EDLIC/2025
Edições Literatura e Cultura

Interfaces Culturais da Leitura e da Criação Literária

Volume 1

Carlos Magno Gomes
Jocelaine Oliveira dos Santos
Anderson de Souza Frasão
Organizadores

Criação Editora

CONSELHO EDITORIAL DAS EDIÇÕES EDLIC DE 2025

Profª Drª Ana Maria Leal Cardoso (UFS)
Profª Drª Anélia Montechiari Pietrani (UFRJ)
Prof. Dr. Carlos Magno Gomes (UFS/CNPq)
Prof. Dr. Claúdio Mello (UNICENTRO)
Profª Drª Christina Ramalho (CIMEEP/UFS)
Profª. Drª. Cristina Beatriz Fernández (UNMDP-Argentina)
Prof. Dr. Daniel Serravalle de Sá (UFSC)
Profª. Drª. Gisela Kaczan (UNMDP-Argentina)
Profª Drª Jocelaine Oliveira dos Santos(IFS)
Profª Drª Josalba Fabiana dos Santos (UFS)
Profª Drª Lúcia Osana Zolin (UEM)
Profª Drª Luciana Borges (UNICAT)
Profª Drª Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB)
Profª Drª Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFS)
Profª. Drª. Thays Keilla de Albuquerque (UEPB)
Prof. Dr. Tiago Silva (UFBA)

CONSELHO EDITORIAL CRIAÇÃO EDITORA

Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Gilvan Rodrigues dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martin Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

EDLIC/2025
Edições Literatura e Cultura

Interfaces culturais da leitura e da criação literária

Volume 1

Carlos Magno Gomes
Jocelaine Oliveira dos Santos
Anderson de Souza Frasão
Organizadores

Criação Editora

Aracaju
2025

EDLIC/2025
Edições Literatura e Cultura

Copyright 2025 by Organizadores

Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, com finalidade de comercialização ou aproveitamento de lucros ou vantagens, com observância da Lei de regência. Poderá ser reproduzido texto, entre aspas, desde que haja expressa marcação do nome do autor, título da obra, editora, edição e paginação.

A violação dos direitos de autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código penal.

Editoração Eletrônica
Adilma Menezes

Capa
Adilma Menezes na ilustração
de Banco de imagem Shutterstock

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)
Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anizio Gomes - CRB-8 8846

G633l Gomes, Carlos Magno; Santos, Jocelaine Oliveira dos; Frasão, Anderson de Sousa (org.).
Interfaces culturais da leitura e da criação literária – Volume 1 / Organizadores: Carlos Magno Gomes, Jocelaine Oliveira dos Santos e Anderson de Souza Frasão. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2025.
538 E-book: PDF
ISBN 978-85-8413-680-3
doi.org/10.62665/cried-978-85-8413-680-3

1. Crítica Literária. 2. Estudos Literários. 3. Literatura e Cultura. I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

CDD 801.95
CDU 82-95

Esta obra recebeu apoio do PPGL/UFS por meio dos Recursos PROAP/CAPES 2025

APRESENTAÇÃO

Carlos Magno Gomes
Jocelaine Oliveira dos Santos
Anderson de Souza Frasão

Trazemos a público os volumes da coleção EDLIC, Edições de Literatura e Cultura, com a seleção de textos que foram apresentados no **XII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE LITERATURA E CULTURA (SILC)**, realizado entre os dias 04 e 06 de junho de 2025 e organizado pelo Grupo de Estudos de Literatura e de Cultura (GELIC) e pelo Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), em parceria com pesquisadores de universidades brasileiras e estrangeiras. Estes volumes têm como objetivo divulgar e promover reflexões sobre diversas abordagens culturais e estéticas dos estudos literários, dando destaque para os Estudos Comparados em abordagens interdisciplinares.

O leitor desses volumes encontrará diversas abordagens acerca dos estudos literários contemporâneos que exploram a obra literária como um produto atravessado por diferentes sistemas estéticos e culturais. Entre as principais vertentes epistemológicas que atravessam os trabalhos aqui publicados, destacamos os estudos sobre a Literatura Brasileira em vertentes estéticas e culturais, as relações entre Literatura e História, os Estudos Afro-brasileiros, os Estudos Épicos, as Abordagens Feministas e Gênero e Sexualidades, os Estudos da Recepção e dos Letramentos Literários. Nesse sentido, estes volumes reforçam nosso compromisso de dialogarmos com pesquisas que ampliam os estudos literários por meio de bases teóricas atuais, reforçando a importância de contextualizarmos cada estudos a partir das dinâmicas de produção e recepção do texto literário.

Cabe registrar as parcerias com costuramos para a elaboração do evento e dessa produção acadêmica. O evento contou com as conferências da profas. Luciana Borges (UFCAT), Cristina Fernández (U. Nacional de Mar del Plata), Gisela Gaskan (U. Nacional de Mar del Plata), e Rachel

Sutton-Spence (PGET/UFSC). Entre os palestrantes, destacamos os parceiros que trabalham em rede com nossos grupos de pesquisa: Daniel Serravalle de Sá (UFSC), Danillo da Conceição Pereira Silva (IFAL), Josalba Fabiana dos Santos (PPGL/UFS), Lucie de Lanoy (UnB), Luiz Eduardo Andrade (UFAL) Manuela Rodrigues (IFS) Marcos Bispo (UNEB), Maria de Fátima Berenice Cruz (UNEB), Maria Goretti Ribeiro (UEPB), Maria Ivonete Silva (UFU), Miriam Coutinho de Faria Alves (PRODIR/UFS), Thays Keilla de Albuquerque (UEPB) e Tiago Silva (UFBA).

Como eixo norteador dos volumes partirmos do tema central desta edição: **Estudos Comparados e as perspectivas subjetivas de criação literária** que envolvem sujeitos que lutam por seus direitos, encarando a literatura para além de um ofício estético, pois está entremeada por estratégias de resistência tanto no plano pessoal como coletivo. Esta edição traz diferentes abordagens sobre as produções literárias e suas interfaces entre literatura e sociedade, direito e literatura e literatura e questões étnico-raciais, literatura e estudos de gênero/sexualidades, dando destaque para a produção que desterritorializada os espaços hegemônicos. Em síntese, a EDLIC tem o propósito de reforçar a importância de abordagens plurais para as relações entre Literatura e Cultura, dialogando com as pesquisas feitas nos programas de pós-graduação de Letras e áreas afins.

Os trabalhos recebidos foram organizados em dois volumes: **I - Interfaces culturais da leitura e da criação literária** e **II - As interfaces comparatistas das literaturas brasileira e estrangeira**. Cada volume está dividido em partes que serão apresentadas na sequência. Este volume é composto por três partes, intituladas: **Perspectivas políticas das escritas de mulheres, Interfaces entre Direito e Literatura** e **Leitura e Letramentos literários**. Na primeira, há estudos que abarcam questões estéticas e históricas ligadas à violência de gênero, espaços, memória e resistência, relação entre erotismo e o corpo feminino, além das emoções, da maternidade e os diálogos interartístico da escrita de mulheres. Na segunda, temos estudos sobre as relações entre Direito e Literatura, tanto na perspectiva da hermenêutica jurídica como dos estudos jurisliterários, que reforçam a relações entre as pesquisas da área de Direito e Literatura. Na terceira,

abrimos espaço para trabalhos que envolvem o ensino de literatura e a leitura crítica do texto literário em sala de aula além de experiências autoetnográficas que demarcam as práticas leitoras em diferentes contatos com as obras selecionadas.

Na continuidade, passamos a descrever os trabalhos da primeira parte deste volume, que articulam as subjetividades que atravessam o processo de criação literária das mulheres. Em **A escrita delirante de Laura Restrepo**, Mariana Neto Silva Andrade analisa o romance colombiano *Delirio* (2004), que contextualiza o surto vivido pela protagonista Agustina e q crise que envolve os demais personagens. A narrativa, segundo a estudiosa, estruturada de modo polifônico e caleidoscópico, adota uma escrita em bloco, marcada por elipses e alternância de vozes, compondo um puzzle que exige reconstrução gradual. A pesquisadora defende a perspectiva que essa obra pode ser vista como representação da instabilidade moderna e pós-moderna, apoiando-se em estudiosos como Barthes (2017) e Bauman (1998; 2004). No texto seguinte, **Território e erotismo em Florbela Espanca e Mariana Ianelli: linhas e diálogos**, Clarissa Moreira de Macedo propõe uma leitura comparada de *Charneca em flor* (1931), de Espanca, e *Vida dupla* (2022), de Ianelli, para investigar como ambas elaboram um erotismo atravessado por corpo, afeto e território. Espanca escreve em um Portugal patriarcal e religioso, enquanto Ianelli atua em um Brasil contemporâneo tensionado por resistências femininas. Por essa razão, Macedo evidencia aproximações e distanciamentos, mobilizando Bataille (2017), Dal Farra (2002), Deleuze e Guattari (1997) e Foucault (2008) para pensar o erotismo como prática estética e política.

Ainda dentro do escopo dos estudos comparados, em **Intertextualidades e diálogos interartísticos em "Ilustração para três bicos"**, Juliana Freitas Calado Lira analisa a poesia de Maria Lúcia Dal Farra, em diálogo com a pintura homônima de Salvador Dalí. O estudo, a luz de Samoyaut (2008) e Genett (2010), evidencia como a poetisa estabelece relações que ultrapassam a mera citação, construindo uma rede cultural entre literatura e pintura. Dal Farra, de acordo com Lira, se insere em uma tradição de recriação próxima à "angústia da influência", de Bloom (1991), mas que

aqui se transforma em convivência criadora. Essa ideia de "memória e transfiguração" abre caminho para o estudo Cibele Barbosa Ferreira, que se intitula **Retomar o poema: poesia e resistência em Ana Cristina Cesar**, mas ganha outros contornos. A pesquisadora mostra como a poeta carioca tensiona convenções líricas e desafia leituras autoritárias, configurando uma poética da fratura entre silêncio e criação. Seus poemas revelam que sua resistência não se limita à oposição temática, mas se manifesta na própria linguagem, pela suspensão do sentido e reinvenção das relações entre leitura e criação. Apoiada em Agamben (2018), Bosi (1977) e Santiago (1986), Ferreira demonstra como a poesia de Ana C. transforma-se em ato crítico e inventivo, inaugurando novas formas de sensibilidade e existência.

Em **Estética e emoções em *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro**, Edson Silva de Lima e Maycon da Silva Tannis exploram a relação entre "Emoções" e "História". Eles deslocam o conceito de protagonista para a coletividade do povo Ixtepec, fundindo o tempo narrativo à experiência histórica coletiva. A metáfora e o realismo maravilhoso são analisados como recursos que articulam tensões do tempo e da subjetividade, mobilizando cognição e avaliação. Considera-se ainda a trajetória de Garro, marcada por conflitos políticos e pessoais. Para tanto, utiliza-se do referencial teórico proposto por Iser (1996; 1999), Esteban e Aparicio (2024) e Duda (2024). Esse entrelaçamento entre memória, emoção e experiência histórica encontra continuidade na análise de *Mar Azul*, de Paloma Vidal, numa perspectiva do corpo como campo de resistência frente à violência de gênero e à dominação patriarcal. Em **Da casa ao mar: o espaço da violência de gênero em Paloma Vidal**, Eidisara Alves Freitas e Carlos Magno Gomes analisam como essa narrativa demonstra que a casa, tradicionalmente espaço de proteção, torna-se topofóbica ao abrigar abandono e abuso. Para os estudiosos, a protagonista encontra no mar um espaço de reconstrução subjetiva e memória afetiva, capaz de oferecer liberdade frente à violência social. Balizados pelos estudos de Xavier (2012), Gomes (2024) e Gago (2020), demonstram como o corpo feminino aparece como intertexto cultural, atravessado por códigos de dominação que impõem silêncio, mas que se reinventa como corpo-escrita.

Na sequência, temos outra experiência de leitura voltada para a representação da violência de gênero. Em **O inimigo está próximo: o abuso sexual infanto-juvenil em contos latino-americanos**, Carolina Montebelo Barcelos examina a temática do abuso a partir dos contos "Giselle" (2008), da amazonense Vera do Val, e "Roberto" (2020), da portenha Agustina Bazterrica. A análise, fundamentada em pressupostos da crítica feminista, mobiliza autoras como Segato (2021) e los Ríos (2015), que apontam para a articulação entre patriarcado, colonialidade e violência. Para Barcelos, as narrativas, ainda que distintas nos gêneros — um próximo do realismo regionalista e o outro do insólito/gótico —, convergem ao denunciar a pedofilia como uma das expressões mais perversas da estrutura patriarcal latino-americana. Na continuidade, temos o estudo **Entre cantos e devires: a casa como linguagem em Clarice Lispector e Hilda Hilst**, realizado por Malane Apolonio da Silva, no qual a pesquisadora estabelece um diálogo comparativo entre Clarice Lispector e Hilda Hilst, a partir do espaço da casa como lugar de experimentação literária e existencial. Em *A paixão segundo G.H.* (1964) e *A obscena senhora D* (1982), respectivamente, observa-se como o lar se configura simultaneamente como refúgio e território de escrita para personagens femininas em processo de autoconhecimento. O estudo apresenta diálogo entre Bachelard (2008), Woolf (2020) e Deleuze e Guattari (2012).

A análise da casa enquanto espaço de subjetivação feminina que se expande é a perspectiva do estudo **A casa é a rua: a flâneuse e a libertação das personagens de Tania Jamardo Faillace**, de Vanessa Didolich Cristani, no qual se investiga como as protagonistas da escritora gaúcha subvertem a casa e encontram nas ruas de Porto Alegre (1960–1970) um espaço de emancipação e autoconhecimento. Inseridas no espaço urbano à maneira do *flâneur* benjaminiano, essas personagens enfrentam desigualdades de gênero e restrições sociais, transformando a cidade em território de experimentações identitárias. A rua, embora hostil, torna-se palco de liberdade e resistência. O estudo fundamenta-se em autores como Benjamin (1989), Bourdieu (2016), Xavier (2021). Na sequência, temos o estudo que se intitula **O desafio da desobediência feminina diante de uma sociedade patriarcal**, no qual Elane da

Silva Plácido analisa o romance *Desmundo* (1996), de Ana Miranda. A partir de estratégias de fuga, resistência e transgressão, a narradora-protagonista Oribela questiona normas sociais e religiosas, subvertendo a ordem vigente e denunciando a violência sofrida por mulheres, pobres, negros e indígenas no período colonial. A pesquisa, articulada pelo referencial da crítica feminista e teoria social proposto por Lugones (2014), Figueiredo (2020), Schmidt (2007), Xavier (2007) e Zolin (2021), evidencia como Oribela transforma sua desobediência em ato político e contracolonial.

Se no capítulo anterior temos a transgressão aos pressupostos patriarcais num contexto histórico colonial, em **Afetos, maternidade e pobreza em Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus**, Arlinda Santana Santos demonstra como as construções literárias desvelam a maternidade como prática marcada pela ausência paterna, pela luta contra a fome e pela resistência cotidiana. A partir da leitura de *Quarto de despejo* (2007), de Carolina Maria de Jesus, e *Olhos d'água* (2016), de Conceição Evaristo, a pesquisadora evidencia que o maternar ultrapassa o estereótipo idealizado e comercializado, revelando-se na sobrevivência à fome, na solidão e na força criativa das escrevivências. Como aporte teórico, o capítulo mobiliza a noção de interseccionalidade de Collins e Bilge (2021), além das reflexões de Vergès (2020) sobre o trabalho invisível das mulheres negras, articulando ainda as contribuições de Evaristo (2020) acerca da escrevivência. A resistência feminina que se faz presente em vários dos estudos que integram esta parte do volume é também abordada no estudo e Anderson de Souza Frasão sobre *Caminhando com os mortos* (2023), de Micheliny Verunschk, intitulado ***Caminhando com os mortos*, para honrar as suas histórias**. O pesquisador afirma que a narrativa em questão é polifônica por articular diferentes vozes narrativas que expõem a brutalidade do feminicídio e as contradições presentes em sua representação literária. A discussão fundamenta-se nas reflexões sobre a violência contra o corpo feminino propostas por Gago (2020) e as perspectivas do narrador articuladas por Adorno, Dalcastagnè e Ginzburg.

Na sequência, temos uma reflexão sobre a produção literária de Elisa Lispector e o silenciamento crítico em torno de sua obra. Sob o título de

Figurações do exílio: o silêncio em torno da produção literária de Elisa Lispector, Pollyana Correia Lima nos apresenta um estudo que discute a visibilidade dessa autora, mesmo após prêmios como o José Lins do Rego (1962). A análise mobiliza os estudos de Branco (1991), que se somam aos de Brandão (1989) e Gotlib (2012). Por fim, questiona-se a crítica literária e a historiografia que contribuíram para seu apagamento, apesar da recente revalorização acadêmica. A violência de gênero na literatura contemporânea é mais uma vez abordada em **Os códigos controladores dos narradores masculinos de Patrícia Melo**, de Maria Juliana de Jesus Santos, que analisa *O Matador* (1995) e *Valsa Negra* (2001), de Patrícia Melo, ressaltando como esses narradores masculinos repetem códigos misóginos de controle e vigilância das suas companheiras. Este estudo aborda as perspectivas feministas de Figueiredo (2020), Xavier (1998) e Machado (2010) para discutir relações de poder, violência de gênero.

Na sequência, temos uma experiência de leitura voltada para a revisão da memória cultural. Em **Resistência e apagamento: a figura de Narcisa Amália no Rio de Janeiro imperial**, Jasmine Aparecida Horst dos Santos analisa a atuação da primeira mulher a exercer o jornalismo profissional no Brasil, Narcisa Amália, e os mecanismos de silenciamento que marginalizaram sua memória. Com base nos Estudos Culturais e no feminismo histórico, a autora evidencia como sua escrita tensionou hierarquias de gênero e foi progressivamente apagada dos cânones literário e jornalístico. Dialogando com Scott (1990), Hall (1997), Williams (1979), Perrot (2005) e Pesavento (2003), a pesquisa defende que revisitar a obra de Narcisa Amália é também interrogar os paradigmas de autoria e legitimidade cultural no Brasil. Pela perspectiva dos estudos comparados, em **Aproximações das identidades materna em Harwicz e Galera**, Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva retoma o debate em torno das identidades maternas nas obras *Cordilheira*, de Daniel Galera (2008) e *Morra, amor*, de Ariana Harwicz (2012). O capítulo vai comparar a personagem de Galera, Anita, escritora de sucesso que abandona a carreira em busca da realização de seu maior sonho: ser mãe, e a protagonista de Harwicz, que vive diversos conflitos entre ser mãe e pulsar sua liberdade. Teoricamente, o trabalho retoma reflexões sobre

identidade, propostas Zygmunt Bauman (2001), o corpo feminino como um intertexto social, articulado por Carlos Magno Gomes (2021), e as mazelas da maternidade pelo olhar dissecador de Jocelaine Santos (2023).

Partindo da discussão sobre vozes periféricas, o estudo **A poesia de Jovina Souza como literatura periférica e empoderamento negro-feminino**, Laylla Gomes Franco analisa a poética de Jovina Souza como prática de resistência e denúncia. Apoiada em Peçanha (2006), Salles (2007), Santiago (2020) e Kilomba (2019), a pesquisa evidencia como a escrita de Jovina é marcada por ancestralidade e memória, afirma vozes negro-femininas e confronta o racismo e o sexismo. O estudo ressalta, assim, a potência transformadora da literatura periférica na cultura brasileira. Em diálogo com esse horizonte de resistência, em **A *Dona Devagar*: possíveis subjetividades femininas na narrativa de Tianalva Silva**, Giuliana Conceição Almeida e Silva analisa o conto "A Dona Devagar", da obra *Entre o rio e a praça* (2018), de Tianalva Silva. A pesquisa investiga como a protagonista resiste à violência patriarcal por meio do silêncio, da lentidão e da introspecção, elaborando subjetividades femininas insurgentes. Com base em autoras como Butler (2010; 2013), Gonzalez (2006), Kilomba (2019), Deleuze (1996) e Rancière (2011), o estudo articula corpo, tempo e espaço como territórios de resistência e reexistência. A análise destaca a literatura de Tianalva como escrita de bordas, que desestabiliza normas e propõe novas formas de existência feminina.

Dessa reflexão sobre resistências do corpo e do tempo, passamos à memória coletiva inscrita na ditadura. Em **Memória de tempos ditatoriais e resistência na literatura de Núbia Marques**, Ana Paula Barbosa Andrade analisa *O passo de Estefânia* (1980), em que a autora sergipana ficcionaliza os impactos da repressão militar sobre uma assistente social. Amparada em Dalcastagnè (1996), Coelho (1983), Licarião (2018), Perlatto (2017) e Santiago (2002), a pesquisa evidencia a literatura como espaço de denúncia e resistência, inserindo Núbia Marques entre as vozes femininas que registraram a violência do regime sob uma perspectiva crítica. Na continuidade da reflexão sobre diferentes formas de violência, surge a exploração do insólito na literatura contemporânea.

Em **A casa embruxada na narrativa de Cecilia Eudave**, Maria Stella Galvão Santos analisa o conto *Una noche de invierno es una casa* (2013), no qual a autora mexicana utiliza uma mansão em ruínas adquirida por um casal como metáfora do desgaste conjugal. A pesquisa articula conceitos do fantástico e do gótico, dialogando com Calvino (2004), Bachelard (2000), Lefebvre (2013), Campra (2008), Todorov (2004) e Freud (2019), para discutir a casa como cronotopo literário, espaço infamiliar e agente de estranhamento. O estudo destaca como Eudave constrói um enredo em que o espaço adquire vida própria, transformando-se em metáfora da ruína afetiva e em dispositivo narrativo que articula memória, medo e resistência feminina.

Fechando a primeira parte deste volume, em **A escrita autobiográfica e feminista de Alina Paim**, José Domingos de Jesus Santos, analisa os romances *Estrada da liberdade* (1944), *Simão Dias* (1949) e *A sombra do patriarca* (1950), nos quais Paim mobiliza experiências pessoais para denunciar as estruturas patriarcais que marcaram o Brasil do século XX. A pesquisa evidencia como a autora sergipana transforma memórias familiares e vivências em matéria ficcional, criando personagens femininas transgressoras que desafiam o patriarcado e o silenciamento imposto às mulheres. Como aporte teórico, o estudo dialoga com Cardoso (2010, 2013, 2019), Figueiredo (2013), Oyěwùmí (2020), Branco e Brandão (2004) e Gomes (2014, 2023), ressaltando que sua literatura, além de valor estético, constitui instrumento de crítica social e de reflexão sobre gênero e poder.

Em conjunto, os estudos reunidos na primeira parte deste volume revelam a pluralidade das escritas de mulheres como espaço de resistência, memória e invenção, onde se articulam experiências íntimas e coletivas, atravessadas por questões de gênero, raça, classe e poder. Da fragmentação narrativa ao erotismo político, da intertextualidade à poética de fratura, das emoções históricas às narrativas de violência e reexistência, observa-se como a literatura feminina tensiona convenções e denuncia opressões. Ao mesmo tempo, emergem vozes periféricas, autobiográficas e silenciadas, que reinscrevem a experiência feminina na tradição literária.

Na segunda parte deste volume, **Interfaces entre Direito e Literatura**, na qual as relações interpretativas entre as duas áreas ganham espaço, temos importantes estudos sobrea hermenêutica jurídica e os estudos jurisliterários. Em **A potência política da literatura como direitos humanos**, Carla de Quadros ressalta a importância de como a literatura pode ser explorada como um direito educacional e sua incorporação às políticas públicas constitui-se em uma luta contínua. A autora propõe a literatura como um direito humano a ser garantido por meio de políticas públicas, reconhecendo seu papel fundamental na formação crítica do sujeito, no fortalecimento da cidadania e na promoção da dignidade humana. A pesquisa faz um levantamento bibliográfico interdisciplinar envolvendo autores da crítica literária, da filosofia do direito e dos estudos em direitos humanos, como Antonio Candido (2004), Flávia Piovesan (20013) Marilena Chauí (2000), Jefferson Cano (2020) e outros. Por fim, a pesquisadora reconhece que a articulação entre literatura, cidadania e políticas públicas não fazem da normativa da Constituição Federal de 1988 do Brasil e de tratados internacionais que consagram os direitos culturais. Ainda dentro do escopo das relações entre Direito e Literatura, em **Direitos fundamentais processuais à luz de *O processo*, de Franz Kafka**, Miriam Coutinho de Faria Alves e Luciana Amorim Santana apresentam um estudo que objetiva analisar os direitos fundamentais processuais à luz de *O Processo,* de Franz Kafka. Por meio do enfoque hermenêutico com aportes fenomenológicos, a violação aos princípios do acesso à justiça, do devido processo legal, do contraditório e da igualdade e paridade de armas serão reconhecidos na obra e relidos diante da conjuntura atual. As autoras reconhecem que a pesquisa interdisciplinar que atravessa os saberes do Direito e da Literatura amplia as estratégias de interpretação do texto literário.

Por uma perspectiva social, em **O direito contado em *O silêncio do sino: um menino na guerra de Canudos*, de Ivan Santtana**, Sara da Nova Quadros Côrtes apresenta uma análise interpretativa da obra de Ivan Santtana (2019), na qual emergem questões agrárias seculares, confrontando-as com o contexto sociojurídico de Canudos. O estudo demarca o entendimento dos elementos que impulsionaram os antagonismos, ontem e hoje,

a partir da visão de "Bentinho", uma criança, sobre os conflitos dramatizados na trama ficcional. Os possíveis motivos de tratamento tão violento contra camponeses, prática que se perpetua ao longo do século XX, estão marcados por uma concepção de direito à terra, fundada no exercício do poder de Estado caracterizado pelo racismo institucional. Busca apoio nos estudos de François Ost (2004), que defende que o direito contado, contribui para a interpretação jurídica, e nas abordagens de Clóvis Moura (2000) quando aborda o racismo na sua sociologia política da guerra camponesa. Na continuidade do debate sobre Direitos Humanos e ensino, em **Educação e ensino jurídico decolonial a partir da peça teatral macacos**, Kelly Helena Santos Caldas faz reflexões sobre a importância dos estudos decoloniais abrirem espaço para textos teatrais voltados para a cultura negro-brasileira. Ela destaca que a peça *Macacos*, monólogo contemporâneo, apresenta as marcas sangrentas e simbólicas do racismo no Brasil. Esta dramaturgia-denúncia, escrita por Clayton Nascimento, promove uma tentativa de reparação artística e de resgate da memória das vidas negras ceifadas arbitrariamente e invisibilizadas pelo poder estatal. Daí a importância dos estudos em direito e literatura para a promoção de uma Educação em Direitos Humanos e para um ensino jurídico que seja decolonial.

As interpretações jurisliterárias continuam com o trabalho ***Os Irmãos Karamázov*: uma leitura fenomenológica da justiça acerca da autoconsciência**, de autoria de Ana Maria Santos Lima, que traz a público a relevância do processo de autoconsciência na obra *Os Irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski. A autora explora as abordagens dialógicas desenvolvidas por Mikhail Bakhtin. Além disso, será feita experimentações com estudos da semiótica, com a análise da construção e interpretação do sentido das experiências sob a ótica da hermenêutica do direito como literatura. Pela perspectiva da hermenêutica constitucional, em **"Quem cuida de quem cuida?": uma leitura jusliterária de "Feliz Aniversário"**, Ana Júlia Batista Gomes propõe uma leitura jurídica do conto de Clarice Lispector à luz da hermenêutica constitucional. A pesquisa tem como objetivo examinar a relação entre o trabalho de cuidado no âmbito familiar e a invisibilização da mulher idosa. Com base na hermenêutica fenomenológica, com aportes

de análise do discurso, propõe-se a compreensão de como a narrativa clariciana ilustra a dinâmica da parentalidade e do cuidado, propondo uma reinterpretação do Direito Constitucional à luz da dignidade humana e da justiça de gênero. Por meio da interseção do Direito e da Literatura busca-se dar destaque à necessidade do reconhecimento e da valorização do direito ao cuidado no contexto jurídico e social.

Na terceira parte deste volume, **Leitura e Letramentos literários**, temos diferentes propostas do ensino de literatura. Na primeira, **Mediar leituras pela abordagem sociocultural do ensino de poesia**, Wellington Neves Vieira explora diferentes concepções da semiótica e da teoria da recepção para construir uma abordagem sociocultural de ensino de literatura, com o objetivo de desenvolver práticas de mediação de leitura de poesias com estudantes do ensino médio da rede pública no município de Água Branca-AL. De natureza teórica, prática e qualitativa, esta pesquisa fundamenta-se pelas abordagens da Crítica Cultural, especialmente nas concepções de identidade e decodificação cultural de Stuart Hall (2006; 2009; 2023), na leitura cultural de Carlos Gomes (2011) e no paradigma social-identitário de Rido Cosson (2020), articulando leitura literária e experiências identitárias dos jovens leitores. O corpus analítico inclui o poema "Meu povo, meu poema", de Ferreira Gullar (1970). Os resultados demonstraram que a mediação sociocultural potencializou a leitura crítica e o reconhecimento das identidades dos jovens leitores em diálogo com seu território e suas vivências sociais.

Na sequência, temos uma experiência de leitura voltada para a autoetnografia. Em **Um momento todo meu: reflexões de pesquisadora através da autoetnografia**, Odara Perazzo Rodrigues traz a público sua primeira experiência como pesquisadora, utilizando a metodologia da autoetnografia, cujo surgimento data de meados da década de 1970. A partir da leitura do livro *Dominicana* (2019), de autoria da escritora Angie Cruz, a autora produziu um diário de leitura que analisado por ela mesma na tentativa de identificar os diferentes "eus" (*selves*) que se mostraram presentes no processo de leitura. Dos *selves* que surgiram no decorrer da produção do diário, a pesquisadora seleciona dois para aqui serem analisados, pois

representam os anseios presentes no fazer pesquisa enquanto mulher. Como aporte teórico sobre o papel e as dificuldades da mulher escritora/pesquisadora o capítulo incorpora reflexões de Virginia Woolf (1929; 1942), quanto ao conceito de autoetnografia, ela recorrere a Versiani (2005), Santos (2016), Manzoni-de-Almeida (2021) e Santos (2023; 2024).

Em uma prática de inserção de experiências de memórias literárias no espaço escolar, em **A heterogeneidade leitora e as experiências do leitor testemunhal**, Eider Ferreira Santos traz a público o resultado de sua pesquisa de doutoramento. Nesse trabalho, analisam-se experiências de leitura literária a partir de testemunhos de estudantes do ensino médio enquanto desdobramento de uma proposta didático-metodológica que chamamos Heterogeneidade leitora, que explora diferentes experiências de sentido no contato do leitor com o texto literário no chão escola básica. Para alcançar os resultados, abordam-se conceitos de leitura literária e ensino de literatura, com destaque para as contribuições de Bajour (2023), Cruz (2022), Iser (1979), Gomes (2015), Santos e Cruz (2024) e Solé (1998).

Na continuidade, temos uma prática de leitura crítica em **Prática de letramento antirracista em *Chupim*, de Itamar Vieira Júnior**, de Daynara Lorena Aragão Côrtes, que apresenta o livro de Itamar, dando importância ao questionamento que a segregação etnicorracial que *Chupim*, uma obra infanto-juvenil que tem como enredo a história de um pássaro, a ave Chupim, ao lado do menino Julim que trabalha com adultos no arrozal. O texto também explora as ilustrações de Manuela Navas que destacam as personagens no espaço rural, confirmando que a linguagem verbo-visual pode ser um forte aliado na formação do leitor crítico. A proposta é embasada nas contribuições de Eliane Debus (2017), ao tratar da cultura afro-brasileira na literatura infanto-juvenil contemporânea, Conceição Evaristo (2009), pelo viés do estudo das afro-brasilidades em nossa formação e Ayodele Floriano Silva (2022), no tocante à pesquisa acerca das personagens negras infantis.

Em uma proposta teórica voltada para a formação sociocultural do leitor, em **Leitura sociocultural do texto literário**, Marcio Santos da Conceição aborda uma prática de leitura do texto literário pela perspectiva subjetiva.

Sua abordagem de ensino de literatura explora a dimensão sociocultural do trabalho pedagógico, priorizando a valorização das memórias e os sentimentos do sujeito leitor, pois entende-se que esse movimento contribuirá com a sua autonomia intelectual. O pesquisador leva em conta a teoria pedagógica da humanização e aborda a perspectiva da Interseccionalidade entre gênero, raça e classe social na leitura da obra de Carolina Maria de Jesus. A pesquisa traz boas reflexões sobre a leitura do texto literário a partir das abordagens de Freire; Cruz; Gomes; Rezende; Soares, entre outros.

Na continuidade, em **Leitura literária e tecnologias digitais: desafios e possibilidades no Ensino Médio**, Nadja Silva Brasil Santos analisa as intersecções entre leitura literária e tecnologias digitais no Ensino Médio. Ela defende que o ensino de literatura deve acompanhar as transformações sociotécnicas contemporâneas, incorporando recursos digitais de forma crítica e pedagógica nas aulas de Língua Portuguesa. Seu estudo é interdisciplinar e está fundamentado nos estudos da leitura literária de Cruz, Zilberman, Lajolo, Cosson, Chartier e nas reflexões sobre cultura digital de Moran, Castells e Lévy, articulando a mediação docente à formação do leitor literário, em diálogo com Candido e Freire. Os resultados indicam que a integração crítica e pedagógica das tecnologias pode ampliar o acesso à leitura, promover o letramento literário e fortalecer o engajamento discente, além da importância de políticas públicas voltadas à inclusão digital no ambiente escolar.

Retomando os estudos da leitura literária, em **Uma leitura entre a borda e o texto: o caso das epígrafes de *Dois irmãos* e *Os anos***, Vitória D'Almas Andrade Chaves investiga as funções e os efeitos da epígrafe nos romances *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, e *Os anos* (2008), de Annie Ernaux, com base nos conceitos de Gérard Genette. Ela propõe analisar como as epígrafes colaboram para a estruturação das narrativas e para a criação de redes intertextuais. Suas perspectivas teóricas retomam os clássicos de Roland Barthes, no que se refere à intertextualidade, e Umberto Eco, quanto à construção semiótica do texto literário. Os resultados indicam que as epígrafes das obras estudadas atuam como ferramentas críticas e interpretativas, introduzindo temas centrais como memória,

identidade e conflitos familiares. A pesquisadora defende que as análises das epígrafes contribuem não apenas para o aprofundamento temático das obras, mas também para sua inserção em circuitos intertextuais que ampliam o horizonte de leitura e favorecem uma recepção mais complexa e contextualizada dos romances.

Por fim, temos uma proposta de prática de leitura que explora as relações entre a palavra dita e a palavra escrita, em **Narrativas orais, encantamentos e desafios na formação leitora da EJA**, de Carlene Vieira Dourado, que analisa o papel das narrativas orais na formação leitora dos estudantes da Educação de Jovens e Adultos, destacando a importância do trabalho com gêneros da oralidade no desenvolvimento do letramento literário. Ancorado nos estudos de Hampâté Bâ (2010), Rildo Cosson (2006), Maria de Fátima Berenice da Cruz (2009), Paul Zumthor (1993), Paulo Freire (1982) e Michèle Petit (2009), o estudo busca mostrar que, no contexto da EJA, a leitura não deve se limitar ao texto escrito, mas se amplia para a escuta e a memória, elementos centrais das práticas orais. A autora tenta evidenciar como a valorização dessas narrativas contribui para uma abordagem mais significativa da leitura, favorecendo uma formação leitora crítica e contextualizada, que reconhece e integra saberes populares frequentemente negligenciados pelos modelos tradicionais de ensino.

As três partes dessa coletânea se complementam. Na primeira, os textos reafirmam que a escrita de mulheres não apenas questiona os paradigmas socioculturais e estéticos, mas também propõe novas formas de subjetivação, abrindo caminhos para repensar as interfaces políticas das escritas de mulheres. Na segunda, as interpretações propostas pela hermenêutica jurídica ampliam as possibilidades de análise dos textos literários a partir dos diretos humanos. E, na terceira, as pesquisas publicadas aqui ressaltam a importância dos diferentes letramentos literários e sociais para a democratização da leitura literária no espaço escolar.

Aos colegas colaboradores desta coletânea, registramos nosso afeto e aproveitamos o ensejo para agradecer as parcerias construídas ao logo do XII SILC. Desejamos a todos/as, excelentes leituras, reforçando a importância da divulgação dos trabalhos aqui publicados.

EDLIC/2025
Edições Literatura e Cultura

SUMÁRIO

Apresentação 5
Carlos Magno Gomes; Jocelaine Oliveira dos Santos; Anderson de Souza Frasão

Parte I - Perspectivas políticas das escritas de mulheres
A escrita delirante de Laura Restrepo 25
Mariana Neto Silva Andrade

Território e erotismo em Florbela Espanca e Mariana Ianelli: linhas e diálogos 38
Clarissa Moreira de Macedo

Intertextualidades e diálogos interartísticos em "Ilustração para três bicos", de Maria Lúcia Dal Farra 52
Juliana Freitas Calado Lira

Retomar o poema: poesia e resistência em Ana Cristina Cesar 69
Cibele Barbosa Ferreira

Estética e emoções em *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro 83
Edson Silva de Lima
Maycon da Silva Tannis

Da casa ao mar: o espaço da violência de gênero em Paloma Vidal 98
Eidisara Alves Freitas
Carlos Magno Gomes

O inimigo está próximo: o abuso sexual infanto-juvenil em contos latino-americanos .. 112
Carolina Montebelo Barcelos

Entre cantos e devires: a casa como linguagem em Clarice Lispector e Hilda Hilst .. 124
Malane Apolonio da Silva

A casa é a rua: a flâneuse e a libertação das personagens de Tania Jamardo Faillace ... 141
Vanessa Didolich Cristani

O desafio da desobediência feminina diante de uma sociedade patriarcal 156
Elane da Silva Plácido

Afetos, maternidade e pobreza em Conceição Evaristo e Carolina Maria de Jesus 170
Arlinda Santana Santos

Caminhando com os mortos, para honrar as suas histórias..... 184
Anderson de Souza Frasão

Figurações do exílio: o silêncio em torno da produção literária de Elisa Lispector . 201
Pollyana Correia Lima

Os códigos controladores dos narradores masculinos de Patrícia Melo..... 215
Maria Juliana de Jesus Santos

Resistência e apagamento: a figura de Narcisa Amália no Rio de Janeiro imperial . 230
Jasmine Aparecida Horst dos Santos

Aproximações das identidades materna em Harwicz e Galera 243
Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva

A poesia de Jovina Souza como literatura periférica e empoderamento negro-feminino 257
Laylla Gomes Franco

A Dona Devagar: possíveis subjetividades femininas na narrativa de Tianalva Silva 268
Giuliana Conceição Almeida e Silva

Memória de tempos ditatoriais e resistência na literatura de Núbia Marques..... 280
Ana Paula Barbosa Andrade

A casa embruxada na narrativa de Cecilia Eudave..... 293
Maria Stella Galvão Santos

A escrita autobiográfica e feminista de Alina Paim 305
José Domingos de Jesus Santos

Parte II - Interfaces entre Direito e Literatura
A potência política da literatura como direitos humanos..... 320
Carla de Quadros

Direitos fundamentais processuais à luz de O processo, de Franz Kafka..... 336
Miriam Coutinho de Faria Alves
Luciana Amorim Santana

O direito contado em O silêncio do sino: um menino na guerra de Canudos, de Ivan Santtana..... 351
Sara da Nova Quadros Côrtes

Educação e ensino jurídico decolonial a partir da peça teatral macacos..... 366
Kelly Helena Santos Caldas

Os Irmãos Karamázov: uma leitura fenomenológica da justiça acerca da autoconsciência..... 382
Ana Maria Santos Lima

"Quem cuida de quem cuida?": uma leitura jusliterária de 'Feliz Aniversário' 394
Ana Júlia Batista Gomes

Parte III - Letramentos literários
Mediar leituras pela abordagem sociocultural do ensino de poesia..... 410
Wellington Neves Vieira

Um momento todo meu: reflexões da pesquisadora através da autoetnografia 425
Odara Perazzo Rodrigues

A heterogeneidade leitora e as experiências do leitor testemunhal 440
Eider Ferreira Santos

Prática de letramento antirracista em Chupim, de Itamar Vieira Júnior..... 457
Daynara Lorena Aragão Côrtes

Leitura Sociocultural do Texto Literário 472
Marcio Santos da Conceição

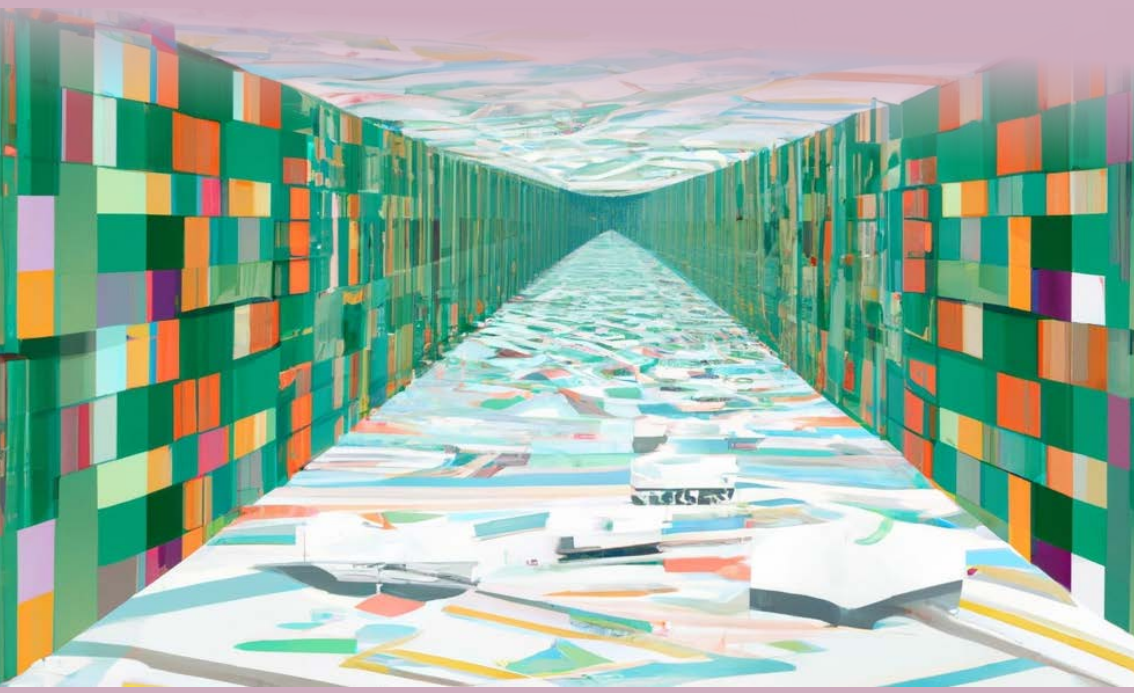
Leitura literária e tecnologias digitais: desafios e possibilidades no Ensino Médio ... 488
Nadja Silva Brasil Santos

Uma leitura entre a borda e o texto: o caso das epígrafes de *Dois irmãos* e *Os anos*.....504
Vitória D'Almas Andrade Chaves

Narrativas orais, encantamentos e desafios na formação leitora da EJA 519
Carlene Vieira Dourado

PARTE I

Perspectivas políticas das escritas de mulheres



A ESCRITA DELIRANTE DE LAURA RESTREPO

Mariana Neto Silva Andrade[1]

O título do romance "Delirio", publicado pela autora colombiana Laura Restrepo em 2024, pode ser entendido, em uma primeira e rápida leitura, como uma referência à figura da protagonista, Agustina, que, na primeira cena da trama, é encontrada em um quarto de hotel, desmemoriada, sem que haja qualquer vestígio sobre como ela lá foi parar. Agustina, que também é, logo na primeira cena da trama, identificada como uma figura dotada de "sus propias premoniciones"[2] e que "siempre anda prognosticando calamidades"[3] (p. 9), foi encontrada por seu companheiro, Aguilar, ex-professor universitário, que é quem, a princípio, atua como narrador – na verdade, seria mais correto afirmar que há uma alternância na tessitura textual, de modo que primeira e terceira pessoa se mesclam, algo indicado, por exemplo, por variações nos verbos e pronomes empregados, além do eventual uso de inicial maiúscula para indicar pontos em que Aguilar assumiria a fala. Além disso, o próprio traçado da escrita, redigida em bloco e que ignora, além da paragrafação, sinais de pontuação para além do uso simples da vírgula e de eventuais pontos, também parece prometer uma escrita marcada pelo delírio, o que já nos sugere um possível sentido secundário para o título atribuído por Restrepo. Vejamos o fragmento inicial do livro, com especial atenção para os elementos que acabamos de mencionar:

1 Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense – UFF. Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca – CEFET/RJ, campus Nova Iguaçu. E-mail: mariana.andrade@cefet.rj.br. Orcid: https://orcid.org/0009-0008-2362-228X

2 "Suas próprias premonições". As duas edições do romance que aqui utilizamos são: para o texto original, a edição colombiana da Debolsillo; para a tradução em língua portuguesa, a edição da Companhia das Letras, que conta com tradução de Rosa Freire D'Aguiar. As referências bibliográficas completas se encontram ao final do texto.

3 "Vive prognosticando calamidades".

> Supe que había sucedido algo irreparable en el momento en que un hombre me abrió la puerta de esa habitación de hotel y vi a mi mujer sentada al fondo, mirando por la ventana de muy extraña manera. Fue a mi regreso de un viaje corto, sólo cuatro días por cosas de trabajo, dice Aguilar, y asegura que al partir la dejó bien, Cuando me fui no le pasaba nada raro, o al menos nada fuera de lo habitual, ciertamente nada que anunciara lo que iba a sucederle durante mi ausencia, (...) me fui de la ciudad un miércoles, la dejé pintando de verde las paredes del apartamento y el domingo seguinte, a mi regreso, la encontré en un hotel, al norte de la ciudad, transformada en un ser aterrado y aterrador al que apenas reconozco. No he podido saber que le sucedió durante mi ausencia porque si se lo pregunto me insulta, hay que ver cuán feroz puede llegar a ser cuando se exalta, me trata como si yo ya no fuera yo ni ella fuera ella, intenta explicar Aguilar y si no puede es porque él mismo no comprende, La mujer que amo se ha perdido dentro de su propria cabeza[4] (p. 9 – 10)

Para descobrirmos o que de fato houve com Agustina, como foi parar no supramencionado quarto de hotel, e como seu passado, bem como o de sua família, são fundamentais para a composição de tal personagem, o romance adota uma estrutura polifônica e também delirante, à semelhança de um quebra-cabeças, de maneira que é apenas gradualmente – e com bastante esforço de memória – que o leitor poderá compor um panorama da narrativa. Nesse processo, poderíamos dizer que o texto de Restrepo se faz valer da proposição de Barthes, segundo a qual a enunciação nos permite

4 "Soube que tinha acontecido algo irreparável no momento em que um homem me abriu a porta daquele quarto de hotel e vi minha mulher sentada ao fundo, olhando pela janela de um modo muito estranho. Foi na minha volta de uma viagem curta, de negócios, só quatro dias, disse Aguilar, e ele garante que ao partir deixou-a bem, Quando parti nada de estranho acontecia com ela, ou pelo menos nada de fora do costume, certamente nada que prenunciasse o que ia acontecer em minha ausência, (...) saí da cidade numa quarta-feira, deixei-a pintando de verde as paredes do apartamento e no domingo seguinte, ao voltar, encontrei-a num hotel, no norte da cidade, transformada numa criatura aterrada e aterradora que mal reconheço. Não consegui saber o que aconteceu com ela em minha ausência porque se pergunto ela me insulta, só vendo como pode ser feroz quando se exalta, me trata como se eu já não fosse eu nem ela fosse ela, Aguilar tenta explicar, mas não consegue porque ele mesmo não compreende; A mulher que amo perdeu-se dentro da própria cabeça"

ouvir "um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido segundo uma inquietante familiaridade: as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores" (2017, p. 20). Consideramos que a escrita caleidoscópica de Restrepo, assim passível de ser vista tanto pela perspectiva da estruturação macro do romance quanto pela disposição das palavras na página e pela seleção vocabular, ajudaria na representação de indivíduos – no plural, pois não só Agustina, como também outros envolvidos na narrativa, dentre os quais se destacariam Aguilar, atual companheiro; Midas McAlister, ex-companheiro; e Nicolas Portulinus, seu avô, a quem ela sequer chegou a conhecer – que são, eles também, delirantes. Os sujeitos em conflito, tão bem representados nesta obra, sugerem-nos aquela crise que, para Marshall Berman, é a marca do existir na modernidade: "experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição: é ser parte de um universo em que tudo o que é sólido se desmancha no ar" (1986, p. 328).

Falemos do aspecto polifônico da trama. Nesse livro, há distintas personagens, sobretudo familiares de Agustina Londoño, como: Tia Sofi, responsável por cuidar dela após o episódio de surto que abre a trama, flagrado por Aguilar; o irmão mais velho e partícipe dos negócios familiares, Joaquim (Joaco); o irmão mais novo, vítima de agressões por parte do pai e de quem a família se envergonhava, Bichi; Carlos Vicente, seu pai; Eugenia, sua mãe. Posto isso, podemos afirmar que a narrativa irá se estruturar predominantemente sobre os discursos de três personagens, os quais também já citamos: Aguilar, ex-professor universitário a quem já vimos na página introdutória do romance; Midas McAlister, que descobrimos ser antigo parceiro de negócios do pai e do irmão de Agustina, além de também ser um ex-namorado dela; e o avô Portulinus, nascido na Alemanha e que tem o incomum hábito de recitar os nomes dos rios de sua terra natal em ordem alfabética – fiel à proposta caleidoscópica do romance, a narrativa só nos apresentará o fato que justifica tal prática, ocorrido na juventude

de Portulinus, nas páginas finais. Cumpre destacar que o retrato de tais indivíduos também nos ajuda a compor um cenário da Bogotá natal de Restrepo nos anos 80, sobretudo por meio dos discursos de McAlister, cuja trajetória escusa de enriquecimento ilícito envolve negociações com Pablo Escobar. É interessante observar como Agustina se torna, então, de certo modo, uma falsa protagonista, posto que, embora as três personagens mencionadas pareçam estar em função dela, orbitando-a – McAlister, por exemplo, dirige-se diretamente a Agustina, como se lhe estivesse relatando sua história, algo nítido em certos fragmentos, como "Te lo voy a contar a calzón quitado porque tienes derecho a saberlo"[5] (p. 10), ou no uso de variados vocativos –, por outro lado, elas existem em concomitância com Agustina, inclusive até a sobrepondo em variados trechos. Embora haja momentos em que se possa vislumbrar a voz de Agustina na trama, eles são pontuais e sempre ligados a episódios de seu passado – não temos, por exemplo, sua perspectiva acerca do surto que a acometeu. Se a encararmos como um enigma, fica claro que a desvendamos a partir de um olhar externo, assim como o próprio Aguilar, por exemplo, procura fazer. Para ilustrar tanto a polifonia quanto a redação textual elíptica, vejamos o fragmento abaixo, narrado por Midas McAlister.

> Cómo te dijera, muñeca Agustina, el Midas busca las palabras para explicarle y pone una cara que no le cuadra, cara como de dolida ensoñación, o de sueños que se han quebrado como platos, déjame hacerte una pregunta, Agustina bonita, ¿tú crees que existe esa maricada que los gringos llaman un winner?, pues si existe, ése soy yo, un ganador nato, un talento natural en el oficio del triunfo, qué mejor testigo de eso que tú, que has salido perdedora de todas las partidas que hemos jugado el uno contra el otro, y sin embargo mírame aquí, mordiendo el polvo de la derrota. (...) Y cuando eso me pasa no me creerás pero me da por pensar en ti, Agustina bonita, y eso viniendo de parte mía debes tomarlo como una declaración de amor berracamente impresionante porque nunca he sido hombre dedicado a cultivar recuerdos, lo pasado siempre se borra de mi disco duro, lo

5 "Vou lhe contar sem rodeios porque você tem o direito de saber".

> que no es el momento para mí es tierra de olvido, claro que dirás que de qué te han servido en la vida mis declaraciones de amor si en la práctica me comporto como un cerdo, y sin embargo es verdad que pienso en ti cuando estoy solo en mi dormitorio, que es como decir mi templo, y es verdad también que para el caspa que soy, no hay avemaría que valga aparte de tu recuerdo. Por eso a veces me pongo a meditar sobre lo que hubieran podido ser tu vida y la mía si no fueran esto que son, y ese pensamiento me envuelve en la modorra y me va hundiendo en la flojera y ahí sí que menos quiero saber del mundo que se extiende más allá de mi dormitorio, que a fin de cuentas viene siendo mi único reino, muñeca Agustina, tú lo visitaste en tu noche espantosa, después de que armaste el bochinche y que desataste el tierrero que dio al traste con todo, pero estabas tan loquita que no debes ni acordarte, y no creas que te culpo, Agustina vida mía, esa familia tuya siempre ha sido un manicomio, lo que pasa es que a ti se te nota demasiado mientras que tu madre y tu hermano Joaco lo disimulan divinamente, es increíble con cuánta sanfasón cabalga Joaco sobre la locura sin dejar que lo tumbe, como si fuera uno de sus nobles caballos de polo, y en cambio a ti, Agustina chiquita, la locura te lleva de sacudón en sacudón y de porrazo en porrazo, como en rodeo tejano.[6] (p. 128 – 132)

6 "Como lhe explicar, Agustina, minha boneca, o Midas procura as palavras para explicar e faz uma cara que não combina, cara como que de devaneio doloroso, ou de sonhos que se quebraram como pratos, deixe-me fazer uma pergunta, Agustina bonita, você acredita que existe essa frescura que os gringos chamam de winner? Pois se existe sou eu, um ganhador nato, um talento natural no ofício do triunfo, e que melhor testemunha disso que você, que saiu perdedora de todas as partidas que jogamos um contra o outro, e no entanto veja-me aqui, engolindo a poeira da derrota. (...) E quando me dá isso, você não vai acreditar, mas me ponho a pensar em você, Agustina bonita, e isso vindo de minha parte deve ser considerado uma declaração de amor incrivelmente impressionante porque nunca fui homem de cultivar recordações, o passado sempre se apaga de meu disco rígido, o que não é o exato momento é para mim terra de esquecimento, claro que você dirá que minhas declarações de amor de nada lhe serviram na vida, pois na prática me comporto como um porco, e no entanto é verdade que penso em você quando estou sozinho no meu quarto, que é, digamos, meu templo, e também é verdade que para esse crápula que sou não há ave-maria que dê jeito, exceto a recordação de você. Por isso às vezes me ponho a meditar sobre o que poderiam ter sido a sua vida e a minha se não fossem estas que são, e esse pensamento me envolve na modorra e vai me afundando na prostração e, aí sim, é que eu menos quero saber do mundo que se estende além de meu quarto, que no final das contas tem sido meu único reino, boneca Agustina, você o visitou durante a sua noite espantosa, depois de armar todo aquele fuzuê e provocar aquele escândalo que pôs tudo a perder, mas você estava tão louquinha que

Os já mencionados vocativos que deixam evidente certa interlocução podem ser vistos aqui, como em "muñeca Agustina", "Agustina bonita" e em "Agustina vida mía", e a redação peculiar de Restrepo fica nítida no encadeamento de sentenças distintas produzido apenas pela separação por intermédio da vírgula, como em "lo pasado siempre se borra de mi disco duro, lo que no es el momento para mí es tierra de olvido, claro que dirás que de qué te han servido en la vida mis declaraciones de amor si en la práctica me comporto como un cerdo, y sin embargo es verdad que pienso en ti cuando estoy solo". Não nos escapa aqui a curiosa alusão de Severo Sarduy quando, ao comentar a elipse enquanto forma epistemológica barroca adotada em certas manifestações artísticas de variadas épocas, inclusive no contemporâneo, enfatiza que seu advento produz o efeito de "retirar de súbito ao movimento circular o seu privilégio de razão" (1989, p. 57). A escrita de Restrepo, portanto, sendo elíptica, melhor serviria ao propósito de refletir um ambiente povoado por indivíduos desconcertados. Voltando a pensar, aqui, na nossa teoria de que o título do romance reflete o estado de crise vivido por variadas personagens, e de que a organização textual espelha esse mesmo delírio sugerido, é particularmente interessante notar como McAlister alega que a loucura é a marca da família Londoño, manifestada em seus integrantes ora de maneira mais enfática, ora menos; e é claro que o discurso também sugere pontos de curiosidade para o leitor, que deseja saber mais sobre a "noche espantosa" a que McAlister alude – teria o episódio algo que ver com o estado em que Aguilar encontra Agustina? –, bem como sobre a derrota pessoal que ele menciona estar então vivendo.

