maiores que os antigos engenhos. Seria o nascimento das usinas, um modelo de produção de açúcar já ligado a um capitalismo industrial e globalizado que despontava no começo do século XX.

Esse legado nos traz ao presente, onde a situação violenta e injusta causada pela monocultura da cana de açúcar continua a existir e persistir na Zona da Mata Pernambucana. Em *Acerca da Cana* (2012), documentário realizado sob a direção de Felipe Peres Calheiros, vemos o processo da tomada de sítios e terras de pequenos agricultores por empresas privadas, que comandam a monocultura canavieira na Zona da Mata. No filme acompanhamos a história de Maria Francisca, moradora e dona de um sítio da região de São Lourenço da Mata, que luta para continuar com a posse de sua terra, passada de geração em geração na sua família. Ela resiste diante da pressão, com tentativa de extorsão e expulsão para sua saída por parte do Grupo Petribu — famoso grupo usineiro brasileiro que deseja alargar a sua cultura canavieira. Maria Francisca conta ainda como essa grande empresa conseguiu tomar as terras de seu pai usando de força e de ameaças, relatando também quando decidiu pedir ajuda e não desistir daquele espaço que era seu por direito. Vale ressaltar que todos esses acontecimentos ocorreram e se desenrolaram agora nos primeiros anos do século XXI. A agricultora também gravou cenas das grandes queimadas, corriqueiras no plantio da cana de açúcar para seu corte, realizadas pela Petribu, mostrando o quanto essas ações se aproximavam do seu próprio sítio, com o fogo quase atingindo as suas plantações. Ao final, o documentário nos lembra que, “[...] desde 2004, Maria Francisca luta na justiça pela posse de meio hectare de terra, em que mora há mais de 40 anos. O grupo Petribu possui 28 mil hectares de terra e fabrica 120 milhões de litros de etanol por ano” (ACERCA DA CANA, 2012).

### **1.1 Manifestações culturais locais**

É perpendicular a essa sociedade patriarcal e escravocrata o nascimento de uma diversidade grandiosa de manifestações culturais e ritualísticas

quilombolas e indígenas. Para citar apenas algumas delas, temos: Cavalo-Marinho, Maracatu de Baque Solto, Ciranda, Caboclinhos. Essas são as festividades que mais possuem força na Mata Norte, sendo o Maracatu de Baque Solto o mais famoso nacional e internacionalmente. A maioria dessas expressões culturais surgiram no Brasil colonial e possuem uma rica fusão de elementos religiosos e brincantes originários de muitos povos do continente africano, trazidos com os escravizados vindos de lá e com os indígenas, que também tiveram participação na indústria colonial do açúcar.

O pesquisador Rogério José de Oliveira Junior (2016) traz um recorte cultural da Zona da Mata Norte que visa pensar o ciclo da cana de açúcar relacionado às apresentações do Maracatu na área. Em seu artigo, ele nos lembra que “Folguedos como este (maracatu) conformariam um espaço social e seriam produtos de sincretismos afro-indígenas, caracterizando-se como uma manifestação de camponeses e cortadores de cana de açúcar” (OLIVEIRA JUNIOR, 2016), uma vez que tais expressões resistem e persistem até os dias atuais, ainda que não recebam a valorização devida, conforme a denúncia de Oliveira Junior:

Não se valoriza o esforço dos maracatuzeiros para visibilizar o maracatu rural com todas as suas peculiaridades de adereços e componentes expressando seu processo histórico e de resistência, com isso, levando às ruas pernambucanas uma alegoria regional. Isto é, o maracatu representa o estado e a região, contudo não obtém o reconhecimento proporcional a sua força e expressão (OLIVEIRA JUNIOR, 2016).

Uma vez que essas manifestações culturais estão completamente inseridas no cotidiano das cidades da Zona da Mata, ou seja, são os mesmos trabalhadoras e trabalhadores que de dia trabalham na cana e de noite se agrupam em suas manifestações culturais, é importante entendermos como esse cotidiano reverbera nas festividades locais. É nesse sentido que conseguimos observar a cultura popular da Zona da Mata de maneira intrínseca à rotina dos moradores e a seus postos de trabalhos, mas também considerando tais “[...] formas festivas como algo muito além de serem meras válvulas de escape, isto é, como meios usados pela comunidade para perpetuar certos valores e/ou fazer crítica da ordem social” (BRUSANTIN; LIMA; INOJOSA, 2011, p. 649). Esse caráter de denúncia também está presente na poesia de Geisiara Lima (2019), que se apodera da palavra escrita e do tom muitas vezes sarcástico para produzir crítica social.

## **1.2 Realismo traumático, decolonialidade e repetição traumática**

É nesse contexto de violência sistemática e perseverança na tradição cultural e popular que se encontra a poesia de Geisiara Lima, especialmente no seu livro *Corpo em chamas* (2019). A obra teve seu lançamento realizado no começo de 2019, pelas editoras Porta Aberta e Vão! Elaborações Artísticas, e apresenta uma reunião transversal de poemas e desenhos autorais, os quais têm como temática central a Mata Norte e suas tradições, folclores, folguedos, entrelaçados a uma poética brutalizada pela inconformidade do não desenvolvimento e do esquecimento que o lugar tem sofrido.

A temática de *Corpo em chamas* aparece como um retrato escrito espelhado nas próprias vivências e visualizações da autora. Geisiara Lima, nascida em Itambé, cidade da região da Mata Norte Pernambucana e moradora de Timbaúba, também no mesmo território, é escritora e artista plástica e tem movido o espaço poético da Zona da Mata Norte através da participação em coletivos, antologias e festivais há mais de 10 anos, sempre escrevendo, desenhando ou produzindo em diferentes linguagens artísticas. A obra que aqui analisamos é sua primeira obra de autoria solo e é carregada por um tom de denúncia que perpassa todos os poemas, sempre apontando esse espaço geográfico e simbólico em que se insere a Mata Norte pernambucana.

Seus poemas são construídos de forma livre e com versos longuíssimos, muitas vezes usando a formatação de parágrafos para dar conta da prolixidade de assuntos presentes em cada poema, que podem abarcar muitas e diversas denúncias em cada um deles. Os poemas são acompanhados de desenhos realizados pela autora e trazem formas humanas nuas, femininas e masculinas, com rostos de caveira e de pássaros.

Ao compor seus textos de denúncia, é também possível observar o tom realista da poética da escritora, com uso de discurso direto, bem como a dimensão traumática trabalhada, uma vez que as palavras tendem a apontar para uma repetição exasperada a respeito do mesmo trauma colonial causado pela empresa do açúcar e suas desventuras na história da Zona da Mata Pernambucana.

É justamente a esse olhar traumático que queremos nos ater neste artigo, e, para tanto, trazemos o conceito de *realismo traumático*, bem como o de *repetição traumática*, defendidos por Hal Foster em sua famosa obra *O retorno do real* (2005). Nessa obra, o teórico nos aponta um olhar aberto e atento para os

traumas que aparecem em obras contemporâneas e tenta, em especial, revelar esses traumas na *pop art*, partindo da arte pop-industrial do artista plástico e cineasta estadunidense Andy Warhol, que, durante muito tempo, foi acusado por realizar uma arte vazia de sentidos e intenções. No entanto, é exatamente na repetição das mesmas figuras impressas em diferentes cores (aqui lembremos das imagens de Marilyn Monroe ou das sopas Campbell) que Foster consegue enxergar o trauma industrial e as características do que ele chama de sociedade do espetáculo que se configura a partir dessas fissuras, elementos inseridos em várias obras de Warhol. É considerando essa perspectiva que tentaremos colocar uma lente para enxergar as entrelinhas do trauma nos poemas de Geisiara Lima.

Nesse sentido, é necessário fazermos uma breve síntese a respeito da teoria trazida por Hal Foster na obra mencionada. Conforme apontado, o autor procura defender o projeto artístico de Warhol na arte pop apontando a dimensão do trauma da sociedade capitalista a partir do procedimento da repetição utilizado por esse artista em suas criações mais populares. Ao contrário da interpretação de que tais produções seriam vazias ou um símbolo de entrega completa ao capitalismo industrial de meados do século XX, Foster concordava com a análise de Thomas Crow sobre a *pop art* warholiana quando este afirmava que as obras deste artista eram cheias de sentimentos humanistas e que tinham um certo engajamento político presente: “Ele se sentia atraído pelas feridas abertas da vida política americana” (CROWN, 1990, p. 324 *apud* FOSTER, 2005, p. 164). Para Crown, as obras de Warhol possuíam um caráter crítico não de um modo de ataque à velha arte ou de aceitação do signo de mercadoria, “[...] mas antes numa exposição do ‘consumo complacente’ por meio do ‘fato brutal’ do acidente da mortalidade” (CROWN, 1990, p. 322 *apud* FOSTER, 2005, p. 164).

É a partir dessas discussões que Foster (2005) introduz a concepção da *repetição traumática* buscando compreender a subjetividade que move a criação artística ao lançar mão desse artifício, usando, para isso, as próprias palavras de Warhol como objeto de estudo e como meio de construir sua argumentação a respeito dessa característica.

Em POPism (1980), Warhol esboça essa aceitação do tédio, repetição e dominação: “Não quero que seja essencialmente o mesmo — quero que seja exatamente o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios”. Aqui a repetição é tanto uma drenagem do significado quanto uma defesa contra o afeto, e

essa estratégia já guiava Warhol desde cedo, como na entrevista de 1963: “Quando se vê uma imagem medonha repetidamente, ela não tem realmente um efeito”. Claramente essa é uma das funções da repetição, ao menos da forma como foi compreendida por Freud: repetir um evento traumático (nas ações, nos sonhos, nas imagens) de forma a integrá-lo à economia psíquica, que é uma ordem simbólica. Mas as repetições de Warhol não são restauradoras nesse sentido; não se trata do controle sobre o trauma. Mais do que uma libertação paciente por meio do luto, elas sugerem uma fixação obsessiva no objeto da melancolia (FOSTER, 2005, p. 166).

A repetição do trauma representaria, portanto, um modo de elaborá-lo psicologicamente de maneira mais econômica e, assim, de uma certa forma, cadastrá-lo, mas também usá-lo, produzi-lo e, mais ainda, mostrá-lo ao mundo. É por isso que, em um segundo momento, Foster (2005) também nos traz a ideia do real traumático e de como a arte contemporânea está inserida nesse real, alegando que a ambição atual dos artistas da pós-modernidade não é mais a de se livrar do trauma, pois ao perceber que tal conquista não é possível pelo menos podem explorar a ferida e criar a partir dela. Essa ferida é, então, perscrutada e exposta em toda a sua profundidade, já que “[...] a meta da vanguarda não é romper de forma absoluta com essa ordem (esse velho sonho foi abandonado) mas o de expô-lo em crise, registrando seus pontos não só de falência (breakdown), mas de passagem (breakthrough) [...]” (FOSTER, 2005, p. 180). Nesse trecho podemos encontrar afinidades entre o pensamento de Foster e o de Haroldo de Campos (1997), quando este chama a literatura contemporânea ou pós-moderna de pós-utópica, argumentando que a utopia teria morrido com o movimento modernista e que agora a literatura brasileira caminhava para alguma outra fase.

É fácil perceber essas características apontadas pelo teórico também nos poemas que costuram o *Corpo em chamas*, um livro que facilmente mostra seu pertencimento à literatura contemporânea brasileira em seus aspectos estruturais e temáticos. Do mesmo modo, podemos perceber o caráter decolonial dos temas abordados por Gessiara Lima, entendendo a decolonialidade como um processo de superação e libertação da produção de conhecimento eurocêntrica ou da “colonialidade do poder”, conceito criado por Aníbal Quijano (1992). Esta perspectiva procura incorporar e abordar a dependência social, cultural, educacional, política, dentre outras, que muitos países do chamado sul global ainda sofrem de maneira compulsória e extensiva com relação aos países centrais, hegemônicos, o norte global.

Dessa maneira, a escritora Geisiara Lima, ao compreender a dependência colonial ainda vivida pela Mata Norte Pernambucana, cria um terreno decolonial e anticapitalista em essência para que seus poemas possam caminhar e florescer com novas visões. Assim, ao analisar a obra *Corpo em chamas* com o olhar atento, buscamos perceber quais são as estratégias poéticas usadas pela autora para tecer tal subversão e ruptura da lógica neocolonial a partir dos elementos do regional.

## 2 O açúcar que não adoça o trauma

### 2.1 Regionalismo e cultura popular da Mata Norte

Um dos primeiros movimentos de *Corpo em chamas* é demonstrar de onde se fala, ou seja, de onde vem a voz poética ou as vozes poéticas com as quais nos deparamos no decorrer desses poemas. Isso fica logo demarcado, pois é dito que se fala diretamente da Zona da Mata Norte Pernambucana e de todos os espaços que a ela são ligados, seu entorno mercadológico ou burocrático, como podemos ver em “A voz da Mata” (LIMA, 2019), um dos primeiros poemas da obra:

Caixas-de-supermercado de cócoras fumam seus cachimbos às cinco horas da tarde / uma pausa obrigatória / trançam a palha seca e fuxicam a vida no extremo norte da Mata. [...] (LIMA, 2019, p. 12).

Esse caráter circunstancial e situado também aparece em “Quem quiser que vá com Jah” (p. 25):

As bolhas que estão no meu pé foram feitas pelo sapato apertado confeccionado em Timbaúba-de-mocós, há muito guardo por apreço ao cheiro de couro-velho / os bichos que entraram nas bolhas-de-lona-branca-dos-filmes-de-ficção-científica da entrada de Camutanga que protegem o açúcar num dia de sol [...] (LIMA, 2019, p. 25).