Como a fala sugere, diversas personagens que atravessam esse texto – e não apenas Agustina – têm o delírio como marca de suas vivências. Consideramos ser possível e válido afirmar que tal representação também

nem deve se lembrar, e não creia que a culpo, Agustina minha vida, essa sua família sempre foi um manicômio, o que acontece é que no seu caso se nota mais, enquanto sua mãe e seu irmão Joaco disfarçam divinamente, é incrível a desfaçatez com que Joaco cavalga sobre a loucura sem deixar que ela o derrube, como se fosse um de seus nobres cavalos de polo, e você, em compensação, minha pequena Agustina, a loucura a leva de pulo em pulo e de porrada em porrada, como no rodeio texano.".

corresponde a um estado de oscilação e incerteza que é bastante próprio do indivíduo pós-moderno. Sobre o cenário atual, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy cunharam o conceito de "cultura-mundo", apontando que, no atual modelo hiperconsumista e hipercapitalista a que estamos submetidos, vivemos sob constantes reconfigurações e mudanças, algo que transmite aos seres humanos certo efeito de instabilidade e que suscitaria um impulso ao hedonismo como tentativa (abstrata e inevitavelmente falha) de ter algo em que se firmar. Para os autores, a condição contemporânea "desestabiliza as personalidades e as identidades, desequilibra a vida mental e moral dos indivíduos tornados inseguros e que já não dispõem do apoio dos antigos quadros da vida coletiva" (2011, p. 37). Em famoso texto, Zygmunt Bauman compartilha de uma perspectiva semelhante quanto ao estigma da incerteza enquanto marca do contexto hodierno. Segundo o autor,

> A imagem do mundo diariamente gerada pelas preocupações da vida atual é destituída da genuína ou suposta solidez e continuidade que costumavam ser a marca registrada das "estruturas" modernas. O sentimento dominante, agora, é a sensação de um novo tipo de incerteza, não limitada à própria sorte e aos dons de uma pessoa, mas igualmente a respeito da futura configuração do mundo, a maneira correta de viver nele e os critérios pelos quais julgar os acertos e erros da maneira de viver. O que também é novo em torno da interpretação pós-moderna da incerteza (em si mesma, não exatamente uma recém-chegada num mundo do passado moderno) é que ela já não é vista como um mero inconveniente temporário, que com o esforço devido possa ser ou abrandado ou inteiramente transposto. O mundo pós-moderno está-se preparando para a vida sob uma condição de incerteza que é permanente e irredutível. (1998, p. 32)

O mapeamento gradual das personagens de "Delirio" revela ao leitor, paulatinamente, que elas também vivem nessa corda bamba sugerida pela incerteza – algo que ocorre a despeito da boa condição socioeconômica, como no caso da família Londoño, cuja proeminência não a priva de ter sido sempre "un manicomio", conforme afirma McAlister. Certos segredos familiares, como o caso extraconjugal entre Carlos Vicente e sua cunhada,

ou a velada (e não aceita) homossexualidade do filho mais novo, Bichi, acentuam a incomunicabilidade presente nesse núcleo doméstico e evidenciam a estreiteza de um vínculo familiar em que, à semelhança do que argumenta Bauman ao falar das configurações afetivas em uma sociedade líquida, "o compromisso com outra pessoa ou com outras pessoas, em particular o compromisso incondicional (...), parece cada vez mais uma armadilha que se deve evitar a todo custo" (2004, p. 111). Certa sensação de estar fora do âmbito da sanidade plena também se manifesta, por exemplo, em Aguilar, que dirá, a certa altura: "no sé, era como si se moviera en mí algo no del todo sano, algo como un inconfesable ojo por ojo"[7] (p. 163). Vamos percebendo, portanto, que aqueles indivíduos no livro representados estão todos, por diferentes motivos, angustiados e em crise quanto à formação de suas próprias identidades; para eles, bem como para o ser humano hodiernamente, poderia se aplicar o preceito de Bauman segundo o qual "ter uma identidade solidamente fundamentada e resistente a interoscilações" seria algo que "revela mais uma desvantagem do que uma qualidade para aquelas pessoas que não controlam suficientemente as circunstâncias do seu itinerário de vida; um fardo que dificulta o movimento, um lastro que elas devem jogar fora para permanecer à tona" (1998, p. 38).

Assim sendo, o "desnorteio hipermoderno", para usarmos a expressão cunhada por Lipovetsky e Serroy (2011, p. 31), atravessa continuamente as personagens. Trazemos aqui mais um exemplo: logo no início da obra, Aguilar se vale de uma fortíssima imagem para descrever a companheira: "Agustina es un perro famélico y malherido que quisiera volver a casa y no lo logra, y al minuto siguiente es un perro vagabundo que ni siquiera recuerda que alguna vez tuvo casa"[8] (p. 10). Em outro ponto, associando o estado delirante de Agustina a um aspecto sobretudo emocional, ele também dirá que "el delirio carece de memoria, que se reproduce por partenogénesis, se entorcha en sí mismo y prescinde del afecto, pero sobre todo

7 "não sei, era como se em mim se mexesse algo não totalmente saudável, algo como um inconfessável olho por olho".

8 "Agustina é um cão famélico e ferido que gostaria de voltar para casa e não consegue, e no minuto seguinte é um cão vadio que nem sequer se lembra de que um dia teve casa.".

que carece de memoria”[9] (p. 75). Esse caráter fundamental do afeto, bem como esse tópico da identidade cambiante, remetem-nos, mais uma vez, às palavras de Zygmunt Bauman:

> Neste mundo, tudo pode acontecer e tudo pode ser feito, mas nada pode ser feito uma vez por todas - e o que quer que aconteça chega sem se anunciar e vai-se embora sem aviso. Neste mundo, os laços são dissimulados em encontros sucessivos, as identidades em máscaras sucessivamente usadas, a história da vida numa série de episódios cuja única consequência duradoura é a sua igualmente efêmera memória. Nada pode ser conhecido com segurança e qualquer coisa que seja conhecida pode ser conhecida de um modo diferente - um modo de conhecer é tão bom, ou tão ruim (e certamente tão volátil e precário) quanto qualquer outro. Apostar, agora, é a regra onde a certeza, outrora, era procurada, ao mesmo tempo que arriscar-se toma o lugar da teimosa busca de objetivos. Desse modo, há pouca coisa, no mundo, que se possa considerar sólida e digna de confiança, nada que lembre uma vigorosa tela em que se pudesse tecer o itinerário da vida de uma pessoa. (1998, p. 36)

À guisa de conclusão, há um último tópico que julgamos relevante em uma obra oportunamente intitulada “Delirio”. Quando falamos especificamente do tema da loucura no romance, é incontornável a marcante figura do avô de Agustina, Nicolas Portulinus, o qual é efetivamente clinicado, algo explicitado logo em sua primeira aparição: “porque ya por ese entonces andaba loco; loco como una puta cabra”[10] (p. 18). Esse mesmo diagnóstico se vê também em uma de suas últimas aparições no texto (na qual o vemos mais jovem, aos cuidados de sua filha caçula, Eugenia, quando ainda criança, muitos anos antes de se tornar mãe de Agustina – o sistema de puzzle que o livro adota também o liberta de fidelidade a cronologias, e a história vai e vem no tempo conforme necessário), e é então intuído pela jovem Eugenia. Vejamos o fragmento.

9 “o delírio carece de memória, reproduz-se por partenogênese, retrai-se sobre si mesmo e prescinde do afeto, mas sobretudo carece de memória”.

10 “pois já nessa época estava louco; louco varrido”.

> Padre está raro, suelen decir las niñas cuando lo sienten deslizarse hacia esas zonas turbias donde no lo alcanzan, padre está raro, y nadie sabe la agonía que hay en la voz de un niño que dice esa frase. La primera vez que Eugenia cree haber percibido la rareza de su padre se remonta a sus cinco o seis años, ella jugando con caracoles de río y él cerca, ocupado en limpiar la hojarasca que obstruye uno de los canales por los que baja el agua hasta la casona, y como el sol pega fuerte el padre lleva un gorro de paja para protegerse la cabeza, pero no es un solo gorro; la niña Eugenia suspende su juego, inquieta, cuando nota que no es un solo gorro lo que lleva el padre sino dos, uno alón de paja sobre otro de tela más pequeño, ella cree recordar que fue horrible comprender de repente que en su padre había algo irremediablemente raro, algo que no dejaba de ser grotesco, así que se le acercó para tratar de quitarle uno de los dos gorros como si eso solucionara el problema de fondo y él la miró con ojos de no verla, ojos de infinita distancia, y desde entonces Eugenia piensa en términos de doble gorro cuando padre está raro, padre está doble gorro, se dice a sí misma, y la sacude un vértigo.[11] (p. 271)

É interessantíssimo observar como a perspectiva infantil se vale do duplo chapéu para exprimir a estranheza de um comportamento que então não se podia traduzir em palavras, nem se podia compreender sem o conhecimento advindo da posterior maturidade. Também nos chama a atenção a alusão a certo olhar esvaziado, que encarava sem de fato enxergar, ou, como o texto exprime, "con ojos de no verla". Dessa personagem

11 "O pai está esquisito, costumam dizer as meninas quando o sentem deslizar para essas zonas turvas onde não é possível alcançá-lo, o pai está esquisito, e ninguém sabe a agonia que há na voz de uma criança que diz essa frase. A primeira vez que Eugenia acredita ter percebido a esquisitice do pai foi quando tinha cinco ou seis anos, ela brincando com caracóis no rio e ele perto, ocupado em limpar os montes de folhas que obstruem um dos canais por onde desce a água até a casa, e como o sol bate forte o pai usa um chapéu de palha para proteger a cabeça, mas não é só um chapéu; a menina Eugenia interrompe sua brincadeira, inquieta, quando nota que não é um só chapéu que o pai usa, mas dois, um de palha com abas largas sobre outro de pano, menor, ela tem a vaga lembrança de que foi horrível descobrir de repente que em seu pai havia algo irremediavelmente esquisito, algo que não deixava de ser grotesco, e por isso ela se aproximou para tirar um dos dois chapéus como se isso solucionasse o problema de fundo e ele olhou para ela com olhos de não vê-la, olhos de infinita distância, e desde então Eugenia pensa em termos de duplo chapéu quando o pai está esquisito, o pai está de duplo chapéu, diz para si mesma, e é sacudida por uma vertigem.".

já fora dito, em passagem anterior da obra, que "no es la cabeza reseca y reloca de Portulinus la única que se disocia; es sobre todo la propia realidad, con el ambiguo peso de su doble carga"[12] (p. 94). A existência de uma possível predestinação familiar à insanidade é um aspecto com o qual o romance flerta eventualmente, embora também sugira, em alguns momentos, a chave para esse enigma, como na seguinte passagem, ainda ao início da obra: "Tal vez lo más difícil de todo esto, dice, sea aceptar la gama de términos medios que hay entre la cordura y la demencia, y aprender a andar con un pie en la una y el otro en la outra"[13] (p. 16). A esse respeito, o texto nos guarda uma surpresa em suas páginas finais. Quando, já ao final do livro, ficamos sabendo que o forte impacto de uma perda familiar foi o que levou Portulinus a seus hábitos gradualmente mais excêntricos, a suposta propensão familiar para a vertigem ganha uma nova perspectiva. Solidão, distanciamento, perda e luto são alguns dos paradigmas fulcrais para a trajetória dos integrantes da família Londoño, sempre às voltas com suas meias verdades; também para Midas McAlister, um ambicioso jovem que, a despeito de sua origem humilde, ascende social e economicamente, por vielas tortuosas, até encontrar a própria derrocada; também para Aguilar, que toma para si, como missão pessoal, o propósito de "meter el brazo entre el lodazal de la locura para rescatar a Agustina del fondo"[14] (p. 94). Entendemos, então, que o afeto – e seu contrário, a carência – são elementos fundamentais para o bem ou mal-estar daquelas personagens.

Semelhantemente, na configuração pós-moderna, encontramos, por razões variadas, "pessoas desgastadas e mortalmente fatigadas em consequências de testes de adequação eternamente inconclusos, assustadas até a alma pela misteriosa e inexplicável precariedade de seus destinos e pelas névoas globais que ocultam suas esperanças" (Bauman, 2004, p. 143). A alternativa que Restrepo propõe – impossível para Portulinus, mas factível para sua neta, Agustina – é a recuperação por meio do estabelecimento de um código afetuoso.

12 "o que se dissocia não é apenas a cabeça muito louca e muito perdida de Portulinus; é sobretudo a própria realidade, com o ambíguo peso de sua dupla carga".

13 "Talvez o mais difícil de tudo, diz, seja aceitar a gama dos meios-termos que existem entre a sensatez e a demência, e aprender a andar com um pé numa e um pé noutra".

14 "pôr o braço no lodaçal da loucura para resgatar Agustina do fundo".

Agustina redige um bilhete para o companheiro, propondo que ele sinalize o desejo de reestabelecer-se com ela por intermédio do uso de uma gravata vermelha; Aguilar a traja, não sem antes experimentar um sentimento de sublime êxtase: "un olor (...) a vida real, a aquí ha vuelto a ser posible la vida, (...) yo no sé qué será la felicidad, dice Aguilar, supongo que nadie lo sabe, lo que sí sé es que felicidad fue lo que sentí cuando vi mi nombre escrito por ella en esa hoja de papel"[15] (p. 302). Não é por acaso que o livro se encerra com esse arco amoroso. A resposta ao delírio da vida estaria em suplantar o signo da crise por meio da reafirmação daqueles traços que nos tornam humanos.

Referências

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2017.

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Tradução: Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RESTREPO, Laura. **Delirio**. Bogotá: Debolsillo, 2007.

RESTREPO, Laura. **Delírio**. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SARDUY, Severo. **Barroco**. Tradução: Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega, 1988.

15 "um cheiro (...) de vida real, de que ali a vida voltou a ser possível, (...) não sei o que será a felicidade, diz Aguilar, imagino que ninguém saiba, o que sei é que felicidade foi o que senti quando vi meu nome escrito por ela na folha de papel".

TERRITÓRIO E EROTISMO EM FLORBELA ESPANCA E MARIANA IANELLI: LINHAS E DIÁLOGOS

Clarissa Moreira de Macedo[1]

À guisa de introdução

O feminino, no transcurso do tempo, vem sendo associado a um erotismo profano, à sedução, à feitiçaria, ao uso do corpo como moeda de troca, até mesmo ao monstruoso, entre outras conotações. A literatura, quase sempre feita por homens, se aprouve deste imaginário, ora esgarçando-o, ora reforçando-o, ora problematizando-o.

No que respeita a autoras mulheres, que desde o século XX vêm, a passos lentos e com grande empenho, galgando mais destaque no campo literário (Bourdieu, 1996), o feminino, termo de amplíssimo significado[2], vem se posicionando de modo a desabrir, talhar e retalhar os mais diversos assuntos sob uma perspectiva em que a mulher deixa de ser objeto (objetificado por vezes), adorno, de segunda "patente", passando a ocupar o lugar de narradora, de voz lírica.

Entre os inúmeros temas atravessados pela experiência feminina, encontram-se o afeto — tantas vezes repudiado pelo masculino —, a desigualdade, o corpo — como território e como símbolo —, o amor e o erótico, como sistema e vivência — plural, negada e/ou reconstituída, entre tantas outras possibilidades.

Para os fins deste texto, farei uma leitura de alguns poemas de Florbela Espanca e Mariana Ianelli, pensando como o erótico na poética de ambas se encontra e se distancia; como o tema se impõe numa autora de finais do século XIX e começo do XX numa Portugal que passava do regime monárquico

1 Doutora em Literatura e Cultura pela UFBA/FLUP. Professora de Literatura na Universidade do Estado da Bahia – UNEB. *E-mail*: clarissamonforte@gmail.com. Orcid: 0000-0002-5704-2426.

2 O feminino é tomado aqui como um ser de borda (Ferreira, 2010), extracanônico, ainstitucional, acentrado.

para o republicano, logo arrasado pelo Estado Novo; e numa entre o final do XX e início do XXI, num Brasil de incipiente democracia, estocado por um golpe à primeira presidente mulher e que tantos feminicídios carrega sobre si.

Para tanto, farei pequenos incursos a respeito da imagem do feminino (ente que produz e que é produzido na arte e na História) também na literatura, que é política e simbólica. O feminino é espantoso e de arisca decifração num mundo falo e logocêntrico, quase que exclusivamente patriarcal e incisivamente violento, numa violência direcionada ao pequeno número (Appadurai, 2009).

Com estes ritos pretendo verificar em alguns poemas das autoras aludidas se o erotismo (Battaile, 2017) configura desterritorializações, especialmente do corpo em estado erótico, que podem ou não se reterritorializar, num enfrentamento ao biopoder institucionalizado (Foucault, 2008).

Pequeníssimas nuances do feminino na mandíbula do tempo: o sagrado, o erótico, o perturbador

Em civilizações antigas, como a mesopotâmica, a deusa Ishtar, ou Innana, detinha múltipla representação: divindade da guerra, da atração sexual, da fertilidade e do amor. Vale indicar que muitas foram as divindades femininas em diferentes culturas e períodos históricos vinculadas ao exercício da sexualidade e da afetividade em sentido amplo.

Com o advento das religiões monoteístas, com relevo para o cristianismo, o culto às divindades femininas perdeu força, sendo suprimidas em detrimento da imagem masculina do divino, também castrador, nalguns momentos, do sexo pleno das mulheres — lembremos da figura de Maria Madalena da era cristã, uma das poucas mulheres que detém algum tipo de proeminência na narrativa bíblica e cujo ofício é o da prostituição.

Vênus, como deusa da mitologia romana, também aparece ligada à imagem do amor, do sexo e da fecundidade. No que concerne a ela, adiciona-se o componente da beleza como aspecto integrante de sua sacralidade. Em relação à Afrodite, Vênus dista de sua especular grega pela associação à vitória bélica, precisamente, característica que a aproxima de Ishtar.

Nota-se, a partir deste pequeníssimo e despretensioso elenco, que o sexo, na esfera do divino, por muito esteve representado por figuras femininas, demonizadas pelo raiar do cristianismo institucionalizado pela Igreja Católica e depois adensado pelo protestantismo, tomado pela burguesia como justificativa para atrocidades.

Em relação a Vênus, para pensarmos brevemente possíveis correlações entre erotismo, sacralidade e monstruosidade, há algo que deve ser considerado: largamente compreendida "como a apoteose da beleza erótica, como a personificada pela indo-européia [*sic*] Deusa da Aurora e do Amor [...]", a imagem cristalizada de Vênus em nada se afina "às retratações pré-históricas de mulheres" (Gimbutas, 1997, p. 35), dada a representação grotesca e deformada da sagrada figura feminina mencionada, bem como da mulher "comum".

Adicione-se ao quadro retratações que apresentam serpentes no lugar da cabeça, entre outros amálgamas com animais. Gravuras que datam de 27.000 anos a.C. atestam isso. Cabeça, seios e nádegas, sobretudo, foram retratadas de modo proeminente e exacerbado — embora o corpo inteiro entre na hostil representação. No largo do tempo, não restrita à deusa do amor, aquelas são partes que permaneceram objeto de delírio, cobiça, vandalismo e "maquiavelização".

Nos últimos séculos, houve uma mudança na postura de artistas e estudiosos do tema, e tanto a mulher "ordinária" quanto a Vênus e outras divindades ocidentais ganharam retratos cujo corpo é composto de contornos fartos, mas não exagerados, com traços étnicos europeus, estabelecendo uma passagem gradual do horrendo para o belo — conforme uma acepção europeia e da ordem do masculino, socialmente legitimado como produtor das artes visuais e da literatura.

Vale pontuar que, com raras exceções, como Safo, as mulheres não tinham acesso à arte da perspectiva de quem produz, embora o fizessem de modo clandestino — em termos de literatura, na ascensão do romance, por exemplo, o pseudônimo masculino foi um artifício usado por mulheres na escrita, como Mary Ann Evans, que assinava como George Eliot; a brasileira Maria Firmina dos Reis, embora não tenha usado um pseudônimo masculino, assinou *Úrsula* apenas como "uma maranhense".

Após o rápido passeio pela imagem do feminino no campo mitológico e sua representação na pré-história e na arte, verificando que o monstruoso, o belo e o fecundo andaram (e andam) a contrapelo, passo a ler Espanca e Ianelli numa poética da eroticidade, que contempla o corpo feminino e o exercício da sexualidade, marcados pela coerção governamental e epistêmica.

Nesta leitura, o corpo é território que não cessa de se desterritorializar para emergir, sobreviver; ademais, afasta-se da estética do horrendo, do profano e da objetificação tradicionais, sendo, agora, detentor de desejos, agindo em prol da própria necessidade, indubitável.

Passagens líricas do erótico florbeliano e ianelliano: desterritorializações

Por volta de meados da primeira metade do século XX, *Charneca em flor*, de Florbela Espanca, chega a público, um mês após o suicídio da poeta portuguesa. Injustamente intitulada de "moralmente perniciosa" (Dal Farra, 2002), cuja vida privada foi um "péssimo exemplo" segundo seus detratores, animados pela Igreja Portuguesa, Espanca explorou, com profundidade, vasto imaginário sobre o erotismo nalgumas de suas vertentes, a exemplo da sedução, da volúpia e do amor, carnal e imaculável.

Guardadas as proporções, Florbela, cuja biografia, quase sempre deturpada por leitores do Estado português, mistura-se à sua poética, sofreu um apagamento, ainda que provisório, fator que reproduziu o rechaço histórico-artístico às figuras femininas, sejam elas divindades ou personagens.

De refinado erotismo, a obra florbeliana nos apresenta poemas como "Realidade", mencionado a seguir:

> Em ti o meu olhar fez-se alvorada
> E a minha voz fez-se gorjeio de ninho...
> E a minha rubra boca apaixonada
> Teve a frescura pálida do linho...
>
> Embriagou-me o teu beijo como um vinho
> Fulvo da Espanha, em taça cinzelada...

E a minha cabeleira desatada
Pôs a teus pés a sombra dum caminho...

Minhas pálpebras são cor de verbena,
Eu tenho os olhos garços, sou morena,
E para te encontrar foi que nasci...

Tens sido vida fora o meu desejo
E agora, que te falo, que te vejo,
Não sei se te encontrei... se te perdi...
(Espanca, 2015, p. 96).

Um notável e sugestivo apelo erótico se desenha nos versos de "Realidade", cujo título anuncia a concretude da vontade em oferta delineada nas estrofes do poema. As cores quentes, "rubra", "morena" e "verbena", caracterizam partes do corpo do eu lírico, que se entrega em paixão ao ser amado.

A voz, a cabeleira e o beijo são dispositivos de força do acirramento do desejo, colocado em dúvida quando supostamente saciado, materializado. O uso da conjunção condicional "se" e das reticências[3] — suspensão, interdição e abertura — no verso que encerra o poema, enlanguescem a matriz solar que é alicerce do "real" florbeliano.

A realidade que nomeia o poema em foco contrapõe-se à dúvida que o remata, "Não sei se te encontrei... se te perdi..." (Espanca, 2015, p. 96). O vinho que a embriaga e o elemento do ninho cintilam perdição e abrigo, torneando o vigor erótico do texto.

Ainda em relação ao verso final, o encontro e o perder-se sob a tutela da imprecisão podem suscitar interpretações como: encontrar, finalmente, o amado é perdê-lo, posto que a projeção em contato com a realidade frustra a construção do amor; encontrar o amado num dado momento deixa pendente a possibilidade de um reencontro; e, a que mais gosto, satisfazer o apetite sexual é "matar" o amor, amor este que não era senão vontade, cio.

3 As reticências na obra florbeliana são um dos sinais de pontuação mais empregados, reforçando o caráter de suspensão e abertura de sentido de sua poética.

Poemas como “Nervos d’oiro”, “Se tu viesses ver-me...” e “Mais alto”, também de *Charneca em flor*, dialogam com “Realidade”, conformando silhuetas do erotismo, esbatido, entre outros espaços, no corpo.

Noutro termo, um sofisticado e alusivo erotismo habita a obra de Mariana Ianelli sob o augúrio de um eu lírico localizado na contemporaneidade. A poeta brasileira — cuja obra, reconhecida e volumosa, para alegria das leitoras e leitores — em *Vida dupla*, livro tomado para a produção do corrente texto, enfatiza “[...] a beleza e o jogo [...]”. Simone de Andrade Neves (2022, p. 8) afirma também que há “[...] no limiar das partes apresentadas em fendas” “uma direção para ler o poema.”.

No poema a seguir, a autora constrói um significado de amor que abraça o sexo, e não este é por aquele subjugado. Não há camadas de sobreposição, mas ajuntamento, o “múltiplo” que dá nome ao texto:

> Disseram que era amor
> e era fogo de pele.
> Uma tarde numa ilha.
> Depois – de novo – amor
> e era um quarto no escuro.
> Um medo encilhado.
> Afeição ao hábito.
> Um pacto. Um vício.
> E porque em mim era amor
> podia ser tudo isso.
> (Ianelli, 2022, p. 18).

O conceito de amor é posto sob vigilância: o que diziam ser amor era fogo de pele. A tarde, turno que também ganha relevo em Espanca como propício às experiências do corpo aceso, se passa numa ilha, reduto de solidão, distante de outros olhares. A união é exclusiva aos amantes.

Quando, outra vez, disseram ser amor, era um quarto no escuro. O espaço, também aqui, é o do privativo, o isolado. A escuridão ilumina o entrelaçamento dos amantes. O medo do engano, o medo afivelado; o costume que se confunde com o afeto; o concerto sobre tantas coisas; o vício,

não como repetição exaustiva somente, mas como, por que não, libertinagem, que aqui não é imoral, mas a devassidão do corpo que se abandona ao prazer.

Os dois últimos versos, "E porque em mim era amor / podia ser tudo isso" (Ianelli, 2022, p. 18), fecham o poema com um achado: o amor, confundido com a brasa do corpo, e com tantas outras sensações que não a do amor que compõe um ideário romântico, é tudo o que se apresenta: lascívia, rotina, comunhão.

Contrastando com a voz lírica ianelliana, que manifesta a concepção de amor ligada à sensualidade sem recusa, a realidade em/de Florbela era a de um desejo não raro reprimido; não apenas o desejo sexual, mas de vida, de exercer o ofício da literatura sem o aval masculino, de ser em plenitude, de expressar à pena o erotismo, instância humana tão vigorosa e recalcada.

A atividade sexual requer a inteireza do indivíduo, reclama todos os sentidos, uma entrega sem subordinação — o "tudo isso" de Mariana. A voz lírica de Florbela, que é a própria autora em limites escorregadios, é sabedora do que requer o sexual, e, assim sendo, sua angústia amplifica-se, porque ela se vê num meio social em que a expressividade completa desta que é mais uma das demandas humanas não pode acontecer. Por isso, também, ela dissimula, disfarça, tinge de imagens sutis a expressão em palavra do desejo.

A libido não se restringe ao exercício da sexualidade, por ser esta mesma maior que o ato sexual. A libido é uma energia vital, um fôlego capaz de se expandir e manifestar em todos os campos da vida. A poesia é um chamado à libido da palavra, e quando materializada no poema catalisa o nervo da competência criadora, partenogênese do texto, criatura nascida sob os uivos de quem escreve, de quem transforma o que quer que seja em artefato literário.

Em "Versos de orgulho", a privação da liberdade dos sentidos e do corpo fica evidente:

> O mundo quer-me mal porque ninguém
> Tem asas como eu tenho! Porque Deus
> Me fez nascer Princesa entre plebeus
> Numa torre de orgulho e de desdém.

Porque o meu Reino fica para além...
Porque trago no olhar os vastos céus
E os oiros e os clarões são todos meus!
Porque eu sou Eu e porque Eu sou Alguém!

O mundo? O que é o mundo, ó meu Amor?
— O jardim dos meus versos todo em flor...
A seara dos teus beijos, pão bendito...

Meus êxtases, meus sonhos, meus cansaços...
— São os teus braços dentro dos meus braços,
Via Láctea fechando o Infinito!
(Espanca, 2015, p. 94).

O eu lírico se reconhece fora do mundo em que vive; reconhece-se como alguém que vive fora do tempo, porque adiante dele. E por isso é desprezada, maculada pelos "plebeus", que dela merecem desdém.

No campo lexical do poema, a segunda estrofe fala de um reino além, e depois se emancipa e afirma, detentora de ouros e clarões que carrega no olhar os vastos céus. Na estrofe seguinte, após o enfrentamento de um mundo que reprime e tolhe, o erótico irrompe no jardim em flor dos versos. Bem se sabe que a flor é metáfora de há muito para o órgão sexual feminino. A flor que brota se vincula ao nascimento; a flor que se abre é como o feminino sexo que se anuncia receptáculo pronto para o deleite.

A última estrofe descerra os êxtases, sonhos e cansaços da voz lírica; e os braços enredados, emaranhados dos amantes são a Via Láctea que fecha o Infinito. De pronto, a imagem remete à imensidão do universo. Numa segunda tentativa de leitura, recordo o episódio em que, segundo os gregos antigos, Hera teria afastado Hércules enquanto o amamentava, formando, assim, um "caminho de leite".

Numa terceira leitura, a galáxia em que a Terra se encontra, vasta e ínfima ao mesmo tempo, fecha o infinito porque estanca o gozo; o desejo enorme arrefece num átimo de morte e jorra como leite que cumpre sua travessia numa lonjura em que as estrelas existem entre a luz e a escuridão.

Florbela trata, num só poema, de escape e coibição, descrevendo com requinte e beleza o orgasmo. Ao fazer isso, a autora opera um contradiscurso à ideia do feminino como objeto de prazer dos homens. Contradiscurso ao cerceamento do feminino quando este é consciente e têm satisfeitas as vontades, já que, quando isso ocorre, o ente feminino é associado ao vil e ao diabólico.

O corpo em Espanca, dessa maneira, é desterritorializado (Deleuze; Guattari, 1997), pois colocado noutro lócus, fora do espaço do silenciamento e da interdição; é um corpo que beija o amado, cujo beijo é pão bendito. O pão, alimento antigo, signo cristão, é abençoado, e é ele o caracterizador dos beijos, cuja seara se faz no jardim dos versos em flor (...) da poeta.

Em Mariana Ianelli, o jogo que ultrapassa o real acampado em si mesmo, possibilita, entre outras conjecturas, acercar-se de um corpo que se subjaz quando se funde ao erótico da palavra, que clarifica a matéria.

Em "dois",

> Havemos de nos tocar
> também assim
> os olhos de um onde
> os olhos do outro
> o corpo de um onde
> o corpo do outro
> havemos de nos penetrar assim
> um na fabulação do outro
> havemos de ser às vezes esses dois
> foragidos da solidão
> (Ianelli, 2022, p. 13).

Em Georges Bataille (2017), no volume *O erotismo*, esta categoria é perseguida sob inúmeros contornos. Indaga o autor:

> Que significa o erotismo dos corpos senão uma violação do ser dos parceiros? Uma violação que confina com a morte? Que confina com o assassinato?

> Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser nos mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar vida *dissoluta*, ligada à atividade erótica (Bataille, 2017, p. 41, grifo do autor).

A violação do corpo se dá através da comunhão: um ser que adentra o outro — uma só carne, um só corpo, alude a Bíblia. Violá-lo é transpô-lo, é chegar ao mais íntimo, tocá-lo de maneira contundente; é também o descobrir (tirando o que antes o encobria), invadi-lo, devassá-lo por fim. Receber um ao outro, entrar um no outro, tornam-se, assim, atos de transgressão.

O assassínio do desejo e a morte, a pequena morte tão posta em evidência na literatura, se trançam na conflagração do erotismo, desaguando na altura em que esfalece o coração — alma, espírito; a *Ânima* dos antigos. A descontinuidade e a dissolução do ser no ofício erótico têm que ver com a união de anseios e do corpo e da alma. O erotismo, então, como se pode verificar, é uma cartografia dilatada em que impera uma conjugação de alteridades, numa quebra consentida.

Quando o duplo de Ianelli (2022) aponta o toque, o corpo, a fabulação e a solidão em fuga, estabelece linhas que transcendem a culpa, a máquina e o negócio, restaurando o caráter de festa do corpo, como sentenciou Eduardo Galeano.

Em "Passeio ao campo", Florbela, no primeiro verso, rememora os trovadores e suas cantigas de amigo, este amigo-amor:

> Meu Amor! Meu Amante! Meu Amigo!
> Colhe a hora que passa, hora divina,
> Bebe-a dentro de mim, bebe-a comigo!
> Sinto-me alegre e forte! Sou menina!
>
> Eu tenho, Amor, a cinta esbelta e fina...
> Pele doirada de alabastro antigo...
> Frágeis mãos de madona florentina...
> — Vamos correr e rir por entre o trigo!

Há rendas de gramíneas pelos montes...
Papoilas rubras nos trigais maduros...
Água azulada a cintilar nas fontes...

E à volta, Amor... tornemos, nas alfombras
Dos caminhos selvagens e escuros,
Num astro só as nossas duas sombras...
(Espanca, 2015, p. 100).

A convocação — espraiadas pelas exclamações — do ser amado revelada no primeiro verso do poema, desdobra-se em pedidos e em oferta. A hora deve ser bebida pelo amado dentro dela, bebida com ela. O poema é um ofertório de sensualidade.

O eu lírico diz de si mesmo, exaltando a cinta esbelta e fina, a pele reluzente, as mãos frágeis. O convite é de unir-se à natureza, num chamado que rememora um bucolismo, o puro, o pueril — "Sou menina!", diz a poeta na primeira estrofe.

A papoula rubra e o trigal maduro simulam o sexo estimulado, pronto à satisfação. As fontes cuja água azul cinzelada cintila são a lubrificação derramada que denuncia um encontro ansiado. A escuridão como imagem retorna (recordemos "múltiplo"), e o clímax acontece: "Num astro só as nossas duas sombras..." (Espanca, 2015, p. 100).

Em "pecado", outra vez amor e desejo se fundem:

Este peito marcado
esta carne que freme
esta radícula luminescente
do nervo drapejando
quando sente
este coração doendo no tempo
maciez onde a flecha
faz sua festa de chaga e êxtase
esta matéria da inveja
dos anjos e dos deuses.
(Ianelli, 2022, p. 25).

Muito poderia ser dito a respeito deste e dos outros poemas lidos aqui. Sobre "pecado", peito, carne, sexo e coração são flechados, por um cupido, por essa flecha que é um duo, como é todo o *Vida dupla*, como seta e como órgão masculino, que faz festa de dor e acentuado prazer, capaz de causar despeito a imortais — talvez até mesmo ao anjo do amor.

O "nervo drapejando" é aquele que faz ondulações, que tem dobras. A carne treme (faz-se dispensável uma aula de anatomia). A autora, tal como Florbela no que toca à sofisticação do erotismo, fala do sexo de modo luminoso, ausente do pecado original — bonita trama que o título meneia —, como algo vivo na pulsação do texto.

São tessituras corajosas as de Mariana e Florbela. A portuguesa, num Estado ditatorial responsável por tanta desolação e que a difamou e escarneceu repetidas vezes; a brasileira, numa era de informações precipitadas na tela de inverdades, num país de intenso patriarcalismo, estruturalmente destinado a ser nocivo às minorias. Falar de mulher, do corpo da mulher, do feminino, do prazer feminino se constrói sob o imperativo de ser contra a política neoliberalista, que institui o biopoder (Foucault, 2008), desterritorializa noções e ambiências predeterminadas.

O *homo economicus*, nunca a *mulier*, foi estabelecido no regime de controle dos corpos, também feitos de sonhos e afetos. Na sociedade de controle (Deleuze, 1992), o mais íntimo torna-se alvo do mais profundo policiamento. A fiscalização repressora estatal não é nova. Como não é novo o limite imposto ao feminino. No entanto, as garras do aparelho biopolítico afiam-se em virtude da tecnologia e de uma vigilância cada vez mais imponente ao território do íntimo, do corpo — mágico, exuberante.

O ente corpóreo, erótico por excelência, quando no exercício do erotismo, opera uma desterritorialização, acepção mais profunda que o fato de negar, separar ou mesmo findar um espaço, como expressa o prefixo des-. Desterritorializar, neste campo semântico, que é sempre político, implica desalojar significados, sem a necessidade de se "[...] deixar efetivamente o território [...] mas aquilo que há pouco era uma função constituída no agenciamento territorial, torna-se agora o elemento constituinte de um

outro agenciamento, o elemento de passagem a um outro agenciamento" (Deleuze; Guattari, 1997, p. 116).

Quando se tem a passagem a outra coisa, diferente da primeira, tem-se uma reterritorialização. Algo outro constituirá um dado território, em perene movimento. No que concerne à Ianelli e Espanca, ambas conversam, sob a tônica do erótico, por meio de desterritorializações do corpo, sacando-o da interrupção instituída do prazer feminino e movendo-o ao território acidentado do deleite profundo dos sentidos em franca atividade erótica.

As autoras, de tempos distintos, de construção poética diferente, mas cuja linguagem se aproxima pelo acentuado primor estético e, por vezes, pela cifra da paisagem erótica, acionam elementos que nos permitem fruir, questionar e nos apropriar de uma erótica feminina, tão violentada, cerceada e punida ao longo da História.

Referências

APPADURAI, Arjun. **O medo ao pequeno número**: ensaio sobre a geografia da raiva. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2009.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Florbela erótica. **Cadernos Pagu**, v. 19, p. 91-112, 2002.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997. v. 4.

ESPANCA, Florbela. Charneca em flor. **Antologia poética de Florbela Espanca**. São Paulo: Martin Claret, 2015.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das Bordas**: Edição, Comunicação, Leitura. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**: Curso dado no College de France (1978-1979). Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GIMBUTAS, Marija. A "Vênus monstruosa" da pré-história – criadora divina. *In*: CAMPBELL, Joseph; EISLER, Riane; GIMBUTAS, Marija; MUSÈS, Charles. **Todos os nomes da deusa**. Tradução de Beatriz Pena. Rio de Janeiro: Record/ Editora Rosa dos Tempos, 1997.

IANELLI, Mariana. **Vida dupla**. São Paulo: Peirópolis, 2022.

INTERTEXTUALIDADES E DIÁLOGOS INTERARTÍSTICOS EM "ILUSTRAÇÃO PARA TRÊS BICOS", DE MARIA LÚCIA DAL FARRA

Juliana Freitas Calado Lira[1]

Os alumbramentos de Maria Lúcia Dal Farra

A célebre lei da conservação de Lavoisier que apregoa "nada se cria, nada se perde, tudo se transforma" não se aplica apenas à química e à conservação das massas. De fato, sempre estamos alicerçados naquilo que já foi produzido e no que experienciamos em nossas relações, sejam elas particulares, políticas, sociais, culturais ou literárias. A arte, de maneira geral, é outrossim guiada segundo os princípios dessa máxima. Contudo, em *Alumbramentos* (2011), Maria Lúcia Dal Farra dá um passo além para ampliar este conceito e complementar que "nada se cria, tudo se transforma e tudo nos alumbra", isto é, da mesma forma em que a arte (sempre referencial) nos encandeia com sua luz, também nos ilumina e provoca maravilhamento.

Carregando uma comunidade artística consigo, Dal Farra nos apresenta uma obra permeada pelos ecos outras caligrafias, que pendula entre o diálogo e a homenagem a escritores, poetisas, pintores e obras de arte. Nessa empreitada, o livro traz à cena nove seções para honrar a poetisa americana Anne Sexton, a freira portuguesa Mariana Alcoforado, o poeta e dramaturgo espanhol Federico Garcia Lorca, o escritor austríaco Rainer Maria Rilke, além dos pintores surrealistas Salvador Dali e Max Ernst, dos pintores Vincent Van Gogh e Gustav Klimt e, por fim, o ciclo de tapeçarias francesas "La Dame à la Licorne", em exposição no Museu Nacional da Idade Média de Paris (Museu de Cluny).

Em *A angústia da influência*, Harold Bloom (1991) defende a tese de que a história da poesia não se distingue da influência poética, tendo em

1 Doutora em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: julianalira185@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1910-4371.

vista que qualquer grande poeta só se produz na desleitura de outros poetas, mecanismo que permite a instituição de um espaço próprio em que a nova poesia possa surgir. Criar a partir de outra criação, com uma voz própria – é esse o movimento realizado magistralmente por Maria Lúcia Dal Farra em *Alumbramentos* e que lhe rendeu o prêmio Jabuti de poesia no ano de 2012.

Conforme elucida e reafirma Pedrosa (2012), Dal Farra, ao invés de se submeter ao poder da influência – como a maioria dos acadêmicos –, bebe dessa fonte, ou ainda faz mesmo um banquete em comunhão com a arte e os artistas. Tal expediente acontece de um modo que retoma o sentido etimológico da palavra. Assim, ser influenciado é receber um fluido, como uma espécie de correnteza que entra e é incorporada por quem a recebe. Contudo, esse processo não se dá de forma incólume, os artistas, especialmente poetas e poetisas, recebem esta inspiração, mas também expiram e, numa via de mão dupla, mutuamente reinventam-se.

Nesse espírito, Dal Farra revela

> que o talento mais íntimo da literatura consista no acasalamento de uma escrita com outra, no alvoroço de diferentes digitais em comércio de amor entre si – ninguém duvida. Daí que se fale (para figurar tal faculdade assim tão intrínseca às artes) em camadas sobrepostas e apertadas em regime de imantação e de vasos comunicantes, que deixam transparecer (estilhaçados e intervalares) os fulgores e brilhos alheios no resultado único e particular que cada obra sempre é. A palavra de ordem mora no reconhecer como sua uma certa comunidade literária. E é assim que a poesia entremostra, no sei tecido próprio, o outro, o outro e ainda muitos mais: as variegadas linhagens e linguagens de que se compõe – consistindo ela mesma nesse pequeno milagre: um pessoal prodígio coletivo. Eis por que nenhum artista se encontra só – sua solidão é sempre povoada. Cidadão de uma nação tão populosa quanto aquela que não apenas a sua leitura é capaz de abraçar, o poeta (quero crer) abre uma fresta irrequieta por onde se pode ler, in absentia, toda a arte (2011, p. 15)

Dessa forma, ela reconhece as influências na literatura e na poesia, atribuindo-lhes o poder de ser o ponto de diálogo com o outro/ os outros

advindos de diferentes linhas e suportes para oferecer uma experiência nova que testemunha o encontro e a própria vivência artística – múltipla por natureza, ambígua por excelência.

O diálogo com obras artísticas, sejam literárias, pictóricas, musicais ou artesanais, é um traço característico da poética de Maria Lúcia Dal Farra, que conjuga a sensibilidade da palavra com o olhar da crítica para produzir poemas nos quais a intertextualidade assume um lugar de destaque e alçam o seu público leitor a outro patamar de experiência estética.

Este artifício encontra amparo em Eco (2008), para quem o texto artístico assume uma liberdade de construção e recepção, tendo em vista que a medida em que o intérprete/leitor se torna o centro de uma cadeia relacional infinita, na qual dispõe sua perspectiva pessoal e, "num ato de congenialidade com o autor" (p. 41), reinventa um objeto de arte, na tentativa de compreendê-lo.

Ademais, o título do livro é por si instigante e intertextual, tendo em vista sua relação com o poema de Manuel Bandeira. Segundo Amaral (2014), Bandeira equipara "o místico e o erótico, o corpo amado e o corpo estelar, a carne e a alma" (p. 277), através da visão que possibilita a transfiguração das coisas. Além disso, o termo "alumbramento" não se limita ao deslumbramento; ele também evoca a contemplação mística e sugere uma experiência de inspiração como iluminação inexplicável. Assim, podemos começar a desvendar a chave para a leitura de seus poemas, que se baseiam em diálogos, e que, como afirma Dal Farra, demonstram que "toda a literatura (toda a arte) é [...] consubstancial" (2011, p. 16).

A poética de Maria Lúcia Dal Farra, à vista disso, persegue o resgate e o contato com a tradição de maneira explícita. Tal procedimento já aparece de forma incipiente desde sua primeira obra poética, *Livro de* auras, de 1994, no qual alguns quadros, poemas e escritores são motes para seu trabalho poético. Em *Livro de possuídos*, de 2002, contudo, o diálogo com a tradição e a arte tomam corpo e se tornam um projeto, organizado em segmentos específicos. Já *Alumbramentos* (2011) apresenta a apoteose do processo de comunhão e interlocução com a arte, cujos poemas trazem as nuances da memória, de modo que "compõem um território onde se

mostra a convivência de diferentes referências estéticas, que são também diversos espaços e marcações temporais, estas últimas remissões a passados artísticos diferentes" (Cabañas, 2014, p. 17).

A própria Maria Lúcia (2013) menciona, em depoimento para a revista Alere,

> suponho que eu seja filha de inúmeros pais, a perder de vista. Ou numa versão pior: que eu sirva a vários senhores e senhoras, e com muito prazer! Mas não me sinto oprimida por eles, ao contrário, eles me deixam sentar no colo, me acolhem no seu regaço, me mimam, me falam ao ouvido. E nem quero me libertar deles, dessa "ansiedade de influência": quero sofrê-la sempre. Esse é o lugar onde sou mais feliz, como se ainda permanecesse numa infância mítica e gozosa, porque estou sempre aprendendo e ouvindo palavras outras que me botam de uma nova maneira, que me reviram de registro. E é assim: a minha escrita nasce desse contato com a leitura deles. Tenho sempre algo a dizer a respeito do que eles me dizem, e é assim que começa essa infindável e dolorosa delícia que é escrever, e essa camaradagem entre nós, essa cumplicidade, que não leva em conta o tempo ou quaisquer outros tipos de contingência. Estamos todos juntos, laborando no mesmo (p. 194).

Além disso, na tese "Caligrafias alquímicas: corpo e transmutação na lírica de Maria Lúcia Dal Farra", Ivo Falcão da Silva (2016) defende que a poetisa utiliza em seu processo criativo os princípios da interdiscursividade, posse e transformação, o que caracterizaria uma escrita que trabalha eminentemente com a recriação e transita de forma intertextual por variadas linhas. Em outras palavras, sua poesia assume um caráter alquímico ao tentar transformar os elementos ao seu redor e dar ao mundo esses mesmos objetos de forma ressignificada, através da poesia.

O autor destaca que, de forma marcante, existe um diálogo intencional e explícito que a escritora busca estabelecer com a tradição literária na qual está inserida e que pode ser entendido como um desejo de transmutação. Ao pensar na alquimia nesse contexto, nota-se que ela aspira a reinterpretar as obras literárias, conferindo-lhes novos e distintos

enquadramentos. E, nesse contexto, é identificado um dos nichos da poesia de Dal Farra.

No entanto, na análise de Cabañas (2014),

> isso, que pode ser constatado nos poemas, gera uma séria exigência para o leitor, que mais haverá de usufruí-los na medida em que conheça tais camadas em superposição, aquilo que poderia se chamar de motivos referenciais. A experiência de leitura se dilata, então, quando o leitor incorpora, por exemplo, a observação da pintura aludida ou se interessa por conhecer o poeta sugerido (p. 16).

Este movimento, portanto, demanda um leitor que conhece intertextualidades, domina o repertório literário e que traz, em sua bagagem, uma coleção de textos, que possa dialogar com as referências trazidas pela identidade artística do texto poético de Maria Lúcia Dal Farra. Um leitor guiado por um modelo de leitura cultural artística, adaptado daquele proposto por Gomes (2012), que abarca uma leitura interdisciplinar, integrando perspectivas de diversas áreas para desvendar as camadas de significado presentes na arte. Assim, a análise deve levar em conta a perspectiva do autor, as representações culturais presentes na obra e, crucialmente, a recepção crítica do público, reconhecendo a pluralidade de interpretações possíveis. Dessa maneira, os leitores, além de preencherem os interstícios do texto, revitalizam a obra em cada exame.

Alumbramentos é, então, uma composição híbrida entre poesia e apreciação crítica, entre tradição e memória, entre obra de arte e artista criadora, entre a poetisa e a crítica. A voz lírica promove o atravessamento de épocas e suspende o tempo frenético e desequilibrado da vida contemporânea. Conforme Cabañas,

> em *Alumbramentos* se assiste, pois, à reposição de alguns dos princípios chaves da modernidade poética, que são trazidos para a atualidade através do anacronismo e do palimpsesto, numa tentativa de fazer-nos memoriosos do que nos falta: o devaneio, o sonho, a contemplação, que não são outra coisa senão o tempo-espaço único da exercitação do olhar sobre nós mesmos e sobre os outros. (2014, p. 21).

Desta forma, a interlocução com escritores, artistas e obras de arte é responsável por desfazer (e refazer) os nós lançados por sua poesia. Pois, dialogando por meio de questionamentos, inquietantemente ela tenta responder as perguntas que o texto traz com novas perguntas e, assim, elabora sua construção poética.

Nos caminhos das intertextualidades

Os 99 poemas do livro são marcados pela intertextualidade, divididos em seções indexadas com o nome dos escritores, pintores e tapeçaria e os títulos dos poemas correspondem às pinturas ou fazem referência a livros ou poemas. Além disso, há diversas epígrafes em cada segmento – uma marca da poetisa, presente em todos os seus livros. Fato que chama a atenção, tendo em vista que,

> a epígrafe é a citação por excelência (...). Na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (relação do texto com um outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma entrada privilegiada na enunciação (Compagnon, 1996, p. 120).

Estas pistas direcionam a leitura da obra para uma camada intertextual mais profunda, mobilizando os leitores a procurar ativamente recursos para preencher o texto a partir de outros textos. Deste modo, para Genette, a intertextualidade é definida como "uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro" (2010, p. 14).

Ao descrever a duplicidade presente nas relações textuais, o teórico francês utiliza a metáfora do palimpsesto – pergaminho utilizado na Antiguidade, no qual textos antigos eram raspados e reutilizados para escrever novos textos por cima. A metáfora sugere que, ao analisar um texto, é possível perceber vestígios do texto anterior que não foram apagados por

completo, resultando em uma sobreposição de significados. Dessa forma, a ideia é que, ao ler um texto, podemos enxergar camadas de significados distintos, criando uma complexidade e profundidade na compreensão textual.

De fato, a própria poetisa aventou a possibilidade de nomear seu terceiro livro como *Palimpsestos* e esclarece na apresentação que o vê (em sua multiplicidade de vozes), como viu diversos pergaminhos na Biblioteca Nacional de Paris, formados pela

> densidade de caligrafias anárquicas e em franca algaravia, preenchendo os mais diminutos brancos da página e cada ínfimo espaço do manuscrito, (e a crer no sentido histórico das escritas) disputando em seguida os mais microscópicos segmentos livres entre uma e outra letra – tais pergaminhos acabam por resultar numa cerrada mescla de incontáveis mensagens particulares, num emaranhado espesso de todos os imperscrutáveis resíduos e demãos que os foram engendrando e abarrotando ao longo do tempo (Dal Farra, 2011, p. 15-16).

No entendimento de Fonsêca (2015), a escritora incorpora diferentes dicções para expressar sua subjetividade, invoca artistas de manifestações distintas e baliza a heterogeneidade de sua linguagem. Isto "não significa a falta de voz, mas sim que esta escritora é herdeira de uma fortuna artística e literária substancial" (p. 93). Fato que pode ser observado nos jogos alegóricos e intertextuais presentes na poesia de Maria Lúcia Dal Farra, em que avultam referências literárias, musicais, pictóricas, cinematográficas, mas também, como já nos referimos, epígrafes, citações e alusões.

Na perspectiva de Samoyault (2008),

> a literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesmo, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (sua originalidade), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É

> impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto existente poder ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânone ou inspiração voluntária (p. 9-10).

Dessa forma, a cada vez que o objeto cultural é revisado, ele cresce em novos galhos e raízes, transformando-se, em algo distinto, porém ligado a sua origem. Nesse processo, ele incorpora novos valores, complementa-se com significados adicionais, restaura processos de significação, agrega transformações e reconstrói novos pressupostos dentro do texto. Essa dinâmica de constante ressignificação e renovação enriquece a interpretação e possibilita uma compreensão mais profunda e complexa da arte e do objeto cultural em análise.

Considerando que, de acordo com Samoyault (2008, p. 143), "a memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor", Maria Lucia Dal Farra articula, em sua escrita, um jogo sutil entre lembrança, apropriação e criação, explorando as tensões e encontros entre essas diferentes camadas de memória no processo de composição poética.

"Ilustração para três bicos"

O texto "Ilustração para três bicos" é um dos poemas que se encontram na quarta seção de Alumbramentos, intitulada "Dali" e honra a obra do pintor, um dos maiores nomes do Surrealismo. Com uma personalidade excêntrica e obras marcantes, além da capacidade de unir o fantástico ao real, o sonho à razão, o artista espanhol tornou-se um ícone cultural, representante da liberdade criativa e a exploração dos limites da mente humana.

Vemos que o movimento surrealista teve um impacto profundo na arte e na cultura do século XX e influenciou não apenas as artes visuais,

mas também a literatura, o cinema, a fotografia e até a moda. Além disso, a visada inovadora do surrealismo exerceu força na formação de Maria Lúcia. Conforme ela mesma afirma em conversa com Floriano Martins:

> Aprendi com o Surrealismo a ver tudo pela primeira vez, de modo inaugural, mesmo que o objeto em causa tenha sido capturado pelo meu verbo antes, uma centena de vezes. Ele me ensinou (o Surrealismo não concordaria com esse verbo ensinar!) quase tudo o que sei. Que desmontar o que vejo, quaisquer coisas que sejam, e procurar nelas outras ilações, as suas afinidades secretas, o seu magnetismo universal, os seus vasos comunicantes; que reconstituir esse objeto, essa palavra, da maneira como eles nunca se mostrariam a mim – é a única forma de conhecê-los e ao real e a mim própria. Que situá-los em outra dimensão que a deles, que botá-los em contiguidade com outros que culturalmente não lhe dizem (até então) respeito – é modo de inventá-los de novo e de novo, de reconhecê-los através de outra natureza. Que esperar pacientemente que eles se mostrem a mim e que comecem a manter algum tipo de comunicação comigo – é deixá-los emprenharem-se de si mesmos e confessarem-me a que vieram, transfigurando o mundo. O ideal estético do Surrealismo é, creio firmemente, um humanismo: ele nos incita a reatarmos, à nossa existência, as nossas forças vitais, tornando o universo habitável – muito diverso daquele que hoje é o nosso (Dal Farra, 2022, não paginado).

Este depoimento resume a perspectiva da escritora/poetisa, na qual a capacidade de ver o mundo e a arte com um olhar inaugural e "distorcido", possibilita a reconstituição do objeto de uma maneira original, artística, em conexão e proximidade cultural, pleno da força humanizadora que transforma o mundo e a realidade.

As relações intertextuais começam a aparecer por meio dos nomes da seção e o título do poema, indexadores que nos enviam para o pintor e para o quadro original "Illustration for Tres Picos" – uma pintura de 1955, feita em aquarela e tinta, dentro da proposta surrealista, que tinha como pretensão confundir o mundo real e o mundo onírico e imaginário. Por

meio das ilusões contidas em sua obra, Dali desafia os espectadores a perceber a realidade além do superficial.

Ora, percebe-se que, na verdade, a poetisa faz uso constante desse modo de ser/ver, pois acredita que ao alterarmos a significação original de um objeto, pratica-se "o Surrealismo *comme il faut*, dando-lhe a legitimidade revolucionária que ele se empenha em ativar para si mesmo. Porque, afinal, trata-se do igual investimento nas metamorfoses para o qual, aliás, ele não se cansa de apontar" (Dal Farra, 2022, não paginado).

Assim sendo, os poemas dessa seção caracterizam-se por descrições criadoras e transformadoras, em um procedimento que atinge os planos imagético, linguístico e relacional. Dal Farra lê, em seus poemas, as pinturas/obras detendo-se em detalhes e transformando-as à medida em que direciona a sensibilidade dos leitores para o poema e para a pintura em instâncias diferentes.

De modo similar, é também possível transportar para nossa análise o conceito de colagem, collage, introduzido pelo também surrealista Max Ernst no século XX e adotado por diversos artistas, e que desempenha um papel crucial na arte visual. De acordo com Aline Karen Fonseca (2009), ao observar uma colagem, somos desafiados a perceber a articulação das imagens e a associá-las primeiro ao seu contexto original e depois ao novo contexto proposto pelo artista.

Este processo não apenas enriquece a nossa compreensão da arte, mas também estimula uma interação profunda com nosso próprio conhecimento e experiência, por facilitar uma conexão significativa entre o indivíduo e a obra de arte. Assim sendo, a comunidade artística, com sua habilidade de criar, recriar, perceber e idealizar o mundo, molda e desenvolve a colagem como uma ferramenta poderosa para transmitir reflexões, emoções e proporcionar uma nova vida às imagens dentro da consciência humana.

Nesse espírito, podemos identificar que a colagem, enquanto procedimento e também elemento intertextual e referencial, serve como um meio versátil e expressivo através do qual as emoções, ideias e experiências são comunicadas e exploradas. Levando em conta que

> o diálogo da poesia de Maria Lúcia Dal Farra com os pintores se

> expande de tal modo que os objetos visuais são ficcionalizados, adquirem profundidade e se abrem ao invisível. Por esse mecanismo ficcional, o leitor terá a certeza de que não é preciso ter um conhecimento anterior dos objetos referenciais para poder deles se apoderar, porque a posse a eles só será viável por meio de alumbramentos, cuja senha já fora dada pela poetisa, e dessa forma caberá ao leitor se valer dos objetos apenas como esconderijo para o sonho (Silva, E., 2021, p. 160).

É dessa experiência infinita que a poesia de Dal Farra se alimenta, capturando e refletindo a complexidade e a profundidade das vivências humanas. Nesse sentido, conforme apregoa Samoyault (2008, p. 47), a literatura se constrói como um exercício de memória e, por meio de procedimentos como retomadas, lembranças e reescrituras, ela ativa e inscreve essa memória nos textos, revelando sua natureza intertextual. Dessa forma, manifesta sua vocação para se compor como uma espécie de biblioteca, reunindo vozes e registros diversos, ao passo que projeta uma imagem imaginária de si mesma como tradição em constante recriação. Maria Lúcia Dal Farra, portanto, nos oferta maravilhamento e interlocução, como podemos ver na análise do poema a seguir.

Ilustração para três bicos

Evito falar da borboleta –
tão óbvia.
Da lagarta e suas metamorfoses
(domínio do bailarino, do músico, do pintor).

Entretanto,
do fidalgo espanhol
(com barbicha à Quijote)
que floresce da sorte entre pétalas
e larvas –
pode-se dizer
que empunha um microfone

como cantor desabrido de rock antigo

enquanto é beijado
por uma mariposa
que o fecunda para sempre nessa posição
de irrequieto botânico –

museu transcultural:
Falla, Diaghilev, Nijinski.

Picasso?
(Dal Farra, 2011, p. 68)

Da mesma forma que o quadro, o poema apresenta imagens que podem inicialmente parecer estranhas ou desconexas, mas têm significados mais profundos e simbólicos. Há uma manipulação da realidade e criação de uma lógica própria através de suas representações, de modo que o texto só começa a fazer sentido a partir da contextualização que o liga a Dali e ao movimento surrealista. Observemos, pois, a pintura, a partir da qual é possível tecer novas interpretações do poema.

Illustration for Tres Picos, de Salvador Dali (1955). Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Illustration-for-Tres-Picos-by-Salvador-Dali-Watercolor-and-ink-conversion-of-print_fig11_282351497

As cinco estrofes do texto poético parecem reproduzir a pintura e nos incitam a esquadrinhá-la de cima para baixo, detalhadamente. A voz lírica, em comunicação com os ideais surrealistas, desvia das obviedades e nos instiga a penetrar mais profundamente nos sentidos do texto. Desse modo, é possível retomar a leitura e a apreciação do quadro, em um movimento mais verticalizado, buscando referências intertextuais, interartísticas e culturais que podem ser exploradas e entrelaçadas para criar um tecido complexo de significados e conexões.

Nesse sentido, a borboleta e a lagarta são frequentemente símbolos de transformação e metamorfose, representando o ciclo da vida e as mudanças que os seres viventes passam. Essas imagens podem remeter ao processo criativo, à beleza que surge da luta e à ideia de evolução tanto pessoal quanto artística, "(domínio do bailarino, do músico, do pintor)".

A menção ao "fidalgo espanhol/ (com barbicha à Quijote)" faz alusão ao personagem Don Quixote, da obra clássica de Miguel de Cervantes. O Quixote é um símbolo do idealismo e da luta contra moinhos de vento, e sua presença sugere uma crítica à realidade versus fantasia, questionando valores culturais e comportamentos da sociedade que devem sofrer transformações, assim como a mudança da lagarta que se tornará uma borboleta.

Na imagem do "cantor desabrido de rock antigo" percebe-se uma conexão com a música moderna e suas origens culturais. O microfone simboliza a performance e a autoexpressão, e a referência ao rock pode evocar a rebeldia e a liberdade associadas a esse gênero musical, que se opõe a normas e tradições.

Por outro lado, a mariposa "que o fecunda para sempre nessa posição/ de irrequieto botânico" adiciona uma dimensão de conexão com a natureza e a fertilidade da memória cultural. A ideia de um "botânico" evoca tanto a exploração do mundo natural quanto a pesquisa e apreciação da arte.

O poema cita alguns artistas: Falla, Diaghilev, Nijinski e Picasso. Manuel de Falla foi um pianista espanhol que compôs a música para o balé de um ato – "O Chapéu de Três Bicos" (1919), encomendado por Sergei Diaghilev, influente empresário e fundador do *Ballets Russes*, como parte de seu esforço de recriar aspectos estilísticos das danças populares espanholas e

incorporar elementos de outras tradições culturais à linguagem do balé moderno. A produção contou ainda com coreografia de Léonide Massine e cenografia e figurinos concebidos por Pablo Picasso. Já Vassiliev Nijinski foi um famoso dançarino e coreógrafo que trouxe um novo estilo à dança. Juntos, todas essas referências representam o encontro entre a dança, a arte e a performance, ressaltando a ideia de metamorfose e a busca por novos meios de expressão.

Ademais, *falla* também é uma tradição do folclore da cidade de Valência, que envolve a construção de grandes figuras de papel machê, madeira e outros materiais, que representam cenários satíricos, políticos ou sociais. Essa referência é mais um elemento que faz a ligação com a Espanha de Dali e com a pintura, que se parece com um boneco do movimento *fallero*.

Além disso, o termo "museu transcultural" sugere uma hibridação de culturas, enfatizando a intersecção de diferentes tradições artísticas e suas influências múltiplas. Isso reflete a diversidade cultural e a capacidade da arte de transcender fronteiras, unindo formas de expressão diversas.

Em síntese, "Ilustração para três bicos" entrelaça diversas referências culturais e artísticas, desde a literatura clássica até o rock moderno e as artes performáticas, criando um diálogo entre diferentes épocas e estilos. O poema explora temas de metamorfose, identidade, expressão e a interconexão das artes, revelando a riqueza da experiência humana em um contexto múltiplo e transcultural. Dessa maneira, enquanto o surrealismo aciona várias perspectivas de leituras, a voz lírica de Maria Lúcia Dal Farra nos orienta a prescrutar a arte com um olhar inquiridor. A maneira como ela vinca sua escrita com a apreciação das obras de outros artistas e as rasura, de modo que, ao ler seus poemas, permite que nos voltemos para o objeto artístico com o olhar renovado pela poesia, desautomatizando a realidade e tornando a experiência estética mais crítica e humana.

Considerações finais

A análise do poema "Ilustração para três bicos" revela um caleidoscópio de referências artísticas e intertextos que se configura como um dos

traços distintivos da poesia de Maria Lúcia Dal Farra. Percebemos que há um desdobramento interartístico, pois o balé "O Chapéu de Três Bicos", constitui um marco da colaboração entre diferentes linguagens artísticas no início do século XX, ao integrar música, dança e artes plásticas em uma obra que dialoga com a cultura popular espanhola. Essa articulação estética reverbera em outras expressões ao longo do tempo, como na pintura "Illustration for Três Picos", de Salvador Dalí, cuja abordagem surrealista parece reinventar visualmente o imaginário ibérico presente no balé, acentuando a dimensão subjetiva, fragmentada e imagética, tão característica da simbologia surrealista. Dalí não ilustra o balé de forma literal, mas realiza uma leitura visual autônoma que tensiona a relação entre realidade e fantasia. Em outra camada de ressignificação, Maria Lucia Dal Farra, em "Ilustração para Três Bicos", retoma esse universo por meio da palavra, renovando em linguagem poética as relações e os gestos que atravessam as obras anteriores. Ao incorporar referências simbólicas e formais ligadas ao balé e à pintura, propõe uma recriação poética que se vale da linguagem verbal para explorar o que escapa à imagem e ao movimento.

Dal Farra opera por meio da evocação e da musicalidade verbal, criando uma rede de sentidos que prolonga e transforma as obras anteriores. Aqui, a intertextualidade não se dá por simples citação, mas por um diálogo profundo em que a poesia assume o gesto criador de reler e reimaginar os vestígios deixados pela dança e pela pintura. Desse modo, observa-se que a arte, ao circular entre diferentes suportes e linguagens, não se limita à sua forma original, mas se reinventa continuamente, abrindo espaço para múltiplas leituras e diálogos.

Referências

AMARAL, Ana Luísa. Recensão crítica a "Alumbramentos", de Maria Lúcia Dal Farra Amaral. **Revista Colóquio/Letras**. Recensões Críticas, n.º 185, p. 277-279, jan. 2014.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

CABAÑAS, Teresa. De anacronismos e palimpsestos: a poética de Alumbramentos, de Maria Lúcia Dal Farra. **Ipotesi**. Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 11-23, jul./dez. 2014 Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19474. Acesso em: 10. jun. 2025.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **Alumbramentos.** São Paulo: Iluminuras, 2011.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Entre a crítica e a poetisa: entrevista de Maria Lúcia Dal Farra. [Entrevista concedida a] Fábio Mário da Silva. **Revista Alere**. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários-PPGEL - ano 06, vol. 07. nº 07, jul. 2013. Disponível em: https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/493/423. Acesso em: 10. jun. 2025.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Dois encontros com Maria Lúcia Dal Farra. [Entrevista concedida a] Floriano Martins. **Revista Acrobata**. 2022b. Disponível em: https://revistaacrobata.com.br/florianomartin/entrevista/dois-encontros-com-maria-lucia-dalfarra/. Acesso em: 10. jun. 2025.

ECO, Umberto. **Obra aberta**: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FONSECA, Aline Karen. Collage: a colagem surrealista. **Revista Educação** - UNG-Ser, n. 4(1), 2009. p. 54–64.

FONSÊCA, Joseana Souza da. A intertextualidade lírica. In: FONSÊCA, Joseana Souza da. **Nas trilhas da narrativa.** Aracaju: Infographics, 2015. p. 85-98.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos.** Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, Carlos Magno S. O modelo cultural de leitura. **Nonada**: Letras em Revista. 1(18), p. 167-183, 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=512451672009>. Acesso em: 10. jun.2025.

PEDROSA, Inês. **Passei estes dias...** [Orelha de livro]. In: DAL FARRA, Maria Lúcia. Alumbramentos. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**: memória da literatura. São Paulo: Hucitec, 2008.

SILVA, Edson Santos. Recensão de Alguns poemas, de Maria Lúcia Dal Farra. In: VILELA, Ana Luísa et al. (Org.). **No ardor dos livros.** Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra. Natal: Arc Edições/ Sol Negro, 2021. p. 156-164.

SILVA, Ivo Falcão da. **Caligrafias alquímicas**: corpo e transmutação na lírica de Maria Lúcia Dal Farra. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2016. 245f. Disponível em: http://www.ppglitcult.ufba.br/sites/ppglitcult.ufba.br/files/2_tese_de_ivo_falcao_da_silva_2.pdf. Acesso em: 10. jun. 2025.

RETOMAR O POEMA: POESIA E RESISTÊNCIA EM ANA CRISTINA CESAR

Cibele Barbosa Ferreira[1]

Abrir o poema

A leitura de poesia é, com frequência, atravessada por expectativas binárias que tendem a separar rigidamente os campos da emoção e da razão – como se determinados poemas devessem ser lidos apenas como expressões sentimentais, enquanto outros se destinassem exclusivamente à elaboração racional. O estabelecimento dessa dicotomia estruturou, historicamente, parte significativa da leitura poética ocidental. Essa cisão, herdada de uma tradição crítica que opõe sentir e pensar, empobrece a experiência poética ao reduzir sua complexidade a categorias aparentemente excludentes. Este trabalho propõe uma reconsideração dessa separação a partir da obra de Ana Cristina Cesar, cuja poética desestabiliza as fronteiras entre razão e sensibilidade, instaurando uma forma de escrita que exige do leitor não apenas afetação, mas também deslocamento crítico. Ao articular, de modo singular, intimidade e opacidade, subjetividade e objetividade, a poesia de Ana C. tensiona os modos habituais de leitura e interpretação, abrindo espaço para pensar a experiência poética como forma de resistência – estética e política.

1 Doutoranda em Letras na Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Unesp, campus de Assis (SP), Brasil. E-mail: cibele.barbosa@unesp.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-4938-903X

A obra da poeta carioca Ana Cristina Cesar[2] se apresenta como um campo privilegiado para a investigação das relações entre leitura, interpretação crítica e resistência poética. O modo como sua escrita tensiona as categorias consolidadas da tradição poética, bem como a densidade estética e política de seus poemas, permite a reconfiguração do próprio conceito de resistência na poesia. Poeta, professora, tradutora e crítica literária, Ana C. é por muitos considerada pedra angular da poesia brasileira contemporânea. Frequentemente associada à chamada "poesia marginal", sua produção estabelece um distanciamento crítico em relação aos modelos estéticos e políticos predominantes à época, particularmente no contexto da ditadura civil-militar brasileira. Sua resistência às leituras autoritárias, que buscam reduzir o poema a um sentido único e antecipadamente previsto, desloca a poesia para um território em que a própria linguagem é colocada em suspeição.

É possível identificar, na obra de Ana C., um gesto que vai além da recusa formal ou temática: trata-se de um tensionamento radical da própria possibilidade do dizer. Sua poética não se limita a denunciar o esgotamento de determinadas convenções líricas; ela encena esse esgotamento na materialidade da linguagem – no ritmo fragmentado, na economia sintática, na opacidade e na ironia que desestabilizam o pacto comunicativo. Em diversos momentos, sua escrita se constrói a partir da negativa, do impasse, da interrupção – não como abdicação do sentido, mas como recusa consciente à transparência discursiva e à lógica da revelação. Trata-se, portanto, de um gesto estético que opera como resistência à domesticação do sensível e à estabilização do sentido no interior do discurso poético. Ao desmontar

2 São publicações da poeta: *Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979), *Luvas de pelica* (1980) e *A teus pés* (1982). Este último reúne, além de poemas inéditos, os livros anteriores lançados de forma independente. Após sua morte, foram organizadas duas importantes coletâneas: *Inéditos e dispersos* (1985), sob a curadoria do poeta Armando Freitas Filho, e *Antigos e soltos: poemas e prosas da pasta rosa* (2008), organizada pela crítica literária Viviana Bosi – que apresenta uma edição fac-similar de manuscritos pertencentes ao acervo pessoal da autora. Esses títulos citados foram reunidos em *Poética* (2013). *Literatura não é documento* (1980), resultado de sua dissertação de mestrado em Comunicação pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), integra, junto a ensaios, artigos e traduções reunidas nas edições póstumas *Escritos da Inglaterra* (1988) e *Escritos no Rio* (1993), a coletânea *Crítica e tradução* (2016).

expectativas e deslocar referências, Ana C. inscreve a tradição lírica em um regime de desconfiança crítica, esvaziando suas fórmulas e reinscrevendo-as sob novos regimes de leitura. Nesse contexto, o poema "Cabeceira" se configura como exemplar dessa poética do limite, na medida em que articula de forma contundente os planos da criação, da leitura e da interpretação, revelando o abandono da linguagem como território de segurança e instaurando, em seu lugar, um espaço de risco, indeterminação e potência:

> Cabeceira
>
> Intratável.
> Não quero mais pôr poemas no papel
> nem dar a conhecer minha ternura.
> Faço ar de dura,
> muito sóbria e dura,
> não pergunto
> "da sombra daquele beijo
> que farei?"
> É inútil
> ficar à escuta
> ou manobrar a lupa
> da adivinhação.
> Dito isto
> o livro de cabeceira cai no chão.
> Tua mão que desliza
> distraidamente?
> sobre a minha mão (Cesar, 1982, p.36)

"Intratável.", o enunciado curto, isolado e imperativo já instala um sujeito poético marcado pela negativa a ser reforçada pela recusa em escrever poemas, que rejeita a exposição afetiva associada ao gesto de escrever poesia: "Não quero mais pôr poemas no papel / nem dar a conhecer minha ternura". Aqui, o abandono da escrita se associa ao desejo de conter o íntimo, recusar o gesto confessional, negar o acesso do outro ao campo da vulnerabilidade. A dureza performada – "Faço ar de dura, / muito sóbria e dura" – insinua

uma construção subjetiva defensiva, um deslocamento deliberado da figura lírica tradicionalmente associada à transparência emocional.

A retomada do verso "da sombra daquele beijo / que farei?" [3], reforça essa tentativa de distanciamento em relação à tradição sentimental da poesia. No entanto, não se trata de uma negação dos versos do poema do poeta modernista, ou mesmo uma simples resistência à idealização amorosa, trata-se, sobretudo, de colocar sob suspeição a memória afetiva como matriz da criação literária. O "beijo" é apresentado já em forma de sombra, e a pergunta "que farei?" é imediatamente anulada como possibilidade. A pergunta interrompida não se dirige ao outro – nem sequer ao passado –, mas ao próprio fazer poético que, aqui, entra em crise.

Esse tensionamento se aprofunda nos seguintes versos "É inútil / ficar à escuta / ou manobrar a lupa / da adivinhação", em que a expectativa interpretativa é suspensa. O poema recusa a busca por sentidos ocultos, desautoriza o gesto interpretativo como decifração, afastando-se da lógica da revelação e da interioridade como essência do texto. A consequência desse esvaziamento simbólico aparece na imagem seguinte: "o livro de cabeceira cai no chão". A metáfora do "livro de cabeceira" – tradicionalmente associada à intimidade, à companhia constate da leitura, à confiança entre texto e leitor – é deliberadamente desestabilizada. A queda do livro representa a crise da leitura como imediata identificação, como abrigo ou espelho da subjetividade. Trata-se, aqui, de uma crítica à domesticação do sentido e ao valor reverencial do texto literário.

Apesar do movimento de aparente recusa às expectativas sentimentais que estrutura o início do poema, o gesto que o encerra reintroduz o sentimento, o corpo, o toque, a presença: "Tua mão que desliza / distraidamente? / sobre a minha mão". Esse momento final reinscreve o sensível, mas o faz de maneira ambígua, marcada pela hesitação e pela suspeita da espontaneidade do afeto. O que poderia configurar uma imagem de reconciliação lírica é, aqui, minado por um regime de indeterminação que subverte a lógica da completude emocional. O poema, portanto, não apenas

3 Referência ao poema "Canção" em *Lira dos cinquent'anos* (1940) de Manuel Bandeira.

tematiza a crise do lirismo, como também a performa formalmente, tensionando os limites da enunciação subjetiva. Ao instaurar um sujeito poético que recusa a transparência e a plenitude expressiva, Ana Cristina Cesar formula uma poética da fratura – do que se quebra, mas que não se perde. A fratura implica uma quebra interna, uma fissura que permanece aberta, uma ruptura persistente – uma cisão que expõe o esgotamento das formas estabilizadas de sentido, sem anular completamente sua presença.

O poema não abandona o desejo de afeto, apenas o reconfigura, o que é, de certa forma, uma exigência à reflexão. Quando a emoção é evocada, é ao preço da consciência de sua teatralidade, mas também de sua persistência. O poema não é, portanto, um tratado de desistência – em criar, escrever, sentir ou pensar –, mas a encenação consciente do impasse como modo de seguir criando, escrevendo, sentindo e pensando. A desistência inicial é, nesse sentido, performativa: coloca em cena os processos de criação, leitura e interpretação como campos de ambivalência e de contingência – justamente aí onde a poesia resiste, e se reinventa. Trata-se de uma escrita que habita o intervalo entre o dizer e o calar, entre o afeto e a ironia, entre o lirismo e sua recusa. Nesse sentido, a fratura não é um fracasso da linguagem, mas sua forma mais aguda de resistência: um modo de tensionar o visível e o dizível, de sustentar o poema enquanto espaço aberto à incerteza, ao desvio e à reinvenção.

Resistir

Uma criação que se sustenta na ambivalência entre o fazer e o não fazer, entre a afirmação e a suspensão, não visa à totalização do real, mas à exposição de suas ambiguidades, contradições, instabilidades. “Cabeceira”, nesse sentido, exemplifica tal movimento: o aparente recuo diante do lirismo tradicional, o jogo entre dureza e ternura, a justaposição entre crise e toque, revelam não a negação do poético, mas sua reinvenção como espaço crítico. A resistência, aqui, não se dá pela simples recusa do mundo, mas pela insistência em habitá-lo – ainda que em fratura – por meio de uma linguagem crítica.

Em "O que é o ato de criação" (2018), o filósofo italiano Giorgio Agamben retoma uma conferência homônima[4] de Gilles Deleuze para propor uma compreensão ampliada e não convencional da ideia de resistência. Nessa conferência, o filósofo francês argumenta que, embora a arte não funcione como um instrumento de informação nem se submeta às funções comunicativas típicas da linguagem, há, ainda assim, uma "afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência" (Duarte, 2013, p.397). A partir do reconhecimento dessa afinidade, Agamben propõe uma redefinição do termo resistência, fundamentada em uma postura singular diante de sua própria experiência de leitura, pesquisa e estudo: trata-se de uma atitude interpretativa que busca, nas obras, não apenas aquilo que está explicitamente formulado, mas também o que nelas se insinua, se sugere, se esboça. Nessa busca, a interpretação deixa de ser uma operação de decodificação para tornar-se um ato criativo. Agamben sustenta que, no desenvolvimento atento e ético das ideias sugeridas por um texto, as fronteiras entre o pensamento do autor e o do leitor tornam-se porosas, indistintas. Perseguir as sugestões de uma obra é, portanto, adotar uma prática que vincula interpretação e criação. Em que medida essa escuta ativa e inventiva constitui, ela própria, uma forma de resistência? Como ir além da leitura compreensiva e instrumental de um texto? E, sobretudo, de que modo a poesia pode se afirmar como ato de resistência?

De acordo com a retomada de Deleuze por Agamben, a resistência é a "liberação de uma potência"[5]. Convém dizer que para o filósofo italiano, a potência não é apenas a possibilidade de fazer algo, ela inclui, de modo essencial, também o seu contrário, a possibilidade de poder não fazer. Essa ambivalência é constitutiva da condição criativa. A criação não é uma simples expressão, mas algo que surge da tensão entre o poder e o poder-não;

4 Conferência proferida em 17 de março de 1987 na Fondation Européenne pour les Métiers de l'Image et du Son (Femis), Paris, França.

5 Ou, nas palavras de Deleuze: "não há arte que não seja uma liberação de uma força de vida", conforme afirmação presente na seção "R de resistência" do programa de televisão francês *Abécédaire de Gilles Deleuze* [*Abecedário de Gilles Deleuze*], produzido por Pierre-André Boutang entre 1988 e 1989. O conteúdo completo do programa legendado em português está disponível em: https://clinicand.com.br/o-abecedario-de-gilles-deleuze/. Acesso em: 24 jun. 2025.

da consciência da potencialidade do fazer, mas também da conservação da possibilidade de não realizar – "e ser poeta significa: estar à mercê da própria impotência" (Agamben, 2018, p.67).

Mais do que explorar esse estado de interdependência entre os polos da potência e da impotência – movimento já realizado por Agamben no que intitulou ser uma "poética da inoperosidade" – interessa aqui refletir sobre a natureza ambivalente da potência enquanto princípio de resistência. Para além da mera oposição, resistir é também criar algo novo, uma possibilidade, uma realidade possível. A poesia, com sua linguagem que escapa à lógica utilitária e ao automatismo da comunicação, pensa o mundo como contingência, desestabilizando o que se apresenta como dado, interrogando verdades aparentes e instaurando outras formas possíveis de existência. Ao recusar a transparência, a linearidade e a lógica informativa, o poema assume sua opacidade como gesto ético e estético – espaço em que o sentido não é dado, mas se produz na tensão entre dizer e calar, entre revelar e ocultar.

Quando se pensa em resistência na poesia, costuma-se associar "resistir" a uma tomada explícita de posição ideológica por parte do poeta. Em termos convencionais, a resistência tende a ser concebida como um gesto de oposição direta a determinadas estruturas da realidade, de modo que o poema seria, nessa perspectiva, um instrumento de denúncia, contestação ou desmascaramento – um espaço no qual se explicita a recusa a uma ordem vigente. A linguagem poética, nesse sentido, converte-se tanto em mecanismo de defesa quanto em veículo de enunciação de posicionamentos mais ou menos ideológicos. Ainda que tais leituras mantenham certa legitimidade histórica, elas revelam-se insuficientes diante da complexidade dos modos contemporâneos de resistência poética.

A resistência, enquanto potência da linguagem, não se limita a negar ou denunciar o presente. Ela opera, sobretudo, como reconfiguração sensível dos modos de percepção e das formas de dizer. O gesto poético não se esgota em seu teor temático, mas incide sobre a própria tessitura do discurso: tensiona os códigos dominantes, desestabiliza expectativas formais, rompe com os automatismos da linguagem. O poema, assim, não apenas

reage ao mundo – ele o reimagina. Reside nesse movimento a força política da poesia: ao engendrar frestas no presente, o texto poético desenha os horizontes das possibilidades, recriando o tempo, projetando futuros que escapam ao real estabelecido.

No ensaio "Poesia e resistência" (2018), Alfredo Bosi afirma que o fundamento da linguagem – e, mais especificamente, da linguagem poética – reside na nomeação das coisas, entendida como o gesto originário pelo qual o poeta restabelece vínculos entre palavra e mundo. É por meio da nomeação que o poeta confere às coisas a sua verdadeira natureza, tentando restituir uma densidade simbólica que se perdeu na linguagem funcional do cotidiano promovida pela racionalidade técnico-instrumental do capitalismo. Nesse sentido, o poeta é concebido como doador de sentido, aquele que, ao nomear, reorganiza o real e redesenha suas formas de inteligibilidade. Assim, a poesia não apenas resiste à reificação da linguagem, mas instaura um espaço em que a palavra recupera – e simultaneamente recria – sua potência originária de significar – não apenas pela referencialidade direta do mundo, mas pela abertura ao múltiplo, à variável, à potência do real:

> Projetando na consciência do leitor imagens do mundo e do homem muito mais vivas e reais do que as forjadas pelas ideologias, o poema acende o desejo de uma outra existência, mais livre e mais bela. E aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. Outro alvo não tem na mira a ação mais enérgica e mais ousada. A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar. (Bosi, 1977, p. 192)

Ao criar "imagens do mundo muito mais vivas", a poesia afirma uma forma de presença que resiste à totalização da realidade e ao empobrecimento da sensibilidade humana. O poeta, mesmo ciente dos limites da linguagem, insiste em seu ofício como quem tateia o escuro, expondo a fragilidade dos signos sem renunciar à possibilidade de criação. A escrita torna-se, assim, um lugar de resistência em que a impotência se converte em potência – não como gesto de renúncia, mas como forma de abrir

espaço para o que ainda não existe, mas que guarda a possibilidade de ser. Nesse sentido, a poesia se afirma como exercício radical dos sentidos que não se acomodam ao visível – nem ao dizível.

Ao tensionar a linguagem que organiza e normaliza o mundo pela tecnificação da vida, o poeta reativa a potência da palavra enquanto instância de ruptura. A poesia mantém o intervalo aberto entre o signo e o mundo, entre a letra e a coisa, entre o dizer e o silêncio. Essa abertura é, em si, um modo de resistência: contra a saturação de sentidos, contra a domesticação do pensamento, contra o esquecimento do sujeito. Como resistência ao empobrecimento dos sentidos e à reificação do sujeito, o poeta – mesmo diante da precariedade dos signos – permanece fiel à tarefa de nomear o mundo, ainda que de forma mínima, residual, intermitente: "é justo que ele, agarrando-se à pele da escrita, exiba, ao menos, sílabas secas, letras traços pontos se não o branco da página" (Bosi, 1977, p.143).

Abrir o presente

Para Silviano Santiago, "a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro" (Santiago, 1986, p.95). Ao escrever sobre a poesia de Ana Cristina Cesar no ensaio "Singular e Anônimo", o crítico literário se detém em aspectos fundamentais da estética da poeta carioca, ao mesmo tempo em que propõe uma discussão mais ampla sobre os processos de leitura e interpretação de poesia. Santiago argumenta que a leitura de um poema não se dá de forma imediata ou transparente: a linguagem poética suscita obstáculos inevitáveis que desestabilizam qualquer tentativa de interpretação baseada em esquemas fixos ou em pressupostos comunicacionais. Contra a ilusão de uma leitura plenamente decifrável ou de uma mensagem unívoca, ele propõe a leitura como experiência – uma travessia em que a estrutura do poema deve ser pacientemente debulhada, exigindo retomadas sucessivas e atenção constante ao que escapa, ao que resiste à apreensão. Nesse sentido, a adesão imediata ao poema configura-se como equívoco inaugural: a forma poética não expressa um destino já traçado, nem funciona como veículo de uma mensagem endereçada, tampouco se

apresenta como mera representação de uma experiência vivida. O poema, na leitura de Santiago, é um campo de forças em que sujeito, linguagem e mundo se reorganizam a cada leitura, mantendo-se sempre em estado de abertura e inacabamento.

A crença de que a linguagem poética consiste em mera expressão sentimental – herança direta da perspectiva romântica do gênero – sustentou, por muito tempo, a noção de que basta ter um coração para ser leitor de poesia. Essa concepção, todavia, é resultado de um processo histórico de fragmentação da experiência moderna, no qual o indivíduo – e seus afetos – passa a ocupar o centro de referência do mundo. No campo da literatura, esse deslocamento se traduz em uma tendência interpretativa que concebe o poema como espelho da interioridade, reduzindo-o a efeitos expressivos, dramatizações da palavra e a um espontaneísmo interpretativo ancorado no imediato reconhecimento com o que se lê.

Contra essa perspectiva, invoca-se uma abordagem que compreenda a leitura do poema não como gesto de imediato reconhecimento, mas como experiência de despossessão. O processo de compreensão de uma obra de arte, sobretudo a poesia, exige o abandono da própria experiência como critério absoluto de sentido, em favor de uma referencialidade construída ao longo de múltiplas leituras, de incessantes retomadas do poema. Conforme adverte Santiago, as "ideias preconcebidas e globalizantes" expressam um gesto autoritário do leitor – gesto que, ao pretender decifrar de forma rápida e definitiva o conteúdo da obra, restringe os caminhos da imaginação e da criação –. Assim, a leitura apressada que visa "captar a essência" ou "plenos reconhecimentos" compromete não apenas o ato interpretativo, mas também a potência estética e política do texto.

É nesse sentido que Santiago – ao refletir sobre a obra de Ana Cristina Cesar – propõe uma concepção da leitura como travessia, um processo que exige atenção aos obstáculos, às opacidades e ao próprio fracasso interpretativo como parte do percurso. Essa chave interpretativa é particularmente produtiva para compreender a obra da poeta carioca, aparentemente marcada por ambiguidades entre confissão e construção, entre

exposição e elaboração, entre razão e emoção. A aparência de transparência – muitas vezes sugerida pela forma de diários, cartas, bilhetes, pela interlocução com o leitor ou pela presença reiterada de um "eu" – logo se desfaz diante da materialidade dos textos, que resistem à captura por uma leitura autoritária. Ao contrário de um lirismo espontâneo ou meramente autobiográfico, o que se revela, a cada retomada do poema, é um trabalho rigoroso de montagem, de fragmentação e de deslocamento, que visa desestabilizar qualquer tentativa de fixação de sentidos para além do próprio texto. Trata-se de uma recusa ativa à "verdade" enquanto valor transcendente. Em sua crítica ao gesto de homogeneização interpretativa, Santiago adverte:

> Que seria o poema se todos (a fraternidade dos leitores) endossássemos uma única leitura para sempre? Haverá forma mais profunda e radical de pensamento fascista? É este o problema capital que todo poema coloca emblematicamente: como compor com o singular e anônimo o coletivo, sem se recorrer à uniformização, sem se valer da indiferenciação? Como constituir uma comunidade onde reine a justiça sem amassá-la? Para tal é preciso que apenas a imaginação fique no lugar singular e anônimo do poder. (Santiago, 1986, p.101)

A partir desse princípio, entre os muitos gestos críticos que atravessam a poética de Ana Cristina Cesar, destaca-se a forma como sua escrita desestabiliza a relação entre linguagem e realidade, recusando o enunciado transparente, explicativo ou definitivo. A resistência que se articula em sua poesia não opera pela via da declaração ideológica direta, mas justamente pelo modo como ela interrompe a leitura previsível, abrindo espaço para a incerteza, a dúvida e o deslocamento. Seus poemas habitam o intervalo entre o visível e o dizível, instaurando fissuras no mundo representado e na ordem dos signos, e é nesse descompasso entre forma e expectativa, entre linguagem e mundo, que reside a força estética e política de sua obra. O poema a seguir figura exemplarmente essa poética do descompasso:

Minha boca também
está seca
deste ar seco do planalto
bebemos litros d'água
Brasília está tombada
iluminada
como o mundo real
pouso a mão no teu peito
mapa de navegação
desta varanda
hoje sou eu que
estou te livrando
da verdade
(Cesar, 1982, p.30)

No poema sem título evidenciam-se, com sutileza e potência, alguns dos procedimentos centrais da poética de Ana C.: a recusa à estabilidade do sentido, o deslocamento das formas líricas tradicionais e a crítica aos discursos instituídos – a poética como política. O tom confessional é apenas a superfície de um texto que opera de forma estratégica com as tensões entre o íntimo e o institucional, espaço público e o corpo, o afeto e o artifício do poder.

A abertura do poema "Minha boca também / está seca / deste ar seco do planalto" convoca o leitor a um duplo regime de leitura. A referência ao "planalto" pode ser lida, à primeira vista, como uma nomeação geográfica: o clima árido de uma forma específica de relevo. No entanto, no texto, o termo parece carregar uma dimensão metonímica do poder: evoca o Palácio do Planalto, sede do Poder Executivo brasileiro, situado em Brasília, a capital do Brasil mencionada no poema. Assim, "planalto" pode representar o Estado, o poder institucionalizado, a promessa de racionalidade organizadora que, no texto, surge "tombada" – termo ambíguo, que pode remeter à preservação patrimonial, mas que aqui aparece como ruína, queda, colapso da representação oficial do mundo. Embora o poder esteja iluminado, essa luz não revela, mas, ao contrário, expõe uma falência simbólica: o "mundo real" aparece seco, árido, exaurido de sentido.

A crítica ao poder é deslocada para uma dimensão outra, mais íntima e tátil, no verso: "pouso a mão no teu peito / mapa de navegação". Em lugar da verdade objetiva, histórica, racionalizada, o sujeito lírico propõe um gesto de contato sensível, uma forma alternativa de orientação da experiência: o corpo do outro como cartografia afetiva. Tal gesto, embora aparentemente privado, revela densidade política: ao recusar a suposta transparência do "mundo real", o poema esboça uma geografia distinta da experiência, fundada não na lógica do poder institucionalizado, mas na intimidade como potência partilhada. O peito – lugar do respiro e do afeto – se contrapõe à secura do real, instaurando um regime outro de leitura e de relação com o mundo, no qual o sensível ganha força epistemológica e crítica.

A radicalidade desse gesto se explicita no desfecho: "hoje sou eu que / estou te livrando / da verdade". A frase final desarticula diretamente o valor iluminista e moderno da "verdade" como conquista, como fim do percurso interpretativo. Aqui, ao contrário, a verdade é vista como prisão, como imposição; e o ato poético consiste em livrar o outro dela – libertá-lo de seus efeitos disciplinadores, de sua pretensão unívoca. Essa operação revela a potência da poesia contemporânea que, ao rearticular os regimes de sentido, minando os valores herdados da modernidade poética – entre eles, o da verdade como revelação – propõe em seu lugar, uma poética da dúvida, do descompasso, da crítica. A imagem da cidade planejada, seca, tombada e iluminada é subvertida pela emergência de uma voz que insiste na instabilidade e na reinvenção. Dessa forma, Ana Cristina Cesar radicaliza sua recusa à lógica da transparência e da normatividade, transformando o poema em um espaço de reimaginação sensível da linguagem, do poder e da intimidade.

A leitura de um poema é, nesse sentido, um ato de elaboração subjetiva e coletiva, em que o sentir é atravessado por operações de linguagem e reflexão, e o pensar se vê contaminado por afetos, hesitações e ruídos. Ana Cristina Cesar nos convoca a habitar esse espaço de indeterminação, em que a linguagem poética não se fecha em significados unívocos, mas se abre à experiência do inacabado, do entrelugar, do possível. Ao tensionar convenções formais e discursivas, sua poesia opera como resistência – não apenas no plano temático, mas sobretudo na dimensão estética do texto.

Sua escrita desestabiliza ordens normativas, desarticula sistemas de sentido estabilizados e propõe uma reinvenção da linguagem enquanto espaço de liberdade e de risco. Longe de funcionar como adorno ou evasão, a poesia, em sua obra, se apresenta como um modo de pensar o mundo, de reconfigurá-lo e, sobretudo, de convivência radical com suas fraturas.

Dessa forma, a poética de Ana Cristina Cesar evidencia que a resistência não está apenas no conteúdo do que se diz, mas na própria maneira de dizer – nos silêncios, nos cortes, nas formas desviantes de construção do sentido. A poesia é, portanto, um ato de invenção radical: de si, do outro, da sensibilidade, do pensamento. Retomar Ana Cristina não significa apenas recorrer a um nome singular da poesia contemporânea brasileira, mas reimaginar as possibilidades escrita, formas distintas de ser poeta no mundo. Retomar o poema não é apenas revisitar uma obra literária: é se deixar transformar pela leitura e pela interpretação sempre renovadas – é, sobretudo, experienciar um modo outro de estar no mundo em que a poesia reafirma sua força como forma de resistência.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o ato de criação. In: **O fogo e o relato**. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOSI, Alfredo. Poesia Resistência. In: **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CESAR, Ana Cristina. **Poética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? In: DUARTE, Rodrigo (Org.). **O belo autônomo:** textos clássicos de estética. Tradução de João Gabriel Alves Domingos. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2017, p. 385-398.

SANTIAGO, Silviano. "Singular e Anônimo". In: **O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte, v. 5, 1986, p. 95-105. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/27809. Acesso em: 24 jun. 2025.

ESTÉTICA E EMOÇÕES EM *LOS RECUERDOS DEL PORVENIR*, DE ELENA GARRO

Edson Silva de Lima[1]
Maycon da Silva Tannis[2]

Elena Delfina Garro Navarro (Puebla 1916 - Cuernavaca 1998) foi uma intelectual multiforme dentro da cultura e da história mexicana. Tendo atuado como escritora, roteirista, crítica literária, jornalista e dramaturga. Sua trajetória de vida foi atravessada por todas as turbulências políticas dentro e fora de seu país. Nas palavras da mais recente biografia lançada sobre Elena Garro, seu biógrafo destacou que ela foi uma mulher que lutou contra todos e contra si mesma.

Como não se poderia deixar de exprimir, a autora foi casada com Octavio Paz e, com ele, teve uma filha, Helena Paz Garro. Exponho aqui somente o necessário para não repetir o erro de uma geração de críticos que a colocava sempre à sombra de Paz, sendo que esta mesma sombra sobre ela pesou durante toda a sua vida. Nesse sentido temos aqui a breve, porém interessante reflexão de Jan Martínez Ahrens:

> O casamento durou 22 anos e findou em chamas. Mas não foi totalmente perturbado. Nas horas doces, o escritor Prêmio Nobel previu o talento da companheira. Ela lhe abriu os olhos sobre o horror do stalinismo. Tiveram uma filha, Helena (foto); foram um casal dourado, cresceram em fama. De alguma maneira tiveram tudo e perderam tudo. Pareciam predestinados um ao outro. Não foram. Ela vinha de uma família revolucionária, partidária de Pancho Villa. Era bonita, enigmática, quis ser atriz, foi jornalista, escritora e dramaturga.

1 Bolsista de Pós-Doutorado (CAPES), Doutor em História, Professor Auxiliar na Universidade do Estado de Goiás, e-mail: edson.lima@ueg.br, ORCID: http://orcid.org/0000-0001-7903-434X
2 Bolsista de Pós-Doutorado (CNPq) em História no PPGHSC/PUC-Rio, Doutorando em Letras no PPGLCC/PUC-Rio, e-mail: ms.tannis@yahoo.com, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8817-7369

> Octavio era filho de uma família zapatista. Era elegante, inspirado, ativista de esquerda, poeta, ensaísta. Mas, desde o início foi uma relação desigual, apaixonada da parte dele, fria e distante da parte dela. Embora infeliz, aquele casamento foi literariamente frutífero (Ahrens, 2019, p. 377).

Ao fim da vida, Garro tem uma fala sobre sua experiência com Paz que nos indica a continuidade de um fim que se estende e se torna outra coisa: "Vivo contra ele, estudei contra ele, falei contra ele, tive amantes contra ele, escrevi contra ele e defendi os índios contra ele. Escrevi sobre política contra ele, no fim, tudo, tudo o que sou é contra ele [...] na vida você não tem mais um inimigo e com isso basta. E meu inimigo é Paz". (Garro, 2011, p.233)

Garro faleceu um mês após o falecimento de Paz. Sua memória havia sido ocultada e tragada para dentro dos panegíricos escritos sobre Paz. Esse texto, portanto, funciona também como um resgate de algo que se perdeu com a relação de ambos.

A novela *Los Recuerdos del porvenir* (1963) / As Lembranças do porvir (2018) – Editora Arte e Letra, é a História do povo Ixtepec narrada em primeira pessoa pelo próprio pueblo. Tal estrutura narrativa não é nova, mas a novidade está justamente na construção da identidade narrativa do pueblo que é narrador, local e personagem onde a trama se dá.

> Aqui estou sentado sobre esta pedra aparente. Só minha memória sabe o contém. Vejo-a e me recordo, e como a água vai para a água, assim eu, melancólico venho me encontrar em sua imagem coberta pelo pó, rodeada pelas ervas, fechada em si mesma e condenada à memória e a seu espelho variado. (Garro, 2024, p. 9)

A história se passa entre os anos de 1926 e 1929, alguns marcadores no romance nos dão alguns acontecimentos, como a aprovação da lei de Plutarco Elías Calles, em 1926, onde se instituía a proibição de cultos públicos, visando a aceleração e a garantia do processo de secularização do México. Tal evento desencadeará o que ficou conhecida como Guerra Cristera: movimento conservador e contrarrevolucinário que usava o propósito da Lei

Calles para combater a Revolução Mexicana. A princípio a Guerra Cristera começa com uma revolta em Guadalajara, na Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe, porém, se alastra por quase todo território Mexicano na forma de um conflito armado e extremamente violento em ambas as partes.

É nesse contexto de disputa entre Modernização e Arcaísmo, Secularização e Dessecularização, em que se passam os acontecimentos de Los Recuerdos del Porvenir. O pueblo tem uma visão onde se pesa a estagnação e o empobrecimento que vieram com a destruição das estruturas de continuidade colonial. Mas sua identidade narrativa está para além deste fato. Uma vez que ele sempre esteve ali, desde, segundo o mesmo, a época dos indígenas. O conflito Cristero obriga o poder central enviar tropas para as regiões mais periféricas no intuito de impedir que elas se aliem à contrarrevolução. Assim o General Rosas é enviado para Ixtepec, no sentido de garantir a ordem. Mas que ordem? Nas palavras de Ixtepec: "Quando o General Francisco Rosas chegou para pôr orem me vi invadido pelo medo e esqueci a arte das festas. Meu povo não dançou mais diante daqueles militares estrangeiros e taciturnos. Os lampiões se apagaram às dez da noite e esta se tornou sombria e terrível" (Garro, 2024, p. 11). Assim somos introduzidos ao mundo complexo e contraditório que Garro nos quer apresentar em sua novela.

Discussão teórica

No princípio o pueblo nos leva a uma cena que se contrapõe ao movimento ocasionado pela dinâmica Revolução-Contrarrevolução. Na casa dos Moncada se tinha o costume de parar o relógio, Félix retira uma de suas engrenagens e este para. Apesar da narração sobre o tempo ser colocada a partir de imagens complexas e que não se prendem à temporalidade linear, o que se segue é uma cena em que o próprio tempo se torce, não somente em termos linguísticos, mas a experiência do tempo se converte na pura imobilidade. Quando Dom Moncada imerso em suas emoções ao entrar no terreno do *maravilloso* exclama "O porvir! O porvir! O que é o porvir?" e ainda "à medida que cresceu, sua memória refletiu sombras e

cores do passado não vivido que se confundiram com imagens e atos do futuro, e Martín Moncada viveu sempre entre essas duas luzes que nele se tornaram uma só" (Garro, 2024, p. 16). As memórias e o próprio tempo param e a percepção de sua passagem, antes localizada no relógio, se torna um paralaxe: O tempo se torna uma estela de acontecimentos cujo centro é Don Moncada. A liberdade em relação ao tempo é um profundo mergulho no não-sentido, as situações imprimem a possibilidade e não mais a garantia de que elas serão acontecimentos. Não existem fenômenos e nos seguramos apenas na emoção de Don Moncada. Mesmo para ele o tempo não é claro e se mistura a outras experiências: "Depois do jantar, quando Félix para os relógios, a sua memória não vivida corria com liberdade. O calendário também o encarava em um tempo da narrativa e o provava do outro tempo que vivia dentro dele" (Garro, 2024, p.17).

Por um lado temos uma apreensão que enganosamente pode nos dar o tom de um "real literário". A indicação de um mundo do texto que é governado por acontecimentos cujo escrutínio da historiografia já é um dado. A narrativa de Garro dá uma volta e meia nos acontecimentos do passado. A Revolução Mexicana que rompe com o porfiriato e sua administração autoritária é apreendida de duas formas diferentes: O desejo de se libertar e retomar um crescimento e uma riqueza que são mostrados como marca do passado e ao mesmo tempo como recusa dessa modernização violenta e irreparável pela qual Ixtepec e seu povo "de cor morena e vestido de algodão" são obrigados a passar.

A experiência do real comporta, dentro de nossa cognição, dois sistemas possíveis:

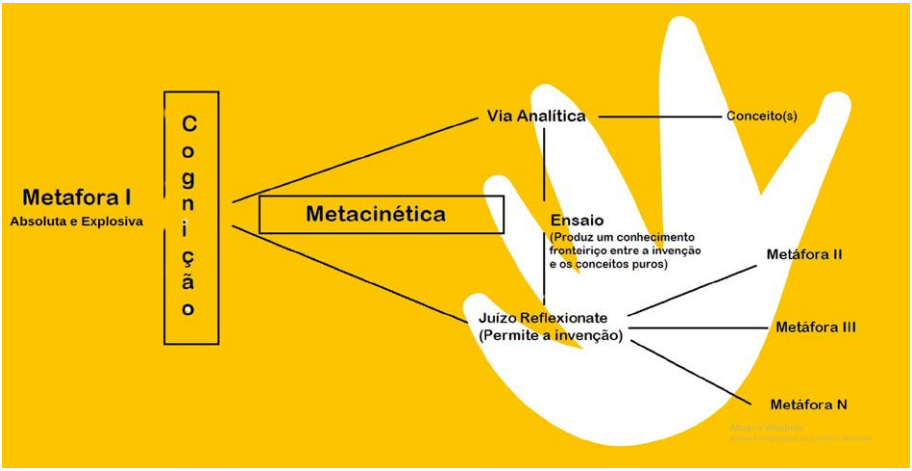
Figura 1: Duas formas de encarar o real.

No eixo do Juízo estético temos aqui a possibilidade de compreender uma estrutura de linguagem e sobretudo, uma estrutura de pensamento que não depende da conceitualidade. O eixo da Metáfora Absoluta, segundo Hans Blumenberg:

Se fosse possível mostrar que ocorrem tais "transferências" que deveriam ser chamadas de "metáforas absolutas", a fixação e análise de sua função enunciativa, conceitualmente irresolúvel, constituiria uma peça essencial da história dos conceitos (neste amplo sentido do termo). Em geral, a exibição de metáforas absolutas deveria permitir-nos pensar de novo a fundo a relação entre fantasia e logos, e justamente no sentido de tomar o âmbito da fantasia não apenas como substrato para transformações na esfera do conceitual - onde, por assim dizer, pode ser elaborado e transformado elemento após elemento, até que se esgote o depósito de imagens -, mas como uma esfera catalisadora na qual, certamente, o mundo conceitual se enriquece continuamente, mas sem por isso modificar e consumir essa reserva fundacional de existências. Mas o que permite essa existência contraditória do tempo? Garro inova a estrutura da linguagem com a qual ela joga ao trazer para dentro da experiência que ela vive, a metáfora absoluta.

A Metáfora Absoluta permite a contradição dos termos e a multivocidade, abrindo espaço assim para uma experiência ficcional, também comove outras metáforas e conceitos depois de sua conflagração:

Figura 2 - A Metáfora Absoluta



A prosa de Garro se vale deste "Realismo Maravilloso" que conjuga para si a Irresolubilidade do mito e das emoções a partir das metáforas. Elas, as metáforas retiram a experiência da História, isto é, trazem a experiência objetiva do tempo para o lugar da indizibilidade e da pura contradição não acalmada pela ética do conceito. Estando nesse lugar ele é acessado como emoção complexa. A revolução mexicana deixa de ser um elemento objetivo e positivo e passa a ser carregado de vários fatores de identificação contraditórios entre si. O realismo maravilloso não é um escape da realidade objetiva, não é uma fuga ou afastamento do real (ou melhor dizendo da realidade), mas é um experimentar mais que humano deste real, onde se admite que a única resolução possível para a contradição é torná-la desejo e sonho e sobre esses a realidade não tem qualquer controle.

Fazer uma discussão sóbria sobre uma novela que se caracteriza por sua multiplicidade, pelas possibilidades abertas para diversas formações discursivas dizerem algo que não se limita a definir suas qualidades retóricas e normativas, não é uma tarefa simples. Não porque investimos em uma leitura que tente de alguma maneira preservar a identidade entre obra e autor, mas de colocar em primeiro plano aquilo que vamos chamar

de narrativa emotiva como condição de compreender as ações que movimentam as intrigas presentes no texto, bem como, de alguma maneira, investir em um olhar que nos faz perceber as trilhas cognitiva-avaliativa das emoções como um atributo das emoções em movimento. Isto implica considerá-las um instrumento de compreensão valioso que não se desvia do racional, mas que o coloca em suspeição. Dito de outra maneira, faremos uma leitura que demarca a maneira como as emoções circunscrevem os atravessamentos entre autor, texto e leitor.

Tratar as emoções como cognitiva-avaliativa é, antes de qualquer coisa, considerar que as emoções são juízos que atribuem valor aos objetos que estão fora do controle do indivíduo (Duda, 2024, p.54), isto é, não estamos reforçando nem um controle excessivo e nem um descontrole, um desgoverno em que os modos de apresentação estão sempre no âmbito da sensibilidade exacerbada de sua manifestação, mas antes na esteira da filósofa Martha Nussbaum afirmá-las como um forma de envolver "uma valorização ou uma avaliação" (Nussbaum, 2008, p. 45). Em outras palavras, uma recepção e um processamento de informação. Um modo de afetação e um modo de compreensão sem o qual não é possível fazer delas algo mais do que rompantes desgovernados da alma ou mesmo em decorrência de atributos instintivos.

O contrário disso é a sua capacidade de produzir dados sobre o mundo, passíveis de avaliação, que nos permita experimentar o mundo da vida com um olhar menos determinista, se quiser, mobilizando a razão inclusiva (Marquard, 2007), isto é, movimentar os sistemas de compreensão do mundo como devires em que a contingência não é a norma, mas um estado de constante abertura ao novo, ao diferente e ao dissidente. Queremos, com isso, demonstrar que esta maneira de elaborar as emoções "pode ser entendida como uma combinação ou uma predicação na qual um objeto é percebido como importante para o sujeito emotivo" (Duda, 2024, p.55), ou seja, a maneira pela qual nos apropriamos, ao elaborar o movimento das emoções, para que seja possível apreendê-las ou demonstrar uma dimensão predicativa de seu caráter cognitivo-avaliativo. Em vista desse entendimento Nussbaum nos diz o seguinte: "Por cognitivo eu quero dizer

processos que fornecem informações (confiáveis ou não) sobre o mundo; assim, incluo não somente o pensamento, mas também percepção e certos tipos de imaginação" (Nussbaum, 2004, p. 198).

É a partir desta afirmação que penetramos na novela de Elena Garro. O que ela empreendeu, nossa aposta, é uma outra forma de sentir, de viver e de testemunhar modos de apreensão emotivos que a imaginação coloca em movimento pelas sensações que atravessam o leitor no ato de leitura. Em conformidade com Wolfgang Iser, entendemos que "na leitura acontece uma elaboração do texto, que se realiza através de um certo uso das faculdades humanas", isto implica dizer que "o texto é um potencial de efeitos que se atualiza no processo de leitura" (Iser, 1996, p.15). Arregimentamos estes argumentos para primeiro mostrar que a racionalidade humana não se limita a sua dimensão puramente lógica, mas também emotiva e, com isso, nos deparamos com a coordenação entre modos de sentir, modos de ver e modos de fazer.

Em As lembranças do porvir, a semântica emotiva é mobilizada para que ao darmos nossos primeiros passos na cidade, personagem narradora, algo em nós seja reelaborado. Somos afetados por uma atmosfera que nos convida a passear por ela, sem, no entanto, sermos conduzidos por protocolos de leitura que ditam a maneira como esta deve ser feita. Garro não impõe um modo de leitura que exige do leitor conhecimentos e noções prévias. É evidente que a crítica, enquanto uma acurada investigação da narrativa, pode potencializar a experiência de leitura, no entanto, caso isto seja o elemento último para nos debruçarmos na literatura, ela pode se tornar um limitador e, talvez, um perigo a experiência estética. Não quer dizer que ela, a crítica, não possa nos auxiliar em mergulhos mais profundos na densidade do texto. Todavia, não pode ser uma barreira a fruição e a experimentação.

Uma primeira leitura da novela sem a preocupação de conhecer as franjas de sua composição, isto é, sem que haja de imediato a necessidade de identificar a história de fundo - os efeitos da Revolução Mexicana (1910-1920), em especial a guerra cristera (1926-1929), com foco nos anos 30, na tentativa de demarcar uma certa resistência a políticas de secularização do

Estado - nos permite atentar para um estado melancólico, doloroso, mas que estranhamente empreende, também, um estado de resiliência que ora nos faz interrogar o narrador procurando vias de fuga desse estado de ânimo, ora mergulhar nele e, nos deixarmos ser levados por essa densidade emotiva. Exercitamos quase subitamente uma imaginação empática, qual seja, "um mecanismo de orientação das afetividades que diz respeito à compreensão e à afinidade das experiências do Outro" (Lima, 2025, prelo).

Embora não seja possível dizer o que o outro sente, porque particular de sua própria experiência, podemos operar a imaginação como uma maneira de atravessar as emotividades enquanto aqueles que em algum momento necessitam de compassividade e, por este motivo a provocação eminente a essa aproximação com outro na novela pode ser sentida aqui: "Há dias como hoje nos quais lembrar-me me dá pena. Quisera não ter memória ou converter-me em um piedoso pó para escapar da condenação de me olhar" (Garro, 2019, p.9). Não nos interessa uma avaliação psicológica dessa citação, embora seja difícil evitá-la, faço aqui apenas a contento de não cair em armadilhas características desse modo de análise. Nos importa sentir junto e, esta afirmação nos convida a caminhar por um percurso de auto apagamento no processo de autorreflexão. Embora a historiadora Aline Magalhães Pinto diga que,

> A forma discursiva autorreflexiva é uma possibilidade e não o destino do enunciado autorreferente. Partindo da experiência de auto-observação e autodescrição, é um discurso que escapa ao subjetivismo. Será, portanto, uma escrita que não é meramente um reflexo da posição afetiva de um sujeito ou a descrição de seu estado de espírito. Voltando-se sobre si, enuncia algo a respeito da constituição da própria subjetividade e de seu desenrolar temporal e finito (Pinto, 2018, p.141).

Esta afirmação deixa de fora o substrato do que constitui o desenrolar da vida dos sujeitos no mundo. Importa destacar que a leitura das emoções e seus sinônimos, afetos, sensibilidades e etc, são sempre condenadas a um excesso de si, como um elemento que embora constitutivo da maneira como nos apresentamos ao mundo, não disporíamos de mecanismos

eficientes de isolamento a uma leitura clínica que não recaia em detrações de exageros denominado subjetivismo. Aquele em que a centralidade da experiência humana estaria na exclusividade da perspectiva individual. Não negamos esta crítica, afinal o conhecimento e as relações que estabelecemos com o mundo e conosco é intersubjetivo. De todo modo, toda forma de tornar as emoções e/ou afetos um elemento de segunda ordem é, do nosso ponto de vista, não considerar que ela (des)orientam a experiência individual e coletiva. Celia Cabrera e Micaela Szeftel (2021, p.7) afirmam que "a afetividade [emoções] é uma forma de relação com o mundo, com as coisas, a mais imediata e talvez a mais privilegiada", isto porque, se expressamos algo atravessados por nossa historicidade, pelas experiências que no decorrer da história nos compõem, dizemos de um lugar que é a nossa corporeidade e, disso não decorre de negar a necessidade de nos ancorarmos em princípios universais (imperativos categóricos), mas de entendê-los como fragmentos compartilhados. Não propõe-se retirar o sujeito do espaço público em favor da intensificação de sua fragmentação identitária, mas na contramão da interiorização do mundo moderno, radicalizar a ação coletiva pela percepção do sujeito que ao criar-se, inventar-se, também, cria e inventa o Outro; isto porque o compreende como coletivo identitário e não como elemento último narcísico.

Na novela de Elena Garro isso fica claro, pois ela faz um movimento pendular entre o eu e o nós que atravessa toda história. Há um lugar coletivo-subjetivo que não consegue abrir mão de dizer-se e inventar-se, em forma de compartilhar dores e afetos. Vejamos o seguinte trecho:

> Quando o general Francisco Rosas chegou para pôr ordem me vi invadido pelo medo e esqueci a arte das festas. Meu povo não dançou mais diante daqueles militares estrangeiros e taciturnos. Os lampiões se apagaram às dez da noite e esta se tornou sombria e temível (Garro, 2019, p.11).