Pelo fato de a escritora localizar bem a partir de onde essa voz está falando, podemos ler nos poemas não só os nomes de cidades e regiões em que está ensejada a denúncia da autora, mas também observar a presença das manifestações populares locais, as características da fauna e flora da Mata,



o cotidiano dos trabalhadores das cidades próximas, entre outros elementos regionais.

Os *caboclos* obedecem a segurança com luva, capa, botas e continuam com facão / provocando lindas bolhas-de-pus-sangue-sabão [...] todas as manhãs eu acordo com a cama barroca bordada de *malunginhos* e as máquinas que atropelam o galo, todos os dias eu presencio depois do banho frio de cuia, a mais nova, segunda e definitiva colonização (LIMA, 2019, p. 18, grifo nosso).

## 2.2 Repetição traumática

A repetição traumática conceituada anteriormente pela visão de Hal Foster (2005) aparece em *Corpo em chamas* de maneira visceral. No caso dessa obra, o trauma provém especificamente de um só culpado: o açúcar. É por isso que ele aparece como uma ferida que se aperta e se aperta diversas vezes, no sentido não mais de compreender ou de curar o trauma, mas de explorá-lo ao máximo, sem nenhuma tentativa de encontrar mais algum sentido ou um novo sentido para esse produto, atrelado a meio milênio de escravidões, dependências, atrasos econômicos e políticos e exploração humana desmedida. A vontade das vozes poéticas presentes nos poemas parece ser a de repetir o trauma até que ele deixe a ferida o mais aberta possível, para ser bem notável e visível.

Água suja corre das bolhas do teu pé, água limpa jorra dos jatos que refrescam as bolhas-de-lona-branca-dos-filmes-de-ficção-científica, os cascos dos cavalos pisando o crânio do último chefe canibal de Pedras de Fogo, o *açúcar* chupa o meu nome nas viagens de ônibus, enferruja o enterro dos gigantes de metal (LIMA, 2019, p. 25, grifo nosso).

Estima-se que dez mil sonhos são *destilados* por dia, não contamos com os idosos, esses jaziam mortos nas cadeiras-de-balanço, dez mil sonhos são arrancados pelos pés e vão parar nas *destilarias*, os que resistem viram *torrões de açúcar*, são jogados dos penhascos-pés-de-eucaliptos nos acostamentos e o único funcionário público que sobrou come seus *restos-mortais-refinados* (LIMA, 2019, p. 16, grifos nossos).

A repetição traumática não vem apenas com o uso da palavra “açúcar”, produto primeiro da exploração local, mas vem a partir da recorrência de muitas



outras unidades de sentido ou conjuntos de significados do mesmo campo semântico do açúcar: “[...] e para não dizer que não falei em flor / por trás da beleza de um *canavial-todo-rosado*, há um agrônomo prestes a ser demitido na *usina*” (LIMA, 2019, p. 12, grifos nossos). Alguns desses termos são aqueles que indicam os derivados do açúcar: cana, melaço, mel de engenho, usina, canavial, destilaria; e também os termos produtoras, remetendo à produção canavieira, e plantio monocultural, vinculado ao modo de plantio adotado.

Na manhã de brisa leve, as *usinas* foram derrubadas por um abalo-cínico e os *usineiros* removidos dos escombros tiveram seus corpos estirados nos lajeiros, envoltos em panos brancos como o de Jesus Cristo, colocados nas esteiras de produção para serem desenrolados e passados no *mel de engenho*, empanados no *mascavo* e devorados pelos trabalhadores-coletores-canibais, os ossos foram distribuídos nas marmitas dos cães-carcarás (LIMA, 2019, p. 20, grifos nossos).

[...] as pessoas que saíam pelo mesmo buraco, os atalhos que pegavam dentro do *canavial* os negros que escorregavam e abriam os joelhos nos lajeiros /A fuga acabada /a surra fatal! (LIMA, 2019, p. 25, grifo nosso).

[...] Crianças livres / fazem as brincadeiras do folclore / vão para a maioria / empurrados pela própria sorte. / Cortinas de *fumaça* / acompanham a vida útil das *usinas* / novas crianças nascerão entre as palhas / rezadeiras bem capacitadas farão seus partos / e sem recorrer à medicina cubana. / Todas as feridas vão se fechando (LIMA, 2019, p. 26, grifo nosso).

Outros dias eu sou generosamente assoprada fora da BR-101 pelos *treminhões* no meu UNO-cinza-prata, encontro um cachorro, acelero procurando vida, mereço morrer muito mais que ele, esmagada pelas rodas traseiras até que *espremam todo caldo da minha vida...* (LIMA, 2019, p. 29, grifos nossos).

O trauma também invade outras problemáticas, como aquelas relacionadas às questões sociais geradas a partir da exploração canavieira da Mata Norte e, também, do capitalismo globalizado. Desse modo, Geisiara dialoga entre tempos, abordando a escravidão na época dos engenhos e as péssimas condições dos trabalhadores da cana atualmente, bem como as dificuldades de trabalhadores que desempenham outros ofícios na região.

[...] procure sua cor na palheta de cores do mercado de trabalho / se hoje um piano-preto caísse na sua cabeça eles encontrariam / em menos de uma semana, uma cor pra te substituir / tudo é plano dos designers para te manter em harmonia com o ambiente / teu patrão saberia procurar uma cor com as tuas características (LIMA, 2019, p. 13).

O poema “Caldo-de-cana com pão-doce”, apresentado a seguir, é o que mais sintetiza a problemática social inerente não só ao cultivo de cana e produção de açúcar, mas também à máquina capitalista em geral, fazendo uma releitura a respeito da alienação do trabalhador, presente na extensa obra de Karl Marx<sup>1</sup>.

O sol refletindo na palha da cana  
o gado migrou para outros pastos  
o doce não é mais de banana  
não há mais espaço.

Meu velho cortava rápido  
só tinha um dente  
bebia o caldo  
nunca chupou cana (LIMA, 2019, p. 17).

A obra também faz muitas referências às queimadas cotidianas na região canavieira, onde a prática é usada na palha da cana de açúcar para facilitar a colheita. Essa tática de atear fogo é, portanto, uma das figuras centrais na obra, já que aparece de forma direta ou por meio de metonímias em vários elementos, como na cor da capa do livro, no título da obra, nas ilustrações presentes (sempre com fumaças e galhos de árvores) e em muitos poemas. O último deles inclusive se chama “Queimada”: “[...] as flores-de-colônia já não disfarçam / você está se impregnando desse cheiro comum de queimado / que fica nesses corpos-dormindo / meu corpo é carne e também queima / vivo” (LIMA, 2019, p. 30).

---

1 A alienação do trabalho em Karl Marx é um conceito criado pelo filósofo para sugerir que os trabalhadores normalmente não usufruem dos bens que eles mesmos produzem, uma situação típica do modelo de trabalho capitalista.

### 2.3 Realismo traumático

Entre os poemas de Geisiara Lima também podemos notar o caráter pós-utópico, trazido aqui através de Haroldo de Campos (1997) e Hal Foster (2005), lembrando que para este último teórico a vanguarda demonstra não mais acreditar que seja possível se livrar do trauma, mas sim vivenciá-lo e mostrá-lo em crise. É possível perceber este lugar nos poemas de *Corpo em chamas*, como nos versos: “Deus não quer salvar o mundo com os seus poemas / Deus quer cuidar da própria vida” (LIMA, 2019, p. 9); ou em “[...] não suportei te acordei para o pesadelo que estávamos condenados a dividir e nenhum grama daquele sonho se realizou, tratei de conferir...” (LIMA, 2019, p. 20); ou ainda em “sentado sobre trilhos enferrujados esqueço o presente e nem me iludo, daqui pra frente nada vai mudar” (LIMA, 2019, p. 21).

Em “Andando em círculos”, a repetição traumática e a resignação do destino se encontram de forma magistral, já que a construção da narrativa é feita de maneira circular, mostrando as eternas repetições de situações subalternas em que os moradores / trabalhadores da Mata vivem.

Era como se já tivesse quebrado aquele galho seco / era como se já tivesse avistado aquele tom monocromático-de-verde / era como se já tivesse ficado na ponta dos pés para enxergar os pendões-reis lá no alto marcando território / era como se já tivesse passado pelos meninos tapando os buracos na estrada com barro-vermelho, como se eu já tivesse dado 2 reais [...]. (LIMA, 2019, p. 19).

## 3 Considerações finais

Ao compilar um reduto de poemas que tem como força maior e guia principal a denúncia das explorações sofridas pelos moradores e trabalhadores do açúcar na região da Mata Norte Pernambucana, Geisiara Lima costurou a sua peça poética e a chamou de *Corpo em chamas*. Uma obra que, como pudemos dialogar um pouco neste trabalho, é permeada de traumas que atravessam quase meio milênio.

Mantendo um olhar atento para esses traumas, pudemos fazer uma análise a respeito das estratégias usadas, consciente ou inconscientemente, pela autora para que tais feridas fossem expostas e tal exposição surtisse efeito, ou não, para seus leitores e leitoras. É certo que, através da teoria do realismo traumático de Hal Foster (2005), principal teórico usado para esta análise, foi

possível encontrar muitas marcas de repetições traumáticas, bem como rastros de uma poesia contemporânea que se alinha ao pensamento pós-utópico, como comenta Haroldo de Campos (1997), onde a utopia já foi saturada e agora o que resta é apenas mostrar e “cutucar” a ferida aberta.

A repetição do trauma está no açúcar, é claro, e em todo o entorno histórico, social e produtivo que vem com ele; a intenção, por sua vez, está na decolonialidade da Mata Norte, das trabalhadoras e dos trabalhadores dos canaviais, dos sujeitos todos que são explorados pelo capital, do corpo feminino. Apesar da intenção, não há mais utopia, há talvez uma certa esperança na desesperança que se apresenta através da realidade, escancarada nos versos livres da escritora que consegue abrir uma fresta no canal para que possamos correr por ele um pouco mais livres. Talvez não ainda totalmente livres dessa colonialidade do poder, mas mais íntimos do entendimento consciente do próprio trauma e do desvelar do conhecimento, que sempre nos leva um passo à frente.

## Referências

ACERCA DA CANA. 2012. Dir.: Felipe Peres Calheiros. Disponível em: <https://vimeo.com/46202367>. Último acesso em: 02 jan. 2024.

BRUSANTIN, B. M.; LIMA, M.; INOJOSA, V. R. Significando a realidade: as culturas festivas dos trabalhadores pernambucanos. *In: COLÓQUIO DE HISTÓRIA - PERSPECTIVAS HISTÓRICAS: HISTORIOGRAFIA, PESQUISA E PATRIMÔNIO*, 5, 2011, Recife. **Anais [...]**. Recife: UNICAP, 2011. p. 647-662.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia da modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *In: CAMPOS, Haroldo de. O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 243-269.

FOSTER, Hal. O retorno do real. Tradução Claudia Valladão de Mattos. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 163-186, jul. 2005. Disponível em: [https://www.academia.edu/4155049/O\\_retorno\\_do\\_real\\_Hal\\_Foster](https://www.academia.edu/4155049/O_retorno_do_real_Hal_Foster). Acesso em: 10 jul. 2023.

LIMA, Geisiara. **Corpo em chamas**. Goiana/Nazaré da Mata: Porta Aberta; Vão! Elaborações Artísticas, 2019.

OLIVEIRA JR., Rogério José de. A paisagem cultural da zona canavieira de Pernambuco: o ciclo sociocultural do açúcar e do maracatu rural. *In: ENCONTRO NACIONAL DE GEÓGRAFOS — A CONSTRUÇÃO DO BRASIL: GEOGRAFIA, AÇÃO POLÍTICA E DEMOCRACIA*, 18, 2016, São Luís. **Anais [...]**. São Luís: UFMA, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 10 jul. 2023.

# ***Coringa, ou O Frankenstein Moderno:* uma análise do fenômeno temático- mitológico em narrativas modernas**

**Santiago Daniel Dubra**

## **1 O fenômeno temático-mitológico em narrativas**

O homem tem contado histórias desde seu surgimento, expressando sua subjetividade por meio de narrativas nos mais diferentes contextos da história humana. Como ente racional, o ser humano se relaciona com o mundo em que vive de uma maneira multifacetada e profunda, e diante dessa relação deseja expressar seu pensamento individual. Desse impulso comunicativo surgem as narrativas, a partir da necessidade humana de organizar sua história e existência, dando sentido ao mundo ao seu redor. É possível notar semelhanças entre narrativas produzidas em diferentes contextos e suportes, apesar das claras diferenças culturais que motivaram suas produções. O estudo de narrativas, por exemplo, mitológicas revela uma recorrência de temáticas e elementos similares nas produções de diferentes povos, cuja distância é tanto espacial quanto temporal, impossibilitando qualquer modalidade de contato direto que possa vir a justificar as semelhanças entre histórias. Essas narrativas, apesar de possuírem certas diferenças, apresentam características arquetípicas comuns, as quais se evidenciam repetidamente durante toda a trajetória humana e mantendo suas qualidades essenciais. Joseph Campbell (1991) sugere a existência de um aspecto universal a todas as narrativas, que está fundamentado em um imaginário universal.

Com o advento da modernidade, os mitos convencionais deram espaço a outras modalidades narrativas. No entanto, Campbell (1991) afirma que o ser humano ainda possui o mesmo impulso de compreensão do mundo que o rodeia e conta histórias para tentar entrar em contato com ele e para harmonizar

sua vida com a realidade; portanto, a necessidade mitológica principal ainda está presente na humanidade e, por consequência, continua a se manifestar em narrativas modernas.