Não podemos dizer que a articulação em vista desse fragmento seja apenas de uma tentativa de "constituição da própria subjetividade" e ainda assim, deixar subscrito que as emoções decorrentes desse movimento são

de menor importância, valor e complexidade. Partir desse prisma é endossar uma redução ontológica que encerra qualquer compreensão subjetiva, tornando-o atributo puramente bruto da experiência humana. Nesta citação a circularidade das emoções são colocadas em disputa pela própria narrativa. Ser invadido, esquecer-se e esquecer de, são possibilidades que dizem respeito não a tangenciar a liberdade de ser no mundo, mas antes de estar disponível aos caprichos de outrem que pode, em vista disso, produzir temor, terror e, desse encontro nada mais ter o mesmo sabor ou a centelha criadora, o fulgor da vida, aquele momento em que a vida arde e faz do corpo seu teatro. "(...) Por isso nós a guardávamos em silêncio. Na espera eu estava triste, vigiado de perto por esses homens taciturnos que abasteciam as árvores de enforcados. Havia medo. A passagem do general nos produzia temor" (Garro, 2019, p.12).

O narrador-povo coletivo (Esteban; Aparicio, 2024, p.92) nos faz duvidar da autoria, nos faz convocar o narrador e perguntar por sua impávida escolha de resgatar o eu-coletivo para demonstrar que a subjetividade corporificada no coletivo não implica um subjetivismo ébrio, pelo contrário. Ele quer que estejamos com ele/eles criando conexões e comunicações tornando o não-familiar compreensível, isto é, exigindo do leitor a capacidade de mobilizar faculdades e competências dela estimuladas (Iser, 1996, p.15). As emoções em decorrência disso, são fundamentais, isto porque podemos fazer a aposta de que ao preencher os *gaps* do texto o leitor necessita mobilizar seu repertório de vida, que implica dizer que a leitura é tanto cognitiva quanto afetiva, portanto, uma resposta sensível, produz afecção que encontramos quando abertos as estratégias de expectativa, um jogo que gera tensões emocionais, estes que aparecem na seguinte cena:

> Nicolás sorriu; ele e sua irmã jogavam Juan em uma poça de água profunda e então lutavam para salvá-lo. Resgataram-no sob risco de suas próprias vidas e voltavam ao povoado com o "afogado" nas costas, olhando para as pessoas da profundidade de seu secreto heroísmo. Isso acontecia quando os três compartilhavam a surpresa infinita de encontrar-se no mundo (Garro, 2019, p.26).

Nesta cena Elena Garro coloca em evidência as tensões emocionais que se apresentam nos gestos infantis, no risco de vida e nas contradições afetivas de cuidado e descuido dos personagens na relação entre eles. A brincadeira que se caracteriza como um jogo e, portanto, dispõe de regras próprias de funcionamento, é uma metáfora emotiva, isto é, é a maneira como os personagens experimentam o mundo da vida pelos atributos da intensidade, da surpresa e de afetos contraditórios. Ao que parece a profundidade da poça, em sua contradição, pela sua razoabilidade ficcional, se converte em potencial simbólico para demonstrar esta ambivalência infantil e os vínculos necessários ao espaço afetivo e à existência.

O texto nos faz ultrapassar o literal e nos convida a participar afetivamente da cena. Se podemos ainda, junto a Wolfgang Iser (1996), responder a este convite, é mais uma vez perceber que Garro nos impulsiona a preencher as lacunas com respostas emocionais. Em consequência disso, ao fitarmos o sorriso de Nicolás, ele perde sua marca meramente descritiva, sugerindo uma felicidade íntima que apenas ele sabe qual é, algo como o prazer da solitude advinda de saber o porquê. Uma cumplicidade fraterna e de sentimento de pertencimento que não é dependente, mas voluntário em relação ao mundo. Ainda nesta cena, medo e coragem, morte simbólica e renascimento lúdico são pares antitéticos que não querem explicar o estado de ânimo, mas fazer emergir o gosto mesmo pela oscilação entre o real e o simbólico que outra vez nos provoca a participar ativamente pela reconstituição da intensidade do vivido devido a escolha dos gestos narrativos de Garro, carregados de emoções e, que permitem uma ética da emotividade, pelo seu teor cognitivo e avaliativo, para retomar aqui Martha Nussbaum.

Considerações Finais

A narrativa emotiva de Elena Garro nos surpreende pela capacidade de tornar emoções profundas, complexas, algo que tangencia a realidade constitutiva da subjetividade pela maneira como permite com que a forma de espessura da realidade se contorça à experiência humana. A

cena evocada acima articula a infância como território de descobertas fundantes, ainda que em meio ao terror e a experiência dolorosa, sobretudo, porque conjura a solidariedade e o heroísmo secreto de Nicolás. Dito isso, podemos perante o que foi dito até aqui fazer a seguinte afirmação; as emoções e as metáforas não são adornos, não são substratos de segunda ordem e não são puramente irracionais, mas aqui aparecem como força estrutural do texto, potencialidade que movimenta e torna a novela vívida e, mais, vincula a leitura a densidade afetiva pela memória e pela existência, sem com isso fazer barganha com a historicidade e com a retoricidade.

Nesse sentido, as emoções e as metáforas em Garro fazem parte tanto da prosa, quanto da estrutura de pensamento. Devemos notar que a cena do fim da primeira parte, a fuga de Julia das mãos do General Rosas nos é imposta como um dado de puro maravilloso. A fuga: Ela não quer viver a vida que a revolução traz, o que não significa que não tenha sentimentos por Rosas (o que fica demonstrado ao longo da primeira parte). O Desejo pode ser Sim e Não ao mesmo tempo, pois a marca fundamental da experiência humana em relação ao real é contraditória, uma vez que a atitude ontológica seja um esforço além da predicação. Se todo o real é racional, como queria Hegel, a razão é como nos mostra Garro, metáfora, não só como figura de linguagem, mas como um elemento explosivo que vai movendo e comovendo outras metáforas. Garro retoma ao mesmo tempo a compreensão de tempo que não encerra os conflitos, mas os fazem imóveis e eternos em um tempo que não passa e não se redime. Ela torna o tempo em metáfora pois somente a metáfora é capaz de dar conta de um tempo que se torna mítico em sua estela de acontecimentos e, finalmente, se transborda, carregando seus conceitos fundamentais das mais profundas contradições. E os próprios conceitos de tempo, memória, real e realidade se confundem e se tornam outra coisa, novas estrelas para uma mesma constelação.

Referências

BLUMENBERG, Hans. **Paradigmas para una metaforología**, Madrid: Trotta, 2006.

CABRERA, Celia; SZEFTEL, Micaela. El valor y sus horizontes: aspectos de la génesis de la conciencia afectiva en la fenomenología de Husserl. Celia Cabrera y Micaela Szeftel, **Fenomenología de la vida afectiva**. Buenos Aires: SB Editores, 2021.

DUDA, Bianca Carraro. **Martha Nussbaum e a função das emoções na educação para a democracia**. 1. ed. Guarapuava: Apolodoro Virtual Edições, 2024.

GARRO, Elena. **Los recuerdos del porvenir**. Ciudad de México: Joaquin Mortiz, 1989.

GARRO, Elena. **Memórias de España 1937.** Buenos Aires: Editora Salto de Pagina, 2011.

GARRO, Elena. MORA, Gabriella. Elena Garro. **Correspondencia Con Gabriela Mora (1974-1980)**. Editora da Benemérita Universidade Autônoma de Puebla: Puebla, 2011.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e Tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético** vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O Ato de Leitura**. Volume 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAMESON, Frederic. **Las Antinomias del Realismo**. Cidade do México: Editorial Verso, 2013.

LIMA, Edson Silva de. Emoções e Memória na História Pública: Narrativas de Dona Regina e Seu Lourenço (no prelo), 2025.

MARQUARD, Odo. **Felicidad en la infelicidad**. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.

NUSSBAUM, Martha Craven. **Paisajes del pensamiento: la inteligencia de las emociones Barcelona**: Madrid: Paidós Ibérica, 2008.

NUSSBAUM, Martha Craven. Disgust, shame, and the law. In: NUSSBAUM,

Martha Craven. **Hiding from Humanity**. Nova York: Princeton University Press, 2004.

PERALTA, Jorge Luis (2006) "La configuración del tiempo mítico en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro: ". En: **Cuadernos del CILHA**, Año 7, no. 7-8, p. 337-350.Dirección URL del artículo: https://bdigital.uncu.edu.ar/1114.Fecha de consulta del artículo: 08/04/24.

PINTO, Aline Magalhães. Amar, escrever, saber de si: a questão da autorreflexividade nos diários das' femmes de lettres' Aline de Lens (1881-1925) e Catherine Pozzi (1882-1934). Belo Horizonte: **Matraga: Estudos Linguísticos e Literário,** 2018.

PONIATOWSKA, Helena. Elena Garro y su amor por los Campesinos. La Jornada, 13 de MArço de 2016, **Caderno de Opinião**. Disponível em https://www.jornada.com.mx/2016/03/13/opinion/a03a1cul . Consultado em 08/04/2024. WATT, Ian. A Ascensão do Romance. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

DA CASA AO MAR: O ESPAÇO DA VIOLÊNCIA DE GÊNERO EM PALOMA VIDAL

Eidisara Alves Freitas[1]
Carlos Magno Gomes[2]

Este texto é um recorte de nossa pesquisa de mestrado em andamento e tem como objetivo propor reflexões sobre como o espaço da violência vem sendo retratado na literatura brasileira nas últimas décadas. Para este artigo, vamos analisar o os espaços da violência no livro *Mar Azul* (2012), de Paloma Vidal, a fim de evidenciar como o corpo da mulher constitui-se como um espaço de resistência. Para tanto, fundamentamos nossos argumentos nas propostas de Elódia Xavier (2012), Carlos Gomes (2024) e Verônica Gago (2020). Xavier propõe diferentes conceitos de casa nas obras de autoria feminina, com destaque para as contradições entre a casa jaula, aquela que aprisiona a mulher aos padrões de submissão, e a casa ninho, aquela que acolhe e protege o corpo feminino. Gomes destaca que os casos de violência sexual contra as mulheres são atravessados por códigos misóginos que a escrita de mulheres tem revisado nos últimos anos. Gago, por sua vez, reconhece o corpo feminino como um corpo-território articulado às opressões sociais.

A obra *Mar Azul* faz referência à violência contra a mulher na época da ditadura civil-militar no Brasil e na Argentina. Por isso, em nossas reflexões iniciais, retomamos o debate sobre violência de gênero dos dois países, que permanece como uma das expressões mais alarmantes da desigualdade estrutural, com dados recentes apontando para o agravamento desse cenário. Segundo o 19º Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2025), o Brasil registrou em 2024 um total de 87.545 casos de estupro, sendo 87,7%

1 Mestranda pela Universidade Federal de Sergipe, PPGL/UFS. Bolsista CAPES. E-mail: eidisara@outlook.com /Orcid:https://orcid.org/0009-0001-7577-556X

2 Prof. Titular da UFS. Bolsista CNPq. Coordenador do GELIC/CNPq/UFS. E-mail: calmag@bol.com.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9070-9010

das vítimas mulheres ou meninas, com destaque para os 76,8% classificados como estupro de vulnerável, que envolvem crianças menores de 14 anos. No mesmo período, foram registrados 1.492 casos de feminicídios, sendo a maioria das vítimas mulheres negras e mortas por parceiros ou ex-parceiros (FBSP, 2025). Esses números refletem não apenas a alta incidência da violência, mas também a dificuldade de enfrentamento diante de um ambiente social marcado pelo machismo e pela naturalização da agressão.

Na Argentina, o contexto é igualmente preocupante. O Observatório de Feminicídios "Adriana Marisel Zambrano", da ONG La Casa del Encuentro, registrou 283 casos de feminicídio em 2024, além de lesbocídios e transfemicídios, o que equivale a uma mulher assassinada a cada 27 horas. Em paralelo, o atual governo de Javier Milei promoveu o desmonte das políticas públicas de gênero, extinguindo órgãos especializados e propondo a retirada do crime de feminicídio do Código Penal, decisão amplamente criticada por entidades de direitos humanos. No Brasil, o ex-chefe do Executivo Jair Bolsonaro foi condenado em 2025 por falas proferidas em uma entrevista de 2022, na qual afirmou que "pintou um clima" com meninas venezuelanas em situação de extrema vulnerabilidade social. Declarações como essa, vindas de figuras públicas com grande alcance, naturalizam o abuso, reforçam o machismo estrutural e funcionam como aval simbólico à impunidade. Em sociedades onde mulheres e meninas são as maiores vítimas da violência, o desmonte de políticas públicas e a banalização do discurso violento representam formas diretas de perpetuação da opressão de gênero.

No contexto literário, muitas autoras têm tematizado a questão da violência contra a mulher no Brasil e na Argentina nas últimas décadas. Tatiana Salem Levy, Patrícia Melo, Aline Bei e Sheila Smanioto estão estre as brasileiras que passaram a relatar casos de violência de gênero na literatura brasileira. Selva Almada, Mariana Enriquez, Belén Lopez Peiró e Dolores Reys reforçam a importância de a literatura questionar a violência misógina que ainda paira na Argentina. Na ficção de Paloma Vidal tentaremos mapear os movimentos da protagonista pelos espaços da casa e da rua, analisando o quanto a hipótese de que a casa é descrita como um

espaço topofóbico e está relacionada aos momentos de desprezo do pai e estupro do namorado. Esteticamente, na elaboração ficcional, observamos que há indícios literários de um caminho para a construção de uma literatura que reforça o corpo da mulher como um corpo-escrita, isto é, um corpo-resistência contra a violência.

Em *Mar azul*, a protagonista se move entre fronteiras físicas e simbólicas, carregando traumas herdados do exílio argentino e da repressão, em uma tentativa de reconstruir uma identidade esfacelada pela censura e pelo silenciamento. Ao mesmo tempo que traz memórias da jovem argentina que passa a morar no Brasil, a narrativa explora o corpo feminino como um território político, denunciando a persistência da violência patriarcal e convocando a memória como forma de resistência.

Os espaços de opressão: a casa e os códigos sociais

Thays Albuquerque, em sua tese *Nos fios da memória Latino-Americana: Narrativas da Pós-Ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile* (2020), observa que o ambiente de caos e violência instaurado pelas ditaduras provoca consequências profundas para toda a sociedade; contudo, tais repercussões se agravam quando se trata das mulheres e dos corpos feminilizados, historicamente submetidos à dominação patriarcal. A violência contra os corpos femininos, portanto, especialmente durante regimes de repressão como os da Argentina e do Brasil, não se restringe à opressão direta; ao contrário, ela se expande para o controle dos espaços em que as mulheres habitam e ocupam. A feminista Verónica Gago (2020) vai além ao defender que a violência contra as mulheres tem sido historicamente utilizada como uma ferramenta de acumulação de capital, o que explica porque o patriarcado, em aliança com o capitalismo, mantém a lógica da servidão feminina. Dessa forma, a opressão e a violência tornam-se dispositivos centrais para sustentar a dependência econômica das mulheres e restringir seu acesso à autonomia intelectual e corporal.

A pesquisadora feminista Eloísa Xavier, em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2021), nos convida a pensar o corpo feminino para

além de uma entidade biológica, mostrando-o como um espaço de múltiplas inscrições sociais, políticas, culturais e geográficas. Para ela, o corpo não é neutro: ele carrega marcas históricas que estruturam relações de poder e dominação. Xavier identifica dez modos de pensar o corpo feminino: invisível, subalterno, disciplinado, imobilizado, envelhecido, refletido, violento, degradado, erotizado e liberado, categorias que evidenciam como a sociedade, ao longo do tempo, molda e regula as experiências corporais das mulheres.

Para nós, discutir o corpo feminino a partir da teoria feminista em torno do corpo da mulher não é apenas repensar conceitos, mas é também expor as articulações de poder que sustentam hierarquias de gênero, raça e classe. É afirmar o corpo como campo de memória, resistência e reinvenção - um corpo que, mesmo historicamente silenciado, inscreve narrativas, tensiona limites e exige ser reconhecido em sua potência transformadora.

Nesse mesmo horizonte crítico, o pesquisador Carlos Magno Gomes (2024) propõe uma metodologia que identifica códigos misóginos que regulam os espaços de violência de gênero. Para ele, o corpo feminino é sacrificado quando sofre estupro e/ou feminicídio, pois recebe punições que fazem parte dos códigos sociais de controle do corpo da mulher. Ele parte das reflexões de Michel Foucault (2002), que destaca o quanto o suplício como um castigo é articulado como forma de controle público. Nesse caso, entendemos que a violência impera enquanto castigo imposto às vítimas. Tais crimes estão atrelados ao controle dos padrões de gênero, destacando que o suplício do corpo feminino é um instrumento de domesticação moral, legitimado por estruturas jurídicas e morais herdadas do patriarcado (Gomes 2021).

Para além do suplício, Gomes mobiliza a ideia do corpo da mulher como um intertexto, ao entender o corpo como um arquivo que tanto pode ser ligado à série estética como à histórica, já que os textos possuem procedimentos de retomadas, de lembranças e de reescrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Assim, em textos literários, em que o corpo feminino é punido, observamos que esse corpo funciona como um intertexto cultural para além das relações estéticas da obra e passa a nos remeter ao extratextual como horizonte interpretativo (Gomes, 2021, p. 153).

Nas sociedades patriarcais, historicamente, o corpo feminino faz parte do espaço e controle e de opressão, portanto, é um corpo castigado, simplesmente por ser feminino. Essa concepção misógina reconhece o castigo como uma prática moral que culpa as mulheres e inocenta seus algozes, sobretudo em contextos em que o medo é imposto às mulheres que mesmo vítimas são consideradas culpadas. Nas representações do espaço violento da casa, as agressões e abusos sexuais são parte de códigos sociais machistas, pois "abre o texto literário para sentidos coletivos" (Gomes, 2021, p. 153). Desse modo, Gomes fundamenta uma leitura crítica ressalvando que o corpo é, ao mesmo tempo, vestígio da barbárie e potencial de reinvenção: um intertexto que carrega novas leituras da violência contra a mulher.

Dando continuidade às suas reflexões, ao tratar da persistência da violência sexual como linguagem socialmente instituída, Gomes propõe o conceito de "monolinguismo misógino", entendido como uma língua espectral que "funciona como uma língua que controla a liberdade das mulheres e impõe o terror da violência como padrão" (2024, p. 93). Ainda que as legislações contemporâneas tipifiquem e punam juridicamente o estupro e a importunação sexual, o autor destaca que a cultura machista continua a operar como imaginário ativo tanto na Argentina como no Brasil: uma espécie de gramática da dominação, que escapa ao alcance da lei e ressoa nas práticas sociais cotidianas.

Quanto aos códigos da casa, Elódia Xavier enumera múltiplas estratégias machistas que estão presentes na casa, destacando-se como um espaço topofóbico para a mulher, entre eles estão: couraça, jaula e exílio (Xavier, 2012). Esse espaço opressor é abandonado pela protagonista de *Mar Azul*, para quem o mar é projetado como metáfora de encontro e resistência feminino, pois seu corpo se reinventa e se afirma depois dos abusos sofridos na infância e adolescência. Ao lançar-se ao mar, a protagonista rompe com os limites fixos da casa tradicional como jaula ou exílio e desloca-se para uma espacialidade que permite reconstruir subjetividades e memórias. O corpo, ali, torna-se casa de si, território de pertencimento possível em meio à ditadura e ao exílio. A casa em oposição ao mar torna-se espaço de terror. Em vez de abrigo, a casa encarna uma prisão simbólica, que ecoa

a "casa jaula" de Xavier, revelando-se como uma arquitetura de controle e silenciamento da mulher.

A mobilidade do corpo das personagens nessas narrativas é uma estratégia de sobrevivência. Para Gomes (2010, p. 7), esses deslocamentos são mais do que opções estéticas: são "formas sofisticadas de protesto contra a naturalização do 'destino de mulher'", pois evidenciam o desconforto de mulheres que percebem que vivem "a história dos outros" e não a sua própria. Essa percepção também atravessa o corpo da protagonista de *Mar Azul*, que busca no mar uma heterotopia de resistência e pertencimento, contrapondo-se ao peso da memória familiar e à violência da ditadura.

Na continuidade, passamos a analisar os espaços da violência na obra de Paloma Vidal.

Os deslocamentos da casa para o mar

O romance *Mar Azul* se desenvolve entre a Argentina e o Brasil, durante os anos da ditadura militar argentina e a construção de Brasília, nova capital brasileira. Narrado em primeira pessoa, o romance conta a trajetória de uma protagonista argentina sem nome, que se muda para o Rio de Janeiro após o desaparecimento de sua melhor amiga vítima do regime opressor e também em busca de seu pai, exilado político. Quando contava para algum curioso que meu pai havia me deixado para construir uma nova capital num outro país, a reação não era só de incredulidade [...] (Vidal, 2012, p. 119). Essa marca do abandono paterno pode ser vista como uma das tensões que envolvem os deslocamentos da protagonista em busca de suas raízes.

Deixada na casa da amiga Vick e de sua mãe, a protagonista cresce imersa no silêncio, na ausência de respostas sobre o pai e também sem saber nada sobre a mãe cuja única lembrança é um retrato nu guardado em um livro. A personagem lida com perdas simbólicas e concretas: o luto dos vivos, a violência sexual sofrida aos 13 anos por R., um jovem militarista, e o peso de viver em um país atravessado pelo medo e pela repressão. Dessa forma, *Mar Azul* constrói, com delicadeza e fragmentação, uma narrativa

de dor e resistência, marcada pela oscilação constante da memória e pelo entrelaçamento da subjetividade com os traumas históricos.

Essa fragmentação do espaço pode ser percebida também na estrutura da obra, que deixa pistas da relação da protagonista com o mar desde seu título até seu último movimento. Conforme Döll (2018, p. 134), a escrita do romance tem um deslocamento próximo "ao movimento das ondas e por essa razão toda a narrativa será marcada por idas e vindas, reflexo da agitação ou calmaria das águas". Tal deslocamento da escrita de Vidal se estrutura em um movimento não linear, no qual presente e passado se entrelaçam constantemente, construindo uma subjetividade fragmentada e instável, espelho da própria experiência da narradora-personagem.

Assim, observamos que há diferentes relações entre escrita e os movimentos psicológicos da protagonista. Subjetivamente, a relação da água com a personagem remete aos movimentos de busca de si, depois do abandono do pai e da violência sexual sofrida. Paralelamente, a escrita do livro se assemelha a um diário, embora ela deixe bem claro que não o é: Isto não é um diário, nem uma carta, nem uma autobiografia, nem qualquer outro modo de escrita íntima. Só escrevo porque ele escreveu do outro lado (Vidal,2012, p.74). Tais divagações reforçam as subjetividades que atravessam o texto em uma tentativa de juntar a memória que restou desses desencontros violentos.

Ao mesmo tempo que tenta negar que escreve um diário de um exílio, a protagonista registra momentos em que se sente aprisionada à casa, como se estivesse em uma jaula, marcada pelo aprisionamento e pela negligência afetiva. Entendemos esse espaço como uma topofobia por se um lugar de dor. Xavier destaca que nas narrativas de autoria feminina a casa pode assumir uma dimensão oposta: "deixa de ser ninho, para ser jaula" (Xavier, 2012, p. 163). Na ficção de Vidal, em vez de segurança ou acolhimento, a moradia torna-se um lugar hostil. Sob a perspectiva de Gomes (2010), o espaço feminino, quando condicionado pelas estruturas de gênero, transforma-se em um lugar de angústia e náusea, experiência já antecipada nas ficções de Clarice Lispector, por exemplo.

Na ficção de Vidal, a casa jaula que a personagem argentina vivia com seu pai é marcada por silenciamentos, luto e ausência de uma relação pai e filha. A partir de fragmentos, nota-se que o pai embora presente fisicamente representava a ausência do afeto e do cuidado, pois a filha era tida como uma obrigação indesejada. Essa lacuna fará com que a protagonista busque durante a narrativa entender o motivo desse desencontro emocional com o pai, o qual demonstrava disposição para traduzir livros, construir cidades, lutar contra guerras e ditaduras, mas não conseguia enxergar a filha, dentro do seu âmbito parental e relação afetiva. Ele só queria silenciar a filha:

> Ele me acusava: 'no te cansás de hablar?[3] Essa é também uma lembrança antiga que tenho dele. Minha precocidade era denunciada como defeito, e quando ele me imputava não ser capaz de ficar em silêncio nem quando estava sozinha era tal a sua incompreensão que só me restava uma espécie de culpa. (Vidal, 2012, p.74)

Em outra passagem, há o sentimento de gratidão. Pois, esse silenciamento que o pai lhe impunha, permitiu-lhe ser livre. Embora o sentimento de abandono permaneça em quase todo o texto, a personagem aprendeu a gerenciar sua vida sozinha e com isso teve uma outra dinâmica de ver o mundo e se valorizar, mesmo "quando ele preferia não dizer nada." (Vidal, 2012, p.75). A partir desse olhar, para a personagem, o pai escolhe não fazer parte da sua infância, escolhe ir embora, opta pelas plantas, deixando a filha em um segundo plano: "Meu pai falava muito com as plantas. Eu tinha ciúmes daquela amizade e agora me parece engraçado que nossa relação pudesse ser a tal ponto desencontrada. O fato é que nunca aprendi a gostar delas, tendo-as como minhas concorrentes[...]" (Vidal, 2012, p.141). Esses detalhes de desencontros entre a protagonista e o pai desnudam a casa como um espaço nauseante. Carlos Magno Gomes reconhece que o espaço da família é também uma "fronteira espacial sombria e subjetiva",

3 O conceito de Elódia Xavier sobre a casa da infância corrobora com a casas e espaços da protagonista de *Mar Azul*. "A casa da infância representa o passado, que com suas tensões, contribuem para a crise da protagonista [ ]." (Xavier, 2012).

marcada pelas fragilidades das verdades patriarcais que são desnudadas pelas protagonistas que questionam a casa como um espaço de aconchego (2010, p. 12).

Em Mar azul, o deslocamento da protagonista pela casa do pai parece ser uma alternativa para a fuga das angústias familiares. Da casa em que sua voz era enjaulada, seus afetos negados e a sensação de abandono a consumia, a narradora passou a morar com a amiga e sua mãe. Todavia, ela também não está protegida, pois passa a transitar por espaços sociais e ter um relacionamento afetivo com um jovem que defendia o regime ditatorial. Nesse novo espaço, ela passa a sofre o assédio do namorado que lhe convida para visitar sua casa como em uma emboscada, pensando em abusar sexualmente dela. Sem conhecer os motivos do convite, ela aceita. Contando o episódio à amiga Vicky, ela deixar transparecer que não imaginava que seria violentada na casa do namorado:

> Ele me levou pra casa dele.,
> – Você nunca tinha ido?
> – Não tinha ninguém.
> – E os pais dele?
> – Não sei.
> – Você não perguntou?
> – Não tinha ninguém (Vidal, 2012, p.37)

Esse deslocamento para a casa daquele que poderia ser seu acolhedor, mas passa a ser um agressor é mais uma vez assustador, pois a casa é também descrita como topofóbica. No primeiro momento, a protagonista reconheceu no novo espaço as memórias de sua infância por ser uma casa familiar: "- Quando a gente entrou, eu me senti bem, senti uma familiaridade, a gente passou por um longo corredor, parecido com casa do meu pai." (Vidal, 2012, p.37-38). O que parecia um espaço de aconchego e ninho, passa a ser de violência e escuridão: "E lá dentro, a casa tem muita madeira, é aconchegante, tem retratos, enfeites, tapetes no chão, mas tudo escuro". (Vidal, 2012, p.37-38). Nesse espaço da emboscada, ela sofre o abuso premeditado:

> Para com isso, vira pra cá, por favor, olha pra mim. Você tá me deixando assustada. - Fecha os olhos, isso, tá gostando, né? Eu mexo assim, devagarinho. Por trás é que é bom. Não chora, minha putinha, você queria, eu sei, eu sei, não finge que não, não me empurra assim, putinha, vem cá, fica quieta, tá bom? Tá tudo bem, né? Eu estou gostando muito. Você é minha, minha, só minha. (Vidal, 2012, p.39-40).

Tais cenas são descritas pela protagonista pra a amiga Vicky, narrando um estupro pelo seu namorado R. Essa violência reforça o quanto os códigos misóginos são impostos ao corpo da mulher, uma vez que o namorado se aproveita da liberdade, que ela busca em sua companhia. Todavia, essa promessa se transforma em tortura e terror. Nessa segunda violência sofrida, observamos que o espaço topofóbico da casa está também relacionado aos traumas do abandono do pai, que sempre lhe pedia silêncio.

Retomando a perspectiva de Gomes (2021) acerca do corpo feminino como um intertexto cultural, compreendemos como esse corpo é atravessado por códigos sociais que impõem a punição como estratégia de dominação da sexualidade masculina. A casa de R., então namorado da protagonista, é descrita como espaço preparado para a violência. Ao ser conduzida até esse território privado, a personagem experimenta a transição da promessa de encontro para a realidade do abuso. O deslocamento até o espaço privado é descrito como captura simbólica: "Ele foi me levando, falando e falando, quase chorando às vezes, e quando eu percebi a gente tava na frente da casa dele" (Vidal, 2012, p.38).

Esse desdobramento da narrativa evidencia que a violência não ocorre em qualquer lugar, mas em um espaço preparado pela lógica do agressor. O quarto nos fundos da casa, descrito como "um quarto pequeno, que nem o meu aqui, só que todo bagunçado" (Vidal, 2012, p.39), constitui a armadilha final: lugar de clausura, sem testemunhas, onde o corpo da narradora é imobilizado e apropriado. O ato em si explicita a fusão entre poder e espaço, quando R. afirma: "você é minha, minha, só minha [ ] agora eu estou em você pra sempre" (Vidal, 2012, p.40). O discurso direto não apenas narra a violência, mas reinscreve no corpo a marca do domínio masculino. Assim, em diálogo com Gomes (2021), compreende-se que tanto o corpo

quanto o quarto do agressor funcionam como textos atravessados por códigos de dominação que impõem silêncio e submissão à mulher.

Por essa perspectiva, entendemos que em *Mar Azul*, o corpo da protagonista, violentado e silenciado, carrega marcas da memória coletiva de tempos de repressão política e de naturalização da violência de gênero. Para o namorado, o corpo dela era visto como parte do território masculino. A representação dessa territorialidade corporal dialoga com as perspectivas feministas que questionam as diversas formas de imposição de valores morais e sociais ao corpo da mulher. Para Verónica Gago (2020), o corpo feminino como um corpo-território é atravessado por discursos coletivos que naturalizam a violência sexual o silenciamento da mulher.

Assim, na ficção de Paloma Vida, essas tensões ficam amarradas às posturas conservadoras do abusador que defende a ditadura e se mostra machista e conservador, pois "R não apenas obrigava a narradora a ouvir o que quer que fosse que ele queria dizer como encontrava nela um subterfúgio para colocar em prática seus desejos mais antidemocráticos, sem impeditivos" (Döll, 2018, p.131).

Entre os espaços que se projetam como caminhos a serem trilhados, a protagonista de *Mar azul* encontra no mar um espaço de transição, em que seu corpo está fora dos lugares nauseantes e se projeta em busca de espaços seus. "Só o mar me acolhe do lado de fora. Será ele uma espécie de memória? O receptáculo de um corpo estranho, que é o meu próprio, em movimento, no tempo em que ele mal sabia de sua própria existência, mas se movia com prazer, ondulando na água?" (Vidal, 2012, p. 76). Nesse caso, o mar pode ser entendido como espaço de transformação e reconstrução da identidade da narradora.

Além disso, o mar é um espaço de memória da infância, pois a protagonista o conecta a lembranças felizes de sua infância na Argentina, especialmente aos raros momentos de afeto do pai. Um desses episódios aparece quando ele a leva para a praia e, em meio à espontaneidade do encontro, proporciona-lhe um instante de alegria compartilhada: "Um dia me trouxe uma pipa em forma de cachorro. Outra vez veio de mãos vazias, e sem perder o impulso da chegada me levou até a água, para um mergulho

rápido e feliz. Saímos os dois congelados e só então ele lembrou que não tínhamos toalhas" (Vidal, 2020, p.106). Também em outro momento, a lembrança se ancora na primeira visão do mar: "ella vio el mar" (Vidal, 2012, p. 168). Nesse movimento de recordações, o deslocamento para fora da casa se mostra uma forma de reconstrução da identidade da protagonista. O mar passa a ser esse território de reencontro consigo mesma. Assim, a relação do corpo feminino com o mar está atravessada pela reinscrição do corpo em um espaço de liberdade e independência que o espaço da casa não lhe proporcionava.

Diante das violências e ausências afetivas que marcam a trajetória da protagonista, é na água, especialmente no mar, que ela encontra um caminho de reconquista de si. O corpo, antes violado e submetido ao abuso, passa a ser ressignificado como território de pertencimento e liberdade. A água torna-se um espaço de memória e reconstrução de afetos, na qual imagens de carinho emergem, como as lembranças do pai e da infância na Argentina. É nesse processo de cartografar-se em um novo território físico e subjetivo que o mar atua como espaço de cura. Como afirma a personagem: "Só o mar me acolhe do lado de fora. [...] um dia, há muitos anos, eu era uma menina que nadava" (Vidal, 2012, p. 76).

Portanto, *Mar azul* pode ser considerada uma obra de revisão do discurso misógino, já que se posiciona contra o imaginário do estupro e pode ser lida como uma narrativa feminista (Gomes, 2024, p. 94). Essa possibilidade interpretativa se concretiza quando observamos que a narrativa traz a imagem do "corpo-escrita" – um corpo que, além de sofrer, também escreve, fala, reinventa-se por meio da tessitura estética em que o corpo da mulher se projeta como um corpo-casa, um espaço todo seu de resistência. Assim, ao identificarmos o corpo estuprado como um corpo que se reinventa como um corpo-resistência, temos a experiência literária como um espaço coletivo de contestação dos discursos misóginos de submissão feminina.

Considerações transitórias

Portanto, entre o espaço da casa do pai e a casa do namorado, o corpo feminino é rejeitado pela paternidade e abusado pelo companheiro, reforçando os perigos que a mulher corre em espaços familiares. Observa-se que o corpo feminino sofre em espaços que deveriam oferecer proteção e afeto como a casa. Essa constatação revela que, para as mulheres, não há refúgio possível em uma sociedade que ainda reconhece o corpo feminino como território de dominação. Ao abordar essas violências em múltiplas camadas políticas, familiares e subjetivas, o romance de Paloma Vidal amplia a compreensão da relação entre corpo, poder e linguagem, pois tensiona as fronteiras entre corpo feminino e a casa do pai e do namorado.

Essa casa subjugada ao domínio machista é abandonada pelo corpo feminino que se projeta em deslocamentos e tem no recanto marítimo uma fortaleza. Nesse caso, o mar pode ser visto como metáfora de refúgio, de movimento e de reencontro. Ele opera como um espaço fluido de cura e identificação, capaz de acolher os fragmentos de uma subjetividade esfacelada pelo exílio, pela ausência paterna e pelo trauma. A protagonista, ao reconstruir sua escrita como um corpo-resistência, expõe um modelo literário de questionamento da violência sexual e reforça o espaço da literatura de confabulações contra os discursos misóginos. Assim, *Mar azul* não apenas expõe a violência sexual, mas também afirma a potência de narrar como um gesto de enfrentamento político e de questionamento de valores morais.

Referências

ALBUQUERQUE, Thays Keylla de**. Nos fios da memória latino-americana: narrativas da pós-ditadura na Argentina, no Brasil e no Chile.** 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

CEPAL. Ao menos 11 mulheres são vítimas de feminicídio a cada dia na América Latina e no Caribe. CEPAL. Disponível em: <https://www.cepal.org/pt-br/

comunicados/menos-11-mulheres-sao-vitimas-feminicidio-cada-dia-america-latina-caribe>.Acesso em: 30/06/2025

DÖL,Karine Mathias., & Pacheco, Keli Cristina. A maré em escrita em Mar Azul (2012), de Paloma Vidal. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 125-140, jul.-dez. 2018 Disponível em https://doi.org/10.22456/2594-8962.89152.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de mudar tudo**. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GOMES, Carlos Magno. Os espaços nauseantes da família. **Terra Roxa E Outras Terras: Revista De Estudos Literários**, vol. 20, dezembro de 2010, p. 5-14.

GOMES, Carlos Magno. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ. Revista Do Programa De Estudos Pós-Graduados Em Literatura E Crítica Literária**, v. 26, p. 150-164, 2021. Disponível em https://doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p150-164. Acessado 30 jun. 2025.

GOMES, Carlos Magno. Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 42, n. 1, p. 91-107, 2024. DOI: 10.47250/intrell.v42i1.p91-107. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v42p91. Acesso em: 4 ago. 2025.

IPEA; FBSP. *Atlas da violência 2025*. Coord. Daniel Cerqueira; Samira Bueno. Brasília, DF: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2025. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/atlasviolencia/arquivos/artigos/5999-atlasdaviolencia2025.pdf. Acesso em: 19 ago. 2025.

VIDAL, Paloma. **Mar Azul**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2012.;

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina.** Florianópolis: Mulheres, 2012.

O INIMIGO ESTÁ PRÓXIMO: O ABUSO SEXUAL INFANTO-JUVENIL EM CONTOS LATINO-AMERICANOS

Carolina Montebelo Barcelos[1]

Introdução

Em uma extensa pesquisa coordenada por Regina Dalcastagnè (2021) com o objetivo de mapear o romance brasileiro contemporâneo, tendo como base as maiores editoras brasileiras, conclui-se que a maioria da autoria é masculina, branca e heterossexual. Destarte, "as personagens femininas tendem a ocupar menos tanto a posição de protagonistas quanto a de narradoras" (2021, p. 123), dando-lhes "menos acesso à voz" (2021, p. 124).

No entanto, novos modos e plataformas de circulação – feiras, saraus e festivais literários, blogs e redes sociais – abrem espaço para a difusão da literatura de autoria feminina, o que foi possível também devido à agenda feminista e expansão de editoras mais independentes. Com efeito, os prêmios literários, ainda que privilegiem os autores, contribuem para a ampliação do público leitor e para a publicação de autoras por editoras maiores, como tem sido o caso, por exemplo, de Natália Borges Polesso, Micheliny Verunshck e Jarid Arraes.

Stefania Chiarelli observa na produção literária dos últimos dez anos a consolidação da autoria feminina e, com ela, novas possibilidades de escritas sobre as questões de gênero, classe e raça em uma perspectiva menos estereotipada do feminino, em que abordam-se temas tais como maternidade, envelhecimento, sexualidade e racismo (2023, p. 32).

Nesse diapasão, em um olhar para a literatura latino-americana deste século XXI, Ana Gallego Cuiñas também chama atenção para a escrita de

1 Doutorado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio), Pós-doutorado(UERJ), membro do GT Teatro e Dramaturgia (ANPOLL), email: carolinambarcelos@hotmail.com, Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2644-0704.

mulheres que vem ganhando protagonismo, particularmente em relação ao discurso feminista e à visibilidade da violência machista (2018, p. 1).

De acordo com a ONU Mulheres (2017), a América Latina é a região do mundo, fora das zonas de guerra, com os maiores índices de violência contra as mulheres e de feminicídio, não obstante as políticas locais e nacionais pela proteção a mulher venham aumentando recentemente na região. Ainda, conforme dados do Observatório de Igualdade de Gênero da América Latina e do Caribe relativos ao ano de 2021, o Brasil ocupa o topo do ranking em números absolutos, seguido do México e da Argentina.

No que diz respeito à violência de gênero denunciada por muitas escritoras contemporâneas latino-americanas, vemos como a literatura promove relatos, debates e exemplos a favor de orientações éticas individuais e coletivas e contra os diversos tipos de violência (cf. Ginzburg, 2013).

À vista disso, o objetivo deste artigo é examinar a representação do abuso sexual feminino infanto-juvenil nos contos "Giselle", do livro *Histórias do rio Negro* (2008), da amazonense Vera do Val, e "Roberto", do livro *Dezenove garras e um pássaro preto* (2020), da portenha Agustina Bazterrica. Trata-se de narrativas em que os algozes são próximos a suas vítimas e representantes de umas das faces mais perversas de nossa estrutura patriarcal – a pedofilia.

Marcela Lagarde y de Los Ríos aponta quatro pilares que fundam a opressão das mulheres: econômico, político, social e cultural (2015, p. 147-148). O econômico diz respeito à divisão do trabalho em que não há equidade dos sexos; o político se pauta nas relações e estruturas hierárquicas de poder; no social temos a expectativa em torno da mulher como procriadora ou erótica – um "corpo-para-outros" (p. 148) -; culturalmente há opressão baseada em critérios etários, raciais, étnicos, linguísticos, dentre outros.

As desigualdades presentes nesses quatro pilares são fruto da inequidade intrínseca à estrutura patriarcal que rege toda a América Latina. Ademais, como afirma Lagarde,

> A violência de gênero é um mecanismo político cujo fim é manter as mulheres em desvantagem e em desigualdade no mundo e nas relações com os homens, permite excluir as mulheres do acesso a bens, recursos e oportunidades, contribui para desvalorizar, desabonar e amedrontar as mulheres e reproduz o domínio patriarcal[2] (2004, p. 6, tradução nossa).

A antropóloga vê o homem primeiramente como o opressor patriarcal, seguido das instituições, como o Estado e a sociedade política e civil (2015, p. 142). Tal visão está em consonância com a de Rita Laura Segato, para quem "[...] o Estado é sempre patriarcal, não pode deixar de sê-lo, pois sua história não é outra coisa que a história do patriarcado[3]" (2021, p. 109, tradução nossa). Segato explica que a estrutura patriarcal foi sedimentada no processo de colonização, em que os homens eram os interlocutores privilegiados pelos colonizadores, que angariavam, assim, aliados masculinos (2021, p. 118-119). Destarte, Segato usa a expressão *patriarcal-colonial-modernidade* (2021, p. 13) ao se referir à opressão das mulheres latino-americanas.

Essas considerações de Lagarde y de los Ríos e de Segato a respeito da opressão e violência vividas por meninas, moças e mulheres na América Latina são relevantes para examinarmos obras como os contos aqui em questão.

Análise de "Giselle"

Vera do Val, falecida em outubro de 2024, foi uma escritora amazonense, radicada em Manaus. Sua obra dialoga com um variado universo amazonense, como em *O imaginário da floresta: lendas e histórias da Amazônia* (2007) e *A criação do mundo e outras lendas da Amazônia* (2008). Os contos de *Histórias do Rio Negro* (2007), livro vencedor do prêmio Jabuti,

2 No original: "La violencia de género es un mecanismo político cuyo fin es mantener a las mujeres en desventaja y desigualdad en el mundo y en las relaciones con los hombres, permite excluir a las mujeres del acceso a bienes, recursos y oportunidades; contribuye a desvalorizar, denigrar y amedrentar a las mujeres y reproduce el dominio patriarcal".

3 No original: "[...] el Estado es siempre patriarcal, no puede dejar de serlo, pues su historia no es otra cosa que la historia del patriarcado".

tratam de meninas, moças e mulheres que nasceram ou viveram nas margens do rio daquela região.

A obra de do Val, mormente *Histórias do Rio Negro*, tem sido vinculada ao que seria um novo regionalismo na literatura brasileira contemporânea. Tanto a crítica literária quanto nossos autores não estão em total acordo no que se refere à reemergência desse gênero literário. Embora não seja o intuito deste artigo aprofundar essa questão, uma visada geral sobre o novo regionalismo, ou empréstimos do regionalismo de outrora em narrativas contemporâneas brasileiras, pode abrir possibilidades de melhor compreensão do conto a ser analisado, bem como dos demais contos do livro.

Se no regionalismo do Romantismo, como em *O sertanejo* (1875), de José de Alencar, a representação de determinados aspectos da nação – o sertão, nesse caso, - contribui para a ideia do que seria o Brasil por meio da exaltação da natureza e do patriotismo; no Naturalismo, as belas paisagens de Alencar dão lugar a um cenário árido e desolador, como em *Luzia-homem* (1903), de Domingos Olímpio, cujos personagens enfrentam a miséria nas terras devastadas pela seca. Já em um terceiro momento, autores como Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego, por meio de uma construção realista na linguagem, cenários e situações, sublinham o aspecto social das desigualdades, da seca, da fome, da miséria e da luta pela sobrevivência.

Essa seria, portanto, a herança que esta geração modernista teria legado a alguns escritores contemporâneos como Vera do Val. Tratar-se-ia, então, de um novo regionalismo realista que, localizado em regiões como o Amazonas e áreas ribeirinhas, aponta para estruturas socioeconômicas desiguais, como ocorre em "Giselle", conto em que a luta pela sobrevivência da protagonista e de sua mãe caminha junto ao machismo patriarcal.

Janete, seu nome de batismo, nasceu na beira do rio e foi, ainda criança, para a cidade com sua mãe, D. Orozimba, "parteira de mão cheia" (2017, p. 248). Lá, sua mãe a colocou para trabalhar em casas de família, mas era sempre despedida. "Quando estava pelos seus treze anos conheceu homem. Foi Seu Anésio, o do bar da esquina quem abusou da menina. E ela

gostou. Em troca de um guaraná gelado, meia dúzia de balas de goma, ele fazia a festa" (2017, p. 258-259).

É importante notar na citada passagem "E ela gostou" o incômodo que pode gerar no leitor ao se deparar com o consentimento e aprovação positiva do abuso sexual sofrido por uma adolescente. Ao longo do conto, o narrador assume, por vezes, a perspectiva da protagonista; logo após denunciar o abuso sexual, o narrador aponta que a personagem não estaria consciente de sua condição de vítima, pois ela se deixaria abusar em troca de guaraná e balas. E o narrador coloca o leitor novamente em posição incômoda quando, em seguida, diz: "Viu que no meio das pernas estava o seu futuro. E o futuro para Janete era um guarda roupa bem posto, sandálias de plataforma, umas quinquilharias, uns perfumes e uma televisão" (2017, p. 259-260).

Logo, "Dona Orozimba, que não era boba nem nada percebeu que devia se mexer para também ter sua parte nesse futuro. De bens no mundo ela só tinha a filha" (2017, p. 263). Assim, agenciou a filha. Primeiro, a levou ao cabelereiro – que a apelidou de Giselle - e pedicure, comprou para elas algumas roupas novas e maquiagem. Em seguida, a apresentou ao dentista Dr. Raimundo, casado, "homem tristonho e de pouca conversa, atrás de uns óculos grossos, cincoentão, meio careca" (2017, p. 280). Giselle, que então adotara o novo nome, passa a frequentar o consultório do homem.

Um dia tiveram relações sexuais e a partir daí, "ele viciou" (2017, p. 293). Um tempo depois, D. Orozimba ameaça enviar a filha para o interior, pois todos na região estariam falando mal dela. À vista disso, Dr. Raimundo compra uma casa com varanda para as duas. Mas, para Giselle, "a festa foi grande quando chegou a TV. Três homens para carregar a bruta, toalhinha de crochê em cima e vaso de rosas de seda vermelha" (2017, p. 307).

Não obstante o horror que é lermos sobre dois homens com idade avançada em relação a Janete/Giselle; um que a inicia sexualmente e reiteradamente a abusa em troca de pequenos agrados, outro que a mantém como amante, nota-se no conto o incômodo protagonismo de uma mulher, logo a mãe da personagem, em prostituir sua própria filha como contrapartida do que considera uma vantagem financeira: uma casa decente para morar.. Cruelmente, para a protagonista, a alegria foi ter uma televisão grande.

O conto revela, assim, como não só os homens, mas também mulheres introjetam e reforçam a estrutura patriarcal, promovendo a violência contra outras mulheres. Como assinala Diana Russell, "A maioria das pessoas também são incapazes de reconhecer que a família nuclear tem funcionado como um minicampo de concentração para milhões de meninas e mulheres[4]" (2006, p. 349, tradução nossa). Se, em muitos casos cotejados por Russell, os homens – pais, irmãos, tios, maridos – são os perpetradores da violência contra a mulher, mães, tias e irmãs também, infelizmente, podem exercer esse papel, seja por meio do controle da sexualidade de meninas e moças ou, como no caso do conto, algo não incomum nos rincões de diversas regiões latino-americanas, no uso do corpo destas mulheres como moeda de troca.

Análise de "Roberto"

A portenha Agustina Bazterrica faz parte de uma nova geração literária da Argentina, que consta também de nomes como Samanta Schweblin e Mariana Enriquez, cujas muitas narrativas podem ser lidas no âmbito do horror literário com recorte de gênero. Com uma escrita que se filia ao insólito ficcional e ao gótico, suas personagens, principalmente femininas, são desenvolvidas em um ambiente de horror, como é o caso dos romances *Saboroso cadáver,* pelo qual recebeu vários prêmios, e *Las indignas* (ainda não traduzido para português), e de alguns contos de *Dezenove garras e um pássaro preto*.

Ao organizar um livro que reúne artigos sobre autoras argentinas que vêm renovando o gótico literário, Adriana Goycochea explica que a opção em trabalhar com o gênero é porque "A realidade material é insuficiente porque envolve elementos ocultos, intangíveis e invisíveis que constituem a realidade[5]" (2021, p. 8, tradução nossa). A crítica argumenta que

4 No original: "La mayoría de las personas también son incapaces de re conocer que la familia nuclear ha funcionado como un mini campo de concentración para millones de niñas y mujeres".

5 No original: "la realidad material es insuficiente por que en ella participan elementos ocultos, intangibles e invisibles que constituyen lo real".

> Neste sentido, dá origem a outro aspecto incontornável que é a sua vocação política, porque movimenta emoções e afetos quando coloca o leitor diante de experiências coletivas de sofrimento e crueldade. Consequentemente, o excesso gótico assume a forma de uma transgressão porque denuncia as consequências de acontecimentos políticos, sociais e cultural. Então, medo, terror e horror representam a resposta emocional que, mediado pela estética, diz sobre o presente em que sobrevivem os vestígios afetivos do passado[6] (2021, p. 7, tradução nossa).

Se a literatura de horror de outrora era povoada por "detalhes sinistros como um rastro de sangue nas escadas de um castelo, um gemido vindo de uma catacumba distante ou uma canção estranha em uma floresta noturna[7]" (Lovecraft, 2000, p. 38, tradução nossa), no gótico contemporâneo latino-americano o monstro não é um ser sobrenatural, mas uma entidade física. Nesse sentido, como assevera Noël Carroll, "os criadores de horror artístico devem certificar-se de que as criaturas de suas ficções sejam ameaçadoras e isso pode ser conseguido garantindo que elas sejam pelo menos fisicamente perigosas" (1990, p. 63).

Destarte, os novos monstros, essas criaturas ameaçadoras e fisicamente perigosas, segundo Carroll, ou as experiências de sofrimento e crueldade que são colocadas para o leitor, conforme Goycochea, dizem respeito, no conto "Roberto", à figura masculina, muito próxima de sua vítima.

Ao passo que em "Giselle" Vera do Val desenvolve a trajetória da protagonista ao longo de muitas páginas, fazendo com que o narrador onisciente alterne neutralidade com a perspectiva da personagem principal e de sua mãe, em "Roberto", um conto curtíssimo – que ocupa uma página e

6 No original: "En este sentido, da lugar a otro aspecto insoslayable que es su vocación política, porque mueve emociones y afectos cuando sitúa al lector ante experiencias colectivas de padecimientos y crueldades. Consecuentemente, el exceso gótico toma la forma de una transgresión porque denuncia las consecuencias de la abyección política, social y cultural. Entonces, el miedo, el terror y el horror representan la respuesta emocional que, mediada por la estética, dice acerca del presente en el que sobreviven las huellas afectivas del passado".

7 No original: "A few sinister details like a track of blood on castle stairs, a groan from a distant vault, or a weird song in a nocturnal forest".

meia do livro – Agustina Bazterrica se vale de uma narradora em primeira pessoa, a própria protagonista, para abordar o abuso sofrido por ela em uma determinada ocasião.

Assim inicia-se o conto: "Tenho um coelho entre as pernas. É preto. Eu o chamo de Roberto. [...] É lindo porque é peludo..." (2023, p. 21). A narradora/protagonista conta isso para sua amiga Isabel, que tirou a calcinha e mostrou a ela que, ao contrário, não tinha nada daquilo. Pelo início da narrativa parece que o coelho peludo da narradora/protagonista diz respeito à puberdade, aos pelos pubianos que seriam representados pelo "coelho peludo".

Em determinado momento, Isabel torna o segredo de sua amiga algo público: conta para o professor de matemática sobre Roberto. Indignada com a amiga, a protagonista nega a existência de Roberto, e o professor García ordena que Isabel fosse para casa e que posteriormente iria explicar-lhe sobre certas coisas. Em seguida, se dirige à protagonista: "Você é muito bonita. Isabel não sabe de nada" (2023, p. 22), afirmando que no dia seguinte, depois da aula, queria ver seu coelhinho.

E assim o fez. O professor a levou ao banheiro, "porque ninguém podia saber de nosso segredo" (2023, p. 22), lhe deu muitos beijos, disse que ela era sua aluna preferida e a mais bonita e lhe pediu que levantasse a saia. Logo após, "o professor García tirou minha calcinha enquanto me beijava o rosto, o cabelo e a boca, e me dizia se comporte como garotinha, seu professor vai lhe ensinar muitas coisas" (2023, p. 22). Roberto, então, "mexeu as orelhas e lhe mostrou os dentes. O professor García gritou e foi embora correndo" (2023, p. 22).

Se o monstro no conto em questão é personificado na figura do professor abusador, Agustina Bazterrica faz com que sua protagonista-vítima se insurja contra seu algoz transformando o coelho Roberto, a princípio símbolo da puberdade, na *vagina dentata,* que, à luz da psicanálise, tem o poder de castrar e mutilar o homem frente ao ato sexual. Desse modo, Roberto se torna o monstro que salva a vítima e repele o abusador.

Barbara Creed (1993) nos lembra como filmes terror são povoados por monstros femininos, como a bruxa (*Carrie*, 1976), a mulher como útero monstruoso (*Filhos do medo*, 1979), o corpo possuído (*O Exorcista,* 1973), a

mãe castradora (*Psicose*, 1960) e a psicopata envelhecida (*O Que Terá Acontecido a Baby Jane?*, 1962). Assim, Creed assevera que

> as razões pelas quais o feminino monstruoso horroriza seu público são bem diferentes das razões pelas quais o monstro masculino horroriza seu público. Um novo termo é necessário para especificar essas diferenças. Como acontece com todos os outros estereótipos do feminino, da virgem à prostituta, ela é definida em termos de sua sexualidade. A expressão "feminino monstruoso" enfatiza a importância do gênero na construção de sua monstruosidade[8]" (1993, p. 32-33, tradução nossa).

Destarte, Bazterrica, em "Roberto", se vale do feminino monstruoso para atemorizar e repelir o homem abusador, subvertendo tal tradição fílmica apontada por Barbara Creed em que a mulher-monstro é somente a figura do mal. O feminino monstruoso da protagonista provoca uma disrupção na ordem patriarcal simbolizada pelo coelho Roberto.

Considerações finais

A partir da análise da estrutura patriarcal latino-americana e sua consequencia para as mulheres, Marcela Lagarde y de los Ríos desenvolveu o termo *cativeiro* como categoria, em uma perspectiva antropológica, para analisar o lugar da mulher na América Latina. Segundo a antropóloga, "o cativeiro caracteriza as mulheres pela sua subordinação ao poder[9]" (2015, p. 80, tradução nossa), assim como "pela privação da liberdade, pela opressão[10]" (2015, p. 80, tradução nossa). No que diz respeito à privação de liberdade, a antropóloga explica que a norma hegemônica em nossa sociedade

8 No original: "The reasons why the monstrous-feminine horrifies her audience are quite different from the reasons why the male monster horrifies his audience. A new term is needed to specify these differences. As with all other stereotypes of the feminine, from virgin to whore, she is defined in terms of her sexuality. The phrase 'monstrous-feminine' emphasizes the importance of gender in construction of her monstrosity".

9 No original: "El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder".

10 No original: "por la privación de la libertad, por la opresión".

é classista, machista, heterossexual, heteroerótica e misógina, o que faz com que as classes dominantes e homens heterossexuais, principalmente ricos, sejam mais livres.

Lagarde cita a cientista política e especialista em estudos de gênero, a norte-americana Zillah Eisestein, para uma melhor compreensão da opressão sofrida pelas mulheres no patriarcado. Pautada pela teoria marxista e feminista, Eisestein assinala que as estruturas de poder, ou seja, a estrutura capitalista de classes, a ordem hierárquica do masculino e feminino e a divisão de gênero e racial do trabalho são responsáveis pela opressão e exploração da mulher (2015, p. 139).

Essas observações são bem ilustradas no conto "Giselle", em que dois homens de idade avançada se valem da situação social e econômica subalterna da protagonista e de sua mãe para abusarem sexualmente de uma adolescente. E não só Giselle se encontra no *cativeiro,* mas também sua mãe, pois como assevera Lagarde y de los Ríos, muitas mulheres se encontram em situação opressiva pela dependência vital e sujeição voluntária à ordem patriarcal (2015, p. 35) quando em, por exemplo, condição de subalternidade.