Este artigo busca um maior entendimento da manifestação arquetípica entre narrativas modernas e canônicas, por meio de um estudo comparativo entre o romance *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, e a obra audiovisual *Coringa* (2019), de Todd Phillips, ambos os objetos de estudo pertencendo a gêneros diferentes, romance e *script*, e com linguagens próprias, visto que ambas as obras, apesar de terem sido produzidas em contextos e plataformas midiáticas completamente diversas, apresentam elementos temáticos similares. Para fins deste artigo, serão utilizadas uma versão traduzida do romance *Frankenstein* (SHELLEY, 2017) e a versão original do roteiro de *Coringa* devido à indisponibilidade de uma versão traduzida.

## **2 O fenômeno temático-mitológico em *Coringa* (2019) e *Frankenstein* (1818)**

Em uma primeira visão superficial de ambas as obras se torna evidente que estas compartilham temáticas similares, especialmente em relação aos seus personagens. Arthur Fleck, em *Coringa*, apresenta um arco narrativo semelhante ao da Criatura em *Frankenstein* (SHELLEY, 2017). As similaridades temáticas e de aspectos específicos compartilhados entre as obras, apesar de terem sido produzidas com quase dois séculos de diferença, apresentam uma oportunidade de estudo comparativo, de maneira a trazer uma maior compreensão das dinâmicas arquetípicas que estão presentes nas obras, como também da relação estabelecida entre cinema e literatura. Nesse contexto, o conceito de personagem desempenha um papel crucial na construção de uma obra e sua compreensão é um fator essencial para o entendimento da narrativa, sendo definido como “[...] um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação” (GANCHO, 2004, p. 10).

Desta forma podemos estabelecer uma relação direta entre o personagem principal e as temáticas expostas em uma obra. Levando isto em consideração, será realizada uma análise dos personagens apresentados em ambas as narrativas, através de suas similaridades e diferenças, para a compreensão do discurso desenvolvido nas obras ficcionais escolhidas como tema deste estudo. Partindo do pressuposto de que “Se quisermos saber alguma coisa a

respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção” (BRAIT, 1985, p. 12), a análise será realizada através dos recursos utilizados por Mary Shelley e Todd Phillips na construção de seus personagens, e dos elementos selecionados para constituir sua existência dentro do universo ficcional.

Iniciamos a análise entre a Criatura, em *Frankenstein*, e Arthur Fleck, em *Coringa*, tomando por referência a inocência e virtuosidade de ambos os personagens. Arthur Fleck, protagonista de *Coringa*, possui o sonho de ser um comediante de *stand-up*, e poder realizar o que julga ser seu propósito neste mundo, fazer as pessoas rirem: “Minha mãe me disse que eu tinha um propósito: trazer risos e felicidade para o mundo”<sup>1</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 12, tradução nossa). Já a Criatura, no início de sua trajetória, se vê fascinada pela humanidade, sofrendo pelo abandono de seu criador, e desejando ser aceita e fazer o bem: “Cria-me, Frankenstein, fui benevolente; minha alma ardeu de amor e de humanidade” (SHELLEY, 2017, p. 114).

Apesar da aparente bondade dos dois personagens, a Criatura é odiada devido ao seu aspecto físico diferente do padrão convencional, sendo considerado “hediondo”, enquanto Arthur Fleck é rejeitado devido aos seus desvios psicológicos. Por meio dos constantes maus tratos e ódio que ambos os personagens sofrem, eles são lançados em um caminho de corrupção e vingança: a Criatura se torna um monstro homicida e Arthur Fleck se torna o Coringa. Para ilustrar estes argumentos temos, no romance *Frankenstein*, o momento em que a Criatura, cativada pela aparente bondade e ternura que observara na família De Lacey, tenta uma aproximação, através do chefe da família, um deficiente visual, já idoso, convencendo o homem a ajudá-lo:

Eis o momento! Salve-me e proteja-me! O senhor e sua família são os amigos que procuro. Não me abandonem na hora do julgamento! [...] Naquele instante, a porta do chalé se abriu, e Félix, Safie e Ágata entraram. Quem poderia descrever o horror e a consternação deles ao me ver? Ágata desmaiou, e Safie, incapaz de socorrer a amiga, saiu correndo do chalé. Félix veio em minha direção e, com uma força sobrenatural, apartou-me de seu pai, cujos joelhos agarrei. Em um êxtase de fúria, lançou-me ao chão e golpeou-me violentamente com um bastão (SHELLEY, 2017, p. 143).

---

1 No original: “My mother told me I had a purpose, to bring laughter and joy to the world.”

Este maltrato por parte da sociedade se mostra recorrente no decorrer do romance. Assim como em *Coringa*, em que Arthur Fleck acaba sendo agredido por inúmeras pessoas em qualquer tentativa de aproximação, como exposto nas passagens a seguir:

Ele sente alguém encarando-o, e percebe um MENINO DE TRÊS ANOS com olhos tristes, inchados de chorar, sentado sob os joelhos e olhando para ele. Sua mãe está olhando para frente, mas mesmo por trás você pode perceber que ela está brava. Arthur não sabe para onde olhar, sentindo-se vulnerável e pequeno. Ele entra de novo no “personagem” sorrindo como um palhaço e cobrindo sua cara com as mãos — Ele começa a brincar “onde está? Achou!” com ele. O menino o encara e então ri — MULHER NO ÔNIBUS (se vira para Arthur, já irritada): Você pode parar de incomodar meu filho? ARTHUR: eu não estava incomodando-o, eu estava- MULHER NO ÔNIBUS (interrompe): Apenas pare.<sup>2</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 6, tradução nossa)

Outro aspecto semelhante entre os personagens está em sua relação com a figura paterna. No desenvolver de *Frankenstein*, Victor é apresentado à responsabilidade que deve assumir com a Criatura que trouxe ao mundo. A primeira vez é logo após sua criação, marcada pelas duas vezes em que Victor escapou horrorizado da Criatura e, a última, marcada por uma tentativa da Criatura em estabelecer contato e buscar apoio.

Em *Coringa* temos a relação de Arthur Fleck com figuras paternas como um dos catalisadores que levariam à sua transformação. Arthur foi criado apenas por sua mãe, Penny Fleck, e nunca teve informação referente a quem era seu pai, ou ao porquê de ele não ter estado presente durante sua criação. Arthur interpreta o abandono de seu pai como uma rejeição motivada por algum ato seu. O impacto desta ausência se torna evidente ao analisarmos a relação que Arthur estabelece com três personagens masculinos no decorrer da trama, colocando-os como figuras paternas. Randall é um palhaço companheiro de trabalho de Arthur, cuja introdução ocorre logo após Arthur ser espancado por um grupo de adolescentes na rua. Ele conversa com Arthur em virtude do ocorrido e o aconselha, em seguida lhe dando uma arma para se proteger:

---

2 No original: “He feels somebody staring, turns to see a sad-eyed THREE-YEAR OLD BOY, face puffy from crying, sitting on his knees looking back at him. His mother’s facing forward, but even from behind you can tell she’s angry. Arthur doesn’t know where to look, feeling self-conscious and small. He gets back into ‘character’ smiling like a clown and covers his face with his hands-- Starts playing the peek-aboo game with him. The boy stares back at him for a moment then giggles-- WOMAN ON BUS (turns back to Arthur; already annoyed) Can you please stop bothering my kid? ARTHUR I wasn’t bothering him, I was-WOMAN ON BUS (interrupts) Just stop.”



ARTHUR: (sussurrando) Randall, eu não posso ter uma arma.  
RANDALL: Não se preocupe, Art. Ninguém precisa saber. E você pode me pagar outra hora. Você sabe que é meu garoto. *Isso mexe com Arthur, ele sorri para si mesmo*<sup>3</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 15, tradução nossa).

A segunda relação com uma figura paterna é estabelecida por Arthur através de suas fantasias com o apresentador Murray Franklin. Arthur e sua mãe assistem ao programa do comediante todas as noites; durante uma dessas ocasiões, Arthur acredita assistir ao programa ao vivo, introduzindo sua tendência a escapar da realidade por meio de delírios, e nesse cenário, Murray o chama para o palco para participar do programa; após a participação, Arthur desabafa com Murray sobre não ter um pai também, e não saber o porquê de ele ter sido abandonado. Murray então procede a preencher esse papel, dizendo que daria tudo para ter um filho como ele:

MURRAY FRANKLIN: Isso foi demais, Arthur, Obrigado. Eu amei o que você tinha a dizer. Você me fez ganhar o dia. ARTHUR: Obrigado, Murray. Sabe, eu cresci sem um pai também. Ele me deixou assim que eu nasci. Eu não sei o que foi que eu fiz; [...] MURRAY FRANKLIN: Ele que se foda. Um cara desses não te merece, Arthur. Você vê tudo isto, as luzes, o programa, o amor da plateia, eu desistiria de tudo isso em um piscar de olhos para ter um filho como você<sup>4</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 14, tradução nossa).

A terceira relação paterna estabelecida por Arthur possui um caráter de revelação, uma vez que descobre uma carta endereçada por sua mãe a Thomas Wayne, revelando que ele era o pai de Arthur e fruto de uma relação extraconjugal. Esta descoberta revela a Arthur a possível motivação da rejeição inicial de seu pai biológico:

PENNY (OS): Ele disse que era melhor nós não ficarmos juntos, para manter as aparências. Sabe, nem todas as histórias de amor tem um final feliz. [...] E eu não poderia nunca contar para ninguém por que, bem, eu assinei alguns papéis e, além do mais, você pode imaginar

---

3 No original: “ARTHUR (whispering) Randall, I’m not supposed to have a gun. RANDALL Don’t sweat it, Art. No one has to know. And you can pay me back some other time. You know you’re my boy. That lands with Arthur, he smiles to himself.”

4 No original: “MURRAY FRANKLIN That was great, Arthur, thanks. I loved hearing what you had to say. Made my day. ARTHUR Thanks, Murray. You know I grew up without a dad too. He left right after I was born. I don’t know what I ever did to him,— Murray pulls Arthur in closer, lowers his voice— MURRAY FRANKLIN Fuck him. Guy like that doesn’t deserve you, Arthur. You see all this, the lights, the show, the, the love of the audience, I’d give it all up in a heartbeat to have a son like you.”

o que as pessoas diriam sobre Thomas e eu, e, o que eles diriam sobre você. ARTHUR: [...] O que? O que eles diriam, mãe? PENNY (OS): Que eu era uma puta, e Thomas Wayne um cachorro, e que você era um bastardinho indesejado<sup>5</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 14, tradução nossa).

O enredo então levaria Arthur a sofrer uma rejeição dos três personagens que assumiram seu papel como figuras paternas, da mesma forma que a Criatura sofre a rejeição de Victor Frankenstein.

A rejeição de Randall ocorre logo após um incidente: Arthur, em uma apresentação para um hospital infantil, acaba deixando a arma que foi dada a ele cair no chão, resultando em sua demissão da companhia de palhaços.

HOYT (PELO TELEFONE): Balela. Que tipo de palhaço carrega a porra de uma arma? Além do mais, Randall me contou que você tentou comprar uma .38 dele semana passada. *Arthur fica sem palavras ao saber que Randall fez isso com ele*<sup>6</sup> (PHILLIPS, SILVER, 2018, p. 25-26, tradução nossa).

A rejeição de Murray Franklin acontece de forma indireta, visto que ele não conhece Arthur pessoalmente. Esta ocorre em um dos episódios de seu programa, onde ele mostra uma gravação de Arthur se apresentando em um clube de comédia, com a intenção de zombar dele:

ARTHUR (NA TV): É engraçado, quando eu era pequeno e contava para as pessoas que eu queria ser um comediante, todos riam de mim. (Abre os braços) Bem, ninguém está rindo agora. Silêncio. Ninguém ri. Nem mesmo ele. CORTE PARA CLOSE EM MURRAY FRANKLIN, apenas balançando a cabeça. MURRAY FRANKLIN (NA TV): Você pode apostar que ninguém está! Murray ri e a plateia começa a rir junto. [...] CLOSE EM ARTHUR, olhando para a televisão, vendo todos rindo dele.<sup>7</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 55-56, tradução nossa).

---

5 No original: "PENNY (OS) He said it was best that we not be together, because of appearances. You know, not all love stories have happy endings. [...] And, I could never tell anyone because, well, I signed some papers, and besides you can imagine what people would say about Thomas and me, and, and what they would say about you. ARTHUR [...] What? What would they say, Ma? PENNY (OS) That I was a whore, and Thomas Wayne was a fornicator, and that you're a little, unwanted bastard."

6 No original: "HOYT (OVER PHONE) Bullshit. What kinda clown carries a fucking gun? Besides, Randall told me you tried to buy a .38 off him last week. Arthur's taken aback that Randall would do that to him."

7 No original: "MURRAY FRANKLIN (ON TV) And finally, in a world where everyone thinks they could do my job, we got this videotape from the Gotham Comedy Club. Here's a guy who thinks if you just keep laughing, it'll somehow make you funny. Check out this joker. [...] ARTHUR (ON TV) It's funny,

Por fim, temos a rejeição de Thomas Wayne. Após descobrir a carta de sua mãe, Arthur decide confrontar Thomas Wayne, invadindo o teatro onde ele está.

ARTHUR: Meu nome é Arthur. Sou o filho da Penny (Beat). Eu, eu sei de tudo. E eu não quero nada de você. Bem... talvez um abraço. E Arthur sorri, é uma situação muito emocional para ele. Thomas o encara como se ele fosse totalmente pirado [...]⁸ (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 60-61, tradução nossa).

A cena se desenrola resultando em Arthur sendo agredido e insultado por Thomas Wayne: “THOMAS WAYNE (Interrompendo; falando mais alto): Isto é a porra de uma piada para você? E THOMAS WAYNE SOCA ARTHUR DIRETO NO NARIZ com sua mão livre, sangue espirra de seu nariz”⁹ (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 60-61, tradução nossa).

A rejeição por parte de três figuras paternas marca um momento de transformação em Arthur, sendo um dos catalisadores que levaria à sua mudança e corrupção, assim como em *Frankenstein*. Outro ponto de semelhança está na percepção da relação com um indivíduo do sexo oposto como aspecto salvador, capaz de aliviar uma vida de sofrimento e angústia. Em *Coringa* temos a personagem Sophie, com a qual Arthur desenvolve uma relação amorosa, tornando-a uma presença recorrente em sua vida e representando seu potencial salvador pelo impacto positivo que ela causa, evidenciado por esta cena em que ambos vão para uma loja de rosquinhas fazer uma refeição e que marca o primeiro momento em que vemos Arthur sentir algo similar a felicidade:

---

when I was a little boy and told people I wanted to be a comedian, everyone laughed at me. (opens his arms like a big shot) Well no one is laughing now. Dead silence. Nobody is laughing. Not even him. CUT BACK CLOSE ON MURRAY FRANKLIN, just shaking his head. MURRAY FRANKLIN (ON TV) You can say that again, pal! Murray cracks up and the studio audience laughs along with him. Shot of Barry O'Donnell laughing too. CLOSE ON ARTHUR, looking up at the television, hearing them all laughing at him.”

8 No original: “Thomas Wayne finishes and zips his fly back up. Arthur is not sure what to say to him, just says-- ARTHUR Dad. It's me. Beat. But Thomas Wayne doesn't hear him, he was flushing the urinal. He walks toward the sink. THOMAS WAYNE Excuse me? Arthur follows after him. ARTHUR My name is Arthur. I'm Penny's son. (beat) I, I know everything. And I don't want anything from you. Well... maybe a hug. And Arthur smiles, it's all very emotional for him. Thomas looks over at him like he's fucking crazy.”

9 No original: “THOMAS SHOVES ARTHUR HARD UP AGAINST THE TILED WALL, gripping his neck with one hand. Arthur just cracks up louder, he drops the dustpan and broom-THOMAS WAYNE (shouting) You think this is funny? Thomas Wayne's bodyguards bang open the door, rushing into the bathroom when they hear the shouting-- They stop when they see Thomas has Arthur jacked up against the wall. ARTHUR (tries shaking his head no; still laughing and choking) No, no I have a con-THOMAS WAYNE (interrupting; raising his voice) Is this a fucking joke to you? AND THOMAS WAYNE PUNCHES ARTHUR STRAIGHT IN THE FACE with his free hand, blood spraying from his nose-”

Através da janela vemos Arthur e Sophie sentados um em frente ao outro em uma mesa de plástico. Banhados em uma luz feia e fluorescente, outras pessoas espalhadas por aí. Não escutamos o que eles estão dizendo, mas eles parecem felizes — e Sophie está rindo. Bastante. Arthur a encara, esta pode ser a melhor noite de toda sua vida<sup>10</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 43, tradução nossa).

Em *Frankenstein*, a Criatura, após contar a história dos infortúnios que passara e o motivaram a se tornar um ser perverso que busca vingança, decide dar a Victor Frankenstein a oportunidade de se redimir por ter escapado de seu papel como “pai” e criador, pedindo a ele que lhe faça uma mulher: “Deverá criar para mim uma fêmea com quem eu possa viver o intercâmbio daquela compreensão amistosa necessária ao meu ser. Isso somente você pode fazer e exijo como um direito que você não deve se recusar a conceder” (SHELLEY, 2017, p. 152).

Porém, esta possibilidade é rompida em ambas as narrativas em certo ponto do enredo. Em *Coringa*, Arthur, após descobrir a verdade sobre sua mãe, vai até o apartamento de Sophie em busca de conforto. No entanto, ao entrar em seu apartamento, Sophie demonstra não o conhecer. Neste momento, Arthur percebe que o relacionamento era fruto de seus próprios delírios e é forçado a enfrentar essa realidade.

Já em *Frankenstein*, a Criatura assiste Victor Frankenstein destruir a companheira que estava lhe construindo e romper sua promessa. Este ato, ao condenar a Criatura a uma eternidade de solidão sem a existência de um semelhante, a envia para um caminho de vingança e corrupção.

A última semelhança entre ambos os personagens é sua corrupção total, que levaria ambos a assassinar suas figuras paternas. O primeiro assassinato de figuras paternas em *Coringa* ocorre com Randall, que vai visitar Arthur com o pretexto de dar as condolências pela morte de sua mãe, mas, na verdade, está ali para ter certeza de que Arthur não contaria nada para a polícia sobre a arma que ele lhe presenteou e assim se livrar de qualquer confusão. A cena progride para Arthur assassinando Randall brutalmente:

E ARTHUR ENFIA A TESOURA O MAIS FUNDO QUE PODE no pescoço de Randall. Sangue esguicha. Randall Grita [...] Arthur pega

---

10 No original: “Through the window we see Arthur and Sophie sitting across from each other in a molded plastic booth. Bathed in ugly fluorescent light, a few other patrons scattered about. We don’t hear what they’re saying, but they look happy-- and Sophie is laughing. Hard. Arthur stares at her, this may be the best night of his entire life.”

Randall pela cabeça — despejando toda sua raiva e frustração acumulada — E ESMAGA SUA CABEÇA CONTRA A PAREDE<sup>11</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 77, tradução nossa).

Logo após o assassinato de Randall, temos o assassinato de Murray Franklin por Arthur, representando um ato simbólico de vingança contra toda a sociedade sem empatia e hipócrita de Gotham:

CORINGA: Você viu como é lá fora, Murray? Você já saiu deste estúdio? Todos apenas gritam uns com os outros. Ninguém é civilizado. Ninguém pensa como é estar no lugar do outro. Você acha que homens como Thomas Wayne pensam como é ser alguém como eu? Em pensar em alguém além de si mesmos. [...] O que você consegue quando juntam um solitário doente mental, com um sistema que o abandona e o trata como lixo? [...] CORINGA: (Puxando a arma) Eu te digo o que você consegue, você consegue o que você merece! — E enquanto Murray Franklin se vira CORINGA atira e arranca a lateral da cabeça de MURRAY —<sup>12</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 94-96, tradução nossa).

Os atos de Arthur no decorrer do filme desencadearam uma revolução em Gotham, com o assassinato de Murray Franklin sendo o catalisador de um caos generalizado na cidade e que acaba por causar a morte de Thomas Wayne.

DAS SOMBRAS ATRÁS DA FAMÍLIA vemos o homem arregalar os olhos por trás da máscara, apontando sua arma, a música aumentando. DELINQUENTE (Gritando) Ei, Wayne! Você tem o que merece! E o delinquente atira no homem. Pega algo do pescoço da mulher antes de atirar nela também<sup>13</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 99, tradução nossa).

---

11 No original: “AND ARTHUR STABS THE SCISSORS AS DEEP AS HE CAN into Randall’s neck. Blood spurts. Randall screams. [...] Randall blindly fights back, screaming in pain, flailing his arms, his own blood blinding him-- Arthur grabs Randall by the head -- all of his pent up rage and frustration pouring out of him -- AND SLAMS HIS HEAD AGAINST THE WALL. AGAIN. And AGAIN. And AGAIN.”

12 No original: “JOKER Have you seen what it’s like out there, Murray? Do you ever actually leave this studio? Everybody just yells and screams at each other. Nobody’s civil anymore. Nobody thinks what it’s like to be the other guy. You think men like Thomas Wayne ever think what it’s like to be a guy like me? To be anybody but themselves. [...] JOKER What do you get when you cross a mentally-ill loner with a system that abandons him and treats him like trash? [...] JOKER (pulling the gun) I’ll tell you what you get. You get what you fucking deserve.-- And as Murray Franklin turns, JOKER SHOOTS THE SIDE OF MURRAY’S HEAD OFF—”

13 No original: “FROM BEHIND, FAMILY IN THE SHADOWS see the guy’s eyes go wide behind the mask, pointing his gun, music swelling-- PUNK (shouting) Hey Wayne! You get what you fucking deserve. And the punk shoots the man. Reaches out and grabs something off the woman’s neck before he shoots her as well.”

A morte de Thomas marca o final da vingança de Arthur, assassinando indiretamente o homem que, em sua concepção, o abandonara e era a causa de todo o seu sofrimento.

Em *Frankenstein*, a Criatura é corrompida e busca vingança contra seu criador, Victor Frankenstein, consistindo no assassinato de seu irmão mais novo; sua amada, Elizabeth; e seu amigo, Clerval. Ao final, a Criatura acaba causando a morte de Victor Frankenstein, também de forma indireta, uma vez que a infelicidade causada pela Criatura e as condições adversas que Victor enfrentou ao persegui-la o fizeram adoecer e morrer.

No entanto, apesar das similaridades entre ambas as obras, é possível identificar uma divergência moral na ótica através da qual a corrupção dos personagens analisados é representada. Em *Frankenstein*, a transformação da criatura tem um caráter melancólico e de advertência em relação aos perigos da vingança, evidenciado pelo discurso da Criatura após descobrir a morte de seu criador. Já em *Coringa* não temos a presença de remorso por parte do personagem de Arthur Fleck, muito menos indícios de que sua humanidade permanece; ao invés disso temos a execução de sua vingança como uma catarse violenta causada pelos maus-tratos exercidos em sua vida por parte da sociedade. O personagem do Coringa assume a persona de “monstro” completamente, com seu caráter moralizante direcionado à sociedade humana como advertência de que através de suas ações pode criar os seus próprios monstros.

Esta diferença primordial pode ser atribuída às concepções de identidade prevalentes no contexto de produção de ambas as obras. *Frankenstein* foi publicado no século XIX, onde prevalecia a concepção do sujeito sociológico, que pode ser descrito como dotado de um núcleo interior que definia sua identidade, porém, este núcleo era formado por processo de interação: “O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu ‘eu real’, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem.” (HALL, 2005, p. 11)

A Criatura, em *Frankenstein*, passa por transformações causadas por suas experiências negativas no processo de interação com os seres humanos com quem teve contato, momentaneamente perdendo a sua essência bondosa e pura, e assumindo uma identidade monstruosa em prol da vingança. Porém, ao concretizar seu objetivo, temos uma prevalência de seu núcleo essencial, uma

demonstração de que o ser de intenções puras e bondoso ainda existia em seu interior e agora resulta em culpa e dor diante das ações que realizou.

Já *Coringa* foi produzido no contexto da pós-modernidade, em que as concepções de identidade assumem um caráter caótico e fragmentado. “O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente” (HALL, 2005, p. 13). A transformação de Arthur não se trata de um abandono momentâneo de seu “eu” essencial provocado pelo sofrimento e, sim, de uma transformação completa de sua identidade, de um abandono total de sua personalidade anterior em prol de uma nova faceta monstruosa, representada pela falta de remorso em relação aos seus atos.

### 3 Considerações finais

O drama pessoal do abandono da Criatura desenvolvido no romance, e do arco narrativo de Arthur Fleck em *Coringa*, pode ser associado a uma manifestação de um grande problema genérico, recorrente, e presente no contexto atual: as dinâmicas de dominação exercidas sobre minorias, como evidenciadas nos debates em relação à orientação sexual, igualdade de gênero, etnia, cultura e religião. A filósofa Martha Nussbaum (2010) expõe a tendência das sociedades humanas em desenvolver uma dinâmica de dominação em relação a grupos específicos, dando exemplos da cultura estadunidense e de sociedades não ocidentais:

As pessoas acham reconfortante se verem participando de uma titânica “batalha de civilizações” onde boas sociedades democráticas são colocadas contra supostas religiões más e culturas de outras partes do mundo. A cultura popular se alimenta frequentemente desta maneira de ver o mundo, representando a solução dos problemas dos “mocinhos” através da morte de alguns “malvados” [...] Culturas não ocidentais não são imunes a este pensamento prejudicial. Os hindus na Índia, por exemplo, representaram durante muito tempo o país preso em uma luta entre as forças boas e puras do Hinduísmo e um grupo de perigosos “elementos estrangeiros”<sup>14</sup> (NUSSBAUM, 2010, p. 28, tradução nossa).

14 No original: “People find it comforting to see themselves as engaged in a titanic “clash of civilizations” in which good democratic nations are pitted against allegedly bad religions and cultures from other parts of the world. Popular culture all too often feeds this way of seeing the world, by portraying the good characters’ problems as by the death of some “bad guys [...] Non-Western cultures are not immune from these pernicious ways of thinking. The Hindu Right in India, for example, has long



Essa tendência da rejeição do “diferente” é atribuída a um conflito interno e universal de todos os seres humanos, que “[...] possuem um nível de impotência física desconhecido em qualquer lugar no reino animal — combinado com um nível muito alto de sofisticação cognitiva”<sup>15</sup> (NUSSBAUM, 2010, p. 30, tradução nossa). Desta maneira é desenvolvida uma dualidade em relação a nossa competência intelectual e nossa inaptidão física em relação à natureza e ao mundo que nos rodeia, resultando em uma negação da mortalidade e impotência.