Partindo da premissa de que o conceito de *cativeiro* corresponde ao domínio patriarcal sobre a sexualidade das mulheres e às relações de poder do homem sobre as mulheres (Lagarde y de los Ríos, 2015, p. 35), a protagonista de "Roberto", na perspectiva do professor García, personifica o que Marcela Lagarde y de los Ríos chama de um "corpo-para-outros" (2015, p. 148), o que também ocorre com Giselle; um corpo erótico ao olhar do homem que só serve para seu prazer, não importando que se trata de um corpo em amadurecimento e que a pedofilia, além de roubar a infância e a adolescência e minar o desenvolvimento da sexualidade feminina, é crime hediondo.

Elódia Xavier, ao analisar diversos romances brasileiros escritos por mulheres, elaborou alguns termos sobre a representação de corpos, principalmente femininos, nessas narrativas. Um deles é o que ela denomina o *corpo erotizado*, "um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer" (Xavier, 2021, p. 171). Em "Giselle" e em "Roberto", no entanto, tal *corpo erotizado* não diz respeito ao desejo feminino,

mas tão somente ao masculino. Mesmo que o narrador de Giselle afirme que ela gostava das relações sexuais que mantinha com os dois personagens masculinos, esse gostar não era da ordem do prazer sexual, mas dos pequenos agrados que conseguia por deixar ser abusada.

Outro corpo analisado pela crítica literária é o de Cecília, do romance *Infâmia*, de Ana Maria Machado. Vítima de uma série de injunções do marido, que queria se livrar dela, e desacreditada por todos, inclusive por seus pais, a personagem encontra no suicídio a única saída. Cecília é, portanto, para a crítica literária, o *corpo caluniado* (Xavier, 2021, p. 221). Podemos, assim, pensar também nos corpos de Giselle e da protagonista de "Roberto" como o *corpo caluniado,* no sentido de um ser desprezado e cuja única função é a do prazer sexual masculino.

Se o final de "Giselle" é lúgubre, sem dar ao leitor qualquer tipo de alívio, a protagonista de "Roberto", ao contrário, consegue se insurgir contra seu predador, levando o leitor a uma liberação emocional que se aproxima do catártico. Seu *corpo caluniado* se torna o corpo insurgente.

Consideramos, à guisa de conclusão, como que por meio de diferentes gêneros que se pautam de algum modo no real - um que se aproxima do que seria um novo realismo regionalista e, o outro, do insólito/gótico –, denuncia-se a pedofilia, um crime recorrente fruto de nossa sociedade patriarcal.

Referências

BAZTERRICA, Agustina. Roberto. *In:* **Dezenove garras e um pássaro preto**. Rio de Janeiro: Darkside books, 2023.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração.** Campinas: Papirus, 1990.

CHIARELLI, Stefania. Literatura brasileña contemporánea: recorriendo rutas de lectura. **Revista Casa de las Américas,** Cuba, n. 313, p. 31-43, out-dez. 2023.

CREED, Barbara. **The monstrous feminine.** Nova Iorque: Routledge, 1993.

DALCASTAGNÈ, Regina. Ausências e estereótipos no romance brasileiro das últimas décadas. **Letras de hoje,** Porto Alegre, v. 56, n.1, p. 109-146, jan.-abr. 2021.

Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/view/40429. Acesso em: 10 jun. 2025.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI. **Ínsula**, Barcelona, p. 1-4, jul.-ago. 2018. Disponível em: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/69088/Claves_para_pensar_las_literaturas_latin.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 24 nov. 2024.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia.** Campinas: Autores Associados, 2013.

GOYCOCHEA, Adriana (org.). **Miradas góticas.** Del miedo al horror en la narrativa argentina actual. Viedma: Etiqueta Negra, 2021.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Por la vida y la libertad de las mujeres.** Fin al feminicidio. Fev. 2004. Disponível em: http://archivos.diputados.gob.mx/Comisiones/Especiales/Feminicidios/docts/mlagardefeminicidio.pdf. Acesso em: 03 nov. 2023.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. **Los cautiverios de las mujeres:** madresposas, monjas, putas, presas y locas. México: Siglo Veintiuno, 2015.

LOVECRAFT, H.P. **The Annotated Supernatural Horror in Literature.** Nova Iorque: Hippocampus Press, 2000.

ONU MULHERES. **Região da América Latina e do Caribe é a mais violenta do mundo para as mulheres, diz ONU.** 22 nov. 2017. Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/noticias/regiao-da-america-latina-e-do-caribe-e-a-mais-violenta-do-mundo-para-as-mulheres-diz-onu/. Acesso em: 21 ago. 2024.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2021.

RUSSELL, Diana E.; HARMES, Roberta A. **Feminicidio:** una perspectiva global. México: Universidad Autónoma de México/Centro de Investigaciones Interdisciplinarias em Ciencias y Humanidades, 2006.

VAL, Vera do. Giselle. *In:* **Histórias do Rio Negro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. P. 244-307.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ENTRE CANTOS E DEVIRES: A CASA COMO LINGUAGEM EM CLARICE LISPECTOR E HILDA HILST

Malane Apolonio da Silva[1]

> Na minha nova covardia, que é como acordar de manhã na casa de um estrangeiro, não sei se terei coragem de simplesmente ir. É difícil perder-se (Lispector, 1988, p. 5).

> Agora que Ehud morreu vai ser difícil viver no vão da escada, há um ano atrás quando ele ainda vivia, quando tomei este lugar da casa (Hilst, 1982, p. 17).

Segundo Tania Franco Carvalhal (1998, p. 6), "[c]omparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura", não se tratando de "um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação". Um estudo crítico que faça da comparação fundamento preferencial da análise, mesmo sendo "um meio, não um fim", passa a ser investigado no "estudo comparado" (Carvalhal, 1998, p. 7).

Tal sistematização, como método, tem uma longa história nos estudos literários: em um primeiro momento, constitui-se como estudo das fontes e influências, depois, passou pela verificação da presença de autores em literaturas de outros países, e, por fim, desembocou em mapeamento de relações. Em um segundo momento, recebeu um modelo estruturalista de análise formal dos textos dentro da sua tradição literária e diante de novas obras; essa proposta abre espaço, de um lado, para incorporar a teoria literária aos estudos comparados e, por outro, para considerações de cunho histórico, cujo desembocadouro são os estudos culturais.

1 Doutoranda em Letras- Estudos Literários pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul -UFMS, Bolsista Capes, https://orcid.org/0000-0001-8813-8706, e e-mail: malane10@hotmail.com e orientanda da professora Drª Kelcilene Grácia.

Surgem, assim, os conceitos de intertextualidade e de recepção produtiva, afinam-se as noções de alusão, citação, paráfrase, estilização, paródia, apropriação, pastiche, imitação e originalidade; coloca-se o horizonte do leitor como instrumento de consideração, e resgata-se a ideia de antropofagia proposta por Oswald de Andrade. É a literatura comparada, pois, um espaço múltiplo e polimorfo (cf. Pageaux,[2] citado por Sandra Nitrini, 2000, p. 123), de tal modo que seu campo de atuação hoje está em constante expansão, atravessando teorias e outras áreas do conhecimento, oferecendo ao pesquisador um caleidoscópio de possiblidades de discussão de seu objeto.

É nesta esteira de pensamento que investigamos o diálogo comparativo que se estabelece entre os textos de Clarice Lispector e Hilda Hilst a partir das escolhas feitas pelas personagens principais – G.H., de *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector (1964) e Hillé, de *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst (1982) – e as criações literárias enlaçadas na perspectiva casa.

Indagações ontológicas se unem ao tecido da linguagem, em um caminho tortuoso e incerto por onde nasce à escritora brasileira Clarice Lispector, tecida na expectativa da palavra que nomeia "a coisa"[3]. Em sua história fragmentada, entre distorções quanto a uma nacionalidade, a contista romancista e cronista parece ter nascido para um determinado fim, em uma pequena ilha na Tchetchênia.

Fugir foi sua primeira lição de colo, identidade perseguida, precedida de desembarque e naturalização no Brasil, deixando para trás ecos de uma possível história com outro tom, talvez judia ou americana, pois não havia itinerário a ser seguido, apenas o desejo de fuga, que a persegue enquanto vida e escrita.

Da cidade de Maceió a Recife, Clarice Lispector se apresenta enquanto naturalizada brasileira, já despertando para o talento da escrita, com histórias sem fim que em desespero eram rasgadas por ela. Fantasiar em

2 PAGEAUX, D. -H. *La littérature générale et comparée*. Paris: Armand Colin, 1994. (Collection Cursus). p. 23.

3 Crônica intitulada *Escrever* em *A Descoberta do Mundo* (p.134). Lispector cita a palavra: coisa, para representar a sua dependência ao ato inspirador da escrita para viver.

busca do mistério das palavras escondidas nos livros. Ao acreditar que estes eram frutos das árvores, a jovem já iniciada, parece aprender sua lição de vida, pois não contava com a presença humana reconhecida no autor, ao descobrir o que este fazia, afirmou: [...] "eu também quero ser". (Lispector apud Borelli, 1981 p.66)[4]. Infância no Brasil e juventude para viagens, D. Clarice Valente Gurgel, nome após matrimonio, narra a esposa, formada em advocacia, dona de casa, em total condição de exílio, viajando com o marido diplomata. A falta do Brasil lhe impede o dom da escrita, os países que visitou ao lado de Maury Gurgel, lhe trazem outras prioridades, Lispector vive para o ato materno, período de nascimento de seus dois filhos, Pedro e Paulo. No entanto, seu retorno ao país, preenche a espera por sua obra *A Paixão Segundo G.H.* (1964)

Já Hilda Hilst (1930-2004) escreveu *A Obscena Senhora D* em 1982, na Casa do Sol, situada em Campinas, lar que criou, em 1965, e escolheu para trabalhar em sua produção literária distante da efervescência de São Paulo, seu antigo endereço. É também um lar, de modo ficcional, para sua personagem Hillé. Em entrevista aos *Cadernos de Literatura Brasileira,* Hilst diz: "A senhora D, aliás, foi a única mulher com quem eu tentei conviver – quer dizer, tentei conviver comigo mesma" (Hilst, 1999, p. 30).

Hilst propõe uma produção literária que ressignifica os padrões dos gêneros literários. Em *A Obscena senhora D*, temos poemas unidos ao texto em prosa. Em entrevista, a poeta corrobora este posicionamento ao afirmar que:

> O meu texto não tem isso. Normalmente as pessoas não dizem o que veem no meu texto e eu também não sei. Eu nunca digo que são contos, novelas, poesias, porque eu não sinto que sejam contos, novelas, poesias. São simplesmente textos. Penso que não estão enquadrados dentro de um código (Hilst, 2013, p. 153).

4 Olga Borelli, companheira durante onze anos de Clarice Lispector, publica o livro intitulado *Esboço para um Possível Retrato* em 1981, com fragmentos da própria Lispector, em que Borreli, organizou e narrou um cotidiano surpreendente.

Toda a produção literária é compreendida como texto pela autora. Desse modo, percebemos que fazem parte a interação entre poema e prosa e, ainda, que não há aqui, interesse em enquadrar sua obra em um emaranhado de características que compõem um modelo, pois, não se compactua com uma determinada preferência por um gênero textual, mas sim, experimentar modos de escrita da Hilda Hilst.[5] Não distante de tal pensamento, há também uma provocação dita por Clarice Lispector: "Gêneros não me interessam mais. Interessa-me o mistério" (Lispector, 1971, p. 347).

Esta análise comparativa entre os textos de Lispector e Hilst será enfatizada a partir das escolhas ficcionais por personagens e suas criações literárias enlaçadas na perspectiva casa. A obra *A paixão segundo G.H,* nos apresenta o "império" em formato de quarto em um apartamento, como bem escolhe a narradora escultora G.H. De modo comparativo, *A Obscena senhora D*, de Hilda Hilst, com sua personagem Hillé – senhora D, ou Derrelição (criação de Ehud seu marido) – decidida a morar no vão da escada, um refúgio, local inoperante e específico da casa.

Quanto ao enredo das obras em análise, Lispector apresenta uma personagem G.H e uma perda (um possível companheiro), semelhante a uma terceira perna. Hilda Hilst cria a morte de Ehud (marido) de Hillé. Ambas escritoras nos propõem experimentar através da ficção, a vida de personagens mulheres e seu lar. Ser escultora como G.H ou leitora e pesadora como Hillé, faz-se necessário em um lar, que ampare o processo de criação artístico-literária, desse modo, este estudo analisa a experimentação das casas como ninho de criações.

Por sua vez, Clarice Lispector produz *A Paixão Segundo G.H* (1964), ao chegar ao Brasil, em meio ao golpe da ditadura militar, já Hilda Hilst cria A Obscena Senhora D, no período de possível redemocratização do país. Heloísa Buarque de Hollanda, em *Feminista, eu?*, esclarece que:

5 Há muitas pesquisas que tratam sobre a hibridização de gêneros literários na obra de Hilda Hilst, como, apenas para citar alguns exemplos, José Antônio Cavalcanti (2010), Cristyane Batista Leal (2012), Milena Wanderley e Kelcilene Grácia (2018).

> Chegam no pós-guerra, quando a situação feminina se transforma consideravelmente. Junto com Clarice Lispector, Hilda Hilst é outra guia maior para a estética contemporânea, incontrolável, imprescindível [...] a mulher na obra de Hilda toma a palavra e recusa o lugar de donzela, a busca por o amor ela faz por si mesma, em versos afrontosos. E a busca é realizada com todas as armas de que dispõe [...] (Hollanda, 2022, p. 68).

Não por acaso, a aproximação destes textos nos oferece o contato com a tensão de escritoras mulheres, no Brasil, dentre a censura e a batalha, personagens sob a efervescência da não presença masculina (estrutura patriarcal brasileira), escritoras incompreendidas, vistas como herméticas, com certo perfil de enfrentamento ou ainda bruxas.

A ideia de casa citada no início deste capítulo propôs o contato material, ênfase na produção de Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, (2020 p.10) na qual a mesma defende em seu texto como problema não solucionado, haja vista, a escolha por viver da escrita é antes de tudo, uma batalha que envolve o destino dos privilégios, que, de maneira desigual, opera dentro da organização histórica, cultural e não menos política de um povo.

No entanto, interessa investigar de modo dialógico com a teoria de Gaston Bachelard, em *Poética do espaço* (2008), a qual evidencia a criação da casa como um lugar íntimo e de experimentação, sobretudo da perspectiva poética. O filósofo produz em sua teoria modos de interação com a sensação da casa, nos primeiros capítulos do livro, pensando-a como corpo de imagens poéticas, distantes da proposta descritiva. Sendo assim, enquanto modos poéticos íntimos com a lembrança da casa a partir das noções de refúgio.

Os acionamentos das lembranças de Hillé e G.H, pensadas junto com os estudos de Bachelard (2008), apresentam a casa refúgio:

> Nessas condições, se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz. Somente os pensamentos e as experiências sancionam os valores humanos. Ao devaneio pertencem os valores que marcam o homem em sua profundidade. O devaneio tem mesmo um privilégio de autovalorização. Ele desfruta

> diretamente seu ser. Então, os lugares... onde o devaneio se constitui por si mesmos num novo devaneio. É justamente porque as lembranças das antigas moradias são revividas como devaneios que as moradias do passado são em nós imperecíveis. (Bachelard, 2008, p 201)

O devaneio citado acima interage com poucas descrições do espaço físico e muito mais à aproximação desfrutada das imagens poéticas da casa. Desse modo, essa ligação, esse ponto de encontro, se dará a partir do devir, sendo a imagem poética, o próprio o devir (experimentação) acontecendo no lar.

Há ainda textos que compõe análises outras e constituem parte da fortuna crítica das autoras em análise. Para este recorte temático aqui elaborado, no entanto, de modo individual, diante da perspectiva da literatura comparada aqui acionada. A exemplo dos textos: "O som inaudível do quarto", de Ana Kiffer (2021), "No limiar das casas de Clarice Lispector", de Clarice Fulkelman (2021), "A casa do sol e a criação literária de Hilda Hilst", de Danielle Stephane Ramos (2013). Há ainda textos que compõe diálogos sobre a perspectiva "lar", a exemplo de *Um quarto só seu*, de Virgínia Woolf (2020), e *Feminista, eu?*, de Heloisa Buarque de Hollanda (2022).

Lendo os cantos das casas: G.H e Hillé

> Porque a casa é nosso canto no mundo. Ela é, como diz amiúde, o nosso primeiro universo (Bachelard, 2008 p. 24).

Ler a experimentação das casas, é, estar guiada pela intimidade das escritoras, em nosso estudo. Ambas as histórias narram, em primeira pessoa, personagens em luto, sozinhas, decididas a estarem em casa, especificamente, no vão da escada e no quarto da empregada. Formulando expectativas e possíveis encontros para tais insistências, uma procurando questionar o sentido das coisas, outra com o desejo de limpar, acreditar na possível sujeira que ali deveria haver. Também imersas em perguntas quanto ao medo de sentir, o que já imaginava estar por vir, a grande desorganização, quanto às sensações.

Narrativas enviesadas ao tom interrogativo, perguntas feitas a lembranças contidas no espaço casa em um tempo outro. O refúgio está a partir do domínio daquele que detém a casa, contempla o habitar ou ainda a proteção. Para Bachelard (2008), o poeta é penetrado por sua casa, conduzido, endereçado ao menor abrigo e seguro em meio aos seus devaneios, conforme nos diz Bachelard (2008, p. 27): "quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão, um sótão, cantos, corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios".

As escolhas narradas por G.H e Hillé se assemelham a uma consciência amparada na tentativa de estar só, sob seu próprio domínio, recolhidas para tentar sentir. Estar em um espaço (canto da casa), seguindo as aproximações a Bacherlard (2008, p. 146): "Mas em primeiro lugar, o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor de ser: a imobilidade. Ele é a certeza local, o local próximo da minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes, metade portas".

Temos nos cantos acionados a lembrança e todo o poder de negação, quanto à alteração do espaço em G.H ou ainda o questionamento do mesmo para Hillé. Há o susto, ao caminhar pelo corredor escuro, rumo ao encontro com o quarto que parecia desconhecido a suas expectativas, ela não reconhecia essa parte da casa onde, morava sua empregada Janair. Bem como Hillé, ao se recordar do desprezo do marido notando sua presença inerte no vão da escada, como preferência.

Mas, qual seria o possível interesse comparativo entre ambas as personagens de autoras distintas? Acredita-se na experimentação do processo de criação da linguagem atrelada a criação da imagem poética, amparadas por um contínuo devir, entre a linguagem e a própria reelaboração de si no espaço casa. Experimentam a si de um modo novo, a partir dos devaneios, entendidos, aqui, como a possibilidade de produzir outras formas de experimentar a vida a partir das lembranças contidas em suas memórias.

Lispector produz como Janair (empregada) conseguiu elaborar seu refúgio em meio a casa de G.H, ela soube remexer de modo a incomodar sua narradora, ao achar que a vida não se faria presente ali. Já Hilst permite ao

seu leitor notar, como sua ficção cria o incomodo, desde a vizinhança ao marido desacreditado, todos atordoados com uma personagem decidida a estar no canto da casa:

> ---- estou procurando, estou procurando. Estou tentando entender. Tentando dar a alguém o que vivi e não sei a quem, mas não quero ficar com o que vivi. Não sei o que fazer do que vivi, tenho medo dessa desorganização profunda (Lispector, 2020, p. 25).
> Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome, nem porisso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas (Hilst, 2013, p. 8).

As citações oferecem o monólogo das personagens de modo a acionar os primeiros movimentos sensoriais, longe do centro, distantes da ordem confortável da rotina, prestes a encontrarem o inesperado: vida. Estará o leitor de mãos dadas a G.H, ela nos diz, desde o início, que não suportaria sozinha. Assim como Derrelição, de Hilst, a personagem de Lispector também sofreu uma perda. Sentir a vida não era o desejo, ambas gostariam de estar distantes daquilo que conhecemos como o pulsar. Hillé recortava peixes de papel para seu aquário, G.H acreditava na impossibilidade de vida, continua narrando sua trajetória na escura casa, desejando organizar, limpar, o espaço antes destinado a empregada Janair, pois acredita encontrá-lo sujo, como desde o primeiro dia, em que a acomodara em desumana condição. Então Janair deixa um recado utilizando o desenho em mural, a família G.H na parede:

> E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural. Na parede caiada, contígua à porta – e por isso eu ainda não o tinha visto – estava quase em tamanho natural o contorno a carvão de um homem nu, de uma mulher nua, e de um cão que era mais nu do que um cão. [...]O traço era grosso, feito com ponta quebrada de carvão. Em alguns trechos o risco se tornava duplo como se um traço fosse o tremor do outro. Um tremor seco de carvão seco. (Lispector, 2020, p. 24-25).

O desenho, arranhado em carvão na parede, expõe como G.H fazia parte daquele emaranhado de concretos alinhados a necessária forma. O inabitável, desconhecido, parte do seu lar, era o império de Janair, experimentado, ocupado e vivo. O mural transmitia a presença inerte de G.H, um possível marido e o cachorro, marcando o desencontro coma presença do outro.

Porém, inesperadamente, percebe que se trata do local mais limpo e claro da casa, surpresa esta que desestabiliza e viola sua intimidade. Relata que observou cada detalhe até encontrar-se diante de um guarda-roupa, imponente, talvez, porta para as respostas, daquela que invadia seu espaço. Mas, antes de tocar na intimidade da empregada, a citação a seguir compete a ira que G.H:

> [...] O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nela era como se eu antes tivesse saído de minha casa, o posto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o posto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação de minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim. O quarto era o retrato de um estômago vazio (Lispector, 1988, p. 29).

As aspas descritas pela protagonista atentam para a personagem. Então, compreender uma coletividade imbricada a sua ira, que sempre esteve apoiada a um universo de vozes sociais representantes de si. As aspas foram violadas e agora teria que inserir-se a partir da falta de um "nós". A personagem encontra a primeira fatia de si, que não se encaixa nas realidades conhecíveis, desde o quarto a empregada, ambos extintos de sua dissimulada base social. Acostumada a tatear cada detalhe de sua intimidade, presencia o desejo fugaz de encontrar-se, dar sua cara, seu gosto, ao que não era mais sua representação, e sim uma parte destinada ao outro, uma identidade chamada Janair.

Convém citar Ana Kiffer, ao propor uma análise sobre a empregada: "Incomunicabilidade entre os mundos que se exacerba nesses contextos de 1964, insere a violência já estruturante da sociedade colonial escravocrata e racista nos trilhos de uma longa e duradoura violência do estado

militar" (Kiffer, 2021, p. 29). A relação entre G.H e Janair marca ainda a contínua lógica de perfis sociais destinadas ao poder.

O guarda-roupa seria a expectativa de um mistério, desafio, pronto para ser desbravado, lá estaria o mapa para a compreensão do ser que indiscretamente fez de sua casa, também seu lar. Então, ao abrir a porta, depara-se com uma barata, entre o espaço escuro do móvel.

A barata poderia estar ali a tanto tempo sob os cuidados de Janair, sobrevivendo aquele inóspito local, distante de seu *habitat,* acostumando-se ao novo. Mas, ela não poderia representar a elegância entoada por G.H.: "[...] O apartamento me reflete. É no último andar, o que é considerado uma elegância. Como eu, o apartamento tem penumbras e luzes úmidas." (Lispector, 1988, p.21).

Ao retomar a interação com a temida Hillé em seu refúgio, nota-se a dor da vida apregoada aos vãos da escada. A escolha feita antes da morte de Ehud e, essa já se tratava de um incomodo para Ehud, que não entendia a razão de tal condição: uma mulher de sessenta anos sempre "à procura do sentido das coisas" (Hilst, 1982, p.17). Querer compreender o movimento entre vida e morte, desde o processo de finitude a ausência física de Deus.

Todas essas questões eram pensadas no vão da escada. Ehud então lhe deu um nome que, segundo ele, contemplava o estilo de vida de Hillé. "Derrelição Ehud me dizia desamparo, abandono, e porque me perguntas a cada dia e não reténs, daqui em diante te chamo de A senhora D. D de derrelição ouviu?" (Hilst, 1982, p. 17)

O abandono mencionado por Ehud para Hillé enfatiza a ausência física e uma constante busca de Deus, investigando a possibilidade de presença, bem como diz a citação abaixo:

> Escute senhora D, se ao invés desses tratos com o divino, desses luxos do pensamento, tu me fizesses um café? [...] Senhora D, é definitivo isso de morar no vão da escada? você está me ouvindo Hillé? olhe, não quero te aborrecer, mas a resposta não está aí, ouviu? nem no vão da escada, nem no primeiro degrau aqui de cima, será que você não entende que não há resposta? Não, não compreendia nem compreendo, no sopro de alguém, num hálito, num olho mais convul-

> sivo, num grito, num passo dado em falso, no cheiro quem sabe de coisas secas, de estrume, um dia um dia um dia (Hi, 1982, p.17)

Ehud chamava Hillé para o retorno a casa, mas já havia uma espécie de casa ao morar no vão da escada, que imperava sob as lembranças de Ehud que antes estava vivo. A personagem precisava continuar em meio à insegura condição de estar viva e saber que se morre. Viver esperando deus, que este responda as perguntas de Hillé, que lhe diga como é isso de viver.

É certo que no extrapolar da linguagem, nessa tentativa de aproximação de deus, Hillé usa a escrita para invadir o sagrado, e usufruir da condição de nascer novamente a partir da palavra poética. Segundo o texto crítico de Danielle Ramos: "A relação que estabelece entre espaço, criação poética e a própria vida de Hilst encontra no repouso criativo do poema e na busca por conhecer a si os motivos que fazem com que o eu-lírico hilstiano se entregue a percepção de suas regiões mais íntimas. (Ramos, 2013, p.98)

O que propõe Ramos (2013) dispõe de uma na pertença poética, ou melhor, modos poéticos de criação que se relacionam com a modos de estar o tempo, e em Hilst (1982) este se dá em comunhão com a presença/ sensação do estar em casa.

Ao Ehud renomear Hillé, ele tentar explicar como ao passar do tempo tantas perguntas poderiam ressarcir apenas em tempo perdido:

> Hillé, para sempre, eu te dizia: tu tens vinte agora, eu vinte e cinco, pensa tudo isso não vai voltar, não terás mais vinte nem eu vinte e cinco, teremos cinquenta cinquenta e cinco, e vais ficar triste de teres perdido o tempo com perguntas, pensa como serás aos sessenta. eu estarei morto. por quê? causa mortis? acúmulo de perguntas de sua mulher Hillé. [...] O que é Derrelição Ehud? vem, vamos procurar juntos, Derrelição Derrelição, aqui está: do latim, derelictione, Abandono, é isso, Desamparo, Abandono. (Hilst, 1982, p. 26-27)

Restava uma indiferença quanto a possibilidade de aproximação de Ehud, distantes, pois havia em maior intensidade o desejo de dar conta de um olhar aos caminhos de vida e morte. O íntimo vão da escada opera o contato

com as lembranças de Ehud, e utiliza essa força como propulsora de mais perguntas sobre estar morto, ou ainda a possibilidade de ver e entender deus.

Devaneio entendido aqui a partir do que Bachelard discute em *Poética do espaço* (1957) e dá continuidade em *Poética do devaneio* (1960) entendido como um devaneio poético:

> O devaneio é uma fuga para fora do real, nem sempre encontrando um mundo irreal consistente. Seguindo a "inclinação do devaneio" — uma inclinação que sempre desce —, a consciência se distende, se dispersa e, por conseguinte, se obscurece [...] O devaneio que queremos estudar é o devaneio poético, um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir. Esse devaneio é um devaneio que se escreve ou que, pelo menos, se promete escrever. Eleja está diante desse grande universo que é a página em branco. (Bachelard, 1960, p. 10)

As conversas de Hillé pensadas como devaneios nos propiciam perceber os espaços que são visitados por ela. Para além de um espaço físico ao qual iniciamos nossa conversa, no vão da escada, temos também esse espaço psicológico que Bachelard (2008) atenta em seu texto a partir de uma ótica fenomenológica, em que se pensa no contato com as sensações da leitura: "longe de reduzir e de explicar, longe de comparar, o fenomenológico exagerará o exagero." (Bachelard, 2008, p. 221)

Ao escolher problematizar a casa, para que haja uma intensa aproximação entre sensações e lembranças. Neste estudo a partir de Império para Hillé e G.H, como um espaço, onde ambas poderia agir do modo que lhe era confortável, estando sempre nua no vão da escada, começando a abrir a janela a sua frente e assustando as crianças com caretas. Ou tentado dar formas a o quarto da empregada. A vida se fazia de acordo a sua mais íntima vontade.

Em um fragmento de *Poética do espaço* lemos:

> Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio pas-

> sado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso[...] E todos os espaços de nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são em nós indeléveis. E é o ser precisamente que não quer apagá-los. (Bachelard, 1989, p. 202)

O espaço atrelado ao tempo em Bachelard passeia na prisão do tempo no espaço, ou melhor, o tempo marca o espaço. Percebe-se que há criações que irrigam o espaço, experimentando a partir dos devaneios o contato com esses instantes amontoados, são lembranças, que de certo modo, como já mencionado, estas precisam ser acionadas para a criação de uma imagem poética. Ao experimentar a lembrança em um devaneio (neste podemos fugir do real) temos a produção de uma imagem poética, Hillé se tornando uma Senhora P e G.H uma barata.

Hillé briga com os vizinhos que sentem medo de seu novo modo de agir, nua no vão da escada, assustando quem tente incomodá-la. Acreditar no abandono, ser órfã do mundo, nos chama atenção em Hillé. Estar sozinha, pensando nesse que ela chama de "Porco-menino construtor do mundo". Mas porque porco, e não deus? Hilda produz textos que elaboram a existência do porco como um devir. Para Deleuze e Guattarri (2012, p. 20):

> Devir é um rizoma, não é uma arvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se, nem regredir-progredir: nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir filiações, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência.

Experimentar a inexistência física de um deus, experimentar o corpo porco em sua totalidade liberando a dependência, a orfandade que sempre estaria ligada ao não uso do sagrado, nesse caso, Deus. É nesse devir que a senhora P consegue criar sua morte, estando ainda viva. Essa imagem poética criada, com o maquinário poético, usando as lembranças acionadas

como um instante pronto para ser recriado. Quebra-se a dependência da morte elaborada na construção religiosa e aciona-se o contínuo da vida. Desse modo:

> Olha, até a porca vem vindo a senhora P. é esse o nome que Hillé deu à porca Hillé era turva, não? um susto que adquiriu compreensão. que cê disse, menino? o que você ouviu: um susto que adquiriu compreensão. isso era Hillé. (Hilst, p.56, 1982)

Encontrar no vão da escada modos de criar a vida como: mulher porca; contato com o menino porco construtor do mundo; casa porca; casa da porca; mundo porco. De modo consonante a obsessão apresentada em ambas as personagens, Octavio paz em *O arco e a lira* no capitulo "Revelação poética" (2012 p. 163) faz uma discussão entre poesia e religião, comentando sobre a presença nunca visível de alguém chamado deus, para apresentar a experiência poética como revelação da nossa condição original, cabendo ao poeta, a partir do uso da linguagem poética, criar distante da linguagem religiosa destinada a interpretação. Para tanto, o ato poético possibilita a recriação, em que vida e morte se unem, haja vista, ser inevitável a falência do corpo.

Devir barata / devir porca

O encontro de G.H. com a barata provoca nela um misto de repulsa e fascínio. A barata, imemorial e resistente, representa uma forma de vida impessoal que atravessa eras. G.H. a descreve como "obsoletas e no entanto, atuais", testemunhas de eras geológicas e históricas, sendo exemplo da "resistência pacífica" (Lispector, 1988, p. 32).

Essa presença firme e antiga contrasta com a fragilidade da existência humana. A barata, imóvel e silenciosa, torna-se para G.H. o símbolo de uma vida que ela mesma deseja compreender e experimentar. Ao esmagá-la, G.H. revela sua busca por uma verdade crua, despida de formas: "como te recompensar? Pelo menos também usa-me [...] e quando atravessares minha escuridão te encontrarás do outro lado contigo" (Lispector, 1988, p. 64).

De modo semelhante, em *A obscena senhora D*, Hillé encontra na porca da vizinha uma figura que espelha sua própria condição marginal. A porca invade sua casa e permanece ao lado da cozinha, ferida e rejeitada. A vizinhança comenta: "deixa a porca pra louca, tu tem tantas, porca e louca se entendem" (Hilst, 1982, p. 55). Hillé acolhe o animal, identifica-se com ele e transforma-se na "senhora P".

Ambas as personagens, ao se aproximarem desses animais, vivem um processo de **devir,** não por imitação, mas por experimentação. Como afirmam Deleuze e Guattari (2012), o devir-animal é uma forma de ruptura, uma fuga da identidade fixa. Hillé diz: "e me vem que só posso entender a senhora P, sendo-a" (HILST, 1982, p. 56).

Essa experiência se intensifica como imagem poética, segundo Bachelard (2008): "A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem [...] viver verdadeiramente uma imagem poética é conhecer [...] um devir do ser que é uma consciência da inquietação do ser" (p. 188). É nesse devaneio que a linguagem das autoras dá corpo ao luto e à reinvenção.

Hillé, agora senhora P, projeta o fim: "E há de vir um tempo, meu pai, que tu e eu não estaremos mais [...] estaremos onde? Num sem tempo?" (Hilst, 1982, p. 56). O "sem tempo" é o espaço da criação, onde a morte é narrada e recriada poeticamente.

Lispector e Hilst fazem do lar, do espaço íntimo, o palco para essas metamorfoses. O quarto da barata e o canto da porca tornam-se laboratórios poéticos onde corpo, morte e linguagem se entrelaçam. G.H. torna-se barata. Hillé, porca. Ambas transformam o luto em escrita e o abjeto em existência.

Considerações finais

A obscena Senhora D (1982) e *A Paixão segundo G.H* (1964) conseguem envolver essa análise em uma constante de criações sobre o espaço físico afetivo da casa e o espaço psicológico como modo de fertilizar o refúgio dentro da mesma. Em meio às perguntas de G.H e Hillé, é traçado uma relação que agencia lembranças de vida como potenciais em relação a presença da morte na vida da personagem.

A vontade de Deus a partir das falas de ambas, foram elaboradas nesse artigo pensando no consenso social sobre as expectativas direcionadas a um Deus, em caráter religioso que precisavam ser acionados para atravessar as dúvidas quanto a sensação de orfandade das personagens.

O modo como o espaço é pensado a partir das teorias de Bachelard agenciado ao lado das escolhas possibilitam ao leitor das autoras, a imagem poética da vida sob a morte, em instantes potências de devir, um devir animal que faz de Hillé, a senhora P, e G.H a barata.

Para tanto, a senhora P busca Deus, e conversa em sua imaginação com o Porco- Menino-deus. É no devir que se experimenta o tempo presente no espaço sem presença. Esse corpo de Porco- Menino que não se fará em presença, mas está no presente da morte de senhora P Hillé. Ou ainda se faz vivo na boca de G.H ao sentir o pulsar da barata, para estarem em igual parceria.

Referências

HILST, Hilda. **Obscena Senhora D**. São Paulo: Globo, 1982.

BACHELARD, Gaston. **Poética do Espaço**. São Paulo: Martins fontes, 1957.

BACHELARD, Gaston. **Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins fontes, 1960.

DELEUZE, Gilles. **Capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Ed. 34, 2011.

DINIZ, Cristiano. **Fico besta quando me entendem: Entrevistas com Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2013.

PAZ, Octávio. **A revelação poética**. In: O arco e a Lira. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **A paixão segundo G. H.** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

RAMOS, Danielle Stephane. *A casa do sol e a criação literária de Hilda Hilst*. Organizadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha. **Entre o mito, o sagrado e o poético: ecos de uma sinfonia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

KIFFER, Ana. *O som Inaudível do quarto*. Organizador: Júlio Diniz. **Quanto ao futuro**. *São Paulo: Rocco,* 2021.

FULKELMAN, Clarice. *No limiar das casas de Clarice Lispector*. Organizador: Yudith Rosembaum e Cleusa Rios Passsos. **Um século de Clarice Lispector.** São Paulo: Rocco, 2021.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Unesp, 1992.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Feminista, eu? Literatura, Cinema Novo e MPB**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

PAGEAUX, D. -H. **La littérature générale et comparée**. Paris: Armand Colin, 1994. (Collection Cursus). p. 23.

A CASA É A RUA: A *FLÂNEUSE* E A LIBERTAÇÃO DAS PERSONAGENS DE TANIA JAMARDO FAILLACE

Vanessa Didolich Cristani[1]

Introdução

O termo *flâneur* deriva do verbo francês *flâner*, que significa passear sem objetivo, ao acaso, pelo prazer. Tanto na língua francesa como na portuguesa, *flâneur* é um substantivo e adjetivo, pois se trata de uma flexão do verbo e indica sua essência. Portanto, *flâneur* é aquele que ama caminhar observando o espetáculo das ruas, o homem mais velho, preferencialmente abastado, e com tempo suficiente para despender seu ócio flanando, afinal.

A primeira escritura que trata do espaço urbano e seus tipos é a fisiologia, um gênero pequeno-burguês, concentrado na auto-observação. Os fisiólogos não ultrapassaram os limites que mais tarde o *flâneur* iria alcançar ao reparar a cidade em uma em perspectiva que irá além de suas cercanias. Porém, os fisiólogos são pioneiros em mapear as cidades através de histórias do cotidiano pelo jornal, e o folhetim transforma-se em espelho da efervescente vida moderna, que está se descobrindo entre a feira, os cafés, e principalmente entre as galerias, que de acordo com Benjamin (1989), é o guia para a *flânerie.*

Ao deambular pelas ruas parisienses do século XIX, o *flâneur* faz do espaço urbano uma extensão do olhar. A concepção deste olhar provém da liberdade apregoada pela burguesia, classe surgida das cidades medievais (a palavra *bourgeois* nasce na França no século XI), a fim de demonstrar seu não pertencimento: não era nobre, não era clerical, muito menos proletário. Antes, seria uma classe média, condição que o burguês mais desejava abafar do que laurear.

1 Mestre em Estudos de Literatura – Teoria da Literatura e Literatura Brasileira – pela Universidade Federal Fluminense (POSLIT/UFF). Jornalista e pós-graduada em Jornalismo Literário. Membro do Projeto de Extensão Mulheres na Imprensa – PROMIM (CAP/UERJ). E-mail: vdcristani@id.uff.br. Orcid: https://orcid.org/0009-0008-2536-5010.

O romance social, histórico e filosófico burguês do século XIX passa a ser um panfleto do homem em busca de si próprio, que desenvolve suas potencialidades através de reflexões sobre a vida e as instituições burguesas, e caminha na direção inversa à epopeia dos grandes heróis. Portanto, a descoberta idiossincrática do homem comum fica evidente à construção da personagem em relação ao emprego do corpo como símbolo de completude e poder. Em termos sociais, isto não estancou a sexualidade masculina como meio preponderante à dominação pública e privada. Para Pierre Bourdieu (2016), a sexualidade está enraizada em uma topologia sexual do corpo socializado, pois através de seus movimentos e deslocamentos, cria-se uma significação social, como a ereção, que é um movimento para o alto. Desta forma, histórica e socialmente criou-se uma divisão sexual onde as mulheres ficaram do lado inferior e a virilidade do homem encarregou-se de suprimir a sexualidade feminina e consequentemente o seu agenciamento.

Segundo Bourdieu, esta visão (e divisão) pré-existente e estabelecida, de caráter universal, confirmada pelo curso do mundo, "parece estar 'na ordem das coisas', como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável [...]" (2016, p. 21). A vida da mulher é entendida como reles, sem valor, e seu corpo, principalmente após o advento do capitalismo, visto como instrumento de exploração. A historiadora Michelle Perrot (2007) afirma que desde o nascimento a menina é menos desejada em relação ao menino. "Nos campos de antigamente, os sinos soavam por menos tempo para o batismo de uma menina, como também soavam menos para o enterro de uma mulher. O mundo sonoro é sexuado" (Perrot, 2007, p. 42).

Há diversas outras categorias de mundo cuja divisão encontra-se no terreno do sexuado. A casa, por exemplo. Para o pensamento cristão, o espírito e a alma são maiores que o corpo, detentor do pecado original, e transferido às mulheres como depositário da impureza. A fórmula encontrada para a limpeza destes corpos foi sacralizá-los (o que não ocorreu às mulheres escravizadas), detendo-os ao controle do sexo e ao enclausuramento na casa através do casamento. Segundo Perrot (2007), a Igreja, desde

a Idade Média, teve papel fundamental no apoio ao casamento como um dos sacramentos que estava ligado ao consentimento dos esposos. Por ter caráter nominal, a autora (2007) afirma que as esposas adquiriram mais autonomia, o que não as impediu de serem dependentes e donas-de-casa. Elas sequer tiveram autonomia na criação e no casamento dos filhos, nem na organização das finanças e da vida em família. Restaram-lhes os afazeres domésticos e o manejo de algumas artes, como a costura.

O retrato da cidade de Paris ganhava contorno pelos relatos dos *flâneurs* através das figuras que por ele cruzavam; à vida burguesa do trabalho e do lazer que desfilava pelas ruas. Portanto, era uma fotografia que captava a circulação dos homens, à exceção da família, quando acompanhada pelo patriarca. As mulheres eram invisíveis no espaço público — local que merecia a atenção do relato do *flâneur* —, pois estavam confinadas ao espaço privado da casa, como seres do silêncio. "Em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas. É a garantia de uma cidade tranquila. Sua aparição em grupo causa medo. Sua fala em público é indecente. [...]. Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno" (Perrot, 2007, p. 17).

A dona-de-casa burguesa é extremamente católica e apegada à casa e à maternidade, funções que repassa às filhas, por considerar primordiais ao seguimento da ordem social. O *flâneur* enquanto classe, segue sendo a burguesia da cultura e sua tendência a ficar ao "centro", como observa Benjamin (1989, p. 45), é o esconderijo do homem na multidão, aquele que prefere ser incógnito e assume sua abstração no papel de "detetive" (Benjamin, 1989, p. 40). Ele penetra, e não apenas contempla, utilizando as ruas e os transeuntes como personagens da investigação. Segundo Benjamin, o papel de detetive justifica a desocupação do *flâneur*, porém, "sua ociosidade é aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. [...]. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista" (1989, p. 38).

Este homem que anda a esmo, o vadio, o errante, apresenta a cidade analisando seus pormenores; é como se estivesse de lupa vendo os seus passos até encontrar a ação. Avolumado na multidão, está a salvo do

desmascaramento, mesmo que isto não tenha necessidade. Ele é mais um dentro dela. Durante os anos 1920, surge outra figura que se esconde em meio à multidão: a *flâneuse*, muito antes pela impossibilidade de circular por um local já dominado pelos homens, e passar pelas experiências desgostosas dos olhares e comentários alheiros, uma vivência de inadequação que a difere do seu par masculino. Se o *flâneur* insere-se na multidão para pesquisa, a *flâneuse* primeiramente invade esse espaço como ocupação. O objetivo dessas mulheres nascidas ou que vêm para a cidade, "era passar despercebidas, mas também ter liberdade de fazer o que quisessem do jeito que quisessem" (Elkin, 2022, p. 7). Andar pelas ruas significava o livre-arbítrio das mulheres como prenúncio de mudanças em termos de padrão sexual e social.

As personagens criadas pela escritora e jornalista gaúcha Tania Jamardo Faillace, nascida em 1939, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, são mulheres anônimas que descobrem na rua o local para libertar seus corpos, levando-as ao autoconhecimento. Mesmo que o espaço urbano seja inóspito e agressivo, elas o penetram como local de suas emancipações e correm o risco das consequências. A rua é desafiadora e palco da miséria humana, o que se transfigura nestas personagens, porém, não as impede de obter o desenvolvimento da alma e a conquista do próprio corpo.

A detetive, a jornalista e a transposição das escrituras para a ficção

Assim como o detetive, e sem a suposta desocupação do *flâneur*, o jornalista tem a investigação como passo primeiro. Esmiuçar o ambiente atrás das provas e desvendar os sujeitos que formam as cidades, muitos deles também perdidos na multidão e vistos como os sujeitos mundanos (João do Rio é o nosso célebre *flâneur*, o cronista das ruas, que subiu do asfalto ao morro), resultam no material utilizado pelo jornalista em suas reportagens e, paralelamente, ajudam a mapear a cidade quando se tratam de experiências marginais.

É o que ocorre à produção jornalística de Tania Jamardo Faillace. Em 1963, inicia sua carreira na rádio Farroupilha de Porto Alegre, de 1966 a

1968, trabalha nas editorias de Polícia e Geral do jornal Zero Hora, também da capital gaúcha; após, vai atuar como *freelancer* para órgãos nacionais e volta à editoria de polícia no extinto jornal Hoje em 1975. Ela produz reportagens que se encontram às personagens da cidade, mas que geralmente são excluídas dela. Prostitutas, meninos de rua, presidiárias, compõem o repertório atento da jornalista que observa desde a lupa na mão.

As andanças da repórter ampliaram sua perspectiva, não apenas difundida no jornal, mas à composição de sua escrita ficcional, que se inicia em 1964 com o lançamento de *Fuga*, um romance intimista que trata da sexualidade reprimida da narradora. Em 1965, perpassa o mito bíblico sob a perspectiva da mulher na novela *Adão e Eva*. Em 1977, publica o livro de contos com temática social, *Vinde a mim os pequeninos*, e em 1978, lança *Família, tradição e outras estórias*, também de vertente social, que ilustra os conflitos internos desta instituição, sem deixar de lado as experiências urbanas; no mesmo ano escreve a peça *Ivone e sua família*.

A partir de 1976, passa a escrever o romance *Beco da Velha*, uma obra com mais de sete mil páginas, que teve apenas a primeira parte publicada em 2016. Tania era uma das poucas figuras femininas dentro de uma redação de jornal, e isso fez dela uma das pioneiras, ao lado da poeta Lara de Lemos e de Lya Luft, da escrita de autoria feminina do Rio Grande do Sul a partir dos anos 1960, época em que o mundo vivia a segunda onda do feminismo e temas como sexualidade, liberdade e emancipação das mulheres passaram a ser recorrentes na literatura de escritoras. Desde a preparação de Beco da Velha, isolou-se, e hoje encontra-se incomunicável.

Se o jornalismo lhe rendeu o substrato temático, a fabulação foi capaz de levar a autora à criação de identidades que ultrapassaram os limites dos diários, e fez com que sua obra fosse antes protagonizada por mulheres comuns, oprimidas e pacatas, que necessitam do autoconhecimento para além da casa. A possibilidade de circular por locais proibidos às mulheres, transforma o detetivesco praticado por Faillace em algo incomum, como uma *flânerie* autoficcional, que se derrama em sua obra, cujas personagens experimentam a liberdade das ruas como extensões de si. É o que chamamos de *flâneuses* inter-relacionais, aquelas que se transformam no que a

cidade representa ou no que esta oferece a elas, como repressão, opressão, mas também como liberdade. Estas figuras diferenciam-se da definição una *"flâneuse" (*ou *flâneur)* porque não apenas caminham e observam o cotidiano do espaço urbano, mas mantém uma relação intrínseca que se transmuta a elas.

A ficção de Faillace como construção das *flâneuses* inter-relacionais

Faillace escreveu ao todo oito obras das quais duas trabalharemos nessa pesquisa. São elas: *O 35º ano de Inês* de 1971, um conjunto de três novelas que abordam questões como liberdade, suicídio, velhice e loucura e o romance autobiográfico *Mário/Vera – Brasil 1962/1964*, publicado em 1983.

Para recorte desse artigo, iremos falar de Inês, da novela homônima ao livro, e da protagonista Vera. As duas possuem algumas características em comum: são pacatas e vivem relações distantes com a família: Inês com a mãe e Vera com a tia. Ambas não são nomeadas e se resumem a serem fantasmas opressivos, que não tiram as protagonistas de lugar devido ao sectarismo de gênero que reproduzem e por suas próprias figuras decadentes. Tanto Inês como Vera são ilustradas como mulheres grandes, fortes, quase masculinas.

A mãe de Inês a assombra com comentários sobre sua aparência, sobre a falta de tempero em sua comida, dela ser sem-graça. Diz que a filha é uma mulher grande demais, branca demais, que azul claro não combina com ela por parecem ter a mesma cor. À Inês resta o serviço doméstico pesado e a televisão, que assiste todos os dias em companhia da matriarca.

Quando completa 35 anos, torna-se impaciente, um calor-frio bate em sua janela, olha-se no espelho, algo raro, e pensa que aquele era um dia especial. Depois disso, perambula pelo centro de Porto Alegre até que toma o ônibus e encontra um homem com quem terá sua primeira relação sexual, fria e doída. Uma experiência crua, diferente do delírio ao beijar pela primeira vez. Era um homem bêbado, caído em um mato, que ela encontra entre idas e vindas da escola e inebria sua única aventura da adolescência. A casa a preparara para o casamento; até os 25 anos a mãe desejava que

Inês lavasse e passasse à espera de bons partidos. Dez anos depois, Inês faz-se uma mulher se não menos apática, mais corajosa. É como se ela resolvesse tomar conta de sua vida através da selva urbana e exasperar sua impassibilidade às relações fortuitas e dinâmicas típicas deste ambiente.

Assim, vai à feira e conhece José Carlos, o vendedor de linguiça e doce de leite. Da mesma forma como ocorre aos outros dois homens, toma a iniciativa (o rompante) e escreve um bilhete marcando encontro na encosta do morro próximo. De início, ela paga por um barraco, muito menos por hierarquia: Inês é alienada e só quer viver aquela paixão pelo feirante. Tempos antes de encontrá-lo, sente-se como um paquiderme, mas sabia que por dentro seu corpo fervia, era barulhento e molhado. A relação cresce a ponto de pequenos carinhos e uma intimidade que ela jamais teve (teria) com alguém:

> – Está que é um tomatinho – disse ele. Ela perdeu o jeito:
> – Sou vermelha assim mesmo.
> – Isso dá um ar de saúde. Você parece muito forte.
> – Sou mesmo, e de súbito tinha vinte anos menos e presidia uma turma de moleques para ver quem atirava mais longe meio tijolo. Ganhava sempre. Vermelha, desgrenhada, pés descalços, voz modulando entre a estridência e a rouquidão, a saia do uniforme salpicada de nódoas de todas a cores... Até que a proibiram de brincar na rua. A mãe se horrorizava... "brincando com os meninos...". Uma moça tem que ser uma moça. Falar baixo, ser meiga, delicada, grácil... Outras meninas já tinham namorado, conversavam de mãos dadas em portões e em sofás... Ela sofria a saudade da luz do meio-dia, da aspereza do vento em cima dos morros, da ardência da pedra aquecida sob a planta dos pés, das lutas de brinquedo, das cercas galgadas, de sangue lambido em arranhão no joelho. "Essa menina é tão quieta em casa, mas quando se solta na rua não se reconhece". Tinha que crescer moça, era esse o destino. Irreversível. E quando a moça crescia solteirona? Assistia à televisão todas as noites (Faillace, 1971, p. 27).

A rememoração dá-se em um momento de êxtase quando desce o morro. O contato com a experiência carnal segue sendo a casualidade da

rua, como se não houvesse possibilidade dela viver um relacionamento arranjado. Inês deseja barulho, movimento. Quer ser como a feira: livre.

A rua é o local onde ela viveu a experiência da liberdade, da popularidade por comandar os moleques e ganhar deles, de cravar os pés na terra e gritar e sentir o vento. Ela representa para a personagem o contato físico que se transmuta em experiência sensorial, concluída como memória. Segundo Elkin, o *flâneur* torna-se um especializado conhecedor da cidade, "pois memorizou-a com os pés. Cada esquina, cada viela, cada escada é capaz de mergulhá-lo numa *rêverie*, um devaneio" (2022, p. 9). A intenção de Inês não é descrever a cidade como guia, porque anda a esmo com o intuito de arranjar paqueras. As ruas a norteiam em direção ao autoconhecimento, porém com uma liberdade que se evapora ao longo da novela, que se perde como a memória da adolescência. Sua vivência também se constitui como um devaneio, todavia delirante, que leva a personagem a um final trágico, diferentemente da experiência utópica do *flâneur* que vive o espaço público como local natural.

Ainda sobre o excerto acima, Inês ouve a voz da mãe dizendo que menina tinha que ser moça, uma construção da autora ao destino fracassado do gênero mulher, irreversível, que incluía certo comportamento na rua. Ela aprisionou-se ao que era adequado até os 35 anos. Doou seu corpo à solidão em nome das reações sociais, mesmo que, de forma passageira, fosse uma pessoa em casa e outra fora dela. O corpo da *flâunese* perpassa o paradoxo: é livre, mas está sujeito ao risco. Elkin questiona-se à experiência urbana: "somos indivíduos ou parte da multidão"? (2022, p. 7). Perder-se na multidão talvez seja a maneira de se encontrar como local possível. É o que ocorre a Inês e Vera que buscam seus territórios como sujeitas anônimas e ao mesmo tempo transgressoras, porque rasgam o espaço masculino e se colocam em movimento.

Ao sair da prisão do lar a autodeterminação de Inês se dá por sua lascívia que não pertencia às quatro paredes, mas à rua, local libertário dado à libertinagem transitória. "Desciam o morro aos pulos, aos escorregões. Ela riu ao mergulhar a perna esquerda até o joelho numa sanga de água verde e viscosa" (Faillace, 1971, p. 27). A analogia sexual à água viscosa

funde-se ao inóspito do local à personagem, tal figuração de sua degradação àquela relação proibida, que ainda incluía o fato de José Carlos ser casado, e impurifica seu corpo. O Cristianismo ao apregoar o corpo como fruto do pecado desqualifica a mulheridade, e como afirma Elódia Xavier (2021), não resolve os tabus tradicionais e os ideais ascéticos que marginalizam as mulheres fundamentando-se na impureza de seus corpos. A personagem encontra-se à margem porque o que vive com José Carlos está longe da assepsia. Sua transgressão é o corpo sujo que a rua oferece, criando nessa *flâneuse* inter-relacional um emaranhado de liberdade dura e limitada que, em relação à ela, afetará mais tarde sua mente e corpo de forma a condoê-lo.

O local de alegria passageira reserva a tristeza da partida de José Carlos. Inês ainda tenta alguns romances ao sair de casa, mas volta à ela com a mesma passividade de esconderijo. A liberdade custa caro em um ambiente de repressão. A mãe segue a recriminando e mimetiza o pensamento conservador das convenções sociais que não escapam ao contexto fardado da ditadura civil-militar no país. A autora utiliza a família de Inês para explicitar o viés reacionário daquele período.

A rua e a fuga do ambiente íntimo cobram o seu preço, e o deleite de Inês é um peso que ela não pode carregar. Em meio à sociedade machista, de costumes católicos que pregam o pudor, absorvido e condensado nas falas da mãe, Inês vê a rua como meio para concretizar o fim daquele sofrimento calado. Segundo Michelle Perrot (2007), a sociabilidade das mulheres é um contra-poder onde se utiliza a piedade e a devoção como compensação e prazer. É uma quebra na (con)vivência social, que tem a rua, historicamente o local das prostitutas, como caminho de violação para a *flâneuse* inter-relacional.

As irmãs de Inês estão casadas, com filhos e carros, e chamam a mãe para um passeio. Inês fica. Arruma as malas e ouve a gafieira. Enclausurada no que chamamos de corpo-martirizado, aquele que dói e que se oferece ao sacrifício, porque o contexto externo castiga o interno, Inês toma uma decisão. Não deseja elevar a alma, dada à sua inércia, mas é como se quisesse. Sua obscuridade é o grande sofrimento; segue sendo muitas em

meio à multidão. A rua ainda tem barulho, mas para ela está silenciosa, como autocomiseração. Desta forma, é como se a rua voltasse aos velhos pudores e a personagem se rendesse, um retrocesso à *flânerie* feminina. "A piedade, para elas, não é somente um dever: é o seu *habitus*", nos diz Perrot (2007, p. 44), à constância da vida das mulheres.

A casa privou Inês e, no fim, a rua, efêmera e ardilosa, foi testemunha e companheira no último momento da personagem. Ela sobe ao topo do morro e tem a cidade abaixo, como redentora. Tal Cristo em crucificação, em seu último momento de liberdade, amarra um lenço no balanço suspenso e enfia a cabeça.

A cidade/Vera

Vera trabalha fora. É secretária em uma empresa e mora com a tia porque sua mãe morreu e o pai tinha outra família. A atmosfera da casa é fria e solitária. Uma armadilha rotineira que a pusera murchar como aspargos estéreis, que ela, agora, só via na floricultura. Vera necessitava da rua para lhe trazer calor, tal aquela manhã primaveril em que Clarissa Dalloway [2] sai para comprar flores.

Observa o centro de Porto Alegre e ao concluir que as pessoas se diluíam na sombra, e que restavam apenas os rostos hostis, decide que precisava arranjar alguém. A narradora exemplifica que aquele local era dos homens e vê ali uma oportunidade de conhecer algum rapaz. O cinema é o passatempo preferido da personagem, que se lembra Inês pela vida pacata e aterradora da casa, difere-se dela por ter estudado inglês e francês, por ouvir Maysa e Ângela Maria, por desenhar e escrever (características que remetem à formação de Faillace). Vera não é alienada, tem amigos, debate cinema e está a par de temas como reforma agrária e urbana dos anos João Goulart na presidência, e, como Inês, toma a iniciativa quando conhece

2 Referência ao livro *Mrs Dalloway* (1925), de Virginia Woolf, que em 2025 completa 100 anos de sua primeira publicação. A história se passa em um dia, quando Clarrisa Dalloway decide comprar flores e observa a dinâmica das ruas londrinas, tornando-se um dos clássicos da *flânerie* mundial.

Mário no cinema. Um proletário, que pula de emprego em emprego, tem esposa doente, filho e mãe para sustentar.

Ela desacredita da ordem prática da política porque não a vê como resolução e em termos de procedimento social segue convivendo com as ideias conservadoras da tia, pensamentos que não mudam ao olhar das mulheres, segundo construção da autora: "Acaba sempre indo para a rua. Como um homem" (Faillace, 1983, p. 23). Vera e Inês, à percepção das matriarcas, saem de casa porque estão em arremedo aos homens, a única maneira justificável para a ação. Há uma constante na descrição criada por Faillace às personagens que as colocam como seres andróginos, uma visão, porém, cercada de estereótipos. São fortes fisicamente e frágeis psicologicamente, vivem, portanto, no limite da oposição entre masculino e feminino. Para Bourdieu isso não se explica apenas de maneira inconsciente, mas pelas estruturas históricas "que se reproduzem através da aprendizagem ligada à experiência que os agentes têm das estruturas desses espaços" (2016, p. 145). O que justifica o pensamento da mãe e da tia das personagens (e se alastra ao meio social).

Como Inês é uma figura que se adequa ao padrão inflexível da sociedade, não muda seu comportamento torpe, e o autoconhecimento que cria a partir da rua é tão arruinado quanto os pecados provindos dela, então segue sendo "uma mulher" em termos de enquadramento de gênero, o que em Vera é mais fluido, segundo a construção do "corpo liberado", teoria pensada por Xavier (2021, p. 185). Para a professora, o corpo liberado é aquele "que não pertence a um só espaço ou a um só tempo, e esta multiplicidade identitária lhe proporciona uma liberdade "duramente conquistada'. Exatamente o que nos diz Bauman sobre a modernidade líquida" (2021, p. 198). A construção de Faillace à Vera dá-se em contato casa/rua, porque a personagem caminha pela cidade desde o princípio e converte a transitoriedade do espaço urbano em característica inerente. Seria mais "masculina" por desvendar a pé os mistérios da rua?

Há momentos decisivos em sua na vida que ocorrem ao ar livre: o primeiro beijo, as delícias carnais. Os encontros com Mário são sempre no portão. Por ora, ela o convida a entrar e o apresenta a tia, que faz questão

de tê-los em casa, mas é Mário quem refuta dado o seu jeito chucro, portanto, ele é inerte enquanto Vera é racional. Não à toa o título do romance é demarcado com uma barra, em demonstração de vínculo e porque ela acaba assumindo o papel masculino e "troca" as hierarquias: sustenta o filho que terá com o rapaz e proverá uma casa para si. A autonomia da personagem é um ato revolucionário. Se tem a apatia de Inês, ao que tudo indica terá o mesmo final, porém, Vera edifica-se à medida em que caminha pelas ruas pouco iluminadas da casa da tia ou ao fato de ir morar sozinha em um local pouco habitado: da insegurança à coragem, características que Inês igualmente apresenta.

Vera hesita ao falar com Mário pela primeira vez. Pensa que o caminho de casa era a solução e o desespero, o local escuro, como um túnel, que percorre vivências de censuras. Solta um "não' desencorajado. Porque era isso o que lhe tinham ensinado a dizer" (Faillace, 1983, p. 14), mas é decidida, como uma mulher que está prestes a mapear um novo rumo. Se Inês decide se autoconhecer aos 35 anos, Vera, assim como o "*flâneur*, sintonizado com os acordes que vibram por toda a sua cidade, conhece sem saber" (Elkin, 2022, p. 9), relaciona-se à essência das fisionomias desde o princípio, porque ela está na cidade e ambas se comunicam de maneira espontânea.

> A fila do ônibus de Mário onde ele nunca estava. O ruflar das pombas em redor da fonte no Largo da Prefeitura. A praça da Alfândega – cor de rosa às sete horas da manhã. Vera sentava-se diante de Osório e seu cavalo sem lembrar o crepúsculo roxo de dias atrás. De manhã cedo a cidade era frágil e translúcida, num requinte de estampa. Vera se desligava de sua vida - era um organismo sensitivo apenas, como relva, árvore, cão, bêbado adormecido desde a noite anterior no canteiro úmido (Faillace, 1983, p. 45).

A casa limita, a rua testemunha. A *flânerie* criada por Faillace à Vera é o vazio da espera, calmo como o amanhecer no centro da cidade. Ao vagar a esmo o *flâneur* antes precisa ter a paciência do observador, característica da personagem que jamais perde as estribeiras com Mário ou com o

conservadorismo familiar, da mesma forma com que contempla aquele cenário com ares de pintura. Ao mesmo tempo, seu corpo é um organismo receptivo àquele espaço, como a árvore, absorve, e como o cão e o bêbado, está sozinha, em um ato fluido do corpo liberado que o leva ao autoconhecimento. Segundo Xavier (2021), desde a década de 1990 a escrita de autoria feminina passa a tratar as mulheres como sujeitos de sua própria história; portanto, a escrita de Faillace é inovadora quando insere uma personagem em pleno anos 1960 dona de sua vida e arrojada no trato familiar e social.

As duas obras foram escritas durante os anos 1970 (mesmo que Mário/Vera tenha sido publicado somente em 1983), auge da ditadura civil-militar no país, período em que o corpo da mulher ainda era restrito à casa e ao casamento, e a hierarquia entre os sexos era mais acirrada. Em termos de gênero, ser mulher era preservar a virgindade, cultivar traços delicados de personalidade, ser bondosa, prendada e maternal. Para Perrot, a história das mulheres saiu dos papeis desempenhados na vida privada para "uma história das mulheres no espaço público da cidade, do trabalho, da política, da guerra, da criação" (2007, p. 15), uma história que forma a memória coletiva, muitas vezes construída pelas mulheres nas ruas, como possibilidade de um arquivo aberto que não se perdeu como ocorre(u) historicamente, ou que foi esquecido como a própria produção de Faillace. Perrot (2007) enxerga esse movimento como interações que levam à mudança e afirma que a história das mulheres tornou-se uma história de gênero que se relaciona entre os sexos.

A tensão entre os sexos, porém, é retratada por Faillace na história de Vera. A protagonista é ponderada, sai de casa, aluga um teto para si e assume os riscos de uma gravidez que somente ela deseja. Deixa a histeria para o pai quando não aceita abortar, dada à exigência do patriarca, e expõe a hipocrisia que reinava nas clínicas de aborto do centro de Porto Alegre: "E essa mulher? Controlada, eficiente, normal, via-se por seus gestos. Por dinheiro... recolhendo o lixo das boas casas, salvando a honra das famílias burguesas" (Faillace, 1978, p. 357). Há uma desarmonia entre mulheridades que estão em lados opostos. Para Vera abortar era crime, para as médicas, negócio.

Seu corpo está no centro da relação de poder, ainda mais em um país prestes a receber o golpe militar e que já vivia sob essa sombra, e se encontra na libertação do espaço privado, mesmo que isto seja tabu. Portanto, como corpo liberado, rasga os acordos patriarcais e se liberta "da inércia dos costumes tradicionais, das autoridades imutáveis, das rotinas preestabelecidas e das verdades inquestionáveis" (Xavier, 2021, p. 191). Se Vera aparentemente é calma como uma manhã no centro da cidade, ela penetra-se ao movimento contínuo deste e desafia a vida cotidiana com o que há de "pior" em termos de comportamento, aliando-se ao que ele proporciona.

Considerações finais

Para Benjamin (1989), o artifício dos fisiologistas nos folhetins foi transformar os bulevares em interiores. Segundo o pensador alemão, "a rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes" (1989, p. 35), portanto, entre eles há uma relação de retroalimentação que se distancia da inadequação da *flâneuse* inter-relacional. As figurações criadas por Faillace demonstram o espaço limitador às mulheres, o que não fugia das personagens que noticiava no jornal.

Se não nasceram às predisposições da vida no lar, não cozinham, não cuidam de ninguém tampouco de si mesmas, a rua acolhe seus dramas com o seu cobertor curto. A escrita de Faillace deambula entre duas personagens que saem das galerias e circulam pelo submundo das ruas por ser local proibido e que leva Inês e Vera ao desajuste, em uma perspectiva de confronto à vida pequeno-burguesa das mulheres que são e com quem convivem, que não têm como resultado final a chegada à virtude moral (não nos esqueçamos do conteúdo autobiográfico), como o herói moderno.

Os caminhos de Inês e Vera são tortuosos porque o advento do autoconhecimento é baseado no desafio à cidade que as afronta. O corpo de Inês está "apodrecido" aos 35 anos tal a sujeira da rua, do morro, e sendo o único local de libertação, este corpo impuro sofre sozinho porque fora

dado ao pecado carnal e cai na lama da eliminação social; é veículo herege, um corpo martirizado que verá a cidade por cima, mas ela não a vê.

Vera domina os bulevares esburacados e lamacentos do centro de Porto Alegre da mesma forma oscilante com que sua autonomia foi construída; contudo, realiza-se ao final. As ruas representam o poder emancipatório das heroínas faillacianas, seja pelo viés da tragédia ou pela autossatisfação, em um contexto que ainda não as retira das multidões, mas que as formam em relação ao que o espaço público pode proporcionar para além do espaço privado.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

ELKIN, Lauren. **Flâunese.** Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.

FAILLACE, Tania Jamardo. **Mário/Vera. Brasil 1962/1964.** Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

FAILLACE, Tania Jamardo. **O 35º ano de Inês.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1971.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

O DESAFIO DA DESOBEDIÊNCIA FEMININA DIANTE DE UMA SOCIEDADE PATRIARCAL

Elane da Silva Plácido[1]

Introdução

Desobedecer implica insubmissão é a ação de não obedecer, de recusar ou acatar ordens, de ter subversão a algo ou não admitir ser subalterna. Para o gênero feminino é um desafio desobedecer diante das normatizações sociais impostas pelo patriarcado, desse modo, desafiar normas tem sua importância a partir do momento em que, se observa o rompimento com a autoridade tradicional patriarcal.

A narrativa de Ana Miranda, *Desmundo*, publicado em 1996, é uma narração em primeira pessoa, contada pela personagem principal Oribela, que relata aspectos históricos de sete meninas órfãs, vindas de Portugal, para casarem com os colonizadores no Brasil. A narrativa, destaca a voz feminina e relata a travessia das órfãs de modo a revisar a situação dessas meninas no período colonial, no Brasil do século XV.

Nos relatos de Oribela identifica-se uma visão pouco debatida pelas mulheres da época, que, em razão do patriarcado, eram proibidas de quase tudo e forçadas a obedecer. Nesse sentido, Oribela usa estratégias de resistência para conseguir sobreviver na realidade social que vivia. Como exemplo, as oposições ao matrimônio e as fugas constantes de modo a deixar claro a sua não aceitação a vida de uma mulher casada e do lar. Além disso, denuncia as mazelas que sofriam àquelas pessoas pertencentes a grupos vulneráveis e/ou minorias, como mulheres, pobres, negros e indígenas escravizados.

Neste artigo, aborda-se o desafio de Oribela quando decide ser desobediente às opressões impostas pela sociedade patriarcal. Desse modo, a

1 Doutora em Letras pela Universidade Federal de Sergipe. Mestra em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Graduada em Letras pela Faculdade de Educação São Francisco. OrcidID: https://orcid.org/0000-0001-9414-4862. E-mail: placido1185@gmail.com.

pesquisa tem como objetivo discutir atitudes de desobediência da personagem Oribela, condicionada a viver como submissa ao esposo por causa de um casamento arranjado. Assim, por meio da desobediência a personagem consegue ser subversiva, quando foge do lar e não aceita certas imposições a sua personalidade.

Oribela traz uma narrativa que tem um tom político, vindo junto ao movimento feminista que prima por direitos de igualdade e condições humanizada entre gêneros. Nesse intento entende-se que é defendida a inclusão das mulheres também como como sujeitos da história, uma vez que elas ficaram durante algum tempo silenciadas e sem direito a seu lugar de fala, a conquista pelo espaço social foi em meio a grandes enfrentamentos dos padrões dominantes.

Na narrativa essa nova maneira de contar a história questiona a visão de poder patriarcal, que é enraizada nas estruturas hierárquicas da sociedade, usada como forma de dominação sobre as mulheres. Oribela, ao desafiar esse poder busca transformar a maneira de entender a representatividade histórica que muitas vezes foi vista como masculina. Por fim, para incluir a perspectiva de desobediência e ter a sua participação histórica reconhecida é relevante o desafio da personagem de romper com a visão epistemológica dominante.

A desobediência de Oribela em *Desmundo*, de Ana Miranda

A desobediência de Oribela vai contra normas e tradições sociais que limitaram a liberdade de muitas mulheres. No entanto, essa ruptura com as convenções como, por exemplo, normas de comportamento social, não aceitação do casamento e ainda, quando desafia as regras ao ter um romance com um outro homem, são observadas na personagem e percebida como uma maneira de desafiar a ideia de que a mulher deve ser subserviente e aderir a um modelo para ser aceita na sociedade.

Por meio da narrativa a resistência de Oribela é essencial, pois agrega diversas formas de abordar as ideologias estabelecidas, incluindo normas e condições de vida que se manifestam em interpretações e significados

considerados legítimos. As concepções patriarcais presentes nas dinâmicas identitárias estão entrelaçadas com as relações de poder, uma vez que são resguardadas por discursos e instituições que perpetuam as relações de controle.

A personalidade desobediente de Oribela em *Desmundo* se manifesta na forma como a narradora se liberta das crenças que foram inculcadas em sua mente desde a infância. Nota-se uma resistência à aceitação de mitos e normas que foram impostas à personagem, os quais ela vai desconstruindo ao longo da narrativa, à medida que avança em sua compreensão do mundo.

A narradora, ao analisar situações de opressão, percebe que certas ações eram implementadas como forma de corrigir os indivíduos. Por outro lado, ela também observa a desconstrução de alguns mitos disseminados pela Igreja, que eram considerados pecados que associavam à mulher ao demônio, na narrativa a personagem relata uma norma recebida por não querer se casar com seu pretendente Francisco: "No sacrário me fez em joelhos rezar por perdão de minha rebeldia, me deu pancadas nas mãos até ver sangue, que não doeu tanto e foi murmurar mais castigos com outros padres" (Miranda, 1996, p.57).

Oribela, por mais que não aceitasse o casamento, em um momento da narrativa ela reflete sobre seu conflito interno e o desejo de se libertar. Ao mesmo tempo em que ela reconhece a necessidade de aceitar o destino imposto, abaixo a passagem destaca suas circunstâncias diante da sua vida:

> [...] queria me livrar da minha alma criada entre os tigres do deserto e alimentada com o leite das víboras e aceitar meu destino, aceitar o noivo que me davam a rainha e a governadora, saber dar graças e querer bem a toda aquela gente de má inclinação, contumazes e pertinazes em suas ignorâncias, que com suas próprias camisas não tinham lei, nem com suas carnes dó nem piedade e amor a coisa alguma, mais enquanto comiam e bebiam (Miranda, 1996, p.65).

Nesta parte da narrativa, a protagonista revela sua aspiração de se libertar do ambiente em que vivia, referindo-se a ele como um habitat de

víboras, um termo que utiliza para criticar aqueles que não respeitam as leis e que, por serem ignorantes, perpetuam mitos e costumes tradicionais, além de não demonstrarem compaixão pelo próximo.

A narradora expressa seu descontentamento em relação às pessoas que a cercam em seu novo ambiente. Contudo, ela menciona sua vontade de acolher o noivo e ter apreço por essas pessoas de comportamento indevido e caráter duvidoso, embora seja incapaz de aceitar sua condição de noiva e o casamento com um homem escolhido.

Ao perceber que a sociedade valoriza normas rígidas, ela rejeita as regras que precisa seguir, especialmente a da união matrimonial. Assim, a narradora revela sua insatisfação com as expectativas que a mulher deveria cumprir e começa a resistir a essas imposições, buscado escapadas com o intuito de retornar a Portugal. Além disso, a opressão sofrida provoca diversas formas de resistência, uma vez que levanta questionamentos sobre as estruturas de poder que se impõem através da política e da religião, exigindo comportamentos condizentes com o que se espera de uma mulher:

> Desmundo se mostra assim, sob a perspectiva da experiência feminina, como uma espécie de "contra-visão do paraíso", ou seja, desconstrói, através das experiências de violência, desamparo e desigualdade narradas por Oribela, a visão paradisíaca do novo mundo, matéria farta de relatos de cronistas da época (Schmidt, 2007, p. 98).

Ademais, a figura de Oribela, mesmo diante dos medos provocados pela religião, consegue romper com as normas tradicionais, inicialmente se recusando a se casar. Contudo, logo após o matrimônio, ela foge de casa, desafiando a vida de regras e violências que a cercavam e, por fim, trai seu esposo com Ximeno, violando assim as normas estabelecidas. Em Oribela identificamos um corpo que "signifique a libertação de esquemas predeterminados, coercitivos e repressores" (Xavier, 2007, p.179).

As atitudes de desobediência descritas pela protagonista promovem uma análise sob a ótica contracolonial. Nessa abordagem, a personagem começa a refletir sobre as maneiras de controle presentes durante o período colonial, buscando desconstruir discursos dominantes e avaliar

criticamente elementos históricos, sociais e políticos que foram estabelecidos como padrões. É dessa maneira, que "a história é construída como se essas posições normativas fosses o produto de um consenso social e não de um conflito" (Scott, 1995, p. 21).

Ao reconhecer a perspectiva de desobediência nas ações de resistência da narradora, que resiste às imposições sociais do casamento como uma estratégia para suportar a exploração e subjugação desde sua chegada ao Brasil, pode-se realizar uma análise crítica da narrativa histórica predominante e questionar a visão eurocêntrica que tenta monopolizar as representações.

É indiscutível que, diante de narrativas que abordam o perfil de mulheres transgressoras, surge a necessidade de se fazer uma análise crítica sobre a relevância de movimentos de resistência que instigam uma nova perspectiva social, ajudando a edificar um projeto que busca a total superação das opressões enfrentadas por grupos menos privilegiados, incluindo as mulheres, nesse viés:

> A colonialidade do gênero permite-me compreender a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado. Como tal, quero compreender aquele/a que resiste como oprimido/a pela construção colonizadora do lócus fraturado (Lugones, 2014, p. 940-941).

Lugones ao destacar aspectos da colonialidade e caracterizar que a hegemonia do poder patriarcal oprimia as mulheres e estigmatizava os menos favorecidos, como por exemplo, os indígenas como não humanos, analisa que a oposição as práticas coloniais são vistas com resistência, somente por ela é que esses sujeitos conseguem sua subversão. Ao contrariar o sistema Oribela usa estratégias transgressoras como o deslocamento através da fuga, assim, de acordo com Zolin: "o ato de deslocar-se funciona, também como estratégia de subjetivação das personagens, sinalizando sua capacidade de autonomia, de agência ou de repúdio ao conformismo

em face de situações disfóricas" (2021, p. 24-25). Essa questão é observada na narrativa:

> Disse querer ir embora deste país e tornar ao seu. Nós vamos partir daqui, dona Bernardinha, juntas. Como? Não sei. A fingir de homem, em roupas e chapéu, botas. Com as primeiras bafugens da monção. Tu consegues as moedas e eu as passagens, que nos podemos insinuar numa das naus dessa corja e feito homens nos vão respeitar e embarcamos e tornamos. Assim será. Eu disse sim, cintilando nos olhos (Miranda, 1996, p.152).

Para alguns esses projetos arquitetado por Oribela é visto como decolonial, para outros contracolonial, desse modo, a desobediência da personagem Oribela é evidenciada através de uma abordagem contracolonial, visível em sua história, onde ela corta os cabelos, tradicionalmente associados à beleza feminina, e se disfarça de homem para escapar, refletindo uma mudança que carrega grande significado. Ela compreende que ao assumir essa nova identidade, consegue acessar espaços que normalmente lhe seriam negados, como é observado por meio da citação:

> [...] Entrei na casa em grande confusão de gente que ia de um a outro lado, me dissimulei numa roupa de Francisco de Albuquerque, que ficava grande em mim, mas cabia e um capote, um chapéu e com a faca que tomei à cozinha cortei meus cabelos bem tosados, joguei-os no fogo com as roupas minhas e sem me deterem por ver sem saberem do vulto de homem ser mulher montei um cavalo e me arremessei pelos caminhos (Miranda, 1996, p. 156).

Nesse trecho, percebemos que a protagonista só consegue sobreviver e escapar disfarçando-se de homem; ao ser capturada pelo esposo e levada para sua casa, experimenta sentimento de culpa, vulnerabilidade e temor de ser aprisionada novamente. No entanto, sua postura de resistência é uma característica de desobediência, uma vez que se opõe à vida imposta pelo casamento. Além disso, desafia as normas ao se envolver romanticamente com o mouro Ximeno. De acordo com Zolin: "As personagens, não

raro, são construídas de modo a promover a desconstrução da suposta naturalidade das práticas de dominação masculina e da resignação feminina" (2021, p.14).

Oribela ao desobedecer a normas desconstrói a contextos que para a época eram naturais a serem seguidos pelas mulheres. De acordo com Priore (2004, p. 411): "Nos tempos coloniais, nem todas as mulheres se submeteram facilmente às tentativas de enquadramento e normatização de seus comportamentos. Muitas delas transformaram, em seu benefício, práticas e discursos de controle de suas vidas".

A transgressão e desobediência feminina é crucial para compor diferentes visões das ideologias que são estabelecidas como reguladoras da vida em sociedade, sendo sugeridas como verdades. Essas concepções, que fazem parte dos processos identitários, estão interligadas às relações de poder, uma vez que são sustentadas por discursos e instituições que criam dinâmicas de dominação.

A representação feminina no romance convida à reflexão sobre Oribela como uma mulher à frente de seu tempo. Seu corpo desafia as convenções, desafiando as imposições sociais, enquanto as rupturas que ocorrem permitem que ela escape de uma realidade repleta de violência e submissão. Nesse cenário, ela se rebela contra o patriarcado, evidenciado pela idealização de sua fuga, que simboliza sua oposição às adversidades que enfrenta.

Notavelmente, Oribela percebe que, adotando a aparência de um homem, conseguirá conquistar respeito e se libertar. Nesse contexto, sua fuga se liga a uma atitude que desobedece a um padrão, representando sua resistência ao que estava vivendo, algo que é elucidado pela voz da narradora ao abordar essa questão.

As estratégias de resistência feminina apresentadas na narrativa de *Desmundo* podem ser interpretadas como expressões políticas, ligadas às dinâmicas de poder e ao papel das mulheres no período colonial, que foi marcado por opressões e violências que silenciaram as mulheres confinadas em seus lares.

Denunciar um período marcado por uma intensa imposição e subserviência do homem europeu revela como a colonização impôs a supremacia

cristã e branca, afetando mulheres indígenas e negras/os escravizados. Isso evidencia a imposição de uma nova cultura, língua e religião, que resultou na desumanização de indivíduos inocentes por meio de uma escolha cruel sobre quem deveria viver ou morrer. Aqueles que desafiavam o núcleo do poder social e político estavam condenados à morte.

A protagonista consegue descolonizar um poder colonial que havia afetado sua autoimagem, questionando a forma como via a si mesma como mulher, que reprimia suas subjetividades e anseios por liberdade, rompendo várias convenções sociais e morais para se libertar das amarras que a oprimiam, desse modo: "o lugar para a identidade de gênero transgressora é o fora do lugar da tradição" (Gomes, 2008, p.92). Como pode ser identificado nestas passagens:

> Eu pintava o rosto de urucum, comia do prato das naturais e me desnudava nos dias quentes, deixava os chicos chuparem meus peitos, dançava, de modo que dona Branca veio baixar umas regras, antes que virasse eu uma bárbara da selva e me metesse a comer de carne humana (Miranda, 1996, p.127).
> Aprendi a me desnudar, no quarto, após o banho, que havia um frescor sobre a pele e se entranhando nela, uma luva de vento, um véu de seda fria, que a roupagem abafava e incendiava. E ria ela. E ria. Bom era viver numa casa sem homem a ordenar (Miranda, 1996, p.126).

Nos dois momentos relatados pelas citações Oribela, destaca um comportamento desobediente não aceito pela sua cuidadora que passa a lhe impor normas, a citação revela uma experiência de contato intenso com a cultura das indígenas, em que essa prática para a sociedade dominante são vistas como "bárbaras" ou "selvagens", a personagem descontrói esse estereótipo ao se inserir nessa cultura o ato de pintar o rosto com urucum, comer do prato das "naturais" e se desnudar nos dias quentes indica uma imersão desinibida.

No entanto, "dona Branca", que impõe regras, simboliza a intervenção da ordem social e moral dominante, que tenta conter essa liberdade e naturalidade, impondo limites para evitar que a narradora seja vista como

"bárbara" ou "selvagem". Isso evidencia o conflito entre culturas: a naturalidade e liberdade da cultura tradicional versus a moralidade e controle da cultura dominante. Na outra passagem ela destaca a liberdade de viver sem homens a ordenar, essa é uma crítica à presença masculina como figura de controle e autoridade, que limita a liberdade feminina. Portanto, essa passagem pode ser interpretada como uma afirmação da autonomia feminina, da liberdade corporal e da resistência a estruturas patriarcais. Dobre essa questão cabe destacar:

> E aqui o desmundo não é mais desmando, não se associa mais tão somente à barbárie de uma civilização construída a partir da violência e do sangue, mas é indício de um uma outra ordem, o avesso da civilização, a contra-face da modernidade européia, simbolizada pela casa sem homem a ordenar, onde as mulheres, branca e indígena, acham bom viver (Schmidt, 2007, p. 100).

Refletir sobre as atitudes de desobediência de Oribela é uma atividade que contribui para revelar a trajetória das mulheres e recuperar imagens de figuras femininas fortes e destemidas que se opuseram às opressões e às práticas mortais impostas por um sistema violento, sustentado por uma hegemonia enraizada nos eventos da história global.

Ao analisar a visão feminina durante o período colonial no Brasil, muitas mulheres se mostraram desobedientes ao romper com as regras que as aprisionavam. Dessa forma, dentro de um cenário opressor, a mulher que demonstra insubordinação, frequentemente consegue desafiar as adversidades impostas, rebelando-se contra imposições sociais e violando normas, como é evidente na fala da personagem, que menciona seu desejo de aceitar as circunstâncias que a cercavam, mas cujo pensamento revolucionário não se conforma frente às imposições.

Um exemplo da desobediência da personagem é identificado na seguinte passagem: "Era esposa. Se perguntassem dizia que não, pois não temo o castigo nem a humilhação, soube de uma mulher que se negou a casar e teve suas mãos e pés cortados, foi mandada ao mosteiro" (Miranda, 1996, p.75).

A narrativa da protagonista é intrigante ao relatar as diferentes formas de violência que ela presencia ao longo do romance. Nela, encontramos uma mulher que não teme as repercussões do matrimônio. Ela transmite ao leitor a necessidade urgente de desafiar as estruturas patriarcais que mantêm as mulheres em cativeiro. Esse rompimento com a opressão resulta em seu sofrimento. Assim, a narradora enfatiza a violência de gênero como um meio de ilustrar os variados atos patriarcais perpetrados contra as mulheres na época.

Esta reinterpretação das violências vividas se configura como uma forma de protesto contra as desigualdades de gênero, que se sustentavam em fundamentos religiosos utilizados para subjugar a mulher e garantir que o homem exercesse domínio sobre ela, restringindo sua liberdade. Ao desconstruir tanto a autoridade quanto o saber religioso, a narrativa sugere um surgimento de novas formas de poder, especialmente o feminino, que revela as opressões que as mulheres enfrentaram durante o período colonial.

As inúmeras formas de violência que as mulheres enfrentam geram profundas feridas, tanto psicológicas quanto físicas e sexuais, especialmente devido a estupros e intimidações que visam controlar as mulheres. O machismo, através do domínio que o patriarcado exerce por meio da violência, alimenta ideologias de subordinação. A revolta e o desejo de se libertar de questões normativas fez com que Oribela, por meio da sua resistência desafiasse a sociedade patriarcal através de sua desobediência feminina, expresso na citação:

> Por minha ordem se ateou fogo à casa com as coisas dentro, queria eu nada do que me deram ali, desde o mais pequeno lume de cera às cantareiras de louça, os baús de dona Branca, o vestido preto, vestida eu estava com a pobre roupa de órfã com que viera pelo mar, a coifinha lavrada, a almofadinha de seda e o dedal, o coxim, o rosário, fiquei só com a caravelinha.[...] Quis eu ver o incêndio até a derradeira chama, custou pouco a se desfazer a casa e todas as suas fortalezas viraram um monte de brasas, coisas retorcidas, nada que se pudesse conhecer por nome, só de cinza, no que queria eu dizer para mim,

> devia esquecer tudo no meu passado, ardendo o fogo na madeira ardia também em minha alma, onde se agasalhavam as relembranças (Miranda, 1996, p.209).

Através da protagonista de Oribela, a narradora expõe uma faceta da subalternidade, no momento em que a figura feminina se torna insubmissa. Ato que culmina em uma revolta simbólica, ao atear fogo na residência que dividia com o marido, representa um desejo profundo de extinguir toda a opressão que suportou e aspirar a uma vida renovada e libertadora.

Por minha ordem, a casa foi incendiada com todos os pertences lá dentro, pois não desejava nada do que me deram ali, desde o menor pedaço de cera até as cantareiras de porcelana, os baús de dona Branca e o vestido preto que vestia, tudo isso em contraste com a humilde roupa de órfã com a qual cheguei pelo mar, a touca decorada, a almofadinha de seda, o dedal, o coxim, o rosário, e me restou apenas com a caravelinha.

Ao se tornar insubmissa, Oribela desafia a ideia de que o subalterno é mudo, conquistando sua voz e rompendo com as correntes do poder. Assim, ela adota a proposta de se expressar e resiste às opressões que a cercam. Sua atitude não apenas enfoca a opressão, mas também valoriza a resistência como um caminho para a emancipação da subalternidade.

A ação de Oribela, ao queimar sua casa e cortar o cabelo, simboliza uma maneira de as mulheres se libertarem das amarras. Isso recorda as atitudes da narradora em *Memorial de Maria Moura* (1992), escrita por Rachel de Queiroz. Assim como Maria Moura, que deixa o lar, incendeia a propriedade, e corta as madeixas, Oribela também realiza ações transformadoras de desobediência feminina no romance *Desmundo*. Esses atos de rebelião feminina representam formas de desobediência e um rompimento com as normas que as reprimiam.

A narradora dessa história expressa uma rejeição ao modelo feminino tradicional. O ato de abandonar o lar possui um significado profundo, pois sinaliza a resistência dessa mulher em não se conformar a um casamento opressor. Ao recusar o espaço doméstico e não se encaixar no ideal de mulher submissa, ela desconstrói normas sociais e se liberta da vida

angustiante que levava. Assim é desconstruído a ideia de que a, "sociedade patriarcal determinou que os homens ocupam o espaço público enquanto as mulheres são restritas ao espaço privado da casa" (Figueiredo, 2020, 18).

Dessa forma, a desobediência feminina e "o teor subversivo é uma das principais características da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina" (Zolin, 2021, p. 33). É assim que o contexto patriarcal da narrativa histórica *Desmundo*, de Ana Miranda, desregula ações machistas e expressa a subversão feminina como um ato de coragem e resistência de conquista aos espaços que antes não eram permitidos às mulheres.

Considerações Finais

Descolonizar o poder patriarcal é o principal objetivo das obras que primam em revisar uma história que deu prioridade as ações masculinas, subjugando as mulheres e enquadrando-as como donas de casa e do lar, por meio de uma reflexão contacolonial identifica-se um passo fundamental para desconstruir poderes hegemônicos sobre a mulher.

Desta forma, consegue-se incluir as mulheres na história de maneira representativa em que o feminismo se desenvolve de maneira contracolonial às ações vindas desde o processo de colonização e se mostra desobediente as hegemonias normativas. Constituindo-se em uma visão central deixando a margem e estereótipos reproduzidos de maneira preconceituosa contra as ações de sujeitos marginalizados. Adicionalmente, discute-se como homens reproduzem as violências de gênero associadas ao patriarcado, tornando-se cúmplices na reprodução de violências exercidas contra mulheres.

A opressão que as mulheres sofrem, sendo tratadas como objetos, é o resultado do contexto patriarcal que vem da colonização. Dessa forma, tira-se as mulheres de posições de poder, e as colocam apenas no espaço familiar, limitando suas liberdades. Contudo, muitas delas resistem, a essas ações e com isso, no contexto literário identifica-se estratégias de desobediência as ações de normatizações.

Nesse sentido, o ato de se afastar de visões patriarcais é chamada de desobediência. Assim, Oribela é percebida como uma mulher que não

aceita estar enquadrada as normas, desse modo, como observado neste artigo a personagem passa a pensar e agir fora das normas estabelecidas, desviando-se do núcleo do discurso predominante, à luz de sua condição de mulher controlada pelo marido, conforme ilustrado na narrativa.

A resistência da narradora em não aceitar os padrões sociais impostos, que não consegue seguir, revela seu aspecto desobediente. Essa rebeldia se manifesta através de seus constantes desejos de fuga do lar, o que a expõe a diversas formas de violência, como foi evidenciado nas reflexões da narrativa conduzida por Oribela. Ao recusar-se a permanecer no casamento, a protagonista salienta as violações que sofreu, especialmente em decorrência de sua oposição às normas sociais que exigiam comportamentos rigidamente definidos. Nesse contexto, a mulher se desprende das amarras do sistema patriarcal, desafiando as repressões que a cercam.

Oribela assume uma postura desafiadora da condição patriarcal imposta a ela, revelando uma imagem heroica de liberdade ao rejeitar a vida confinada que a aprisionava. Através de sua autonomia, essa personagem confronta as dinâmicas de poder presentes na narrativa e problematiza o patriarcado, trazendo à tona um episódio histórico envolvendo mulheres órfãs que chegaram a um novo território como mercadorias destinadas ao matrimônio com desconhecidos. Por fim, Oribela, ao se opor às formas de opressão, vistas na narrativa literária, revela uma atitude desobediente que surge da sua luta contra a obscuridade que lhe foi imposta.

Referências

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS:Zouk,2020.

GOMES, Carlos Magno. o lugar da Identidade gênero na literatura brasileira. **Leitura.** Maceió, n.AÍ. p. 7B-97, JAN./JUN. 2008.

LUGONES, María. "Rumo a um feminismo descolonial". In.: **Estudos feministas.** Florianópolis, 22(3): 320, set.-dez. 2014.

MIRANDA, Ana. **Desmundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PRIORE. Mary Del (org.); **História das mulheres no Brasil.** Carla Bassanezi (coord. de textos). 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

QUEIROZ, Rachel. **Memorial de Maria Moura**. São Paulo: Siciliano, 2002.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Desmundo, Desmando, Desencanto**. P: Portuguese Cultural Studies 1 Spring, 2007.

SCOTT, Joan. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". In.: **Educação & Realidade**. Porto Alegre, v. 20, n. 2, jul./dez. 1995.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZOLIN. Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 35, jan-jun, p. 13-40, 2021. Disponível em: https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/ issue/view /1076. Acesso em: 24 Jun. 2025.

AFETOS, MATERNIDADE E POBREZA EM CONCEIÇÃO EVARISTO E CAROLINA MARIA DE JESUS

Arlinda Santana Santos[1]

É maio, mês das mães, ligamos a tv, acessamos as redes sociais e somos bombardeados por cenas suaves e bucólicas de mães cuidando e amando seus filhos. Cenários milimetricamente calculados para construir uma atmosfera de cuidado e aconchego, mães jovens, descansadas, em sua maioria brancas; abraçam e afagam suas crias, como se só eles, somente eles, fossem objeto de seu amor, compromisso e dedicação. Não são mulheres com suas histórias, desejos vivências e anseios, são mães. Puramente mães, pois com o nascimento de uma mãe, morre uma mulher soterrada em culpas.

A construção do ideal de maternidade forjado na concepção cristã de Maria, exemplo de pureza virginal, dedicação e devoção, vem se perpetuando, há séculos, no imaginário da sociedade ocidental. A abdicação da vida em nome do amor pelos filhos, contribui como mais uma estratégia de aprisionamento da mulher a teia de comportamentos que a submetem a uma constante sensação de insuficiência, pois, o mesmo discurso religioso que apresenta Maria como um modelo a ser seguido, destaca sua santidade e consequente afastamento da existência humana.

Ainda assim, cabe à mulher o esforço contínuo de dedicar-se ao bem-estar da família, supostamente perfeita, e da qual o filho apresenta-se como fruto. Agrega-se ao peso da maternidade, o fantasma da sagrada família, da venerável tríade: pai, mãe e filhos.

Todavia, essa tentativa de imposição esquece que na maioria dos casos, há a ausência de um de seus elementos. Os bastiões da moral teimam

1 Professora de Língua Portuguesa, Literatura Brasileira e Produção Escrita da Rede Estadual da Bahia (SEC/BA), Mestra em Crítica Cultural (PÓSCRÍTICA/UNEB), Pós-graduada em Gênero, Raça e Etnias – DIADORIM/UNEB, graduada em Letras Vernáculas/UNEB, Pesquisadora de gênero e escrita de autoria feminina, mãe atípica, militante das lutas silenciosas e cotidianas do ser mulher.

em olvidar de que em um país onde inúmeras mulheres lutam para sustentar suas casas e filhos de forma solo, cada vez mais, esses modelos se distanciam de suas vidas. As sagradas famílias brasileiras são constituídas pela ausência da figura paterna.

E tomando ainda o discurso religioso, onde ser afirma que "aquela que é sábia edifica seu lar", mais uma vez, a mulher falha. Falha, pois não alcançou a sabedoria suficiente para manter de pé as ruínas de um relacionamento falido. Falha por não mais suportar violências e apagamentos contantes de si mesma. E os homens? Os pais, homens moldados pela cultura patriarcalista cristã que os põem em pedestais que os isentam de culpas e erros; seguem suas vidas, ignorando suas falhas e filhos. Para eles, os homens dificilmente falham.

Nesse trabalho, olharemos as mães que ficam nesse lar em que a ausência e a pobreza ditam o tom da maternidade. Queremos os bastidores das peças comerciais, a realidade que fica quando a câmera se desliga, a luz se apaga e restam apenas a mulher e seu filho. Ou filhos, filhas, em um plural angustiante que se concretiza em inúmeras bocas a serem alimentadas. Mães e filhos estão a sós em uma casa onde diariamente se luta para manter a ideia de um lar, pagando-se contas com lágrimas e solidões, no silêncio e na dura realidade de seus cotidianos.

Queremos a maternidade possível, que existe e resiste à ausência do pai e à pobreza que além de gerar a falta do básico para o sustento dos corpos, endurece os afetos. Queremos ouvir a fala das nossas mulheres que maternam, que ousam (re)existir com seus filhos todos os dias, em vários cantos do nosso país.

Para tanto, tomaremos obras de duas autoras que carregam em si a sensibilidade no olhar de quem torna visível o cotidiano de mulheres esquecidas. Nestes textos de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, buscaremos mães e reais maternidades que são atravessadas por seus corpos, raça e condições de vida. Olharemos a mãe Carolina na sua luta diária do amanhecer ao anoitecer, em noites insones e reflexivas, em que apenas tenta responder às perguntas que ecoam do seu estômago faminto: "*O que vamos comer hoje? Como iremos sobreviver?*" Olharemos a mãe que

brinca com suas filhas, tornando-se uma grande boneca chorosa, afim de esquecerem a falta do alimento. Olharemos a mãe que sucumbe aos pesos da vida, que chora por seus filhos por já não poder mantê-los na aparente segurança de um lar.

Veremos como Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo marcam a existência de uma maternidade que não cabe no comercial. As escritoras trazem em suas obras o maternar na pobreza, solitário e silencioso de centenas de mulheres que cuidam e educam seus filhos diante dos olhos escancarados e omissos da sociedade.

Os atravessamentos presentes nos textos são interseccionalidades construídas pelas "*relações de poder que envolvem raça, classe e gênero*" e que "*não se manifestam como entidades distintas e mutuamente excludentes. De fato, essas categorias se sobrepõem e funcionam de maneira unificada. Além disso, apesar de geralmente invisíveis, essas relações de poder afetam todos os aspectos do convívio social*" (Collins, Bilge, 2021, p. 16). Nesse sentido, a proposta é trazer a noção de interseccionalidade como uma ferramenta analítica que permite a percepção das identidades individuais como algo socialmente construído, sendo, portanto, influenciáveis e mutáveis de acordo com esse entorno. Collins e Bilge ressaltam ainda, que "*esses contextos sociais são moldados pelas relações de poder interseccionais*" (2021, p. 118), o que nos ajuda a afirmar, portanto, que a experiência individual da maternidade perpassa pela vivência social na qual a mãe está inserida.

A teoria feminista apresentada por Collin e Bilge (2021) e Vèrges (2020) mostra que ser mãe no Brasil não cabe em um comercial e talvez, não comova de fato, quem senta em cadeiras administrativas para gerenciar a condução do país. Percebe-se que o maternar do cotidiano de mulheres historicamente excluídas e marginalizadas pela estrutura racista que constitui a nação brasileira, não é algo que preocupa, ou verdadeiramente toca, os brasileiros. A invisibilidade da marginalização e da situação de extrema pobreza parece-lhes mais palatável que o encarar da dura realidade que constitui suas vidas. Vê-las os obrigaria a trabalhar pela promoção de projetos de fato preocupados com o fim da desigualdade social.

Não restam dúvidas de que a exclusão das mulheres negras, a ausência de políticas públicas que as acolham em suas necessidades diárias, e por consequência, a seus filhos e filhas, faz-se uma urgência para que possamos pensar na formação de um país que reflita a ideia de "pátria mãe gentil" vendida em nosso hino. Porém, ainda estamos longe disso.

Tomados por essa reflexão, tão ao seu estilo, começaremos nossa análise por Carolina Maria de Jesus, autora de "*Quarto de despejo: diário de uma favelada*" (2007). A escritora que ousou romper com os espaços acadêmicos ao apresentar, ao mesmo tempo, uma escrita divergente do padrão normativo e tão verdadeiramente crítica e carregada de uma realidade cortante que nos deixa estarrecidos diante do desnudamento do real.

A obra *Quarto de despejo* (2007) resulta da compilação de registros diários feitos por Carolina Maria de Jesus, trazendo a narrativa de seu cotidiano, da dura vida de catadora de resíduos e moradora da favela do Canindé. Essa comunidade ficava situada às margens do Rio Tietê, em uma São Paulo que hoje somente habita na memória, refletindo uma época em que a preocupação, por parte dos governantes com o meio ambiente, era tão nula quanto seu sentimento de humanidade pelas pessoas que reviravam o lixão. O relato da luta contra a fome, da vida construída sobre os dejetos lançados ao rio, da dificuldade em manter-se a mínima dignidade humana morando em um barraco em meio a ratos e esgoto, fazem de "*Quarto de despejo*" (Jesus, 2007) uma leitura obrigatória, um documento sobre a vida para além dos floreios instagramáveis de nossa atualidade.

Por isso, podemos afirmar que sua escrita rompe com a estrutura esperada para um diário, que por ser classificado como como uma escrita de si, poderia ser limitado a anotações egóticas e centradas no sujeito que escreve. Entretanto, as observações cotidianas de Carolina Maria de Jesus vão além e partem para uma reflexão crítica e cirúrgica da sociedade brasileira de sua época, sendo ainda hoje, extremamente atuais:

> 10 de maio. Fui na delegacia e falei com o tenente. (...) interessou-se pela educação dos meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do

> que tornar-se util para a patria e ao país. Pensei: Se ele sabe disto, porque não faz um relatorio e envia para os políticos? (...) Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades.
> ... O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora (Jesus, 2007, p. 30)[2].

Mãe solo, Carolina é a única responsável pelo cuidado e sustento de seus três filhos: Vera Eunice, João José e José Carlos. Sua vida é uma constante luta contra a fome. Talvez, todo o período de vida retratado no Diário parta do doloroso embate diante da falta do alimento:

> ...Eu tenho tanta dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:
> - Viva a mamãe!
> A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o habito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida. Eu mandei o João pedir um pouquinho de gordura a Dona Ida. Ela não tinha (...) (Jesus, 2007, p. 31).

Ao se tornar um documento de denúncia da extrema pobreza e da omissão dos governantes, a obra de Carolina, conforme já dito, extrapola os limites das escritas de si e possibilita sua leitura como uma forma de *escrevivência*, segundo o conceito criado e presentes nas obras de Conceição Evaristo (2020). Para esta autora, as escrevivências rompem com a versão narcísica das escritas egóticas e passam a ser um espelho onde o outro também se vê refletido. É a ideia da coletividade na individualidade, pois para Conceição Evaristo, a escrevivência

> se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulhe-

2 Todas as transcrições do livro "Quarto de despejo" realizadas ao longo deste trabalho são fiéis à escrita original de Carolina Maria de Jesus. Neste sentido, os "desvios" da norma culta também são considerados como uma marca de resistência e como questionamentos dos padrões vigentes.

> res e até crianças. E se ontem nem a voz pertencia às mulheres escravizadas, hoje a letra, a escrita, nos pertencem também (2020, p. 30).

Assim como Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo apresenta/denuncia vivências de maternidade que são atravessadas pelo racismo estrutural que dita as relações sociais. Ambas autoras permitem que vislumbremos além da efetiva prática das ideias contidas nos papeis de gênero que atribuem às mulheres a obrigação exclusiva do cuidar; as diferenças de classe forjadas no cenário capitalista/colonialista que oprime em primazia as mulheres negras.

Nesse contexto, e nas palavras de Vèrges (2020), às mulheres negras cabe a obrigação de cuidar e de limpar o mundo. E das leituras realizadas, observamos que tanto Carolina quanto as personagens dos contos de Conceição Evaristo estão inseridas nessa realidade, pois, são catadoras de material reciclável, empregadas domésticas, lavadeiras. Ganham a vida no cuidado e na limpeza dos espaços de privilégio da branquitude.

> Todos os dias, em todo lugar, milhares de mulheres negras, racializadas, "abrem a cidade". Elas limpam os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar. Elas desempenham um papel perigoso, mal pago e considerado não qualificado, inalam e utilizam produtos químicos tóxicos e empurram ou transportam cargas pesadas, tudo muito prejudicial à saúde delas. Geralmente, viajam por longas horas de manhã cedo ou tarde da noite. Um segundo grupo de mulheres racializadas, que compartilha com o primeiro uma interseção de classe, raça e gênero, vai às casas da classe média para cozinhar, limpar, cuidas das crianças e das pessoas idosas para que aquelas que as empregam possam trabalhar, praticar esporte e fazer compras nos lugares que foram limpos pelo primeiro grupo de mulheres racializadas (Vèrges, 2020, p. 18-19).

É esse trabalho invisível que permite a falácia presente nos comerciais de celebração de uma maternidade idealizada e branca. É ele também, que nega a existência de mulheres negras e racializadas que maternam para além do segundo domingo de maio.

Ao estudarmos a obra de Conceição Evaristo, nos emocionamos diante das histórias de pessoas negras, em especial, mulheres negras, em seus enfrentamentos e lutas diárias. Neste trabalho, dois contos presentes no livro "*Olhos d'Água*" (2016) serão estudados. O primeiro, que dá nome à referida obra, "*Olhos d'Água*", traz a narrativa inquietante de uma narradora de primeira pessoa que insistentemente retoma suas memórias de infância em busca da resposta para uma pergunta que teima em tomar-lhe:

> Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu em minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada, custei reconhecer o quarto da nova casa em que eu estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali. E a insistente pergunta martelando, martelando. De que cor eram os olhos de minha mãe? (Conceição, 2016, p. 15)

Partindo da falta de resposta, que aparentemente poderia ter como motivação o não olhar da filha sobre a mulher que dela cuidou com muito carinho, mostra-se infundado, pois, trazendo relatos de pequenos detalhes desse convívio, as lembranças narradas mostram a reciprocidade do afeto por parte da filha. Junto com ela, entendemos que a cor dos olhos de sua mãe esteve apagada em sua memória por estarem eles mesmos apagados pelas lágrimas que incessantemente lhes escorriam.

Através do rememorar, somos levados a um passado de criança pobre, moradora de uma comunidade carente, em um pequeno barraco, onde a pobreza era companhia constante da narradora e de suas irmãs. O passar do tempo não permitiu o esquecimento de que a fome, a quem a mãe buscava enganar com histórias e carinhos dispensados às meninas, no fim, sempre vencia a todas:

> Lembro-me de que muitas vezes, quando a mãe cozinhava, da panela subia cheiro algum. Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento. As labaredas, sob a água solitária que fervia na panela cheia de fome, pareciam debochar do vazio do nosso estômago, ignorando nossas bocas infantis em que as línguas brincavam a salivar o sonho de comida (Evaristo, 2016, p. 16).

Nesses dias, a mãe redobrava suas atenções, tentava acarinhar suas filhas, cobrindo-as de amor, até que esquecessem do que as consumia por dentro:

> Nessas ocasiões, a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era Nossa Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes, colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava nosso barraco. As flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos referências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha (Evaristo, 2016, p. 17).

Aqui, mais uma vez, aparece a figura de Maria, numa releitura evaristiana do modelo cristão, figurada no corpo de uma mulher negra, rodeada de pequenos anjinhos, todas meninas negras, buscando no amor materno a salvação da fome. Ao por Maria como uma mulher negra, quebrando a imagem cristalizada por séculos de Maria como sendo branca de traços europeus, Evaristo subverte a narrativa colonial, resgata uma Maria Mãe, próxima daquela apresentada no texto de base popular de Ariano Suassuna em "*O auto da compadecida*" (2016). Uma mulher do povo, conhecedora das dificuldades da maternidade solo, do apontar de dedo, do lugar de afeto e afecção, que rompe com o modelo e com o afastamento do real que o discurso religiosos lhe impôs. Em "*Olhos D'água*" (Evaristo, 2016), Maria é a mãe Rainha, mãe orixá, Senhora da vida, rodeada de anjos-meninas negras, com a cabeça cheia de flores e o estômago vazio, é aquela que convida as idealizações ocidentais para conhecer a realidade em sua mais cruel apresentação.

A real maternidade apresentada por Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo destoa das celebrações, sempre de base comercial e capitalista, do dia das mães. Não cabem discursos falaciosamente floreados quando as mães estão tomadas pela preocupação:

> 11 de maio. Dia das mães. O céu está azul e branco. Parece que até a natureza quer homenagear as mães que atualmente se sentem infeliz por não poder realisar os desejos dos seus filhos.

> ... O sol vai galgando. Hoje não vai chover. Hoje é o nosso dia.
> (...) Os meus filhos estão sempre com fome. Quando eles passam muita fome eles não são exigentes no paladar (Jesus, 2007, p. 31).

Esse trecho nos faz refletir e pensar que nem sempre, o afeto vence a fome. Nem sempre a preocupação diária consegue ser dissipada com jogos e penteados que acabavam por descobrir verrugas enormes em meio aos cabelos soltos. Muitas vezes, a preocupação torna-se revolta, toma a mulher de raiva diante de uma vida tão difícil, onde para os questionamentos só aparecem respostas negativas e no túnel, sequer um lampejo de luz.

É desse sentimento que está tomada Benícia, a mãe da pequena menina personagem principal do segundo conto de Conceição Evaristo aqui analisado, *"Zaíta esqueceu de guardar os brinquedos"* (Evaristo, 2016). Perdida em seus pensamentos, em cálculos que não lhe ajudavam a compreender o porquê de, mesmo diante de tanto trabalho, seu dinheiro não ser o suficiente sequer para o custeio dos alimentos; Benícia reflete sobre a vida de mãe solo de quatro filhos, alterna suas preocupações e deixa-nos entrever seu coração colapsado por tantos problemas.

A estrutura narrativa do conto é conduzida por um narrador onisciente que desnuda todos os pensamentos e sentimentos das personagens. Através desse foco narrativo, o leitor é tomado pelo ritmo do enredo que de pequenos passos se torna uma corrida sufocante. Em um primeiro momento, o leitor está às voltas com os pensamentos da menina sofrida por ter perdido seu único bem precioso, uma figurinha que exalava perfume; no instante seguinte, passa a ser conhecedor das silenciosas dores silenciosas de Benícia:

> Estava cansada, mas tinha de aumentar o ganho. Ia arranjar trabalho para os finais de semana. O primeiro filho nunca pedia dinheiro, mas ela sabia que ele precisava. E, sem que o segundo soubesse, Benícia colocava uns trocadinhos debaixo do travesseiro para ele, quando ele vinha do quartel. Havia também o aluguel, a taxa de água e de luz. Havia ainda a irmã com os filhos pequenos e com o homem que ganhava tão pouco (Evaristo, 2016, p. 74-75).

Se as gêmeas, tão pequenas e traquinas, estavam ali ao seu alcance, assim ela pensava, os dois mais velhos já alçavam voos distintos. Um dos filhos escolhera fazer carreira no exército, afastara-se dos seus cuidados diários, poucas vezes conseguia vir em casa. O outro, tão jovem e cheio de indagações que para Benícia era extremamente custoso contestar, ainda morava em sua casa, e mesmo assim, sentia-a tão distante dela, de sua proteção. O filho aproximava-se de perigosas benesses que ela não podia combater. Naquele espaço, tão difícil de se manter como um lar, já não lhe era possível permanecer calma e demonstrar afetos. Estava cansada, imensamente cansada e só:

> A preocupação anterior transformou-se em raiva. Que merda! Todos os dias tinha que falar a mesma coisa! Onde as duas (filhas menores) haviam se metido? Apanhou a boneca negra, a mais bonitinha, a que faltava só um braço, e arrancou o outro, depois a cabeça e as pernas (...). Naíta, que estava no barraco ao lado (...) voltou aflita. Foi recebida com tapas e safanões (Evaristo, 2016, p. 75).

Benícia está cansada, mas ninguém a nota. Ninguém a vê. A invisibilidade dessas mães é facilmente explicada por séculos de racismo estrutural e exclusão que (de)formam nossa sociedade. Só é possível entender a cena social da qual as mães aqui apresentadas fazem parte, quando lançamos nossos olhos ao passado escravocrata.

A mulher que paria no Brasil colonial, no chão da senzala, uma criança muitas vezes fruto de violência sexual, via seu filho ser tirado de seus braços e entregue, como um objeto para ser vendido, por aquele que por diversas vezes a violentou (Gonzalez, 2020). O corpo da mulher negra era "*propriedade*" e seu filho ficava esvaziado da possibilidade de conhecimento do amor materno, pois "*o ventre da mulher negra foi transformado em capital*" (Vergès, 2020, p. 19).

O corpo da criança negra é constantemente atravessado por situações de violência. Além de ser separado de sua mãe e privado do convívio e afeto materno, deixa o rico alimento que jorra do seio da mãe para os filhos da sinhá branca. A luta pela vida dessas crianças inicia-se na dureza das

relações que se travam nos silenciamentos e invisibilizações sofridas pelas mulheres negras, como percebemos nesta passagem: "*Toquei o carrinho e fui buscar mais papeis. A Vera ia sorrindo. E eu pensei no Casemiro de Abreu, que disse: 'Ri criança. A vida é bela'. Só se a vida era boa naquele tempo. Porque agora a epoca está apropriada para dizer: 'Chora criança. A vida é amarga'*" (Jesus, 2007, p. 36-37).

E o pai? Mais uma vez perguntamos, repetimos o questionamento dito entre dentes, num sussurro carregado de julgamentos para a mulher que materna na ausência do pai. Onde estão os homens que deveriam estar paternando esses filhos? Suas faltas e afastamentos são sentidos, a carência do afeto, da mão estendida para partilhar o peso do processo de educação de uma criança fazem-se presentes em suas ausências diárias.

Eles partem, abandonam seus filhos, reproduzem o que ficou marcado em suas subjetividades, pois, ainda segundo Vèrges (2020), a resposta para tal comportamento pode ser encontrada na estrutura colonialista escravocrata na qual "*homens eram privados do papel social de pai e companheiro. Essa destruição de laços familiares, que era estabelecida pela lei, continua a projetar suas sombras sobre as políticas familiares que visam às minorias racializadas (...)*" (p. 53). Entretanto, ainda fica o questionamento sobre suas vontades e empenho para quebrarem esse cenário cristalizado, pois mesmo diante de inúmeras adversidades, as mulheres negras permanecem na sobrevivência das suas maternidades solo, na resistência à fome, dores, privações e negação dos seus desejos de seguirem a vida, de recomeçarem.

Neste sentido, fica evidente que a estrutura social que serve de arcabouço para a maternidade solo e pobre funda-se no passado colonial brasileiro, ainda não superado e servindo de alicerce para a exclusão social, como bem lembra, ironicamente, Carolina Maria de Jesus:

> 13 de maio. Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.
> ... Nas prisões os negros eram os bodes espiatorios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com despreso. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz (2007, p. 31).