Esta temática de estigmatização e projeção do “outro” como “animal” ou menos que humano é claramente refletida na narrativa da Criatura, em um nível simbólico pela sua formação com partes de corpos e, portanto, desencadeando uma rejeição primitiva baseada no impulso humano de aversão a cadáveres, demonstrada na descrição de seu aspecto:

Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele semblante. Uma múmia ressuscitada não seria tão medonha quanto aquele infeliz [...] quando seus músculos e suas articulações foram capazes de se mover, tornou-se uma coisa tão horrenda que nem Dante poderia tê-la concebido [...] a fealdade sobrenatural já o havia tornado demasiado horrível para olhos humanos (SHELLEY, 2017, p. 76; 112; 126).

Como manifestação do mesmo fenômeno, temos a rejeição sofrida por Arthur Fleck pelo resto da sociedade, devido aos seus evidentes transtornos psicológicos: “HOYT: Olha, eu gosto de você, Arthur. Os caras aqui, eles acham que você é uma aberração”<sup>16</sup> (PHILLIPS; SILVER, 2018, p. 16, tradução nossa).

Esse fenômeno se repete em um reflexo de estigmatização social. Nesse caso ambos os personagens, a Criatura e Arthur Fleck, são rejeitados por um grupo majoritário, a sociedade humana, sendo colocados como menos que humanos e fora da esfera transcendente, mesmo tendo demonstrado em múltiplos momentos grande humanidade e bondade.

*Frankenstein* não apenas foi um romance precursor da ficção científica e marco da cultura popular, como também trouxe em sua narrativa múltiplas temáticas relevantes e atemporais, como o preconceito, a responsabilidade e

---

portrayed India as locked in a struggle between the good and pure forces of Hinduism and a set of dangerous ‘foreign elements.’”

15 No original: “Human beings have a level of physical helplessness unknown elsewhere in the animal kingdom—combined with a very high level of cognitive sophistication.”

16 No original: “HOYT Look, I like you, Arthur. A lot of the guys here, they think you’re a freak.”



as influências que temos em nossas criações. O filme *Coringa* demonstra isso, ao trazer a manifestação das mesmas temáticas em um contexto histórico atual, dois séculos após a publicação do romance de Mary Shelley, demonstrando assim o fenômeno narrativo e mitológico de temáticas atemporais presente em múltiplas narrativas.

## Referências

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. São Paulo: Palas Athena, 1991.

CORINGA. Direção: Todd Phillips. Produção de Village Roadshow Pictures. Estados Unidos: Warner Bros, 2019. Digital (122 minutos).

GANCHO, Cândida V. **Como analisar narrativas**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

NUSSBAUM, Martha. **Not for Profit: Why Democracy Needs the Humanities**. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

PHILLIPS, Todd; SILVER, Scott. **JOKER an origin**. Estados Unidos, 2018, Disponível em: [https://d2bu9v0mky9ur.cloudfront.net/academy2019/screenplay/joker/joker\\_new\\_final.pdf](https://d2bu9v0mky9ur.cloudfront.net/academy2019/screenplay/joker/joker_new_final.pdf). Acesso em: 01 ago. 2020.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein, ou o Prometeu Moderno**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.

# Representações da identidade feminina sob a perspectiva do Mulherismo Africana em *Amada*, de Toni Morrison

**Simone dos Santos Pinto de Assumpção Vieira**

No evento *Technology Entertainment and Design* (TED), em 2009, posteriormente disponibilizado em vídeo no site Youtube, Chimamanda Adichie, escritora nigeriana, diz que há um perigo em se contar uma história única, pois a construção identitária, conscientização da negritude, assim como a construção de um imaginário social a respeito de algo ou alguém estão relacionadas a essas narrativas. Quem conta a história, por que conta e de que forma essa história nos é contada são pontos cruciais e decisivos, principalmente no que se refere à construção do olhar negro sobre si próprio. Conhecemos a nós mesmos pelo que um determinado grupo que detém a hegemonia da produção de conhecimento selecionou como o mais relevante, digno de ser contado a partir de um ponto de vista que ao longo dos séculos vem construindo nossos olhares sobre quem somos.

Neste artigo tenho como objetivo discutir como a literatura de autoria negra, aqui especificamente a literatura produzida por Toni Morrison, escritora e ativista negra estadunidense, em seu romance *Amada* (1987), nos permite um olhar voltado para nós mesmas — mulheres negras. Morrison diz iniciar sua escrita pautada no desejo de se ver representada com uma complexidade dificilmente encontrada em textos de autoria branca, em se tratando da construção de personagens negros. Contar a história de negros nos Estados Unidos no período escravista e pós Guerra Civil sob a perspectiva deles mesmos é desconstruir a hegemonia de uma única narrativa apresentada pela historiografia oficial.

O conto “The Artificial Nigger” [“O preto artificial”], de Flannery O’Connor, descreve a importância do negro para uma definição do branco sobre o que vem a ser a humanidade. A forma como a palavra *nigger*<sup>1</sup> se repete de forma

---

1 Na língua inglesa, a palavra *nigger* é um insulto racial, geralmente direcionado a pessoas negras. Foi usada de forma pejorativa e, a partir de meados do século XX, em especial nos Estados Unidos, tornou-se uma palavra fortemente ofensiva, como um insulto racista.

até mesmo desnecessária no conto trata-se de um recurso utilizado por um dos personagens brancos para autodepreciar a/o Outra/o e a partir disso criar uma definição sobre si mesmo. Portanto, percebe-se que a ação de autonegarmos é fundamental para a existência de uma epistemologia própria. Quando se trata de questões relativas ao gênero e raça, segundo Hudson-Weems (2020), mulheres negras concluíram que a terminologia feminista não refletia com exatidão sua realidade e demandas necessárias, e a criação de um nome para determinado conceito baseado em suas próprias vivências era algo fundamental para a luta das mulheres negras contra o sistema que as oprime tanto pelo gênero quanto pela raça.

Portanto, seria o Mulherismo Africano a evolução natural da nomeação, a terminologia ideal por razões básicas. *Africana* identifica e faz referência a sua raça, estabelecendo sua identidade cultural, relacionando com sua ancestralidade e pertencimento cultural — a África. O termo *Mulherismo* relembra o discurso de Sojourner Truth — “E eu não sou uma mulher” (2018) — em que ela demonstra que na agenda da mulher branca não estão incluídas as necessidades da mulher negra.

## 1 Conhecendo *Amada*

O romance *Amada* (1987), de Toni Morrison, escritora estadunidense, primeira mulher negra a ganhar o prêmio Nobel de Literatura, teve sucesso de crítica e confirma uma característica presente em todos os romances de Morrison — o protagonismo negro. A metaficção historiográfica é baseada em uma notícia sobre Margareth Garner, uma mulher negra escravizada, que após ser encontrada pelo seu proprietário decide matar os filhos para que eles não vivenciem a tragédia da escravidão; no entanto, só consegue tirar a vida de Amada, sua filha ainda bebê.

Toni Morrison recriou sua própria Margareth Garner, através da personagem Sethe, mãe capaz de matar a própria filha ainda bebê para protegê-la, e decidiu utilizar a ficção para dar a essa mulher a chance de se explicar à filha morta, a única que poderia, de fato, julgá-la pelo ato cometido. A casa 124 antes rancorosa, assombrada pelo fantasma da bebê, passa a ter mais uma moradora além de Sethe e sua outra filha Denver. Amada, já uma mulher adulta, retorna ao mundo dos vivos, e passa a conviver com a mãe, sua irmã Denver e, posteriormente, com Paul D., negro que havia sido escravizado como Sethe

na fazenda Sweet Home, e que se torna mais tarde seu companheiro. Com o tempo, Sethe começa a dedicar toda a sua existência a Amada, que parece querer a mãe só para si, “sugando” toda sua energia, mantendo uma relação quase simbiótica com ela. Com o tempo, esse relacionamento entre mãe e filha prejudica o relacionamento amoroso entre Sethe e Paul D. e, aos poucos, Sethe vai tendo sua saúde física e mental deteriorada; Amada parece manipular sua mãe como se quisesse puni-la por ter lhe tirado a vida.

A sororidade das mulheres da comunidade tornou-se uma base de apoio para Sethe e Denver no momento de grande fragilidade na família. Paul D., assim como os filhos mais velhos de Sethe, não resistiram às adversidades provocadas por Amada e se ausentaram. A partir daí, é no grupo de mulheres negras que surge o verdadeiro acolhimento à família. A empatia entre mulheres é evidenciada no romance como um gerador de potência para nós, mulheres negras, o que vai ao encontro do conceito de Mulherismo Africana que será tratado aqui posteriormente.

A narrativa é construída por idas e vindas ao passado; os fatos são contados como se algumas lacunas não tivessem sido preenchidas, e por isso nenhuma descrição é totalmente nítida, todas as memórias vêm como *flashes* mnemônicos. Isso se explica pelos poucos registros encontrados na historiografia oficial sobre o que acontecia com negros escravizados narrados por eles mesmos. Outro ponto importante no romance é a pluralidade de vozes ao narrar os fatos, as vozes dos personagens parecem se complementar, trazendo maior detalhamento do ocorrido, além de permitir que o leitor atinja a complexidade de personalidade de cada um dos personagens que, embora façam parte de um coletivo negro, demonstram visão própria e uma percepção diferenciada para os mesmos fatos ocorridos. Memórias individuais e coletivas integram e permeiam o romance que se passa logo após o período da Guerra Civil nos Estados Unidos.

No romance, apesar dos personagens masculinos estarem presentes, são as figuras femininas as mais importantes para o desenrolar de toda a história. A sogra de Sethe, Baby Suggs, por exemplo, tem um papel de grande importância, pois é ela quem ampara homens, mulheres e crianças negras que passaram pela escravidão e após esse período precisam recuperar sua autoestima. A escravidão não trouxe danos apenas aos corpos, mas também às mentes; assim, acreditar no próprio potencial passa a ser algo que precisa ser estimulado e incentivado por alguém que represente uma força ancestral, inserindo-se aí o

poder da ancestralidade e o respeito à senioridade, à sabedoria transmitida pelos mais velhos.

Baby Suggs representa a sabedoria ancestral transmitida pela tradição oral: é na clareira que ela proclama a liberdade e conclama o negro ao amor-próprio, é ela quem reúne o povo para fortalecê-lo com suas palavras, mas apesar do empoderamento contido em suas palavras, o trauma do período escravista também lhe atinge. Morrison (1987) utiliza a sede de cores de Baby Suggs para poeticamente demonstrar como os efeitos da tragédia da escravidão aos poucos vão roubando a cor, consumindo a vida da senhora que, aos poucos, vai vendo o cinza como a única cor para aquele ambiente. Baby Suggs perdera o filho e por muitos anos não lhe foi permitido ter as rédeas de sua própria vida, pois os escravizados eram apenas peças em um jogo de damas de seus senhores, sem quaisquer capacidades de decidir sobre si e sobre os seus.

## **2 Mulherismo Africana em *Amada***

Cabe aqui apresentarmos de forma breve o conceito de Mulherismo Africana, evidenciando algumas de suas características principais. Destaca-se que essas são as características que foram analisadas e encontradas no romance, portanto será estabelecido um elo entre o Mulherismo Africana e a construção das personagens femininas em *Amada* (MORRISON, 1987), assim como com os relacionamentos afetivos dessas ao longo da narrativa, por acreditarmos que a visão eurocentrada da mulher negra retratada na literatura canônica a mantém no lugar de exotismo, da sexualidade exacerbada ou da incapacidade intelectual. Partindo de uma perspectiva materno-centrada, percebe-se que a mulher negra é geradora de potências, capaz de enaltecer o seu próprio povo.

### **2.1 Automeação**

Em primeiro lugar, vejo como característica principal a automeação. Toni Morrison (1987) vai dizer que as definições pertencem aos definidores, não aos definidos. Segundo Cleonora Hudson-Weems (2020), é importante criar um nome que defina a si mesma e a sua realidade, por isso, para ela, o feminismo foi uma nomeação criada por um grupo de mulheres que não compartilham das mesmas experiências das mulheres negras. Além disso, fazer uso do nome feminismo, acrescentando a palavra “negro”, parece um remendo mal-feito, uma tentativa de enegrecer um conceito que nasceu estruturado para explicar

a realidade de gênero da mulher branca que, apesar de sofrer a discriminação quanto ao gênero em uma sociedade machista, jamais terá o racismo como agravante em sua opressão de gênero.

## **2.2 Centralidade na família**

Uma de suas características importantes é a centralidade na família: a Mulherista Africana é centrada na família, incluindo seu parceiro, seus filhos e seus netos e não focada em si mesma e nas suas irmãs. A luta da mulherista é contra a opressão colonialista que subjuga homens, mulheres, velhos e crianças negras. A filosofia Africana do mundo está enraizada no comunitarismo, e não no individualismo e isolamento do capitalismo patriarcal branco. Não há uma centralização no feminino. Hudson- Weems (2020) diz que é certo que a mulher Africana não tem o luxo de se centrar apenas em si mesma como vítima na sociedade quando a opressão de toda a sua comunidade está em jogo.

Por esse motivo, o conceito de Mulherismo Africana parece muito condizente com a realidade das mulheres negras representadas no romance *Amada*, em que a preocupação com o coletivo transcende a individualidade. A memória é compartilhada e a opressão não atinge um gênero específico, por isso ocorrendo a harmonia entre homens e mulheres em uma luta global pela equidade racial.

## **2.3 Compatibilidade masculina**

O Mulherismo deseja o companheirismo positivo entre homem-mulher, em uma relação de apoio mútuo como algo importante para uma família Africana positiva, fragilizada pelos efeitos da escravidão.

Sethe, se eu ficar aqui com você, com a Denver, você pode ir para onde quiser. Pular, se você quiser, porque eu pego você, menina. Eu te pego antes de você cair. Pode ir para dentro se você precisar, eu seguro suas pernas. Cuido para você voltar [...] Para cima, para baixo, leste, oeste; já estive em território que não tem nome nenhum, nunca fiquei muito em lugar nenhum. Mas quando cheguei aqui e sentei lá fora na varanda, esperando você, bom, eu sabia que não era para um lugar que eu estava indo; era para você. A gente pode fazer uma vida menina. Uma vida. (MORRISON, 1987, p. 61).

## 2.4 Espiritualidade

Há nesse conceito uma crença em um poder superior, cuja presença vai transcender o racional. Na área da saúde a mulher africana volta à medicina popular e à cura espiritual, na cosmologia africana os mundos físico e espiritual coexistem, ambas as realidades se complementam e trabalham em prol do bem de todos.

Depois de se acomodar numa grande pedra quadrada, Baby Suggs abaixava a cabeça e rezava em silêncio. Seus acompanhantes ficavam observando-a da mata. Sabiam que estava pronta quando colocava a bengala de lado. [...] Aqui — dizia —, neste lugar, somos carne; carne que chora, que ri; carne que dança descalça sobre o capim. Amem essa carne. Amem muito. Lá fora eles não amam nossa carne. Eles a desprezam. Nem amam nossos olhos; só querem arrancá-los. Muito menos amam a pele em nossas costas. Lá fora eles a açoitam [...] Meu povo lá fora eles não amam nosso pescoço ereto. Vocês é que devem amá-lo. Ponham a mão nele, agradem-no, acariciem-no. Esse nosso fígado escuro, amem-no [...] Mais do que o ventre que abriga a vida, mais do que as partes íntimas que fazem a vida, devemos amar nosso coração. Porque este é o prêmio. (MORRISON, 1987, p. 107).

## 2.5 Respeito aos mais velhos

Para o Mulherismo, os mais velhos servem como modelos inspiradores e abrem caminho para a geração seguinte, merecendo, portanto, total respeito. Nesse contexto, vemos que o romance reinventa ao dar destaque às mulheres idosas e conceder importância aos seus papéis sociais na construção narrativa, o que evidencia uma característica cultural e social dos povos africanos — a senioridade, conceito evidenciado por Oyěwùmí (2021) em seu livro *A invenção das Mulheres — construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Senioridade é a classificação social de uma pessoa com base em sua idade cronológica.

A senioridade resgata valores historicamente apagados pelo mundo ocidental. Ao contrário da cultura ocidental, em que o idoso é socialmente relegado e a escrita é priorizada para a transmissão do conhecimento, os povos africanos valorizam a oralidade e a fala de seus idosos, concedendo a estes um aspecto milenar e sagrado.

## 2.6 Maternidade

Em *Amada* (MORRISON, 1987), a mulher negra escravizada decide pelo que lhe parece ser o melhor a fazer pela sua família, com a intenção de proteger os filhos dos males aos quais foi submetida durante a escravidão. Para livrá-los do abuso dos seus corpos, da humilhação, da desumanização seria melhor a morte. A decisão está pautada em uma perspectiva materno-centrada responsável pela gerência da família. É nítido como a trajetória da personagem Sethe a coloca como sujeito de sua história quando ela, uma ex-escrava, decidiu que seus filhos não viveriam os horrores da escravidão, mesmo que para isso fosse necessário tirar-lhes a vida. A figura da mãe negra, que no romance é o centro da narrativa e o ponto de partida para o desenrolar do enredo.

A maternidade, para a mulher africana, está comprometida com a arte de ser mãe e educadora de seus próprios filhos, em particular, e da humanidade em geral. Acredita-se que a mulher negra venha com o legado de cumprir naturalmente com o papel de maternar, amparar, acolher, nutrir, educar, fomentar, prover e proteger. Há de se ressaltar que todas essas atribuições lhe foram negadas pela escravidão. A mulher negra escravizada viu seus filhos serem vendidos, foi forçosamente utilizada para a reprodução de novos corpos escravos, e impossibilitada de estabelecer vínculos afetivos reais.

Morrison (1987) evidencia as marcas do período de escravidão e nos mostra como esse sistema pautado na crença de inferioridade do negro obrigou uma mulher negra a atitudes extremas para salvaguardar seus filhos. As próprias relações de afetividade são atravessadas, no romance, pela escravidão e, conseqüentemente, por todas as ações de subjugaçãõ do negro enquanto indivíduo, privando-o de exercer a sua humanidade em todos os sentidos, sendo tratado como objeto desprovido de desejos, sentimentos e identidade.

Durante toda a vida de Baby, como na sua própria, homens e mulheres eram removidos de um lado para outro como peças num jogo de damas. Todos os homens que Baby Suggs conheceu ou amara, exceto os que haviam fugido ou sido enforcados, tinham sido alugados, emprestados, comprados, recomprados, hipotecados, presenteados, roubados ou capturados. Assim, os filhos de Baby eram de seis pais diferentes. O que ela chamava de ruindade da vida era o choque de constatar que ninguém parava de jogar damas só porque as peças incluíam seus filhos. Halle fora o que pudera conservar por mais tempo. Vinte anos. Uma vida. Algo que lhe fora concedido, sem dúvida, para compensar ter ouvido que suas duas meninas, que, ainda nem haviam trocado os dentes, tinham



sido vendidas e levadas, e ela nem pudera lhes fazer um aceno de despedida. (MORRISON 1987, p. 34).

Nesse trecho, Toni Morrison evidencia a crueldade dos “acasalamentos” forçados entre negros escravizados e a retirada de suas proles do seu convívio devido aos interesses econômicos dos brancos, senhores de escravos. Desumanizar o negro, privá-lo de suas próprias escolhas e de relações de afeto garantiriam a manutenção da supremacia da branquitude, com a conservação do sistema econômico baseado na exploração de mão de obra escrava.

Há que se ressaltar que a ancestralidade, pautada na matriz materno-centrada presente nas culturas africanas, em que a mulher negra é responsável por gerar potência de homens, velhos, crianças e outras mulheres que constituem um coletivo negro, também se faz presente em *Amada* (MORRISON, 1987). O conceito de Mulherismo Africana demonstra que a mãe é vista como portadora da vida, o canal para a regeneração espiritual dos ancestrais, a portadora da cultura, e do centro de organização social. Em *Amada*, a figura da matriarca, capaz de regenerar a autoestima do povo preto é concedida à personagem Baby Suggs:

No verão, Baby Suggs, a santa, seguida pelos homens, mulheres e crianças negras que conseguiram chegar até Cincinnati, levava seu enorme coração para a Clareira — um lugar amplo e aberto, bem dentro da mata, no final de uma trilha conhecida apenas pelos veados e os que haviam desbravado a terra virgem. [...] Sabiam que estava pronta quando colocava a bengala de lado [...] Aqui — dizia —, neste lugar, somos carne; carne que chora, que ri; carne que dança descalça sobre o capim. Amem essa carne. Amem muito. Lá fora eles não amam nossa carne. Eles a desprezam. Nem amam nossos olhos; só querem arrancá-los. Muito menos a pele em nossas costas. Lá fora eles a açoitam. E, meu povo, eles não amam nossas mãos. Essas eles apenas usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amem suas mãos! (MORRISON, 1987, p.106)

Florentina Souza (2017) vai nos dizer que as mulheres negras, ao se empoderarem, investiram em transformar as imagens que lhes foram impingidas. De fato, o que a escrita de Toni Morrison — assim como de tantas outras escritoras de diáspora africana — pretende é uma desconstrução de estereótipos que nos foram impostos. As mulheres criadas por Morrison apresentam uma perspectiva que se alia ao conceito Mulherista por serem fortes, responsáveis por manter os laços familiares, mães zelosas, não apenas no que se refere aos seus filhos,

mas protetoras de uma comunidade, dispostas a preservar a espiritualidade repassada por seus ancestrais para as novas gerações, colaborativas com suas irmãs e irmãos negros, pois sabem que a luta contra a subjugação e covardia do sistema engendrado e normatizado por brancos demanda ação conjunta e orquestrada por todos — negros e negras.

## Referências

HUDSON-WEEMS, Cleonora. **Mulherismo Africana**: recuperando a nós mesmos. Tradução de Wanessa A.S.P. Yano. São Paulo: Editora Ananse, 2020.

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MORRISON, Toni. **Beloved**. New York: Penguin Books, 1988.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Tradução Wanderson Flor do Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SOUZA, Florentina da Silva. Mulheres negras escritoras. **Crioula**, São Paulo, n. 20, p. 19-29, jul./dez. 2017.

TRUTH, Sojourner. E eu não sou uma mulher? **Philos**, 2018. Disponível em: <https://revistaphilos.com/2018/11/29/e-eu-nao-sou-uma-mulher-por-sojourner-truth/>. Acesso em: 10 dez. 2019.

# Corpo, casa e subúrbio em dois poemas de Anne Sexton (“The house” e “Housewife”, 1962)

Virgínia Derciliana Silva

A poesia de Anne Sexton, autora estadunidense que escreveu e publicou nas décadas de 1960 e 1970, ocupa um lugar interessante no cânone de sua geração. Ao mesmo tempo que é impossível descreditá-la como um dos maiores nomes daquilo que se convencionou chamar de poesia confessional, o nicho em si é visto com certa condescendência mesmo na atualidade. Alguns dos autores que com ela dividem o rótulo são Robert Lowell, John Holmes e Sylvia Plath. Sexton chegou a frequentar workshops de poesia ministrados por Holmes e Lowell, e foi amiga de Plath. E é notável que, embora o termo confessional seja inaugurado numa crítica a Lowell, quando se adiciona o fator de gênero na autoria e na temática dessa poesia a condescendência se despe até a absoluta repulsa por parte da crítica e mesmo dos colegas de ofício de gênero masculino. As mulheres presentes no movimento tinham, frequentemente, suas “confissões” observadas como “poesia feminina”, devido a suas personagens femininas, seus eus-líricos desafiadores e o lugar que era dado ao corpo em sua escrita.

O primeiro trabalho publicado da autora é o volume *To Bedlam And Part Way Back* (1960), que tem como principal inspiração a experiência de Sexton com internações psiquiátricas. O caráter de poesia como confissão, portanto, é um ponto que aparece implacavelmente quando questionamos o valor da poesia de Sexton enquanto literatura de autoria feminina, ou mesmo literatura feminista. Inicialmente tratando a poesia como processo terapêutico, não há como ignorar a relação direta entre autobiografia e poesia num primeiro momento da produção sextoniana, e, na verdade, a autora explora bastante o lugar do qual parte. A ideia de loucura é dissecada e expandida, assim como o ambiente físico do hospital psiquiátrico. Aspectos como esses, somados ao tratamento franco e, por vezes, desconfortável do corpo em sua poética parecem ultrapassar os limites de um decoro poético implícito (OSTRIKER, 1983), e esses aspectos não

se limitam apenas à escolha dos temas. O estilo direto e “cru” é tomado como falta de refinamento artístico (MIDDLEBROOK, 1994) e recai facilmente no que Macha Louis Rosenthal afirmou ser a poesia confessional assim que cunhou o termo: arte impura (ROSENTHAL, 1967).

Quando confrontada sobre aspectos pessoais de sua poesia, entretanto, Sexton afirmou que “[...] cada poema é dono de si mesmo e tem voz própria” e que podia ser “[...] profundamente pessoal e, muitas vezes, não [estar] sendo pessoal a respeito de [si] mesma” (*apud* MIDDLEBROOK, 1994, p. 157) Em outra ocasião, declarou: “[...] eu uso o pessoal como se ajustasse uma máscara ao meu rosto” (*apud* MIDDLEBROOK, 1994, p. 333). Apesar de abraçar o termo confessional em certo momento da carreira, tanto sua obra quanto suas próprias declarações demonstram a complexidade de sua relação com a escrita e com a voz que fala por meio dela. A discussão parece se resolver em 1970, quando Sexton faz um *mea culpa* e se diz “a única poeta confessional” (SEXTON, 1977, p. 372). Para Jo Gill (2004), teórica que aceita o termo confessional especialmente para falar da poesia moderna dos subúrbios estadunidenses em que se encaixa Sexton, mas critica seu uso tendencioso, esse *mea culpa* pode ser lido como “[...] um sinal pesaroso e irônico de um rótulo tolerado de má vontade, em vez de uma declaração sincera de afiliação”<sup>1</sup> (GILL, 2004, p. 426, tradução nossa).

Gill, inclusive, fala da poesia de Sexton enquanto literatura de autoria feminina (GILL, 2007), enquanto poesia dos subúrbios estadunidenses (GILL, 2013), e discute de forma mais aprofundada o seu caráter confessional (GILL, 2007). A autora mapeia a poesia dos subúrbios dos EUA produzida do final da década de 1930 até o começo da década de 1970, mas ressalta que seu período mais expressivo é o pós-guerra, indo de 1945 até o meio da década de 1960 (GILL, 2013). Essa poesia atravessa os Confessionais, mas também coincide cronologicamente com a produção da New York School, dos Black Mountain Poets, da San Francisco Renaissance e dos Beats. Gill (2013) destaca que há características formais e temáticas comuns a todos esses grupos, mas também há divergências consideráveis. Dessa forma, é uma poesia que

[...] atravessa a lacuna entre o tradicional e o experimental, entre o formalismo do início dos anos 1950 e as poesias de vanguarda, baseadas na linguagem, pós-confessional e pós-moderna, que ganha destaque no final da década. Simultaneamente, [...] sustenta uma tradição de versos leves que têm a virtude de fazer a ponte

---

1 No original: “[...] a rueful and ironic sign of a label unwillingly tolerated, rather than as a wholehearted statement of affiliation.”

entre poeta e público e alegremente toma o cotidiano como seu objeto. Assim, a característica mais notável da poética dos subúrbios é — surpreendentemente, talvez dada a percepção generalizada e persistente da homogeneidade do subúrbio — sua diversidade e sua propensão a operar por, mas também a exceder seus moldes contemporâneos<sup>2</sup> (GILL, 2013, p. 7, tradução nossa).