O desprezo dos brancos agora se traduz na exclusão social e no apagamento ao quais estão fadadas as mães negras e pobres. Podemos ver que tais situações são denunciadas pelas autoras aqui trabalhadas, de forma a trazer ativamente essas mulheres à cena social, dando-lhes a oportunidade de se fazerem ouvir e de contarem suas histórias e lutas diárias. Lutas invisibilizadas pela insensibilidade e pela naturalização que faz da pobreza e da miséria, o comum na viviência diária da nossa sociedade.

Nos estudos realizados, fica evidente que a denúncia desse racismo estrutural que fundamenta as vivências do cotidiano é um dos propósitos da escrita de Conceição Evaristo e Carolina Marial de Jesus. Ambas fazem da presença da mulher negra, muitas vezes no papel de mãe, a constância e motivo de existência de suas obras. Trazem para o centro da trama, para o protagonismo das próprias narrativas, suas dores, seus questionamentos. As mulheres/personagens dessas autoras passam a ter corpo e construir seu lugar de fala nas microrrevoluções cotidianas que fazem para sobreviver: Carolina escreve, a mãe dos olhos d'água transforma o afeto em arma contra a fome, Benícia faz da sua aparente dureza o esteio de uma família que ainda teima em se manter de pé em meio à tragédia.

Seus corpos/vidas são frutos não somente de uma potência criativa que se reflete na escrita das duas autoras, mas que trazem a concretização do propósito da escrevivência, ultrapassando a concepção do corpo subalterno. Esse corpo que, nas palavras de Elódia Xavier (2007), "*é um corpo violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço, pela reificação*" (p. 48). Para esta estudiosa, Carolina Maria de Jesus, e aqui acrescentamos Conceição Evaristo, fazem do corpo subalterno um instrumento de denúncia das mazelas sofridas.

Neste trabalho, potencializamos esse entendimento, pois, ao trazer para o centro da construção narrativa as mulheres negras, e seus corpos, vivendo e resistindo ao sufocamento que uma vida de exclusão social lhes impõe, fica evidente que uma força pulsante deles emerge e passam a ser não apenas passíveis de dor e sofrimento, mas principalmente, da ativação de uma força que lhe permite resistir. E ao resistirem, minimamente, possivelmente, podem ser percebidos como corpos denunciantes que ousam

revelar aquilo que os discursos da branquitude negam e querem fazer esquecer.

Ao ultrapassarem o lugar da subalternidade, os corpos das mulheres negras emergem das páginas escritas por Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo denunciando que para além das marcas das violências sofridas, ousam amar, desejar e maternar dentro das suas possibilidades e apesar, das suas realidades. Isso porque, ao falarmos da mulher negra que materna, não podemos esquecer das políticas eugenistas do século XX que promoveram o controle sobre eles, determinando suas possibilidades, ou não, de gerar filhos, de existir. Os discursos da branquitude, e o seu desejo insano de poder e controle sobre o outro, matam e ferem o corpo negro há séculos.

Dito isso, a explanação desenvolvida neste trabalho, tem o intuito de reforçar que os estudos sobre as vivências de mulheres dentro do contexto da sociedade contemporânea, já não podem ser construídos a partir da ótica de uma teoria feminista que exclua a voz e a realidade das mulheres negras. Todas nós que nos debruçamos sobre as escritas de autoria feminina, precisamos voltar aos estudos, revisitar nossas bases metodológicas e nos perguntarmos se o feminismo que pregamos e pelo qual lutamos em nossos cotidianos, inclui a mulher negra, as mulheres racializadas, em situação de pobreza e real exclusão. Assim, estaremos construindo um real feminismo, um movimento onde se luta verdadeiramente pelos direitos da mulher, por condições justas e humanas de vida. O resto, é floreio capitalista, não verdadeiramente nos acolhe.

Queremos a acolhida que se torna possível para todas, que pensa e verdadeiramente se preocupa com quem não cabe no comercial de tv, no anúncio e na vida falsamente instagramável. Queremos o maternar possível e real, onde a existência do amor materno não apague as vivências e a existência da mulher. Onde o ser mãe não configure uma experiência esmagadora e aniquilante da mulher que pulsa, vive e sobrevive. As mulheres, mesmo que mães, ainda estão aqui.

Referências

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2021.

DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado (orgs.) *Escrevivência:* a escrita de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Olhos D'água**. In: EVARISTO, Conceição. Olhos D'água. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, p.15-19.

EVARISTO, Conceição. **Zaíta esqueceu de guardar dos brinquedos**. In: EVARISTO, Conceição. Olhos D'água. Rio de Janeiro: Pallas, 2016, p. 71-76.

EVARISTO, Conceição. *A escrevivência e seus subtextos.* In: DUARTE, Constância Lima. NUNES, Isabella Rosado (orgs.) *Escrevivência:* a escritra de nós – Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira**: uma abordagem político-econômica. IN:___. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, p. 43-57.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 2007.

VÈRGES, Françoise. **Um feminismo decolonial.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** – O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

CAMINHANDO COM OS MORTOS, PARA HONRAR AS SUAS HISTÓRIAS

Anderson de Souza Frasão[1]

Geralmente, quando nos referimos ao ponto de vista narrativo, pensamos no que tradicionalmente se definiu a partir do influente ensaio *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*, de Norman Friedman (2002). Trata-se, evidentemente, de uma prática aceitável, pois este estudo demonstra uma classificação tipológica muito eficiente para a caracterização daquele que tem a incumbência de contar o que se viveu, o que se testemunhou ou mesmo o que se imaginou.

Dentro do vasto campo das letras, o traço distintivo que delimita a atuação do narrador está longe de ser fixo. Se Georg Lukács (2000) nos faz crer que o romance é a epopeia da sociedade burguesa, podemos discutir a legitimidade das diferentes possibilidades de composição e de interpretações que o foco narrativo oferece no decurso das transformações sociais. Por isso mesmo, escritores(as) modernos(as) e contemporâneos(as) têm empregado, ao longo do tempo, diferentes técnicas na construção das vozes narrativas. Por conseguinte, a teoria, a história e a crítica literária têm se empenhado em prover estudos compatíveis com essas transformações.

Devido as circunstâncias e também aos contextos teóricos, a posição do narrador na modernidade afastou-se da organização tradicional, "objetiva" e impessoal difundida por Henry James (2003), pois, como afirma Anatol Rosenfeld, em seu ensaio "Reflexões sobre o romance moderno",

> o narrador, no afã de apresentar a "realidade como tal" e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo na própria corrente psíquica da personagem ou tomando qualquer posição

1 Doutorando em Letras no PPGL/UFS. Bolsista da CAPES. Membro do grupo de pesquisa GELIC/UFS/CNPq. E-mail: andersonfrasao@hotmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-3267-319X.

> que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e "ilusionistas" (Rosenfeld, 1973, p. 84).

Essa linha de raciocínio de Rosenfeld nos faz perceber uma ruptura com a concepção tradicional do narrador, ao destacar a busca por uma representação mais crua e subjetiva da realidade. A perspectiva onisciente, distante, típica do narrador tradicional do século XIX, dá lugar à instabilidade da consciência das personagens. É um movimento de ressignificação do narrador, pois o distanciamento da vida em relação à criação literária, numa perspectiva que se pretende objetiva, parece demonstrar, sobretudo, o grau de comprometimento do autor com o que se quer narrar, dada a parcialidade de sua escolha.

Quando Walter Benjamin (1994) problematiza as transformações sociais como elemento condicionador de formas e modos narrativos, ou seja, que a transformação da conjuntura social incide diretamente na composição do mundo mimético, abre caminho para uma reflexão mais dialética. É nessa linha de pensamento que Antônio Candido teoriza em relação à literatura brasileira, pois para ele "o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (Candido, 2006, p. 14).

Desse modo, abordar o ponto de vista na contemporaneidade apenas segundo dispositivos estéticos, sem reconhecer a valorização dos componentes sociais e circunstanciais na elaboração literária – negando, assim, uma perspectiva dialética – não se alinha à tendência que vem se desenhando desde o romance moderno: a de pensar as relações profundas que a ficção estabelece com a própria vida. Nos termos específicos da focalização, Rosenfeld acredita que "quanto mais o narrador se envolve na situação, através da visão microscópica e da voz do presente, tanto mais os contornos nítidos se confundem; o mundo narrado se torna opaco e caótico". (Rosenfeld, 1973, p. 92).

Pensar historicamente o que de fato vem a ser o discurso literário – e a grande diversidade de concepções estéticas e sociais que o integram

– nos ajuda a refletir sobre sua atuação no século XIX, suas intenções em consolidar uma literatura nacional e os precursores do Realismo, pois a essa altura sabemos que os narradores "estão envolvidos até a alma com a matéria narrada" (Dalcastagnè, 2012, p. 107). Por isso, é imprescindível não esquecer que o ato de narrar é intencional e que, por isso mesmo "seu objetivo [do narrador] é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que há sempre um ponto de vista com o qual se comprometer" (Dalcastagnè, 2012, p. 107).

Caminhando com os mortos, de Micheliny Verunschk (2023), insere-se nesse contexto. Ao tratar majoritariamente das violências de gênero sofridas pelas personagens femininas, chama atenção para os diferentes modos de narrá-las. Esse romance, de caráter polifônico, mobiliza três "tipos" de narradores: o onisciente, que mergulha na subjetividade das personagens, os narradores-personagens, que apresentam as suas versões sobre o crime, e um narrador técnico/documental, que explicita o relato policial/laudo pericial. Esses múltiplos narradores não apenas sinalizam diferentes perspectivas narrativas, mas também indicam certa descontinuidade nas "tipologias"; chamam a atenção as ambivalências que constituem os discursos.

No primeiro capítulo, intitulado "Celeste", o narrador onisciente revela pouco a pouco a cena do crime, nos apresentando o espaço narrativo. A preocupação com o ponto de vista parece intrínseca ao seu narrar, e o que se ressalta é uma atitude apriorística. O narrar é sinuoso. A zona do Tapuio, espaço no qual a narrativa se desenvolve, é desencantada. O contexto é de ruínas humanas. Ao nos fazer "caminhar com os mortos", nos faz refletir sobre a armadilha que o olhar pode propiciar. Veja-se:

> Todos os olhos se voltam para o centro do terreiro como se pudessem pertencer ao mesmo organismo. É quase imperceptível, mas por um instante eles se movem em discreta sincronia, e num átimo se escancaram e se fecham, as carnes moles das pálpebras e os cílios batendo uns contra os outros. A visão das moscas é assim, milhares de lentes que processam fragmentos de luz e escuri-

> dão unindo-os num mosaico que vai justamente formar o mundo que lhes é permitido apreender, mas aqui, tratando-se de gente, a coincidência se perde de forma igualmente veloz, e logo alguém aperta mais os olhos, e outro desvia o olhar e um sente a visão embaçar por causa da poeira levantada pelo vento ou porque o ar seco faça arder narizes e olhos ou ainda porque os olhos, eles mesmos, estejam molhados. Diferentemente das moscas, porém, ninguém consegue ter uma visão total que explique o que aconteceu. (Verunschk, 2023, p. 9).

O narrador demonstra, com argumentos válidos, que os olhares humanos alienam a dimensão da totalidade, diferentemente da captação das imagens pelas moscas. Nas moscas, as milhares de lentes que compõe um único corpo convergem para uma única ótica. No humano, o movimento parcialmente unívoco é desfeito num instante. Todavia, aquilo que seria uma "limitação" parece ser compensado e robustecido pela capacidade de infindas interpretações.

Mas Alfredo Bosi, no ensaio "Imagem, discurso", explica que o que foi visto pelo homem coexiste com o ser e se enraiza no seu corpo. Antes mesmo de conseguirmos nomear as imagens com o trabalho da elaboração verbal, as sentimos. Captar uma imagem não é, pois, uma ação neutra, desmembrada de um contexto, de experiências e de sentimentos. Ver não é apenas um processo mecânico de captação da imagem através dos olhos, mas uma ação subjetiva e relacional que nos direciona para a construção de um ponto de vista (Bosi, 2000, p. 19).

Desse modo, ao dar conta do assassinato de Celeste, perpetrado pela sua própria família, o narrador constrói um relato de infâmias que obriga o leitor a se confrontar com questões de ordem ética, que não se se separam das configurações estéticas.

Em interessante ensaio, que se intitula "Posição do narrador no romance contemporâneo", Adorno (2003) apresenta um problema bastante significativo na contemporaneidade, que diz respeito à própria possibilidade do relato em tempos de barbárie. Esse fato nos leva a pensar que o essencial ao romance é a narração das ações das personagens. Quando

abordamos esse conhecimento, a tônica recai sobre quem narra a história e em quais circunstâncias narra a história.

Se situarmos a reflexão justamente na ênfase de questões que têm implicações gerais fora da literatura, como o assassinato de um filho, como é representado em *Caminhando com os mortos*, vemos que a configuração estética passa a percorrer um problema de ordem ética, por isso mesmo social, conforme salienta Jaime Ginzburg (2012) a respeito de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, romance no qual também acontece um filhicídio. Entretanto, na leitura que Davi Arrigucci Jr. (1998, p. 21) faz de Adorno (2003), percebe-se que algumas questões só são colocadas no plano da narrativa porque têm implicações gerais fora da literatura, haja vista que segundo Adorno (2003, p. 58), "Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo".

Essas considerações visam mostrar que o romance contemporâneo, no emprego da técnica de focalização narrativa, não coincide com o narrador tradicional: demonstra a realidade de maneira fragmentária, incompleta e parcial, numa clara contraposição ao estilo impessoal largamente defendido por James (2003). Daí a necessária de identificar os pontos de vista comprometidos com as matérias narradas, para que se possa realizar uma leitura menos ingênua, pois, como afirma Regina Dalcastagnè (2012, p. 108), "um narrador suspeito exige um leitor compromissado".

Caminhando com os mortos constrói um conteúdo "íntimo" na zona do Tapuio, com o qual todos precisamos lidar, porque a ficcionalização dessa brutalidade é respaldada em casos reais[2]. A descrição de uma paisagem constituída por casas, com quadros de santos na parede, pelos animais e pelas plantas, coloca o leitor dentro do mundo que se constrói nessa narrativa sobre a miséria humana. Sendo o feminicídio de Celeste o primeiro e o mais aterrador caso de violência que o arco narrativo trata, não quer dizer

2 Em entrevista a Iara Biderman Verunschk afirma: "Brinco que esse livro é uma história de zumbis, pessoas seguindo cegamente alguns preceitos até virarem *walking deads*. Quando comecei a escrever, li uma notícia sobre uma mulher queimada viva como bruxa. E um pouco antes de eu começar o livro, um grande amigo meu, ator e homossexual, morreu assassinado queimado. Queria pensar esse lugar do assassinato dentro da esfera da intolerância religiosa e da intolerância com o corpo." (Biderman, 2023).

que o espaço e as demais personagens desse universo ficcional não sejam resultados das mais diversas formas de violências. Na verdade, a violência é uma temática que entrecruza a produção romanesca de Verunschk[3].

Para Jaime Ginzburg (2012, p. 200),

> É comum encontrarmos na narrativa brasileira contemporânea a constituição de imagens da vida humana pautadas pela negatividade, em que as limitações e as dificuldades de personagens prevalecem com relação a possibilidade de controlar a própria existência e determinar seu sentido.

Caminhando com os mortos, ao nos dar a conhecer uma violência que se coloca como limite para a própria narração dos atos, ações e pensamentos de uma personagem assassinada, o narrador não assume satisfatoriamente a atuação daquela, sobre a qual recaíram infortúnios. Isso ocorre porque, antes mesmo de sua morte, sua experiência estava sujeita às leis de outrem. O narrador parece não se contentar em apenas narrar, quer retirar-nos da letargia propiciada pela normalização das violências contra os corpos femininos ou feminilizados, da naturalização do horror, para que o ato de ver não capte apenas a aparência da coisa, "mas alguma relação entre nós e essa aparência" (Bosi, 2000, p. 19), pois são os olhares que apreciam o exterior, avaliando-o, para buscar o interior. Veja-se:

> [...] há o cadáver de uma mulher numa cova rasa ainda aberta, no quintal, seus restos enegrecidos uma pústula supurando na paisagem, os joelhos dobrados, na postura combativa comum a todos aqueles que morrem pelo fogo, os braços repuxados, flexionados ao extremo; e os

3 Em *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* (Verunschk, 2014), romance de estreia, Verunschk conta a história de uma jovem santa que escolhe cessar a própria vida. Já nos romances que compõem a "Trilogia infernal" – *Aqui, no coração do inferno* (Verunschk, 2016), *O peso do coração de um homem* (Verunschk, 2017) e *O amor, esse obstáculo* (Verunschk, 2018), a temática explorada é violência é do patriarcado, que se entrecruza com a ditadura militar brasileira. Em *O som do rugido da onça* (Verunschk, 2021), a violência perpetrada pelos naturalistas às crianças originárias são metáforas dos eventos traumáticos do Brasil colônia. Em seu mais recente romance, *Depois do trovão* (Verunschk, 2025), lança luz à inarredável relação entre a "formação" do Brasil e as violências.

> lábios ausentes e os dentes escancarados repercutindo os gritos abafados pelas chamas e pela fumaça. (Verunschk, 2023, p. 11).

De forma vívida e impactante, a descrição do cadáver carbonizado de uma mulher em uma cova rasa no quintal, que apresenta sinais de sofrimento intenso, com os lábios consumidos e os dentes à mostra, como se ainda ecoassem os gritos silenciados pelo fogo e pela fumaça. Nestes termos, esse narrador parece exigir que compreendamos que a literatura se alimenta dos tempos sombrios em que vivemos. Ele próprio adverte, na citação seguinte, com a ação do tempo, é possível que a imagem seja obscurecida e o que agora é nítido, torne-se esfumado e distorcido. É necessário que o desenho mental, propiciado pela experiência da imagem, seja confrontado com a finitude do corpo que olha:

> [...] se embaralharmos as figuras tudo será de outra forma, e a história é bem possível que se torne outra. A casa trocará de pele como um lagarto, deixando à mostra músculos e gordura e tendões avermelhados sem reboco, sem degraus se aplainam, sua ossatura se estica, ramagens de batata-doce irrompem pelas frestas, pelo teto, não haverá nenhuma personagem reduzida a cinzas no centro da cena e do que foi outrora a cova da moça irromperá um gigantesco tamboril e o cão também será outro, ou serão muitos, e embora haja ainda uma mulher a perscrutar tudo, ela nada diz, deslizando seu olhar silencioso pelo lugar que escolheu para que fosse o seu começo e o seu fim. E já, em torno de tudo, as varejeiras. (Verunschk, 2023, p. 13).

O narrador onisciente de *Caminhando com os mortos* chama atenção não apenas no caráter de transformação da própria narrativa, mas, sobretudo, na instabilidade da memória das diversas violências contra os corpos femininos ou feminilizados, recorrendo ao poder da imaginação e da reinterpretação, para honrar as suas histórias. Vai na contramão da mera cartografia da violência, pois não perde de vista a singularidade com a qual o feminicídio foi perpetrado.

Em uma interessante entrevista sobre a literatura brasileira contemporânea concedida a João Pedro de Carvalho, Maria Zilda Ferreira Cury

afirma que "A violência é temática sempre presente na literatura brasileira, mas o que a gente põe como característica de violência do contemporâneo [...] é a violência como temática insistente." (Cury e Carvalho, 2023, p. 274). Na opinião dessa pesquisadora, que é respaldada pela reflexão filosófica de Giorgio Agamben (2009), a noção de contemporaneidade é resultado de "uma emergência de temporalidades diferentes" (Cury e Carvalho, 2023, p. 272), nas quais é possível "recuperar" um passado e ressignificá-lo sobre novas bases e perspectivas.

Não há dúvidas que a violência é uma realidade que se impõe ao povo brasileiro, e este, a seu modo, desenvolve estratégias diversas para lidar com ela. Sendo, pois, expressão do cotidiano, a violência encontra na literatura campo fértil para o desenvolvimento de um caráter mais reflexivo no campo estético. Desse modo, a produção literária contemporânea ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade, pois, na perspectiva de Karl Erik Schøllhammer (2013, p. 7),

> Narrar a violência ou expressá-la em palavras e imagens são maneiras de lidar com ela, de criar formas de proteção ou de digestão de suas consequências, dialogando com ela mesmo sem a pretensão de explicá-la ou de esgotar sua compreensão.

Schøllhammer reflete sobre a função da narrativa diante da violência, entendendo-a além da representação do mero relato ou descrição, mas como uma forma de enfrentamento simbólico e subjetivo. Narrar ou representar a violência, como sendo uma maneira de lidar com ela, é também uma forma de elaboração psíquica e coletiva do trauma que os escritores e escritoras contemporâneos têm feito. Isso implica reconhecer que a arte, em especial a literatura, não tem necessariamente a função de explicar a violência em sua totalidade ou fornecer respostas definitivas, mas sim de permitir que ela seja simbolizada, compartilhada e, até certo ponto, humanizada.

Em vários momentos dessa narrativa intercala-se a presença de um narrador onisciente com o discurso das personagens, mas não há marcações específicas que as diferenciem. Veja-se:

> Os ombros de Lourença estão caídos e os braços pesados sobre o corpo dão impressão de que os ossos dos braços, pescoço, costelas vão todos se ajuntar sobre o colo, como se sob alguma força eles se tivessem desconjurado e a pele e a musculatura desprendido, um tecido amontoado em refolhos, a cabeça pendurada e os cabelos em redemoinhos, um espaço engrelhado. A mulher, uma boneca de pano, maltratada, encardida, afundada na cadeira da delegacia, o estofado azul desbotado, a espuma do assento já fina pelo uso despontando nas bordas desgastadas. O ventilador ligado numa música monótona quebrada a cada retorno, da direita para a esquerda, da direita para esquerda, e um estalido.
> Não foi minha filha que eu matei, não, doutor. O que eu fiz foi outra coisa. Eu não matei. A menina vai se levantar. O senhor vai testemunhar esse milagre da salvação. No terceiro dia. O senhor vai ver, ela vai fazer a sua páscoa e vai voltar pela graça de Deus. Matar Letinha? Matei, não, senhor. Jamais. O verdadeiro crente expulsa o espírito maligno, o senhor sabe o que é isso? O senhor sabe, eu sei que o senhor sabe. O senhor já viu o espírito maligno? Já percebeu como ele age? É esperto, manhoso, ele. Anda pelo mundo espalhando malícia e falsidade. É feio. É torto. É o pai de toda mentira. Mas Deus não quer o pecado. (Verunschk, 2023, p. 19-20).

Aqui, é possível constatar dois aspectos fundamentais em relação ao romance contemporâneo: o primeiro tem a ver com as reflexões de Adorno (2003) sobre as "desintegrações" das experiências; o segundo, diz respeito a ideia de fragmentação e colagens, conforme aponta Dalcastagnè (2012). Entretanto, segundo a estudiosa, nem sempre é possível que as personagens convivam com isso, pois estão imersas na experiência do cotidiano. Desse modo,

> [...] a possibilidade de narrar o passado parece estar estreitamente ligada à ideia de ser autor – e não apenas um ator – dele. Sendo donas de seu passado, essas personagens teriam poder para gerenciar seu presente, e mesmo seu futuro, seja lá o que isso queira dizer para cada uma delas. (Dalcastagnè, 2012, p. 116).

É a descontinuidade do agora que faz Lourença abandonar o interrogatório sobre o assassinato de sua filha e emergir no passado, quando era criança e vivia no Rio das Cobras. Quando muito nova, teve que deixar de ser menina para se tornar mulher.

Aparentemente indiferente ao crime, Lourença preserva muito mais que o presente, projetando-se no passado a partir de uma consciência individual. Mas, ao fazê-lo, relativiza a sua consciência. O mundo relativo da personagem refere-se à caracterização que lhe foi imposta pelas leis da vida. Nota-se, pois, que a continuidade temporal dá lugar à fusão de tempos, revelando um processo de quase perturbação mental. Na delegacia, para onde foi levada para prestar depoimento, parece não se interessar pelo que a questiona, nem pelo conteúdo das perguntas. Estrategicamente, o narrador parece se empenhar em demonstrar a forma como enxergamos essa personagem e seus dilemas pessoais, de modo que o leitor é convidado a projetar, nessa "boneca de pano, maltratada, encardida, afundada na cadeira da delegacia". (Verunschk, 2023, p. 19), suas preocupações.

Somos levados a uma jornada extenuante de uma mulher que, violentada de tantas formas ao longo da vida, foi impossibilitada de superar os traumas da infância e o luto de sua filha mais velha, Quitéria, estraçalhada pelo porco do vizinho, numa ocasião em que deixou sua filha dormindo para levar o almoço de seu marido, Ismênio. O narrador onisciente a visibiliza, mergulhando-nos nas águas espessas de seu passado. E nesse processo, instaura um momento no qual

> [...] A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro. Desta forma, o leitor - que não teme esse esforço - tem de participar da própria experiência da personagem. (Rosenfeld, 1973, p. 83)

Ela está imersa na névoa de um passado distante, mas sempre presente. Nessa aparente contradição, que na realidade esconde imagens de

dor e de angústias dilacerantes, o leitor é levado a participar dessa experiência, "contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro." (Rosenfeld, 1973, p. 81).

A narrativa parece faltar continuidade no tempo e no espaço, o que contribui para mergulharmos junto com Lourença, que "Emerge. Afunda. Sobe de novo. Depois da agonia, morrer talvez não seja tão ruim, ela se sentiu isso mesmo ou se foi um pensamento atravessando a tentativa de respirar." (Verunschk, 2023, p. 22). Espaço, tempo e causalidade, pois, impõe à ordem fictícia a fragmentação, criando uma narrativa complexa e profundamente angustiante, na qual as experiências da vida individual se confundem o tempo todo: "É Quiterinha que tá soluçando, meu Deus? É Quiterinha que tá chorando, é? Ou é Celeste? Quem é que chora assim esse choro tão sentido?" (Verunschk, 2023, p. 22).

No ensaio "A personagem do romance", Antonio Candido nos diz que "ao abordar as personagens de modo fragmentário", o romance "nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes." (Candido, 2011, p. 58). Mas há, segundo ele, uma diferença básica que separa a vida da ficção, pois na primeira "a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência" (Candido, 2011, p. 58); na segunda, "ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro." (Candido, 2011, p. 58).

Caminhando com os mortos certamente não hesita em criar uma lógica estrutural inspirada nos dilemas da vida real. Atordoada pela morte da filha primogênita, Lourença encontra nas religiões uma forma de lidar com o luto, ainda que ineficaz. Além disso, sente o peso da responsabilidade sobre o que aconteceu, pois quando "numa manhã deixara a menina mais velha dormindo na esteira." (Verunschk, 2023, p. 29) para levar o almoço de seu marido, Ismênio, na roça, não imaginaria que ao voltar encontraria sua filha "desacordada no meio de uma poça de sangue." (Verunschk, 2023, p. 29). Acredita ter falhado em relação à sua própria natureza de fêmea e

de mãe, deixando de cuidar de sua prole; "esquecera de puxar a tramela da porta e a porca de um morador vizinho (...) entrara na casa e se lançara sobre a menina, destroçando as pequenas mãos, mordendo a neném em tudo quando era lugar." (Verunschk, 2023, p. 29).

Os critérios de valorização religiosa efetuada primeiramente por Lourença, depois pelo seu marido e pelo seu filho, permitem-nos considerar uma série de fatores que consubstanciam práticas violentas nesse romance. O conjunto dele expressa um alcance avassalador do fanatismo religioso. Num primeiro momento, dá-se pelo apego excessivo às coisas, como a limpeza da igreja católica, como anestesia da dor, pois Lourença "limpava, e lustrava, e isso ia lhe dando algum sossego e em pouco tempo, com a confiança do padre, ganhou a chave da capela, se encarregando também de cuidar do interior da construção." (Verunschk, 2023, p. 39-40). A ocupação com as coisas da capela apenas disfarça a dor; a não elaboração do luto inviabiliza o trabalho psíquico de aceitar a perda da filha, desligando-se pulsionalmente dela. Estar ocupada nos afazeres da igreja e encontrar o apadrinhamento do padre "diminuiu os murmúrios e chorar, de arrancar os cabelos, apenas na segurança de estar só." (Verunschk, 2023, p. 40). Num segundo momento, a presença do pastor exige muito mais para que a dor seja atenuada e, consequentemente, encontre paz. Ele, conforme informa sua vizinha Francisca, "se aproveitou da família que, o senhor deve saber, nunca se recuperou direito da tragédia que aconteceu com a menina mais velha." (Verunschk, 2023, p. 45).

O relato dessa história tem, portanto, dois níveis que se entrelaçam: no primeiro, está a condução narrativa do narrador; no segundo, o relato das diversas personagens para um interlocutor que os interpela sobre o crime. Os dois planos da narração fundem-se num relato fragmentado e que convida o leitor, assim como investigador, a costurar as pontas dessa trama. Desse modo, o cruzamento dos relatos é feito de modo admirável no que se refere à ruptura da linearidade. Talvez seja certo dizer que por trás desse movimento "caótico" persista uma consciência de que todo relato pode ser parcial, sobretudo quando a violência exerce sobre os depoentes uma força tão impactante.

O vencedor do Prêmio Oceanos na categoria de melhor romance em 2024 explora condições concretas de violência, que se apresenta a personagens e ao leitor desde as primeiras páginas. O foco recai sobre a cena que simboliza uma derrota em termos civilizatórios da espécie humana. O narrador convoca um olhar atento para essa prática de extermínio de uma mulher, propondo questionamentos mais amplos, de ordem social, política, institucional e econômica, o que coaduna perfeitamente com uma pergunta fundamental feita por Verònica Gago: "Por que nos matam?" (2020, p. 72).

O questionamento de Gago não é mero exercício retórico, até mesmo porque essa pergunta já foi respondida por várias estudiosas – para ficar com apenas um exemplo, fazemos referência "A breve introdução histórica" que Rose Marie Muraro faz ao *Martelo das feiticeiras*. Gago (2020) sabe que a guerra ao corpo das mulheres, ao seu saber-poder foi o que possibilitou o início do capitalismo (Gago, 2020, p. 75), que "As masculinidades desvalorizadas estão em uma busca desesperada e violenta por reestruturação." (Gago, 2020, p. 85).

Celeste, figura central desse romance, ao retornar ao Tapuio, após viver em São Paulo, trazendo consigo o filho Kevin, encontra um modelo de vida que não mais coaduna com o seu e constantemente é impelida a retroceder nas suas condutas. Veja-se:

> [...] no dia em que Letinha voltou pra casa, vinda de São Paulo, trazendo o menino pela mão, um espírito de bruxa chegou com ela. [...]. Letinha chegou estranhando nosso costumes. Por que vocês são crentes agora? Por que arrancaram os antúrios? Cadê os copos-de-leite? Não tinha mais nenhuma dessas flores, porque o pregador não gostava, porque sua forma pertuba o cristão e dá ideia ruim para as safadezas do fraco. [...] E eu disse a ela, Celeste, minha filha, agora a gente é povo escolhido, Deus não gosta de vergonha, dessas roupas coladas, desse perfume doce, o Pai lá do alto não aprova e a nossa Igreja também não. Mas você está aqui, debaixo do teto fo seu pai e de sua mãe, e todo o passado há de ser esquecido porque eis que Jesus faz novas todas as coisas. [...]. Mas não adiantava conselho, explica-

> ção, doutor, letinha ainda estranhando tudo, o menino também, mas a gente tava dando tempo para eles se acostumarem. Juro pro senhor. [...]. (Verunschk, 2023, p. 49-50).

Envolto em delírios e fundamentalismo religiosos, Ismênio (pai), Lourença (mãe) e Zaqueu (irmão) ceifam a vida de Celeste. E essa violência, efetivamente perpetrada pela família, mas respaldada pela intolerância religiosa e pelo machismo, **aponta** para o fato de que qualquer possibilidade de autonomia, desacato e insubmissão ao patriarcado culmina no extermínio, pois, ao voltar ao Tapuio, Celeste não mais sucumbe à "dignidade" masculina, tornando-se "responsável" pela implosão do lar. Como ressalta Gago (2020, p. 89):

> De ser considerado um lugar aparentemente pacificado, o lar se tornou um campo de batalha. [...] melhor do que a imagem de uma "explosão", preferimos falar de *implosão* do lar. A violência se volta para dentro, esburaca os corpos, destece as relações.

A perspectiva adotada pelo narrador onisciente parece não querer apenas cartografar uma violência como sendo apenas mais uma mulher brutalmente assassinada. Antes, ressalta que, como mais uma mulher, a voz e os gritos de Celeste também foram abafados, o que nos remete à citação que Eurídice Figueiredo faz do prefácio do livro *A dominação masculina* de Pierre Bourdieu:

> O que aparece, na história, como eterno é simplesmente o resultado do trabalho de uma eternização realizado por instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola, o esporte e o jornalismo." (Figueiredo, 2020, p. 17).

Diante de tudo isso, pode-se concluir que *Caminhando com os mortos*, de Micheliny Verunschk, realiza uma crítica contundente à perpetuação das violências de gênero por meio de uma estrutura narrativa que fragmenta, descentraliza e desafia os limites da representação. A escolha por múltiplos narradores desconstrói qualquer pretensão de uma narrativa

neutra ou objetiva, revelando que cada ponto de vista carrega consigo marcas profundas de subjetividade, afeto e ideologia. Essa multiplicidade de vozes não apenas potencializa a experiência literária, como também compromete o leitor eticamente com aquilo que é narrado. Nesse sentido, a fragmentação narrativa, longe de ser um recurso meramente estético, inscreve-se como reflexo das descontinuidades do real, das fraturas da memória e da complexidade da dor, conforme demonstra Dalcastagnè (2012).

Assim, a literatura que se faz aqui não é apenas lugar de testemunho, mas de denúncia e elaboração simbólica de traumas coletivos. O romance não oferece respostas fáceis ou explicações totalizantes para a barbárie representada: ao contrário, sua força reside justamente na recusa de uma perspectiva "ilusionista", optando por narrativas em que a opacidade, o ruído e o excesso são constitutivos. O narrador de Verunschk, ao expor os corpos femininos violentados, não os transforma em espetáculo, mas os reivindica como presença, como matéria narrativa e como potência política. Desafia-nos a reconhecer que não basta apenas ver ou ouvir a violência; é preciso também compreendê-la em sua genealogia social, familiar, religiosa e histórica, e, sobretudo, resistir à sua naturalização. Nesse gesto, a obra se inscreve como parte de uma literatura contemporânea comprometida não apenas com a estética, mas com o enfrentamento crítico do mundo em que vivemos (Adorno, 2003).

Desse modo, refletir sobre as diferentes estratégias de focalização que se apresentam na produção recente dos(as) autores(as) contemporâneos(as) brasileiros(as), como Micheliny Verunschk, confrontando-as com as "tradicionais", convida o leitor a deixar de acreditar passivamente no que é dito e a encarar o conflito no qual o narrador parece ser, ao mesmo tempo, falso e sincero. Essa reflexão chama atenção para os diversos modos de apreender a ilusão de realidade proposta, o que nos remete ao narrador do conto "O espelho", de João Guimarães Rosa, quando ele diz: "Os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, não de mim." (Rosa, 2011, p. 11).

Referências

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades / Ed. 34, 2003. p. 55-63.

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

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, 31, n. 57, Setembro 1998. 9-43.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lescov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BIDERMAN, Iara. Micheliny Verunschk. Autora de "O som do rugido da onça", vencedor do prêmio Jabuti 2022, lança romance sobre intolerância religiosa e feminicídio. **Quatro Cinco Um**, São Paulo, 30 Junho 2023. 33. Disponível em: https://quatrocincoum.com.br/entrevistas/fichamento/micheliny-verunschk/.. Acesso em: 31 Agosto 2023.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 19-47.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio, et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.

CURY, Maria Z. F.; CARVALHO, João P. D. Entrevista com a Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury, **Em tese**, Julho 2023. 271-278. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/41934. Acesso em: 30 Março 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. O narrador e suas circunstâncias. In: _____ DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo / Rio de Janeiro: Editora Horizonte / Editora da Uerj, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. Feminismos e feministas: contra a dominação masculina. In: FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**: leituras transversais de escritoras brasileiras. Porto Alegre: Zouk, 2020. p. 17-31.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução: Fábio Foseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, 2002. 166–182. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33195. Acesso em: 14 Dezembro 2024.

GAGO, Verónica. Violências: há uma guerra no e contra o corpo das mulheres? In: GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de mudar tudo**. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020. p. 71-103.

GINZBURG, Jaime. O narrador contemporâneo na literatura brasileira. **Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane**, 2012. 199-221. Disponível em: https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999. Acesso em: 14 Setembro 2023.

JAMES, Henry. **A arte do romance**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2000.

ROSA, João G. **Primeiras estórias**. 50ª. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2011.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**: ensaios. 2ª. ed. Brasilia: Perspectiva, 1973. p. 75-97.

SCHøLLHAMMER, Karl E. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

VERUNSCHK, Micheliny. Caminhando com os mortos. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

FIGURAÇÕES DO EXÍLIO: O SILÊNCIO EM TORNO DA PRODUÇÃO LITERÁRIA DE ELISA LISPECTOR

Pollyana Correia Lima[1]

Elisa Lispector publicou seu primeiro romance, **Além da fronteira**, no final da Segunda Guerra Mundial em 1945, pela Editora Leitura. Elisa teve uma jornada de 40 anos na literatura brasileira. O que se sabe hoje sobre a vida de Elisa Lispector – advém das obras biográficas dedicadas à sua irmã, Clarice Lispector. Para dialogar com a proposta desta análise, elencamos as biografias: **Clarice: uma Vida que se Conta** (1995), de Nádia Battella Gotlib, **À procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector**[2] (2021), de Teresa Monteiro e a biografia **Clarice,: uma biografia** (2009), escrita por Benjamin Moser — pesquisador norte-americano[3].

A escritora Elisa Lispector nasceu em Sawranh, aldeia da Ucrânia (então pertencente à URSS), em 24 de julho de 1911. Elisa desembarcou no Brasil, aos dez anos de idade, junto com seus pais e irmãs. Os Lispector fugiam dos pogroms, em decorrência da perseguição ao judeu, que se instalou desde a Revolução Bolchevique de 1917, e se seguiu à Guerra civil (1918-1921). Inicialmente a família fixou-se em Maceió (Alagoas), na casa de Zina, cunhada de Marieta. Posteriormente, mudou-se para Recife, e depois para o Rio de Janeiro.

Elisa cursou a Escola Normal e o Conservatório de Música, em Recife, e com a maioridade, naturalizou-se brasileira. Atuou como funcionária

1 Doutoranda PPG-Letras pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS, Bolsista CAPES/CNPQ; E-mail: Pollyana.lima@hotmail.com.

2 Intitulado *Eu sou uma pergunta* na primeira edição, em 1999.

3 É importante ressaltar que das biografias citadas, *À procura da procura da própria coisa: uma biografia de Clarice Lispector*, escrita por Teresa Montero, é a que apresenta maior ênfase sobre a vida de Elisa. A biografia aborda parte da trajetória literária da escritora, com informações sobre suas primeiras publicações, bem como, enfatiza a importância da publicação de *Retratos antigos* (obra póstuma) para a biografia de Elisa, assim como para a perpetuação da memória das tradições do povo judeu.

pública federal do Ministério do Trabalho[4]. Estudou sociologia na Escola Nacional de Filosofia e Crítica de Arte na Fundação Brasileira de Teatro. Além disso, "atuava com frequência em jornais e periódicos judaicos, bem como em palestras e conferências em instituições judaicas para as quais era a única a ser convidada, dentre as irmãs Lispector". (Masson, 2015, p. 87).

Elisa Lispector publicou dez livros em vida — três livros de contos e sete romances: **Além da fronteira** (1945), **No exílio** (1948), **Ronda Solitária** (1954), **O muro de pedras** (1963), **O dia mais longo de Teresa** (1965), **Sangue no sol** (1970), **A última porta** (1975), **Inventário** (1977), **Corpo a corpo** (1983) e **O tigre de bengala** (1985), com o qual recebeu o prêmio Luísa Cláudio de Souza, do Pen Clube. Para a edição deste livro de contos, que marca os quarenta anos de vida literária de Elisa Lispector, foram reeditados alguns contos de **Sangue no sol** e de **Inventário**, incluindo grande parte de contos inéditos. Participou das antologias: **Antologia escolar de escritores brasileiros de hoje (ficção)** (1970), organizada por Renard Perez; **Literatura brasiliana Profilo Storico** (1971), organizada por Giusepp Carlo Rossi; **Apresentação da literatura brasileira** (1978), organizada por Oliveiros Litrento.

O romance **O Muro de Pedras** recebeu o Prêmio José Lins do Rego, em 1962, instituído pela Livraria José Olympio, destinado exclusivamente a romances inéditos, e cuja comissão era integrada por Rachel de Queiroz, Adonias Filho e Octavio de Faria. Na ocasião, concorreram 119 candidatos, entre os sete romances julgados finalistas, a Comissão Julgadora concedeu por unanimidade o prêmio à Elisa Lispector, que usou o pseudônimo de "Congonhas". Em 1964, o romance recebeu o Prêmio Coelho Neto, da Academia Brasileira de Letras.

Nos registros encontrados, consta-se que a primeira publicação ficcional de Elisa Lispector, foi o conto Tédio, publicado na revista "Esfera",

4 Secretariou delegações governamentais e participou de duas conferências internacionais do trabalho, em Genebra; de dois congressos de Previdência Social, em Buenos Aires e em Madri; e de uma conferência dos Estados Americanos, com membros da OIT (Organização Internacional do Trabalho), em Petrópolis. Representou o Brasil em uma reunião americana realizada no Peru, promovida pela OIT, para estudar os problemas da mão de obra feminina na América Latina. (Masson, 2015, p. 45-6)

em novembro/dezembro de 1938. No conto, narrado em terceira pessoa, o personagem num passeio de bonde, indaga-se sobre o que passa em cada um daqueles passageiros. Segundo Monteiro (2021, p. 137-8):

> A obra de Elisa Lispector nasceu de um desejo do pai. Inclinada à literatura, pois já escrevia histórias curtas, foi por causa de uma delas, publicada na revista *Esfera*, e mostrada ao pai, que decidiu escrever seu primeiro romance dedicado a Pedro Lispector: *Além da fronteira* (1945).

Em seu primeiro romance, é possível observar as marcas da sua escrita: a introspecção, a solidão, o sentimento de exílio, a terrificante incomunicabilidade, a angústia existencial; uma angústia metafísica que atravessa sua escrita. Conforme Masson (2015, p. 24): Suas obras são construídas como ficção, enquanto a ficção está repleta de autobiografia, mas uma autobiografia que não necessariamente corresponde aos fatos.

Em sua dissertação de mestrado intitulada **Elisa Lispector — registro de um encontro** (2015), Jeferson Masson faz um resgate da obra da escritora. O pesquisador conduz a reflexão sobre o modo como o tempo de barbárie vivenciado por Elisa afetou profundamente a força de sua ficção, e acerca do silencioso exílio em torno da produção sua produção literária.

Em entrevista concedida a Jeferson Masson, Tania Kaufmann[5] relatou que quando Elisa Lispector faleceu quase ninguém soube. Seu falecimento foi anunciado no jornal **O Globo**, porém saiu junto ao anúncio da missa de sétimo dia da atriz Yara Amaral, que morreu no trágico naufrágio do Navio Bateau Mouche 04. Na época, a atriz Yara Amaral, fazia muito sucesso na novela Fera Radical, a morte de Elisa quase não foi comentada. Elisa faleceu em 6 de janeiro de 1989,

> sem nunca ter casado nem ter filhos. Sem descendentes diretos, o espólio de Elisa passou para as mãos da irmã Tania e assim ficou

5 KAUFFMAN, T. Entrevista concedida a Jeferson Alves Masson, em 08/10/03.

> guardado, sem jamais ser tocado. Apenas nos últimos anos de vida, Tania dispôs-se a divulgar entre pesquisadores alguns dos documentos ali reunidos, sem, contudo, abrir totalmente o "baú". Por ocasião da morte de Tania, ocorrida em 15 de novembro de 2007, no Rio de Janeiro, o espólio passou a ser cuidado pela filha, Márcia Algranti, e pela filha de Márcia, portanto neta de Tania, Nicole. Hoje, parte desse espólio foi depositado no Instituto Moreira Salle no Rio de Janeiro. E parte continua com a sobrinha, Márcia Algranti. (Gotlib, 2012, p. 59)

Para Masson (2015, p. 88), Elisa Lispector merece figurar mais condizentemente na historiografia da literatura brasileira. Elisa foi uma escritora singular, que teve a coragem de tratar temas muito duros e delicados; foi uma escritora que testemunhou de perto – e de longe – as maiores atrocidades do século XX.

Em sua dissertação Jeferson Masson apresenta uma carta escrita por Amélia Sparano para um jornal, por ocasião do falecimento de Elisa Lispector, em janeiro de 1989:

> A outra Lispector
> Elisa Lispector faleceu, aos 77 anos, no dia 06/01/89. E depois de um breve necrológio no dia, o silêncio se fez em volta dela. Mas a escritora não merece o esquecimento. Deixou sete romances magistrais e três belíssimos livros de contos que enriquecem a literatura brasileira. Modesta e retraída, viveu os últimos anos na solidão de seu apartamento em Copacabana. Pouco saía, após a mal consolidada fratura de um joelho. Foi a menos feliz das três irmãs Lispector. Era solteira e funcionária federal aposentada. Parecia propensa à depressão. O exílio marcou sua vida. A fuga da Ucrânia, durante a Revolução Russa, e a mudança de clima, do meio e idioma decerto alvoroçaram a criança hipersensível. Publicou seu primeiro romance em 1945. Adulta, viu o gênio de Clarice ofuscar seu talento (...) podem e devem ser lembradas juntas as divas Lispector. Ambas exploradoras dos meandros da consciência e do âmago do inconsciente (...) diferem no estilo. Elisa trabalha sua prosa com precisão expressiva, e tece painéis. Clarice brinca com bilros e cria rendas surpreendentes. A

> melhor homenagem que podemos prestar às duas é ressuscitá-las, lendo os livros que nos legaram[6].

Para figurar o caminho literário percorrido por Elisa Lispector, propomos questionar o silêncio em torno da sua produção literária. Inicialmente, podemos refletir acerca do título da carta de Amélia Sparano. Observa-se o termo empregado: a outra. Inevitavelmente, Elisa está vinculada à Clarice, mas até que ponto o fato de ser irmã de uma escritora tão importante contribuiu para o silenciamento acerca da sua produção literária? Para tanto, é pertinente investigar quais seriam as condições necessárias para a inserção da sua produção nos círculos de legitimação literária? Para assim questionarmos o papel da crítica no silenciamento da obra de Elisa Lispector na literatura brasileira.

Figurações dos caminhos literários de Elisa Lispector

A fortuna crítica de Elisa Lispector não é numerosa. Nesta análise, podemos observar que os trabalhos recentes (artigos publicados em anais de eventos, pesquisas de Mestrado e Doutorado) sobre sua produção literária, enfatizam o caráter biográfico e ressaltam temas associados ao judaísmo, exílio, memória, deslocamento, melancolia e solidão. Dentre os estudos publicados, a leitura de **No exílio** e de **Retratos antigos** (livro póstumo), têm um maior destaque. É pertinente destacar que de acordo com os registros analisados, a crítica do século XX, publicada em jornais e em livro entre as décadas de 40 e 80, não aponta as marcas autobiográficas presentes em seus escritos, dedica-se à análise do seu estilo filosófico e metafísico, aborda a angústia existencial, o sentido da vida e da morte, a incomunicabilidade dos seres, a solidão.

O texto **Os novos: Elisa Lispector** é o texto de crítica mais antigo de que se tem conhecimento. Publicado na **Revista Panorama** (na seção Livros novos) em outubro de 1948, escrito por João Luso — pseudônimo de

6 SPARANO, A. Rio de Janeiro. Recorte de jornal. Arquivo pessoal de Jeferson Masson.

Armando Erse de Figueiredo, escritor e jornalista luso-brasileiro, que colaborou em diversos jornais e revistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, tais como, **O Estado de S. Paulo, Correio Paulistano, Paulicéia, Jornal do Commercio,** jornal **A noite** e **Revista da Semana.** O texto apresenta uma análise do romance **No exílio** (1948).

João Luso enfatiza o caráter biográfico da narrativa, refere-se ao fato de que Elisa ter "experimentado" as situações narradas, teria amplificado o caráter testemunhal, além de apontar que o conhecimento de Elisa Lispector acerca dos costumes, tradições, assim como "a mentalidade e o temperamento do povo a cuja odisseia nos faz assistir", contribuíram para a constituição da vivacidade da história. "Sem dúvida tal suposição [de que se trata de uma autobiografia] ou, por fim, certeza completa, partiu da feição especial dos episódios em que a ação, mais observada do que movimentada, se desenvolve." (Luso, 1948, p. 43). O outro aspecto abordado por Luso diz respeito ao acervo léxico do romance, visto como um uso negativo:

> A sra. Lispector dispõe de qualidades e recursos preciosos na carreira de romancista. A sua maneira é direta e aguda, com imagens palpitantes, vigoroso cunho individual. Quando deixar de usar expressões impróprias ou irregulares, tais como: "energias repassadas... palavras que foram arremetidas contra as nuvens... intrometendo-lhe a pequenina entre as mãos"... isto é: quando conhecer melhor a nossa gramática e um pouco mais o nosso dicionário, poderá ser, em português também, uma escritora de alta classe. (Luso, 1948, p. 43)

Apesar de inicialmente louvar a construção narrativa, João Luso aponta como negativo justamente aquilo em que se apresenta a inovação de Elisa: a construção da linguagem, que se torna uma marca recorrente em suas narrativas. Em sua construção ficcional, Elisa utiliza experimentalismos como a invenção de palavras compostas, como: "cinza-rato", em **O dia mais longo de Thereza**; "mar-azul-mais-profundo", em **Corpo a corpo**.

Os três primeiros romances de Elisa Lispector: **Além da fronteira** (1945), **No exílio** (1948), **Ronda solitária** (1954), tiveram pouca repercussão

entre os críticos. A leitura de dois jornais importantes do Rio de Janeiro **O Correio da manhã** e **Jornal do Brasil**, mostra que Elisa passou a ter uma evidência maior no universo das letras nacionais com o prêmio **José Lins do Rego**, promovido pela Editora José Olympio, atribuído ao romance **O muro de pedras**, em 1962.

À época, dentre as resenhas de escritores e críticos sobre a obra, destaca-se o texto de Homero Senna, de agosto de 1963, publicado na seção Livros da semana, no jornal **Correio da manhã.** O texto de Senna pondera as características de Marta, a protagonista — em sua cosmovisão pessimista da personagem: "Estranha criatura essa Marta, que não se cansa de dar mergulhos na própria alma, dominada quase sempre por sentimentos de autopiedade." (idem, p. 3). Para Senna, a protagonista "movimenta-se dentro de um grande círculo de solidão". Enfatiza-se que essa observação irá se repetir ao longo da crítica sobre Elisa. O crítico aponta a qualidade estrutural e de linguagem do livro, a densidade psicológica, assim como, o pleno domínio do gênero:

> Sente-se em Elisa Lispector alguém com o pleno domínio do gênero. O estilo, sem ser rebuscado, é justo e expressivo, com um indisfarçável ar de novidade. Dir-se-á que é um livro pouco brasileiro, já que é total sua indeterminação quanto ao espaço e tempo. Assim de fato é. Mas isto, e a sensação de inacabado que o romance nos dá, deixando o leitor em suspenso quanto ao destino que aguardava Marta — [...] não são suficientes para deslocar "O muro de pedras" do lugar de destaque que de súbito conquistou no moderno romance brasileiro. (Senna, 1963, p. 3)

A sensação de inacabado na ação final, destacada pelo crítico, trata-se de uma recorrência da literatura moderna, principalmente de cunho introspectivo, que se concentra na experiência interna, na exploração dos próprios pensamentos, ao invés dos eventos externos ou ações. Podemos observar essa característica na escrita de Lygia Fagundes Telles. A escrita introspectiva em ambas as escritoras, é apontada por Alfredo Bosi em **História Concisa da Literatura Brasileira** (1970).

Entretanto, apesar do destaque positivo proporcionado pelo prêmio. Dois textos críticos foram particularmente severos acerca do romance **O muro de Pedras**. O texto de Assis Brasil, com o título homônimo da obra analisada. O outro de Fausto Cunha, **Um livro premiado** — crítica foi publicada no Correio da manhã e posteriormente no livro **Situações da ficção brasileira** (1970, p. 61). O autor faz uma análise do romance dentro do contexto dos concursos para escritores, comum no cenário cultural brasileiro. A leitura de Cunha é rígida, porém, certeira em alguns pontos, enquanto o de Brasil parece transpor a Elisa o sentimento de solidão e de desamparo da sua personagem Marta.

Para Assis, Elisa falha visivelmente na sua tentativa de substituição entre a fábula tradicional (narrativa episódica) e a introspecção (monólogo interior). Segundo o crítico, "o seu poder de concentração no personagem, que monologa, é limitado por uma linguagem pobre e por uma análise insuficiente para a apreensão do drama". (Brasil, 1963, p. 5). Ele afirma que a consciência central do romance é feminina, que o livro é pouco criativo, como se a obra fosse apenas a transposição dos próprios dramas de Elisa para Marta. O jornalista assegura que Elisa tropeça tanto na construção dos monólogos, quanto das cenas dramáticas. Além disso, afirma que **O muro de pedras** tem "total pobreza de concepção".

Em sua crítica Fausto Cunha questiona a qualidade das obras que se submetem aos concursos literários, afirma que dos 119 livros submetidos à análise da banca da editora José Olympio, 100 poderiam ser "jogados no lixo", e muitos com a simples leitura do título. Segundo ele, diante da qualidade dos textos naturalmente laudatórios, o romance de Elisa precisaria "da penumbra para melhor avaliação" (Cunha, 1963, p. 2). Na percepção de Cunha, nada se apresenta como bem realizado no romance:

> Neste [*O muro de pedras*], Elisa Lispector pratica uma ficção estática, introspectiva, de medida larga e vagarosa, que está longe de me desagradar. "O muro de pedras" é um longo monólogo interior, algo à maneira de Cornélio Penna [...]. Possui unidade interior, se bem que as ligações com o mundo real em torno (com o tempo dos outros) se façam de forma indecisa. O livro se constrói como um estado de

> espírito, como uma situação psicológica, e não como uma narrativa. A personagem central confronta-se com o impasse da solidão e tranca-se dentro de si mesma, procurando na auto-análise a solução de um conflito que não chega a definir-se. (Cunha, 1963, p. 2)

A leitura tanto do tanto de Assis, quanto a de Cunha, parece não compreender a percepção do conflito interior vivido pela personagem Marta. Apesar da sua compreensão sobre o monólogo interior, autoanálise, unidade interior, Cunha considera a leitura do romance monótona e repetitiva. Os textos de Brasil e Cunha nos dão a impressão de que eles conseguiram compreender a densidade do romance.

Renard Perez organizou em 1971, a antologia escolar **Escritores brasileiros de hoje,** pela Edijovem, ramificação da Edições de Ouro, com o intuito de apresentar aos jovens estudantes a ficção brasileira. Perez reuniu textos (contos e passagens de romances) de grandes nomes da literatura, entre os quais, Guimarães Rosa, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos, etc. Selecionou 27 escritores que se destacaram no universo das letras a partir da década de 1930. Perez incluiu um breve texto biográfico sobre Elisa, uma lista de suas obras e uma pequena resenha sobre o **Muro de pedras.** Segundo Perez, **O muro de Pedras** "é um livro de alta beleza, muito bem escrito, com a escavação introspectiva se fazendo lenta e aguda" (Perez, 1971, p. 39).

A antologia organizada por Perez comprova a visibilidade de Elisa Lispector na segunda metade do século XX, apesar disso, ela tornou-se uma escritora desconhecida. De certo modo, o prêmio José Lins do Rego de 1962 constitui uma ponte para a obra e para a fortuna crítica da autora. Por meio dos registros encontrados nos jornais do Rio de Janeiro da década de 60, há várias referências a Elisa Lispector. O lançamento oficial do livro, as noites de autógrafos, as entrevistas. Nota-se que a ascensão da escritora foi sazonal, com a publicação de **O muro de pedras.**

O texto de apresentação de **O dia mais longo de Thereza** (1965), da autoria de Octavio de Faria, constitui o único texto crítico individual do romance. Em sua 2ª edição, o prefácio de Pietro Ferrua, faz uma analise do romance, juntamente com outras obras de Elisa. O romance também é objeto de estudo no ensaio de Telenia Hill, publicado em 1989. No texto de

apresentação, o critico Octavio de Faria evidência a pertinência de Elisa em se afirmar no cenário literário brasileiro:

> Foi cuidada e pausadamente que Elisa Lispector construiu sua obra literária, firmando ao longo de vinte anos de trabalho, o seu inconfundível vulto, já agora sem a menor dúvida na primeira linha dos nossos autores de ficção. [...] Sua luta, sua pertinácia em se afirmar, em demonstrar que tem realmente o que dizer, registrou-se independente da acolhida popular, que, se não lhe foi adversa, ficou aquém do que merecia preferindo-lhe autores mais fáceis, menos substanciosos. [...] Vencendo a sombra familiar, triunfando de eventuais concorrências no "naipe feminino" [7], forçando o comodismo mental do grande público, sua obra aí está como um desafio aos indiferentes e como uma afirmação de insofismável valor individual. (Faria, 1978)

O crítico cita o parentesco que prende Elisa à irmã, "a nossa grande e insuperável Clarice Lispector" (idem, 1978). De fato, o termo insuperável parece acompanhar a trajetória de Elisa, mesmo que involuntariamente. É impossível falar em Elisa sem em algum ponto citar Clarice. É um desafio até mesmo para nós pesquisadores. Não há como desvincular uma da outra. Por meio da análise literária podemos perceber que elas se aproximam em alguns pontos na escrita, ao abordarem em seus textos os conflitos internos, as questões existenciais, entretanto, possuem modos de escrita distintos, cada uma com sua maestria.