Sexton, em específico, escreveu vastamente sobre a instituição do casamento, a casa como ambiente opressivo à dona de casa, a maternidade como campo tanto assombroso quanto maravilhoso — enfocando tanto o papel de filha quanto o de mãe em diferentes ocasiões — e trouxe o corpo para o centro da elaboração poética. Howard Zinn (2003), que se propõe a contar a história dos Estados Unidos do ponto de vista das pessoas comuns, acrescenta pontos interessantes: considerando que todas as ideias pré-estabelecidas em relação à natureza das mulheres e sua função na família e na sociedade são colocados pelo capitalismo, o autor reflete que, para as

[...] sociedades baseadas em propriedade privada e competição, nas quais famílias monogâmicas tornaram-se unidades práticas de trabalho e socialização [foi] especialmente útil estabelecer [que a mulher seria] algo como uma escrava doméstica, e que uma opressão tão privada se revelaria muito difícil de desenraizar<sup>3</sup> (ZINN, 2003, p. 77, tradução nossa).

Zinn aponta, ainda, que nas sociedades americanas pré-colonização, a mulher era mais bem tratada, ainda que considere um exagero dizer que viviam em igualdade em relação aos homens, mas que “[...] eram tratadas com respeito, e a natureza comunal da sociedade lhes dava um lugar mais importante”<sup>4</sup> (ZINN, 2003, p. 78, tradução nossa). As contribuições do autor sobre as narrativas escolhidas para dar voz à história são, também, essenciais para entender que a história “oficial”, muitas vezes, negligencia e

---

2 No original: “It straddles the gap between the traditional and the experimental, between early 1950s formalism and the avant-garde, language-based, postconfessional, and postmodern poetics coming to prominence towards the end of the decade. Simultaneously, [...] it sustains a light verse tradition that makes a virtue of bridging the divide between poet and audience and cheerfully takes the everyday as its subject matter. Thus the most notable feature of the poetics of the suburbs is—surprisingly perhaps given widespread and persistent perceptions of suburbia’s homogeneity—its diversity and its propensity to draw on and also to exceed contemporary modes.”

3 No original: “Societies based on private property and competition, in which monogamous families became practical units for work and socialization, found it especially useful to establish this special status of women, something akin to a house slave [...] An oppression so private would turn out hard to uproot.”

4 No original: “they were treated with respect, and the communal nature of the society gave them a more important place.”

relega ao esquecimento as pessoas mais afetadas pelos fatos históricos. Em complemento, Noam Chomsky (2017) oferece uma visão crítica da realidade do povo estadunidense e das decisões tomadas por seus líderes durante os altos e baixos da história americana, avaliando o período em que Sexton publicava como tendo sido muito importante para o pensamento crítico no país. “A década de 1960 testemunhou uma renovação dramática do espírito democrático na América. [...] O espírito de protesto, o espírito de igualdade, o impulso à exposição e correção das desigualdades estava espalhado por toda a nação”<sup>5</sup> (CHOMSKY, 2017, p. 44, tradução nossa). De fato, essa época marca um período de mudanças significativas na sociedade dos Estados Unidos. Chomsky destaca que a década de 1960 foi um momento de ebulição de participação das pessoas em marchas, protestos e organizações de “causa” (como anticonsumismo e ambientalismo), o que se refletiu em níveis mais elevados de autoconsciência de grupos marginalizados, como os negros, latinos e mulheres. Assim, “[...] grupos anteriormente passivos ou não organizados da população agora embarcavam em esforços para reivindicar oportunidades, posições, recompensas e privilégios aos quais não consideravam ter direito antes”<sup>6</sup> (CHOMSKY, 2017, p. 45, tradução nossa).

Sexton foi uma dona de casa que se tornou poeta famosa e escreveu sobre aflições caras às suas experiências. Sua figura representou emancipação e inspirou mulheres; ela é uma das produtoras de poéticas do subúrbio, como coloca Gill: “Sexton se apropria da figura da dona de casa suburbana solitária que, embora esteja rodeada de marcadores de prosperidade e feminilidade, carece de agência e se prova incapaz de cumprir o papel que dela se espera”<sup>7</sup> (GILL, 2013, p. 81, tradução nossa).

Os marcadores de prosperidade citados por Gill se referem à condição mais ou menos confortável da classe média à época, enquanto a feminilidade está nos ideais presentes em abundância nas propagandas da época<sup>8</sup> (LAMB,

---

5 No original: “The 1960s witnessed a dramatic renewal of the democratic spirit in America. [...] The spirit of protest, the spirit of equality, the impulse to expose and correct inequities were abroad in the land.”

6 No original: “Previously passive or unorganized groups in the population now embarked on concerted efforts to establish their claims to opportunities, positions, rewards, and privileges, which they had not considered themselves entitled to before...”

7 No original: “Sexton takes the figure of the forlorn suburban housewife who, although surrounded by markers of prosperity and femininity, lacks agency and proves unable to perform the role expected of her.”

8 Mais detalhes e discussões sobre a evolução da imagem da mulher na propaganda estadunidense estão presentes em “The 1950’s and the 1960’s and the American Woman: the transition from the ‘housewife’ to the feminist”, de Vanessa Martins Lamb (2011).

2011). A dona de casa que aparece nos poemas de Sexton explora ambas as questões à sua própria maneira. “Sua obra oferece uma visão convincente da vida suburbana pós-guerra, particularmente enquanto vivida pelas subjetividades por vezes conflitantes de dona de casa, mãe e poeta”<sup>9</sup>, diz Gill (2013, p. 145, tradução nossa). Enquanto alguns poemas de Sexton apresentam a vida suburbana como claustrofóbica, especialmente para a mulher, como “Housewife”, outros chegam a congregar todos os elementos citados por Gill, como “The house”, ambos presentes no segundo livro da autora, *All My Pretty Ones* (1962).

Em “Housewife”, Sexton se vale da ideia do casamento, presente no título, pensando a dona de casa como verdadeira “esposa da casa”. A etimologia da palavra, no entanto, atesta que não havia essa conotação na raiz do termo, que deriva do Middle English. Seu primeiro registro de uso é no início do século XIII, como *husewif*, sendo *huse* “house” e *wif* “woman”<sup>10</sup>, portanto, em sua origem, a expressão definia uma mulher chefe de família ou a esposa de um chefe de família, sem marcadores que indicassem que a mulher precisava ser casada para ser uma *housewife*. Comparando com a etimologia de *husband*<sup>11</sup>, entretanto, há um movimento distinto: embora “hus” tenha origem no mesmo *huse*, “band” deriva do nórdico antigo *buandi* ou *bua*, equivalente ao verbo “to dwell”, que depois evoluiu para *bondi* podendo significar “*householder, dweller, freeholder, peasant*”<sup>12</sup>. De sua junção, temos *husbondi* ainda no idioma nórdico, que no inglês antigo tornou-se *husbonda*, antes de evoluir para *husband*. De toda forma, é possível observar que,

Começando ao final do século XIII, substituiu *wer* como “homem casado (em relação a sua esposa)” e tornou-se a palavra companheira de *wif* [...]. O *wer* do Old English, em sentido amplo, “homem, pessoa do sexo masculino” (da raiz Proto-Índio-Europeia *wi-ro*, “homem”), é preservada em “werewolf.”<sup>13</sup> (HARPER, 2022, n. p., tradução nossa)

---

9 No original: “her work offers a compelling vision of postwar suburban life, particularly as experienced by the at-times conflicted subjectivities of housewife, mother, and poet.”

10 Disponível em: [https://www.etymonline.com/word/housewife#:~:text=housewife%20\(n.\),see%20wife%20\(n.\)](https://www.etymonline.com/word/housewife#:~:text=housewife%20(n.),see%20wife%20(n.)). Último acesso em: 13 jan. 2024.

11 Disponível em: [https://www.etymonline.com/word/husband?ref=etymonline\\_crossreference#etymonline\\_v\\_16083](https://www.etymonline.com/word/husband?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_16083). Último acesso em: 13 jan. 2024.

12 Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/husband>. Último acesso em: 10 jan. 2024.

13 No original: “Beginning late 13c. it replaced Old English *wer* as ‘married man (in relation to his wife)’ and became the companion word of *wif* [...]. Old English *wer*, in the broadest sense ‘man, male person’ (from PIE# root \**wi-ro-* ‘man’), is preserved in *werewolf*.”

Sendo *wer* o equivalente masculino de *wif* no Middle English, portanto, *wife* (“mulher”) se transforma em “esposa”, enquanto “husband” (“chefe de família, morador, proprietário, camponês”), transforma-se em “marido.” A etimologia não nos parece conclusiva para inferir que haja um ou outro motivo exclusivamente sexista para a evolução dos termos, mas o uso que Sexton faz é de pensar “housewife” como a junção do inglês moderno “house” + “wife”, uma dona de casa que pressupõe a existência de um marido, ou, pelo menos, a de um casamento. O verso que abre o poema enuncia: “Some women marry houses” (SEXTON, 1977, p. 77). Em seguida, a casa é descrita:

It's another kind of skin; it has a heart,  
a mouth, a liver and bowel movements.  
The walls are permanent and pink.  
(SEXTON, 1977, p. 77)

Imbuída de diversos órgãos, a casa é humanizada antes mesmo do eu-lírico. O coração e a pele sugerem capacidade de sentir, tanto na esfera sensorial quanto na das emoções; a boca, o fígado e os movimentos intestinais a humanizam de outra forma: a casa tem um sistema digestório, nos dando a imagem de um ciclo que se repete continuamente e de forma inevitável, demandando tempo e dispêndio de energia para que se reproduza, assim como o trabalho doméstico realizado pelas mulheres suburbanas como Sexton e suas personagens.

A representação da casa e de sua rotina como desgastante e inescapável, análoga ao corpo, é bastante ilustrativa do que Silvia Federici (2017) aponta:

[...] na sociedade capitalista, o corpo é para as mulheres o que a fábrica é para os homens trabalhadores assalariados: o principal terreno de sua exploração e resistência, na mesma medida em que o corpo feminino foi apropriado pelo Estado e pelos homens, forçado a funcionar como um meio para a reprodução e a acumulação de trabalho (FEDERICI, 2017, p. 35).

Vale pontuar que o conceito de reprodução aplicado por Federici se refere tanto à reprodução da vida, quando se espera que a mulher gere e crie filhos para alimentar a máquina social, quanto à reprodução do próprio trabalho, no que se refere a cuidar dos homens trabalhadores, provendo-lhes comida, roupas lavadas e um ambiente em que eles possam reproduzir a opressão que sofrem nas fábricas. É possível notar, portanto, como a autora manipula as noções de



corpo e vida privada para representar situações sistêmicas com visceralidade, borrando os limites entre pessoal e público. Corporificando a casa, é como se a mulher reavaliasse a noção e a função do próprio corpo.

Por sua vez, “The house” situa a vida da mulher num espectro mais amplo, inclusive com várias personagens (tanto femininas, como a protagonista que é a filha jovem, sua mãe, tia e empregada, e masculinas, como o pai, um pretendente, o “houseboy” e outros trabalhadores sem destaque). Mesmo que, numa primeira camada, o poema narre o crescimento da jovem e sua angústia em relação ao futuro, temos diversas figuras de linguagem que trazem novas interpretações possíveis. Remetendo ao que Gill (2004) afirma ser uma característica dessa poesia, a vida suburbana pós-guerra, a descrição da casa aqui escapa do corpo e a transforma em maquinaria de guerra:

Like some gigantic German toy  
the house has been rebuilt  
[...]  
Nineteen forty-two,  
nineteen forty-three,  
nineteen forty-four...  
it's all the same. We're at war.  
(SEXTON, 1977, p. 71-72)

A alusão à Segunda Guerra Mundial dá o tom do poema, e numa rima narrativa com o início, termina descrevendo a casa como “larger than Russia / gleaming like a cured hide in the sun” (SEXTON, 1977, p. 74). Várias nações e estereótipos étnico-raciais são adicionados à complicada anatomia da casa:

The houseboy,  
a quick-eyed Filipino,  
slinks by like a Japanese spy  
from French Provincial room  
to French Provincial room,  
(SEXTON, 1977, p. 73)

A família, embora não tendo uma nacionalidade ou posição definida, pode ser depreendida como estadunidense, a julgar pelas pistas: o carro de luxo norte-americano Lincoln Continental em sua garagem, comparado a um cão galgo-inglês na segunda estrofe (SEXTON, 1977, p. 72), e a expressão usada pela mãe ao referir-se ao garoto irlandês, “lace-curtain Irish”, expressão utilizada

de forma pejorativa para trabalhadores irlandeses nos Estados Unidos no início do século XX.<sup>14</sup>

Esses exemplos conversam com a ideia de que a literatura não é uma mera ilustração da história, não tem acontecimentos históricos como “pano de fundo”; ela é, de certa forma, um documento histórico. Nela temos o que Sandra J. Pesavento (2006, p. 21) chama de “[...] dimensão da ‘verdade do simbólico’, que se expressa de forma cifrada e metafórica”, considerando que a literatura tem um efeito multiplicador de possibilidades de leitura do seu momento histórico.

Vimos, portanto, a espécie de retroalimentação presente na lógica dos poemas de Sexton, mesmo nos do começo de sua produção. O pessoal leva ao coletivo, que leva de volta ao pessoal: a experiência feminina típica se revela como tal justamente pelo que lhe é dado socialmente, mas o problema não é reconhecido como social e retorna como “histeria”, desatino e fracasso individual. Da mesma forma, determina-se que o corpo da mulher funcione como a casa funciona, sendo esta um microcosmo da sociedade; em “Housewife”, vemos uma rede de elos fracos imposta por força e sem escapatória. Borram-se os contornos do que é orgânico e do que é máquina, à medida que ambos falham. Em “The house”, com a casa-máquina que nos é apresentada por sua excelência, expõem-se, pelas partes deslocadas, os seus defeitos crônicos. Mesmo o subúrbio, em ideal um paraíso bucólico moderno, é um espaço de guerra velada. O resultado do exercício retórico é uma poesia viciosa, que não escapa de si mesma — pois é, sim, feminina, e pessoal — mas, ao mesmo tempo, prova o próprio argumento — ilustrando irrefutavelmente as dinâmicas (estas, sim) embaraçosas e repugnantes que são forçadas em menor escala sobre sujeitos em seus cotidianos e, em maior escala, sobre nações e povos inteiros.

---

14 As “cortinas de renda” eram comuns nas casas de irlandeses-americanos da classe trabalhadora no começo do século XX, portanto passaram a ser usadas como figura de linguagem para identificá-los, muitas vezes de forma pejorativa. (SHANNON, 1974, p. 142)

## Referências

- CHOMSKY, Noam. **Requiem for the American Dream: The 10 Principles of Concentration of Wealth & Power**. New York: Seven Stories Press., 2017.
- FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- GILL, Jo. Anne Sexton and Confessional Poetics. **The Review of English Studies**, New Series, v. 55, n. 220, p. 425-445, jun. 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3661307>. Acesso em: 03 set. 2022.
- GILL, Jo. **Women's Poetry**. Edinburgh: Edinburgh University Press., 2007.
- GILL, Jo. **The Poetics of American Suburbs**. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- LAMB, Vanessa Martins. **The 1950's and the 1960's and the American Woman: The Transition From the "Housewife" to the Feminist**. UFR Lettres et Sciences Humaines (Master Civilisations contemporaine et Comparée), Université du Sud Toulon. Toulon: 2011. 110 p. Disponível em: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00680821/document>. Acesso em: 03 set. 2022.
- MIDDLEBROOK, Diane Wood. **Anne Sexton. A morte não é a vida: uma biografia**. Tradução Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Siciliano, 1994.
- OSTRIKER, Alicia. **Writing Like a Woman**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.
- OSTRIKER, Alicia. **Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America**. Boston: Beacon Press, 1986.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy Pesavento. História & literatura: uma velha-nova história. **Nuevo Mundo Mundos Nuevos**, jan. 2006. Disponível em: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1560>. Acesso em: 10 jan. 2024.
- ROSENTHAL, M. L. Poetry as Confession. In: PRICE, J. (org.). **Critics on Robert Lowell**. Coral Gables: University of Miami Press, 1967.
- SEXTON, Anne. **The Complete Poems**. Boston: Houghton MifflinCo, 1977.
- ZINN, Howard. **A People's History of the United States**. New York: Harper Perennial, 2003.

# Sobre os autores

## **Alexandra Oliveira de Sá**

Possui graduação - Centro Universitário Academia - UniAcademia (2011). Especialização pelo Instituto Metodista Granbery (2015). Mestranda em Estudos literários pela UFJF. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura de autoria feminina, erotismo, mulheres negras.

E-mail: [aosletras@hotmail.com](mailto:aosletras@hotmail.com)

## **Anthony Charles de Novaes da Silva**

Advogado, pesquisador acadêmico e professor convidado em cursos de graduação e pós-graduação no Brasil e América Latina. Mestrando em Linguística na Universidade Presbiteriana Mackenzie, onde se graduou em Direito. Atualmente pesquisa sobre Linguagem Jurídica Simples. Palestrante internacional e autor de artigos e livros sobre direito, inovação e serviços financeiros, em português, inglês e espanhol. Dentre outros, é membro do Observatorio de Lenguaje Claro de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (UBA), da Plain Language Association International (PLAIN) e da Rede Linguagem Simples Brasil.

E-mail: [anthonyavlis@hotmail.com](mailto:anthonyavlis@hotmail.com)

## **Camila Silva Correa Maia e Silva**

Mestranda em Estudos Literários (UFJF), pesquisando A literatura de Autoria Feminina Negra. Graduada em Letras pela UFJF (2011) e Especialista em Literatura e Cultura Afro-Brasileira (2014) pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Estudante de Língua Inglesa na UFJF. Leciona Português e Literatura em escolas estaduais e municipais. Pesquisa Literatura, raça, relações de gênero, memórias e Literatura de Autoria Feminina.

E-mail: [camilamaiamg@yahoo.com.br](mailto:camilamaiamg@yahoo.com.br)

## **Edson Elidio**

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura (PPGEAHC), na Universidade Presbiteriana Mackenzie, Bolsista Mérito com orientação do Dr. Marcos Rizolli. Mestre Interdisciplinar em Educação, Ambiente e Sociedade pelo Centro Universitário das Faculdades Associadas de Ensino (Unifae). Professor de Artes na rede de ensino público do estado de São Paulo. Gestor de projetos culturais e sociais, artista visual, curador. Pesquisador Interdisciplinar.

E-mail: [artistavocacionado@gmail.com](mailto:artistavocacionado@gmail.com)

## **Gabriela Seguesse Freitas**

Mestranda em Estudos de Literatura na Universidade Federal de São Carlos, onde pesquisa a autora mexicana Amparo Dávila sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Leite Jr. Possui duplo bacharelado em inglês e espanhol pela instituição Rollins College, localizada em Winter Park, na Flórida. Sua especialidade é em escrita feminina, sexualidade e gênero. Trabalha como professora de inglês e espanhol, além de atuar como tradutora e revisora de textos.

E-mail: [gsf.br@hotmail.com](mailto:gsf.br@hotmail.com)

### **Iara Ferreira Germano**

Mestre em Estudos Literários (2023) e em Estudos Linguísticos (2019) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pesquisadora na área de Literatura, com ênfase em Literatura Erótica, atuando principalmente nos temas: sadomasoquismo, romance de flagelação, pornografia, BDSM, além de teoria queer, teoria feminista e pós-modernismo. Atualmente desenvolve pesquisa sobre Leopold von Sacher-Masoch para sua tese de doutorado.

E-mail: [igermano@ufu.br](mailto:igermano@ufu.br)

### **Jouberto Heringer**

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. ScM Religião (Mackenzie/2016), Teologia (Mackenzie/2015), Leadership Haggai (Singapura 2005), Urban Mission (Princeton/1995), Licenciado em Filosofia (UERJ/1992) e Letras (UFRJ/1991).

E-mail: [heringer.silva@mackenzie.br](mailto:heringer.silva@mackenzie.br)

### **Juliana Carvalho Eliezer**

Graduada em Letras, com habilitações em Português e Hebraico, pela FFLCH/USP. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução (PPG-LETRA) da FFLCH/USP, onde desenvolve pesquisa a respeito do ensino do Holocausto a crianças e adolescentes através da linguagem do museu.

E-mail: [juliana.eliezer@usp.br](mailto:juliana.eliezer@usp.br)

### **Luana da Silva Bueno Bertoni**

Mestranda em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM) e Especialista em Língua Inglesa e Literaturas também pela UPM (2022). Possui experiência na área de Letras, Editoração e Literatura Inglesa, tendo atuado em sala de aula como docente para as faixas etárias de 0 a 15 anos e em Editoras voltadas à Educação. Em suas pesquisas e produções atuais busca voltar aos estudos de Língua, Cultura e Literaturas de Língua Inglesa, bem como seu contexto histórico de atravessamentos em personagens femininas que representam ruptura, quebra de contrato social e representatividade.

E-mail: [buenolb@gmail.com](mailto:buenolb@gmail.com)

### **Marco Antonio Calil Machado**

Bacharel e licenciado em Letras pela Universidade de São Paulo. Mestre em Estudos da Tradução pelo PPG-LETRA (FFLCH-USP). Doutorando em Comunicação e Semiótica (COS-PUC-SP).

E-mail: [marco.calil.machado@alumni.usp.br](mailto:marco.calil.machado@alumni.usp.br)

### **Mariana Janaina dos Santos Alves**

Professora de Teoria literária e literaturas em língua portuguesa na Licenciatura em Letras português-francês e no Programa de Mestrado da Universidade Federal do Amapá (UNIFAP), atuando principalmente nos seguintes temas: Estudos literários, Língua francesa, Cultura, Tradução e Amazônia. Possui Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP/ FCL-Ar) e é membro do Núcleo de Pesquisa em Estudos Literários (NUPEL/ CNPq).

E-mail: [marianaalves@unifap.br](mailto:marianaalves@unifap.br)

### **Mariane Poli da Silveira**

Formada em Letras pela USP e Pedagogia pela Universidade Brás Cubas. Completou sua especialização em Língua e Literatura inglesa pela Universidade Presbiteriana Mackenzie em 2021 e agora cursa o mestrado em Letras na Universidade. Atua na área de ensino de inglês há mais de 10 anos. Professora certificada por Cambridge, atuou na Cultura Inglesa em São Paulo e na Apollo Language Centre em Dublin, na Irlanda, e atualmente trabalha com ensino bilíngue na Beacon School.

E-mail: [mariane.poli@gmail.com](mailto:mariane.poli@gmail.com)

### **Mariângela Alonso**

Professora visitante da UFABC. Doutora em Estudos Literários pela UNESP. Possui dois pós-doutorados pela USP. É autora de três livros sobre Clarice Lispector. Foi laureada internacionalmente pela Universidade de Lisboa, Portugal, pelo melhor ensaio acadêmico sobre a obra clariciana. Suas pesquisas englobam Clarice Lispector, Marques Rebelo, *mise en abyme* e prosa brasileira moderna.

E-mail: [malonso924@gmail.com](mailto:malonso924@gmail.com)

### **Mirelly Mendes Durães Fortaleza**

Mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras/ Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros. Graduada em Letras Português (Unimontes). É pesquisadora da poesia de Cecília Meireles. Seu trabalho, hoje, enfoca principalmente a análise da poética de Meireles com outros textos e discursos.

E-mail: [mirellyfortaleza18@gmail.com](mailto:mirellyfortaleza18@gmail.com)



### **Patrícia Marcondes de Barros**

Professora do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina. Doutora em História (UNESP). Doutoranda em Estudos Literários (UEL). Pesquisadora dos movimentos contraculturais dos anos 1960 e 1970. Organizou a obra *Sol da Liberdade de Luiz Carlos Maciel* (2014) e foi uma das organizadoras de *Transas da contracultura brasileira* (2020). É autora do livro *Panis et Circenses: a ideia de nacionalidade no Movimento Tropicalista* (2000).

E-mail: [patriciamarcondesdebarros@gmail.com](mailto:patriciamarcondesdebarros@gmail.com)

### **Raíza Hanna Saraiva Milfont**

Escritora, revisora e pesquisadora em literatura e feminismo. Autora de *Sol a pino* (Castanha Mecânica, 2022). Conta com poemas publicados na Revista *Jirau Poético* (2020) da editora Oiticica; na Coleção Desaguamentos (2021) da editora Escaleras; na Revista *Intransitiva* (2021) da UFRJ; e na Revista *Vida Secreta* (2022). Doutoranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, da UFRJ. Mestra em Literatura, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da UFPB. Editora, artesã e idealizadora da Alvorôça, que tem como foco a publicação de mulheres, e co-editora da Castanha Mecânica.

E-mail: [raizahanna@gmail.com](mailto:raizahanna@gmail.com)

### **Santiago Daniel Dubra**

Mestrando e graduado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Já atuou como estagiário para o Departamento de Estado dos EUA através do escritório EducationUSA. Atualmente, atua como Analista de Mobilidade na Coordenadoria de Cooperação Internacional e Interinstitucional (COI) na Universidade Presbiteriana Mackenzie. Interessa-se por Literatura, Escrita Criativa, e Produção de Conteúdo.

E-mail: [dubrasantiago@gmail.com](mailto:dubrasantiago@gmail.com)

### **Simone dos Santos Pinto de Assumpção Vieira**

Mãe, pesquisadora e escritora. Doutoranda em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Como pesquisadora tem como foco a literatura afrodiaspórica de autoria feminina. Professora das redes municipal (SME/RJ) e estadual (SEEDUC/RJ) da cidade do Rio de Janeiro, atuando na educação básica, na área de Língua Portuguesa e Literatura.

E-mail: [simoneassumpcao38@gmail.com](mailto:simoneassumpcao38@gmail.com)

### **Virgínia Derciliana Silva**

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, no Departamento de Letras Modernas (PPGELLI/DLM) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Licenciada em Língua Portuguesa e suas Literaturas pela Fundação Educacional de Divinópolis/Universidade do Estado de Minas Gerais (FUNEDI/UEMG). Atualmente desenvolve pesquisa sobre poesia dos subúrbios com base na crítica literária feminista. Na linha de pesquisa de Estudos de Cultura, seus temas de interesse incluem autoria feminina, crítica feminista, poesia confessional, obras transformadoras (*transformative works*), contos de fadas, folclore e misticismo na literatura.

E-mail: [vderciliano@usp.br](mailto:vderciliano@usp.br)