É pertinente questionarmos a leitura da obra elisiana como uma ponte para entender Clarice. Vale lembrar que apesar dos dados biográficos apresentados em algumas narrativas, esse modo de leitura pode reduzir o aproveitamento do potencial da analise literária da escritura elisiana.

Jeferson Alves Masson relata em sua dissertação que em dezembro de 1988, telefonou para Paulo Gurgel Valente — filho de Clarice Lispector

7 Em seu texto "Um novo valor feminino", Octavio de Faria defende que via na década de 60, uma grande revelação do talento literário feminino. In: *Correio da manhã*, Rio de Janeiro, 30 jan. 1963, Seção Testemunhos, p. 2. Na apresentação de *O dia mais longo de Thereza*, o crítico aponta que desde a publicação de *O quinze* (1930), "a invulgar riqueza do naipe feminino" povoa o nosso cenário literário.

— esclareceu que estudava por conta própria, a obra de sua tia Elisa Lispector e que, se possível, gostaria de obter seu telefone.

> Lembro-me, como se fosse hoje, de ele me ter dito algo assim: "titia está muito doente, mas vai ficar muito feliz com isso". Em seguida, telefonei para Elisa, expliquei que estava terminando minha graduação em Letras e que, se conseguisse continuar meus estudos, gostaria de fazer uma pesquisa sobre sua obra. Inicialmente, para meu espanto, Elisa achou que eu queria conversar sobre a obra de sua irmã Clarice. Somente depois de novos esclarecimentos entendeu que se tratava de sua obra literária. O fio de voz que havia do outro lado da linha tomou fôlego. Sentiu-se feliz e me agradeceu muito pelo interesse. Antes de desligar, me disse: "talvez não dê tempo para eu conhecer sua pesquisa. Mas estarei torcendo para que você continue seus estudos acadêmicos". (Masson, 2015, p. 16)

Um dos objetivos da dissertação de Jeferson Masson (2015, p. 18), trata-se de justamente buscar "entender o porquê de Elisa Lispector não pertencer mais ao rol de escritores importantes e formadores do panorama literário brasileiro". Para tanto, fez algumas análises da fortuna crítica, que na época tratou da produção literária de Elisa Lispector, além de se valer das informações obtidas nas entrevistas que realizou sobre a autora com os familiares e amigos, a partir de documentos, depoimentos, bem como da correspondência que guarda em seu arquivo pessoal, e dos arquivos do Instituto Moreira Sales (IMS). Masson faz sua análise a partir do conceito de crítica biográfica proposto pela professora Eneida Maria de Souza, em seu livro **Crítica Cult** (2002).

Masson (2015, p.47-8) afirma que: Ao ler resenhas, críticas literárias e cartas da época, pôde perceber a dificuldade de Elisa em se destacar no universo literário de sua época. Bella Josef Contou-lhe sobre os constrangimentos por que passara Elisa Lispector quando sendo apresentada a outras pessoas como sendo escritora: "As pessoas não ouviam o nome Elisa, só ouviam o Lispector e achavam que Elisa era a Clarice", Bella, no fim, disse-lhe que talvez o grande erro de Elisa fora utilizar-se do sobrenome

Lispector, como assinatura artística. Por isso, talvez, o seu apagamento no mundo literário.

Em sua ficção, Elisa Lispector dramatiza reminiscências de fugas realizadas por sua família. Acredita-se que, por isso, **No exílio** (1948) — romance autobiográfico, que narra a peregrinação dos Lispector até a chegada ao Brasil em 1922 — seja sua obra mais editada e que mais se encontra em evidência entre os estudos realizados. É possível cogitar, que devido à narrativa apresentar traços autobiográficos[8] da família Lispector — há o cotejo entre o que ela conta e a documentação disponível — apesar da obra ser uma ficcionalização, muitos pesquisadores da escritora Clarice Lispector, buscam o romance com o intuito de conhecer a história da sua família e para esclarecer informações sobre Clarice. A obra é citada pela maioria das biografias sobre Clarice.

Elisa Lispector traz em sua escrita, narrativas de exílio, que se conectam à sua biografia. Ficção e realidade se entrelaçam no romance. Logo, para fomentar as discussões acerca do projeto estético de Elisa Lispector e suas possíveis relações com a escrita feminina, podemos refletir sobre o que nos diz Ruth Silviano Brandão: "Falar da mulher ou da figura feminina, onde quer que ela resplandeça, é de alguma forma falar de mim mesma, do meu desejo e do meu inconsciente, pois o texto sempre fala do seu autor". (Brandão, 1989, p. 21).

Neste estreitamento do feminino e sua imagem, ocorre o risco da escrita ter os reflexos de um espelho particular. Neste espelho, os traços da escrita "se corporificam na materialidade da escritura, esse tecido formador do *corpus* estruturado da literatura" (Brandão, 1989, p. 23). Lugar onde se podem tecer as narrativas, onde se engendram as personagens literárias.

Em seu texto **Do desejo e do devir: as mulheres e o escrever (I)**, Ana Kiffer problematiza que no Brasil sempre foi difícil e doloroso o processo de entrada da voz da mulher. "Cantos de silêncio. Onde nem sempre houve o antes. O acontecimento da palavra". (Kiffer, 2019, p. 34). Vozes

8 Outro texto que apresenta traços autobiográficos é o conto *Exorcizando lembranças, de O tigre de bengala* (1985). É como se, através da escrita, Elisa figurasse os sofrimentos do passado e a culpa, por acreditar não ter cuidado da mãe como deveria.

historicamente silenciadas, escritas ocultadas pela opressão do patriarcalismo. Pensar neste silenciar de vozes, para assim, figurar o caminho literário percorrido por Elisa Lispector, e buscar desvelar o silêncio em torno da sua produção literária.

Considerações finais

A partir das reflexões acionadas, propomos evidenciar a importância da produção literária de Elisa Lispector para a literatura brasileira. Para tanto, buscamos refletir sobre o silenciamento da voz da mulher. Escritas ocultadas pela opressão do patriarcalismo. Para assim analisar, de que modo o papel da crítica literária contribuiu para o silêncio em torno da escrita de Elisa. Logo, é pertinente dialogar com as reflexões propostas por Virginia Woolf, em **Um teto todo seu,** ainda há muitos obstáculos que contribuem para que a mulher tenha seu próprio espaço, se quiser escrever ficção.

Desse modo, por meio desta breve análise, apresentamos parte da trajetória literária de Elisa Lispector, e alguns dos possíveis motivos para o silêncio em torno da sua escrita. Sabemos que apesar do peso ocasionado pelo laço familiar, com sua irmã Clarice Lispector, outros fatores contribuíram para que sua não inserção nos círculos de legitimação literária. Entretanto, podemos notar que desde a publicação de Retratos antigos, há um crescente movimento em tornos de eventos escolares/acadêmicos e pesquisas que evidenciam sua escrita.

Referências

AYALA, Walmir. **Apresentação**. In: LISPECTOR, Elisa. **O Muro de pedras.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

BOSI, Alfredo**. História concisa da Literatura brasileira.** 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é a escrita feminina.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **O lugar do texto sobre o feminino.** *In:* A mulher escrita. Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. Rio de janeiro: Casa-Maria Editorial, 1989.

CIXOUS, Hélène. **Le rire de la méduse et outres ironies** (1975). Paris: Galilé, 2010, p. 29. DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos Leal (orgs). **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea.** Vinhedo - SP: Horizonte, 2010.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta.** 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

KIFFER, Ana. **Do desejo e devir** – as mulheres e o escrever. São Paulo: Lumme Editora, 2019.

LISPECTOR, Elisa. **No exílio.** Editora Brasília – EBRASA, 1971.

LISPECTOR, Elisa. **O tigre de Bengala.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1985.

LISPECTOR, Elisa; GOTLIB, Nádia (Org.). **Retratos antigos:** esboços a serem ampliados. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MASSON, Jeferson Alves. **Elisa Lispector:** registros de um encontro. 2015. Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

MONTERO, Teresa. **À procura da própria coisa:** uma biografia Clarice Lispector. 1ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia.** Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

PEREZ, Renard (Org). **Antologia escolar de escritores brasileiros de hoje; ficção.** Rio de janeiro: Ediouro, 1971.

PÓLVORA, Hélio. **A força da ficção.** Petrópolis: Vozes, 1971.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. 1 ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

OS CÓDIGOS CONTROLADORES DOS NARRADORES MASCULINOS DE PATRÍCIA MELO

Maria Juliana de Jesus Santos[1]

A literatura contemporânea de autoria feminina tem sido um espaço essencial para a problematização de questões de gênero, especialmente no que diz respeito ao questionamento das relações de poder e dos privilégios dos discursos machistas. Esse embate faz parte das obras de Patrícia Melo, que ganhou visibilidade ao lançar *Mulheres empilhadas* (2019), obra que tem uma narradora questionando as diversas estratégias de silenciamento das mulheres que sofrem feminicídio. Essa visão assustadora da violência contra a mulher também é explorada pela autora de forma impactante quando dá voz a personagens masculinos machistas violentos como no caso de O *matador* (1995) e *Valsa Negra* (2002). Obras que projetam um narrador controlador em suas relações afetivas com suas parceiras.

Esses dois narradores apresentam posturas cruéis de domínio e punição do corpo feminino. Em *O matador*, temos a visão de Máiquel, um assassino de aluguel, que projeta um olhar de desprezo em relação às mulheres, desqualificando-as na sua performance sexual. Em *Valsa negra*, temos a visão de um maestro narcisista e controlador que se separa para se casar com uma mulher trinta anos mais jovem, Marie, pela qual nutri um ciúme doentio. Apesar de pertencerem a classes sociais diferentes, eles usam códigos sociais próprios do monolinguismo machista[2], que relativiza as violências simbólicas e físicas impostas às mulheres em prol de suas honras.

Para iniciarmos o debate sobre as relações de poder entre narradores e suas companheiras, recorreremos aos aportes teóricos que darão

1 Doutoranda em Letras /UFS/PPGL. Grupo de Estudos: Gelic/UFS. E-mail: juliana.j.santos@hotmail.com; https://orcid.org/0000-0003-3908-5390

2 Esse conceito foi desenvolvido por Carlos Magno Gomes a partir dos mapeamentos dos códigos de desprezo e abuso do corpo da mulher que são usados por personagens machistas na literatura brasileira. (Gomes, 2023)

sustentação à análise literária como contribuições de Eurídice Figueiredo (2020), sobre as relações de poder sob a perspectiva da crítica feminista; Elódia Xavier (1998), referente ao declínio do patriarcado; e Lia Machado (2010), que discute as formas de violência contra a mulher e seus impactos físicos e psíquicos, além de Carlos Gomes (2018) a respeito da relativização do estupro em obras de Melo. A partir dessas abordagens, busca-se refletir, por meio de textos literários, sobre as representações de gênero de Melo em que a punição é ressaltada como mecanismo de defesa da honra masculina.

Especificamente, temos o objetivo de investigar como se configuram as vozes narrativas masculinas e suas relações de domínio sobre as personagens femininas em *O matador* e *Valsa negra*. Partimos da perspectiva que a literatura de Patrícia Melo é um exemplo estético de questionamento da naturalização da violência de gênero na sociedade brasileira. Ela pode ser lida como uma escritora feminista que desmascara a longa tradição patriarcal ao desnudar personagens masculinos tão perversos e ciumentos em relação às mulheres. Sua obra se alia à história das mulheres transgressoras que problematizam a naturalização do controle do corpo da mulher. Segundo Marie Del Priori: "Se olharmos no retrovisor da história veremos que muita água passou debaixo da ponte e que, durante séculos, acreditou-se num natural desigualdade entre homens e mulheres" (2020, p. 18)

Na literatura, o espaço masculino predominou por muitos anos, enquanto o feminino foi silenciado ou marginalizado, já que "a visão androcêntrica impõe-se como neutra e universal e não tem a necessidade de ser enunciada em discursos para legitimá-la" (Figueiredo, 2020, p.18). Portanto, por muitos anos, as mulheres têm buscado romper esse paradigma e firmar posicionamentos que lhes permitam um espaço de voz e protagonismo.

Historicamente, essa luta é marcada por diferentes manifestações feministas que têm como um dos pilares o questionamento da tradição patriarcal: "o feminismo foi um movimento legítimo que atravessou várias décadas, e que transformou as relações entre homens e mulheres", conquistando avanços significativos em áreas como educação, política e mercado de trabalho — espaços antes restritos ao domínio masculino segundo Constância Duarte (2003, p.151). Na literatura de autoria feminina brasileira do

século XX, não foi diferente. Diversas autoras trouxeram para a literatura os incômodos sofridos pelas mulheres vítimas da violência de gênero.

Nas décadas de 1970, 1980 e 1990, a literatura de autoria feminina[3] intensificou sua produção, mantendo o foco na resistência e na denúncia das desigualdades de gênero. Lygia Fagundes publicou *As Meninas* (1973), narrativa que aborda a amizade e a cumplicidade de três jovens no contexto da ditadura militar no Brasil, explicitando as incertezas e os desencontros de jovens que querem se emancipar, mas ainda se deparam com códigos machistas que limitam sua locomoção pelos espaços sociais.

Por sua vez, Lya Luft, em *As parceiras* (1980), apresenta temas como casamento arranjado, estupro conjugal e violências estruturais, que atravessam gerações de mulheres marcadas pela infelicidade e objetificação dos seus corpos. Assim como fora analisado no artigo de Santos; Gomes (2018)[4], a obra Luftiana contempla também um resgate de fala através da narradora -personagem Anelise, que retoma vivências de suas ancestrais e tenta definir um rumo para sua vida. Deste modo, as memórias fragmentadas da narradora são atravessadas pela dor da perda, proporcionando oscilações entre diferentes épocas de sua família e de sua vida pessoal. Ora ela adentra nos seus próprios pensamentos, ora nos pensamentos e nas memórias de outras personagens que vão compondo suas lembranças (Santos; Gomes, 2021, p.168).

Outra autora que merece destaque é Marina Colasanti quando parodia homens violentos, como personagens de contos de terror. Na coletânea *Contos de Amor Rasgados* (1986), temos minicontos metafóricos que denunciam as relações afetivas fracassadas e a violência contra a mulher no espaço da casa, quando maridos resolvem emparedar suas esposas ou mantê-las em cárcere privado. Na década de 1990 e início dos anos 2000, a paródia e a ironia foram retomadas como estratégias contra a violência por Patrícia Melo. Observamos esses dois recursos em *O matador* e *Valsa negra*, que têm dois

3 A expressão "Literatura de Autoria Feminina" será utilizada neste texto como sentido de escrita realizada por mulheres que visam romper com a desigualdade de gênero e destacam o papel feminino como campo de resistência.

4 Recorte da dissertação de mestrado da autora deste artigo, nela apresenta a análise da obra "As parceiras" evidente no texto "o duplo lugar de fala em As parceiras, de Lya Luft".

narradores perversos e violentos, exercendo posições de poder: o primeiro é líder de um grupo do crime organizado e o segundo um maestro narcisista que não valoriza os talentos de seus músicos. Nessas narrativas, identificamos diversas camadas das violências contra as mulheres.

Portanto, podemos dizer que Patrícia Melo retoma uma tradição da autoria feminina brasileira. Em sua literatura, temos personagens masculinas que reafirmam a visão machista por meio de um olhar controlador como detalharemos adiante. Nesse caso, estamos interessados em mapear como o olhar controlador do homem sobre sua companheira segue o padrão social da violência punitiva, herdada dos valores patriarcais, visto que "em nome do controle, do poder e dos ciúmes, os atos tendem a ser de violência cotidiana e crônica física, psíquica. Podem e desencadeiam em morte" (Machado, 2010, p. 57).

Na sequência, vamos analisar como Maiquel impõe sua visão machista como a única interpretação para as mazelas sociais, passando por cima de todos à sua frente, inclusive suas companheiras.

O olhar de desprezo de Máiquel

O matador faz parte da tradição da literatura policial e dialoga com as obras de Rubem Fonseca. Em particular, esse romance faz intertextualidade com o conto "O cobrador", que denuncia os impactos das mazelas sociais no cotidiano das pessoas, criticando a violência urbana decorrente das desigualdades econômicas. Para Zolin, a obra de Melo tematiza as criminalidades, e os problemas socioculturais típicos da classe média urbana brasileira. Além disso elas se enveredam pela representação de homens brutos que, ao serem incumbidos de fazer o "trabalho sujo dos outros", têm suas trajetórias irremediavelmente marcadas por emoções violentas, pela banalização do mal e pela anestesia moral. (Zolin, 2021, p.29).

No romance *O matador*, Máiquel, temos a transformação física (tinge o cabelo) e interna (uma mudança no pensamento), especialmente após matar um estuprador do bairro e torna-se um assassino de aluguel. O ato o leva a uma escalada de violência, marcada pela frieza e pela ambição

de ascensão social. Sua postura autoritária e linguagem agressiva revelam um comportamento dominador, especialmente em relação às mulheres, que são tratadas como objetos sexuais. Nessa prerrogativa, é interessante enfatizarmos com dados reais que "a violência social contra a mulher ainda é muito grande no Brasil. Da violência simbólica aos crimes passionais, o companheiro, ex-namorado ou ex-marido é o responsável por ameaçar a integridade da mulher." (Saffioti,1999, p.84)

As personagens femininas em *O matador* funcionam como evidência do comportamento agressivo e misógino de Máiquel, sendo constantemente submetidas a formas de assédio, violência física, sexual, psicológica e moral. Narradas pelo olhar do agressor, essas mulheres são apresentadas sob uma ótica distorcida e pejorativa, como "oferecidas" e "fáceis".

A primeira mulher mencionada, dona de um salão de beleza, é alvo de assédio explícito e violento, descrito por Máiquel em termos animalizados e sexualmente agressivos: "Arlete, a égua, a marca do biquíni, a boceta molhada, eu, cavaleiro [...] meu branco expelindo uma grande árvore líquida de capa frondosa, cheia de flores." (1995, p. 9-10). Esse trecho já revela o padrão narrativo que se repetirá na relação do protagonista com outras mulheres ao longo do romance, reforçando nossa hipótese de que o olhar masculino é antes de tudo um desqualificador feminino, mas em contrapartida é glorificador da sexualidade masculina. Ele se projeta como um homem exemplar.

Essa postura se confirmar na continuidade da narrativa, quando Máiquel estupra Cledir, sem saber que ela ainda era virgem. Para esse narrador, as mulheres não passam de "vadias" e "putas" e nesses casos o estupro não é crime. Como recurso estético, Melo explora a ironia e cinismo do narrador para desmascarar seu olhar preconceituoso. No episódio de Cledir, isso fica pulsante. A relativização de sua própria culpa, reforça o olhar criminoso desse narrador conforme Gomes:

> A partir da identificação do sangue como marca da pureza de Cledir, o narrador assume que cometeu um delito, porque a violação de uma virgem é algo muito grave, de acordo com os valores morais,

> que relativizam o estupro: mulheres disponíveis podem ser violentadas; todavia, puras, "certas" e virgens não merecem um castigo desses. (Gomes, 2018, p.86)

Esse discurso de Máiquel é uma herança do patriarcado, sistema em que os homens têm a tarefa de alimentar e proteger a família, assumindo todas as funções fora de casa. Em 1945, o dicionarista Francisco Fernandes definia "patriarcal" como sinônimo de "bondoso", "indulgente" e "pacífico". (Priore, 2020, p.10). Apesar de ser um contraventor, esse narrador repete códigos patriarcais que regularizam os corpos femininos.

A descrição da cena do estupro é impactante, pois é praticada à sangue frio, reforçando que o corpo de Cledir é apenas um corpo disponível para o violador, que não consegue parar de tortura-la: da vítima:

> Cledir começou a chorar e só então senti desejo por ela. [...] Empurrei-a no chão, tentou se levantar, puxei-a pelos pés, ela caiu, bateu a cabeça, começou a chorar e isso me deu mais vontade de entrar na caverna, o abismo, a floresta, ela travou as coxas, gritou, eu tapei a sua boca com almofada, abri suas pernas com meus joelhos, meti meu pau na floresta, parece que tinha uma parede dentro da boceta dela, derrubei a parede e gozei. (Melo, 1995, p.29).

O trecho representa o domínio do olhar masculino como forma de controle, com a representação de um corpo feminino subjugado pela força e pela violência sexual, imposta por um homem movido pela reafirmação de sua masculinidade. No texto de Melo, Cledir é descrita como uma jovem trabalhadora, de perfil recatado, que é forçada a manter relações sexuais com o narrador. Nessas situações, a mulher perde sua autonomia, como ressalta Machado (2010, p. 78): "a posição da mulher parece nada significar, a não ser a própria possibilidade de desafiar a lei simbólica do interdito social, como se obedecessem a um mandato".

Tal comportamento não é um ato isolado, pois o narrador repete códigos que fazem parte das estratégias de dominação masculina. De acordo com Gomes (2023), os códigos falados pelos machistas fazem parte de um

monolinguismo como reflexo do culto à virilidade e ao aniquilamento das mulheres. Esse comportamento se repete diversas passagens dessa obra: "eu saía com algumas mulheres, mas as mulheres são todas iguais, elas berram na cama e eu não gosto de mulher que berra na cama, eu não gosto de mulher que gosta de dar suas opiniões depois de foder" (Melo, 1995, p. 115).

Tal desprezo é próprio de homens misóginos. Esse olhar evidencia que, para o narrador, o desejo sexual é normatizado pela força de sua virilidade e expõe um pensamento machista de culto à agressividade masculina em contrapartida à submissão feminina (Gomes, 2023, p.133). Após a gravidez de Cledir, Máiquel, mesmo sem gostar dela, assume a responsabilidade do estupro e resolve aceitar a filha, Samanta. Como prêmio, ele resolve ter um caso com Érica, que ganha espaço no decorrer da narrativa.

No início, Érica procura Máiquel apenas para lhe pedir ajuda, pois, com a morte de seu parceiro Suel, ela fica desamparada. Ela tinha 15 anos, esperta, inteligente, adorava dançar e beber, gostava de rir. Ela também gostava de ler almanaques e dicionários de inglês. Encantado com a leveza da jovem ele resolver manter os dois relacionamentos. Todavia, ele passa a ser pressionado por Érica para abandonar a esposa.

Depois de um tempo, ele cede à pressão, quando resolve assassinar e se livrar do corpo de Cledir, morta brutalmente em sua própria cama. A violência extrema sofrida por ela exemplifica o desprezo que os maridos machistas têm pelo corpo feminino. A justificativa de Máiquel reforça que se trata de um crime banal, motivado por sentimentos torpes: "[...] O ódio começou na boca e explodiu no céu, eu apertei o pescoço de Cledir, apertei, apertei, apertei, apertei e só parei quando ouvi o osso do pescoço se partir." (Melo,1995, p. 117)

Ao dar voz a um narrador feminicida, Melo explicita o quanto o *monolinguismo machista* é construído por códigos compartilhados coletivamente. No campo ficcional, Melo expõe ao extremo tais códigos. Isso fica mais evidente quando descreve com a voz das personagens femininas são silenciadas pelo narrador. Em *O matador*, "a voz de Cledir é sempre filtrada pelo ponto de vista do narrador, portanto é descrita pelos códigos machistas. O reconhecimento de que houve o coito forçado denuncia o quanto

Máiquel reproduz uma regulação de gênero opressora, centrada em seu prazer" (Gomes, 2023, p.134).

O olhar machista do narrador de Melo repete os códigos sociais como os esquemas de punição e o culto da supremacia masculina. Tais códigos são herdados e repetem mecanismos de "controle, desejo de ter, desejo de não perder, desejo que as mulheres nada queiram a não ser eles mesmos, são as pílulas de que nos falam os homens agressores" (Machado, 2010, p.73). Para Constância Duarte, a violência contra a mulher sempre esteve presente, mas hoje ganha destaque, pois a "submissão e resistência sempre fizeram parte da vida das mulheres, mesmo agora, quando o cotidiano é invadido por notícias de espancamentos, assassinatos, abortos clandestinos, jovens vivendo décadas enterradas em porões, à mercê da sanha animal de um homem." (Duarte,2007, p.02).

Érica é descrita como um objeto sexual do narrador. Ela é vista como um trunfo por ele: um prêmio por todos os crimes que cometia. Sem modéstia, a cena da primeira relação entre eles reforça o discurso da virilidade:

> Desabotoei a sandália, beijei seus tornozelos, calcanhares, ela me puxou pelos cabelos, me foda, ela disse, me foda, e segurou meu pau, e quando ela fez isso senti uma espécie de facada no coração, uma facada boa. Seu corpo era a coisa mais linda que havia no mundo, a parte inferior da barriga da perna, toda a faixa do umbigo, os pelos eriçados nas coxas, os olhos doces, verdadeiros e poéticos. Eu estava pronto para invadir, conquistar, arrancar, deixar marcas. (Melo,1995, p.56)

Essa performance sexual do narrador reforça quais códigos machistas ele enaltece, reforçando que o corpo feminino é para ser usado como um objeto masculino. Nesse sentido, a obra de Melo dá enfoque para uma performance que se limita aos prazeres sexuais.

Assim, Maíquel repete o discurso patriarcal como nos alerta Adichie (2015), "tem gente que diz que a mulher é subordinada ao homem porque isso faz parte da nossa cultura. Mas a cultura está sempre em transformação" (2015, p. 47). Esse culto à virilidade vai se misturando com a falsa premissa de que o dinheiro melhora a autoestima masculina: "Subi no palco.

Dinheiro ajuda. Mulher melhora tudo, mas é a fama que reinventa a vida de um homem." (Melo, 1995, p. 166)

Apesar desse discurso, Máiquel não consegue controlar Érica, que é bem diferente de Cledir. Ela chama atenção por se posicionar e tomar decisões sobre seu corpo. Desde jovem é destemida e determinada. No final, da narrativa, Érica pede para se separar, depois de sofrer violência doméstica. Sem aceitar o fim do relacionamento, Máiquel passa a ameaçá-la. Todavia, ela recebe ajuda do pastor Marlênio para fugir. Além disso, ela leva parte do dinheiro que ele deixava guardado em casa e sequestra a filha de Máiquel, Samanta.

Cabe destacar que Érica consegue se libertar do olhar controlador desse narrador, podendo ser classificada como "corpo liberado", visto que se trata de uma personagem com o "corpo liberado", pois não aceita imposições e age conforme suas próprias vontades. Ela rompe com o esquema de violência e passa a agir em busca de sua liberdade, fugindo dos discursos "coercitivos e repressores" para se colocar como uma mulher liberada segundo Elódia Xavier (2007, p. 179).

Portanto, os códigos machistas de Máiquel ficam para trás quando essa personagem resolve seguir seu destino. Na continuidade, passaremos a analisar como o narrador de *Valsa negra* controla e pune sua jovem esposa.

O olhar como dispositivo de controle

Valsa Negra é uma obra intensa, narrada em primeira pessoa, pelo maestro que se relaciona com Marie, uma violinista famosa, trinta anos mais jovem do que ele. Essa trama se desenvolve no universo da música clássica, revelando o ambiente altamente competitivo entre os músicos. O enredo gira em torno do ciúme obsessivo do maestro em relação à esposa, Marie. Após uma viagem dela a Israel, o protagonista mergulha em paranoia e desconfiança completa de sua companheira. A narrativa mistura tensão, desejo e violência, explorando os limites entre amor e obsessão.

Nessa obra, nota-se o quanto o ódio e o amor se entrelaçam mediantes as melodias tocadas pela valsa negra que envolve o maestro e Marie. Essa

valsa pode ser observada na tensão em que cada ação vai sendo executada, cercada de surpresa que vai sendo desdobrada por um narrador-personagem embebido no ciúme doentio.

O maestro é caracterizado pelo ciúme obsessivo aliado às características do narcisismo, que o levam a agir de forma perigosa mediante o controle e o desejo de ter e possuir o corpo da companheira, Marie. Ao explorar a subjetividade feminina em uma relação de abuso, nota-se a construção de um personagem complexo, possessivo e dominador a todo custo. Então, as formas de poder elencadas pelo maestro se caracterizam "como lugar de adestramento para a adequação social, é, muitas vezes, a responsável pelos conflitos narrados" (Xavier, 1998, p. 13-14).

A narrativa é marcada por pronomes possessivos e marcações discursivas em primeira pessoa, enfatizando a ideia de controle e posse: "Pensei, troquei minha vida enfadonha ao lado de Tereza, por um punhado de incertezas e angústia ao lado de Marie. Estar com ela era ter, no mesmo pacote, coisas muito boas e coisas muito ruins. Mais ruins do que boas, essa era a verdade" (Melo, 2002, p.14). Ao narrar que trocou uma vida enfadonha por "coisas muito ruins", esse narrador-personagem demonstra que como enxergava sua companheira:

Durante os acontecimentos narrados, o maestro se mostra sempre apreensivo, inseguro e desconfiado com sua esposa, acreditando que ela o traía. Ele decide contratar uma secretária doméstica, a fim de saber e guiar todos os passos dela. Não suficiente, decide grampear o celular e contrata um detetive. Marie, se pronuncia ao descobrir essas atitudes:

> Imagino que o meu telefone esteja grampeado, também. Talvez você tenha contratado algum detetive para me seguir. É isso? Afinal, o que foi que eu fiz para você agir dessa maneira? Como que pode ser desconfiado, tendo uma mulher como eu? [...] você odeia todo mundo, minha mãe, meu pai, nem a Eduarda (filha do maestro) tem espaço na sua vida. Estou cansada dessa atitude. Quem está traindo nesta casa é você. Você me traiu quando ofereceu dinheiro a Jânia. [...] Eu aceito desculpas. Fale alguma coisa (Melo, 2002, p.143)

Ela chorou bastante, silenciosamente. Ele permitiu que ela se levantasse e fosse embora, levando suas malas. Essa atitude evidencia a frieza e o desprezo do maestro, revelando como o ego masculino é preservado a qualquer custo, mesmo quando não há motivos para tal comportamento. Nota-se, assim, a manutenção de uma postura que prioriza a integridade simbólica do homem, ainda que à custa do sofrimento feminino. Ela abandona o patriarca, visto que ele não consegue respeitar sua liberdade. A atitude de Marie, portanto, simboliza uma ruptura com a tradição de submissão, evidenciando um movimento de emancipação feminina frente à dominação masculina. Isso demonstra que "as mulheres têm uma pauta própria, além da pauta comum, e não há possibilidade de negar a interseção do gênero nos embates levados a cabo pelos subalternos" (Figueiredo, 2023, p.25)

Insatisfeito com a iniciativa tomada por Marie, o maestro decide procurá-la a todo custo, desconsiderando completamente o consentimento dela. Em diversos momentos, ele se coloca como vítima da situação e continua projetando nela suas inseguranças, alimentando suspeitas de traição. Essa postura revela sua incapacidade de lidar com a rejeição e seu desejo de manter o controle, refletindo uma lógica de posse sobre o corpo e as escolhas da ex-companheira. A fala do personagem explicita essa obsessão: "Marie me deixou... Eu demito e contrato quem eu quero. Essa orquestra é minha. Minha. [...] Você está saindo com alguém. Quem é?" (Melo, 2002, p.192). A repetição do pronome possessivo intensifica o desejo de domínio, revelando a resistência do maestro em aceitar a autonomia de Marie.

O maestro insiste em não aceitar o término da relação e passa a perseguir Marie em diversos momentos, seguindo-a no trabalho, em sua casa e até em seu bairro. Esse comportamento de perseguição é um dos códigos do monolinguismo machista, trazendo "indícios do quanto a violência contra a mulher é naturalizada pelos agressores machistas" (Gomes, 2023, p.143).

Em *Valsa negra*, o comportamento obsessivo do narrador é a tradução desse código machista. Por exemplo, em um episódio de desespero, ele viaja até Israel, movido por uma informação falsa de um vizinho de Marie, na tentativa de encontrá-la. No entanto, ela permanecia no mesmo endereço.

Essa busca obsessiva de um agressor é um dos códigos mais violentos que uma mulher sofre. Esse código é próprio do monolinguismo machista como tão bem comenta Lia Zanotta Machado quando reconhece que a "virilidade em excesso" e o "imaginário" da "honra" são naturalizados como códigos da língua falada pelo nicho machista (Machado, 2010, p. 81).

O controle doentio do narrador-personagem, marcado por fortes traços de narcisismo, prevalece ao longo da narrativa. Ele insiste em agir conforme sua vontade, ignorando os limites e a autonomia da outra. No desfecho da obra, essa postura se intensifica, revelando a persistência de sua obsessão e a manutenção do desejo de domínio sobre Marie.

> Já eram quase oito da noite quando Marie entrou na garagem. Eu a reconheci imediatamente. Os cabelos presos num coque, no alto da cabeça. Senti uma corrente de energia percorrer meu corpo. Alguns minutos depois, as luzes do apartamento se acenderam. Levantei, andei de um lado para o outro, sem saber o que fazer. Enfiei a mão no blusão e senti a arma gelada nos dedos. Pensei em Marie. Em Eduarda. No Roque. Na minha orquestra. Na música. Tudo havia acabado, enfim. Secado. Não era mais possível continuar. Nem ficar nem parar, nem me movimentar. (Melo, 2002, p.240)

Apesar de o final da narrativa permanecer em aberto, e não observarmos retrato de feminicídio, é possível concluir que o narrador-personagem se vale do sistema patriarcal — enraizado e naturalizado socialmente — para obter vantagens no controle e na dominação feminina. No entanto, observa-se que a personagem Marie consegue se desvencilhar dessa relação abusiva e decide se retirar. Mesmo diante dessa decisão, o maestro não aceita o rompimento e continua a persegui-la, demonstrando a persistência de sua obsessão.

Essa premissa revela como a masculinidade viril e, ao mesmo tempo, frágil, desperta sentimentos de ira, fúria e a não aceitação, levando muitos homens à incapacidade de lidar com o fim de relacionamentos. Esse padrão de comportamento está refletido na realidade brasileira: segundo dados do CNJ (2024), o número de casos de feminicídio julgados aumentou

mais de 225% — de 3.375 em 2020 para 10.991 em 2024. Ainda nesse ano, foram registrados 8.464 novos processos, sendo que o número de julgamentos superou o de novos casos. "Esse número cresce a cada ano, o que revela a procura pelo Sistema de Justiça para proteção das mulheres".

Por isso, ao selecionarmos duas obras em contextos socioeconômicos distintos, com narradores que controlam e punem corpos femininos, observamos o silêncio e ao mesmo tempo ruptura com as questões de gênero. As evidências estéticas, marcações discursivas, pronomes possessivos, verbos no imperativo confirmam o quanto o discurso masculino visava deter o poder nas relações subjetivas e nas formas ambíguas em que Máiquel e o maestro tentaram passar nas narrativas. Assim, texto literário pode promover denúncias a esse tipo de situação. Inclusive, a literatura contemporânea pode debater politicamente temas do cotidiano atrelados ao passado e que persiste ainda no presente.

Considerações finais

As obras analisadas *O Matador* e *Valsa Negra*, de Patrícia Melo, apresentam narradores-personagens marcados por olhares controladores e punitivos, que tentam justificar seus atos sob a lógica da virilidade, do ciúme e da posse. Por meio da crítica feminista, observa-se que a literatura funciona como espaço de disputa simbólica e de denúncia das estruturas patriarcais. Apesar de inseridos em contextos distintos — um marcado pela marginalidade e outro pela elite intelectual —, ambos os romances expõem diferentes formas de violência masculina e reafirmam a importância da autonomia feminina diante do controle imposto.

Em *O Matador*, Máiquel impõe sua dominação pela força física, numa linguagem coloquial e violenta, enquanto o maestro de *Valsa Negra* exerce o controle por meio da autoridade simbólica e da manipulação psicológica. Ambos narram em primeira pessoa, oferecendo ao leitor uma imersão perturbadora na mente dos agressores. As obras se diferenciam nos contextos sociais, as quais também é notável observar que em *O Matador* o narrador recebe nome, enquanto que *Valsa negra* é intitulado por maestro.

Essa distinção pode reforçar as diferenças de poder na sociedade entre os que apresentam mais prestígio (a elite) e os desprivilegiados (o subalterno), observando as condições socioeconômicas. Além disso, também nos desfechos: enquanto Máiquel termina em uma tragédia social e pessoal, o maestro encerra sua narrativa com frieza e distanciamento. Assim, as narrativas evidenciam as diversas faces da dominação masculina e reafirmam a urgência de reconfigurarem os espaços de protagonismo feminino na literatura e na sociedade e debater o monolinguismo machista como postura adotada pelos agressores, que traduzem como naturais e enraizadas por dispositivos de poder que estabelece a nossa sociedade. Então, trazer a literatura produzida por mulheres é resgatar dores, sofrimentos e acima de tudo construir debates coletivos em torno da violência que atravessa muitos anos a vida das mulheres. É necessário e urgente discutir tais situações e confrontar os códigos sociais arraigados de misoginia promovidos pelas ações dos narradores.

Referências

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgados.** Editora Rocco, Rio de Janeiro, 1986

Conselho Nacional de Justiça (CNJ). **Novo painel da violência contra a mulher é lançado durante sessão ordinária do CNJ.** Portal CNJ, 11 mar. 2025. Disponível em: https://www.cnj.jus.br/novo-painel-da-violencia-contra-a-mulher-e-lancado-durante-sessao-ordinaria-do-cnj/. Acesso em: 24 de junho de 2025.

DUARTE, Constância Lima. "Feminismo e Literatura no Brasil". **Estudos Avançados**. v. 17, n. 49, p. 151-172, set./dez, 2003.

FIGUEIREDO, Euridice. Escrever contra o silenciamento do estupro: Vista chinesa de Tatiana Salem Levy. **Fórum Lit. Bras. Contemporânea.** Rio de Janeiro, v. 13, nº 25, pp. 55-71, jun. 2021.

FIGUEIREDO, Euridice. **Por uma crítica feminista: leituras transversais**. Porto Alegre: RS. Zouk, 2020.

GOMES, Carlos Magno. **Os vestígios sociais do feminicídio na literatura brasileira**. Aracaju: Criação Editora, 2023. (Edições Literatura e Cultura - EDLIC

2023). Disponível em: https://editoracriacao.com.br/os-vestigios-sociais-do-feminicidio-na-literatura-brasileira/. Acesso em: 14 nov. 2024.

GOMES, Carlos Magno. Regulações do estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. **Estudos Linguísticos e Literários**. Salvador: UFBA, nº 59, p. 76-93, 2018.

MACHADO, Lia. Zanotta. **Feminismo em movimento.** São Paulo: Francis, 2010.

MACHADO, Lia Zanotta. "Interfaces e deslocamentos: feminismos, direitos, sexualidades e antropologia". **Cadernos Pagu**. Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero, UNICAMP, v. 42, 2014a, p. 13-46.

MELO, Patrícia. **O Matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MELO, Patrícia. **Valsa Negra.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PRIORE, Mary Del. **Sobreviventes e guerreiras.** São Paulo: LeYa, 2020.

SANTOS, Maria Juliana de Jesus; GOMES, Carlos Magno. O duplo lugar de fala em As Parceiras, de Lya Luft. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 11, n. 23, p. 163-175, jan./mar. 2021.

SAFFIOTI, Helleieth. Já se mete a colher em briga de marido e mulher. **São Paulo em perspectiva**, São Paulo: Fundação SEADE, v. 13, n. 4, p.82-91, out/dez.1999. Disponível em: <http: www.seade.gov.brprodutossp/v13n04/v13n04_08.pdf> acesso em 15 dez. 2014.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino.** Florianópolis: Ed. Brasil, 2007.

XAVIER, Elódia. **Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino.** Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 1998.

RESISTÊNCIA E APAGAMENTO: A FIGURA DE NARCISA AMÁLIA NO RIO DE JANEIRO IMPERIAL

Jasmine Aparecida Horst dos Santos[1]

A história do jornalismo brasileiro oitocentista foi permeada por disputas políticas e simbólicas em torno da definição dos lugares legítimos de fala e de produção de sentidos. Nesse cenário, as mulheres permaneceram, em grande medida, à margem das instituições de poder e do universo público da escrita, restritas ao espaço doméstico e a funções consideradas acessórias. Entre as vozes que romperam essas fronteiras, destaca-se Narcisa Amália de Campos, reconhecida como a primeira mulher a exercer o jornalismo profissional no Brasil. Sua atuação não apenas tensionou os limites impostos ao gênero feminino, mas também evidenciou as contradições de uma sociedade que, enquanto proclamava ideais de civilização e progresso, mantinha estruturas profundamente excludentes.

Tal como observa Joan Scott (1990), o gênero constitui uma categoria útil de análise histórica, pois permite compreender como determinadas hierarquias se naturalizam, produzindo regimes de visibilidade e invisibilidade. No caso de Narcisa Amália, sua relativa presença no campo jornalístico e literário de seu tempo contrasta com o processo posterior de silenciamento de sua memória, fenômeno que se conecta ao que Stuart Hall (1997) denomina luta pela representação: uma disputa em torno do direito de significar e de inscrever-se na história.

A abordagem deste trabalho articula aportes dos Estudos Culturais, do feminismo histórico e de uma perspectiva hermenêutica comprometida com a escuta de vozes dissidentes. Como destaca Raymond Williams (1979), a cultura deve ser entendida não apenas como herança intelectual consagrada, mas como um terreno de conflito e negociação de sentidos. Essa compreensão

1 Doutoranda em Letras na Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro), mestre pela mesma instituição. Bolsista da CAPES. Email: jashorst@gmail.com. Orcid: 0009-0005-1486-7988

orienta a investigação sobre os modos pelos quais a trajetória de Narcisa Amália foi progressivamente marginalizada, tornando-se um exemplo eloquente dos mecanismos de apagamento simbólico que atingiram mulheres que desafiaram os paradigmas hegemônicos de autoria e legitimidade.

O objetivo da pesquisa é analisar a produção textual e a recepção crítica da autora, situando-a no contexto das transformações do Brasil oitocentista e problematizando as estratégias de resistência que perpassaram sua escrita. Ao revisitar suas intervenções no espaço público, busca-se não apenas resgatar a relevância de sua atuação intelectual, mas também contribuir para a construção de uma historiografia mais plural e sensível às dimensões de gênero e poder, conforme propõe Michelle Perrot (2005).

Partimos da hipótese de que a invisibilidade de Narcisa Amália integra processos históricos mais amplos de exclusão de vozes femininas e de legitimação seletiva da memória, os quais persistem na consolidação do cânone literário e jornalístico brasileiro. Ao iluminar esse percurso, pretendemos tensionar concepções naturalizadas de valor cultural e abrir espaço para outras narrativas possíveis sobre a história da comunicação e da autoria no Brasil.

Entre modernidade e exclusão: O Brasil oitocentista e os limites da participação feminina

O Brasil do século XIX vivenciou transformações profundas, marcadas pela consolidação do Estado imperial, pela crescente urbanização e pelo desenvolvimento de uma esfera pública letrada que se articulava em torno da imprensa. Conforme assinala Beatriz Kushnir (2003), os jornais desempenharam papel central na circulação de ideias políticas e culturais, configurando-se como espaços privilegiados de disputa simbólica e de formação de opiniões. Entretanto, tais espaços eram predominantemente masculinos, reservando às mulheres funções restritas e condicionadas pela moral patriarcal.

O Segundo Reinado foi marcado por um processo de consolidação da imprensa e pelo florescimento de atividades intelectuais, artísticas e

literárias. O desenvolvimento da imprensa periódica foi particularmente significativo, tanto como veículo de informação quanto como espaço de debate público. No Rio de Janeiro, jornais e revistas circularam com crescente frequência, favorecendo a formação de uma opinião pública cada vez mais participativa nos debates políticos e culturais. Ainda que o acesso à leitura fosse restrito a parcelas alfabetizadas da população — em geral, homens brancos e pertencentes às elites urbanas —, os impressos representavam uma via privilegiada para a difusão de ideias liberais e abolicionistas, bem como para a circulação de modelos de comportamento, valores e visões de mundo.

Para as mulheres, no entanto, esse ambiente de relativa efervescência cultural não se traduzia em liberdade plena. A educação feminina era limitada a conteúdos considerados adequados à condição de esposas e mães, restringindo o acesso a disciplinas como filosofia, ciências naturais ou estudos políticos. A expectativa dominante era que a mulher se dedicasse à vida doméstica, cultivando virtudes morais e habilidades domésticas, de modo a garantir a estabilidade da família e a boa reputação de seu marido. Quando a mulher ousava ocupar espaços públicos de atuação intelectual, fosse como professora, jornalista ou escritora, costumava enfrentar resistência e preconceito.

Esse contexto ajuda a compreender a importância do surgimento de vozes femininas que, apesar das restrições sociais, conseguiram se afirmar no cenário cultural brasileiro oitocentista. A presença de mulheres na imprensa e na literatura não apenas questionava os limites impostos ao gênero, mas também inaugurava novas possibilidades de representação da experiência feminina na esfera pública. O próprio ato de escrever e publicar já se constituía em gesto de resistência simbólica, pois confrontava a concepção patriarcal que relegava a mulher ao silêncio e à invisibilidade.

A cultura oitocentista brasileira foi atravessada pelo ideário de civilização e progresso, mas, paradoxalmente, manteve estruturas excludentes que restringiam a presença feminina na educação, na produção intelectual e na intervenção pública. Mary Del Priore (2000) observa que, mesmo entre as elites letradas, o acesso das mulheres ao universo das letras

era frequentemente mediado por representações que naturalizavam sua subordinação e fragilidade. Nesse contexto, a figura da mulher escritora ou jornalista surgia como uma ameaça à ordem simbólica vigente, pois tensionava os limites impostos à sua atuação social.

> O avanço das mulheres no universo das letras, em um contexto onde sua subordinação era naturalizada, inevitavelmente perturbava a ordem simbólica estabelecida, desafiando as representações de fragilidade e limitação impostas ao seu gênero (Del Priore, 2000, p.11)

Raymond Williams (1979) argumenta que a cultura deve ser compreendida como um campo de forças em constante negociação, onde valores hegemônicos convivem e colidem com práticas contra-hegemônicas. A emergência de mulheres na cena jornalística pode ser interpretada, portanto, como expressão de tais contradições: ao mesmo tempo em que reafirmava o valor do trabalho intelectual feminino, expunha as tensões entre a modernidade liberal e o conservadorismo patriarcal.

No âmbito da formação do cânone literário e jornalístico, Stuart Hall (1997) destaca que os processos de consagração cultural implicam escolhas seletivas que instituem certos discursos como legítimos, enquanto relegam outros à obscuridade. Essa operação, que Hall denomina luta pela representação, teve implicações diretas na forma como autoras como Narcisa Amália foram progressivamente invisibilizadas, apesar de sua produção expressiva e de seu engajamento crítico.

Como observa Joan Scott (1990), a história das mulheres não é apenas a história da exclusão material, mas também da construção simbólica de lugares de inferioridade. Essa perspectiva é essencial para compreender como, em meio ao florescimento de jornais, revistas e academias literárias, Narcisa Amália se tornou uma voz dissonante e, posteriormente, silenciada. Sua trajetória revela o tensionamento permanente entre a busca por reconhecimento e os mecanismos sutis — e por vezes explícitos — de apagamento.

> As percepções do gênero são construídas socialmente, sendo constantemente reproduzidas por discursos, representa-

> ções e práticas institucionais. Essas percepções organizam relações de poder e atribuem sentidos de valor ou de inferioridade aos sexos. Ao naturalizar desigualdades, o gênero torna-se uma forma de legitimar hierarquias e justificar a exclusão de mulheres dos espaços considerados de autoridade e saber. (Scott, 1990, p. 16)

Dessa forma, a contextualização histórica da atuação de Narcisa Amália permite situar sua experiência em um panorama mais amplo de disputas em torno da autoria, da legitimidade e do direito de produzir sentido em uma sociedade que, embora marcada pelo ideário moderno, mantinha arraigadas estruturas de gênero e poder.

Narcisa Amália na imprensa e nas letras

A presença de Narcisa Amália no cenário intelectual do século XIX evidencia uma trajetória singular de transgressão dos limites simbólicos impostos às mulheres brasileiras. Sua atuação se estendeu tanto ao jornalismo profissional quanto ao campo literário, numa articulação rara entre a escrita de intervenção e a produção poética. Desde muito jovem, Narcisa colaborou com periódicos de circulação no Rio de Janeiro e em outras províncias, ao mesmo tempo em que publicava poemas e textos críticos reunidos em obras autorais.

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (1997), essa inserção simultânea no espaço público da imprensa e na cena literária não apenas ampliava seu alcance, mas configurava um gesto contundente de contestação dos estereótipos de gênero, que reservavam às mulheres papéis subalternos e delimitavam sua expressão ao universo doméstico e sentimental. Narcisa reivindicou o direito de produzir opinião, comentar questões sociais e participar ativamente das discussões políticas de seu tempo, situando sua voz num território tradicionalmente masculino.

As colaborações jornalísticas e literárias de Narcisa Amália abordavam temas considerados, à época, subversivos: a condição feminina, a desigualdade educacional e a hipocrisia moral vigente. Conforme assinala

Stuart Hall (1997), toda produção discursiva se inscreve num campo de disputa pela representação, onde diferentes sentidos são negociados e contestados. Ao assumir posições críticas, sua escrita transformou-se num instrumento de resistência cultural e política, tensionando as fronteiras entre a literatura e o jornalismo.

Além da força temática, sua atuação se caracterizou por estratégias retóricas que iam da ironia ao enfrentamento direto, evidenciando um compromisso com a transformação do imaginário social sobre o lugar da mulher. Raymond Williams (1979) observa que a cultura, mesmo em suas manifestações populares e periféricas, pode se converter em espaço de produção de novas consciências. Nesse sentido, as obras e artigos de Narcisa Amália podem ser lidos como práticas contra-hegemônicas que procuraram fissurar o discurso dominante.

Embora tenha alcançado notoriedade em vida — com elogios de críticos e intelectuais que reconheceram sua singularidade —, o reconhecimento institucional foi limitado e progressivamente esvaziado ao longo do tempo. Como destaca Michelle Perrot (2005), a entrada das mulheres nos campos literário e jornalístico foi marcada por um "duplo movimento de visibilidade efêmera e esquecimento persistente", processo que se reitera no caso de Narcisa Amália.

A análise de sua produção evidencia uma consciência aguda de sua condição de mulher num espaço de disputa simbólica. Em diversos textos, ela reivindicava para si o direito de intervir publicamente, questionando a naturalização de papéis de inferioridade e afirmando a legitimidade de sua voz na imprensa e na literatura. Tais manifestações exemplificam, como indica Joan Scott (1990), que a história das mulheres é também a história de sua recusa em aceitar lugares simbólicos de subordinação.

Silenciar para controlar: O apagamento da memória feminina

Apesar da expressividade de sua atuação, Narcisa Amália teve sua memória progressivamente relegada a notas de rodapé, num processo que ilustra com clareza os mecanismos de apagamento simbólico que incidem

sobre figuras femininas que tensionaram fronteiras de gênero e poder. Como observa Stuart Hall (1997), a luta pela representação envolve disputas constantes sobre quem pode falar, de onde fala e com que autoridade. No caso de Narcisa, a legitimação seletiva de sua produção — frequentemente reduzida ao aspecto literário e despolitizado — contribuiu para esvaziar o alcance de sua intervenção pública.

Essa operação de silenciamento não se deu apenas por omissão, mas também por escolhas conscientes de historiadores, críticos e instituições que consolidaram o cânone literário e jornalístico. Joan Scott (1990) argumenta que o gênero não atua apenas como categoria descritiva, mas como princípio organizador da hierarquia simbólica, naturalizando desigualdades e justificando exclusões. O apagamento da trajetória de Narcisa Amália integra, assim, processos históricos mais amplos de legitimação seletiva da memória, nos quais vozes dissonantes — sobretudo as de mulheres — são descartadas ou desqualificadas.

Michelle Perrot (2005) enfatiza que, no campo intelectual, a presença feminina foi reiteradamente tratada como episódica e periférica, mesmo quando a produção das autoras alcançava projeção em seu tempo. Essa percepção se torna evidente na forma como a crítica posterior abordou Narcisa: destacando aspectos formais de sua poesia, mas ignorando seu engajamento social, suas críticas ao conservadorismo e sua atuação jornalística pioneira.

> A história das mulheres foi por muito tempo uma história oculta, subterrânea, feita de fragmentos e de sombras. Não se julgava necessário conservar suas marcas, seus escritos, seus testemunhos. Essa ausência de vestígios foi interpretada como uma ausência de ação e de pensamento. Mas essa invisibilidade resulta antes de uma escolha, consciente ou não, que privilegiou certas vozes em detrimento de outras." (Perrot, 2005, p. 14)

Sandra Pesavento (2003) chama atenção para o modo como a história cultural se constrói a partir de "ausências eloquentes", isto é, lacunas que revelam tanto quanto os registros, pois apontam os limites daquilo que se

julgou digno de memória. A invisibilidade de Narcisa Amália é uma dessas ausências: eloquente porque denuncia a seletividade do reconhecimento e porque convoca a necessidade de revisitar os paradigmas que orientaram a construção do cânone.

Ao evidenciar esses mecanismos de exclusão, este trabalho procura reafirmar que a memória histórica não é neutra, mas um território de disputa onde se definem quais trajetórias importam e quais podem ser esquecidas. Recuperar a relevância da produção de Narcisa Amália significa, portanto, não apenas reparar uma omissão, mas também interrogar os fundamentos simbólicos que sustentam a ideia de valor cultural.

Transfiguração e Rebeldia: A Palavra como Emancipação

> "Foi a América do Norte, essa nação tão nova e tão grande já, que dominada pela febre da inovação e do progresso, ergueu primeiro o lábaro da revolta em prol da mulher. [...]
> A esta rápida e prodigiosa transfiguração da mulher americana, a França e a Bélgica franqueiam hesitantes às suas filhas as portas das academias de Direito e de Medicina; e elas provam, por sua vez, exuberantemente perfeita aptidão para todas as ciências!
> A mulher no século dezenove acha-se, portanto, emancipada, isto é, entra na posse de si mesma, conquista o direito divino de sua alma, em uma palavra, transfigura-se. o que lhe falta para ser feliz.
> – À que está emancipada, pouco; mas à que está por emancipar-se, tudo. E neste caso está a mulher brasileira." (Narcisa Amália, 1882, p. 32)

O excerto evidencia a força retórica e a amplitude de visão histórica de Narcisa Amália ao propor um contraponto entre as conquistas femininas em contextos estrangeiros e a realidade brasileira. Desde as primeiras linhas, a autora mobiliza uma estratégia discursiva de comparação que busca provocar constrangimento moral e sensação de atraso. Ao afirmar que a América do Norte foi a primeira a "erguer o lábaro da revolta em prol da mulher", Narcisa situa a emancipação feminina como parte do projeto civilizatório moderno, associando progresso técnico e transformação social.

A escolha da palavra "transfiguração" não é casual: ela traduz uma mudança não apenas prática, mas simbólica, sugerindo que a mulher emancipada não se limita a ocupar novos espaços institucionais, mas se converte em um sujeito pleno. Stuart Hall (1997) argumenta que a cultura é um terreno de disputa onde diferentes grupos reivindicam o direito de significar. Ao apresentar o ingresso das mulheres europeias nas academias de Direito e Medicina como evidência de sua "exuberantemente perfeita aptidão para todas as ciências", Narcisa desestabiliza a ideia hegemônica de incapacidade feminina e denuncia o caráter arbitrário das restrições impostas no Brasil.

No parágrafo final, a oposição entre aquelas que já se emanciparam e aquelas que "estão por emancipar-se" instaura uma gradação que confere dramaticidade ao argumento. A expressão "à que está emancipada, pouco; mas à que está por emancipar-se, tudo" sintetiza a consciência histórica da autora de que o atraso brasileiro não é um dado natural, mas um projeto político e cultural que mantém as mulheres apartadas do direito de serem donas de si. Joan Scott (1990) salienta que o gênero, enquanto categoria histórica, define hierarquias que não apenas restringem possibilidades de ação, mas também estruturam modos de percepção do valor e da legitimidade.

Por fim, a ideia de que a emancipação é "o direito divino de sua alma" confere à luta feminina uma dimensão de transcendência. Não se trata apenas de uma reivindicação pragmática, mas de uma afirmação ética e espiritual que antecipa discussões contemporâneas sobre dignidade e autodeterminação. Como observa Heloisa Buarque de Hollanda (1997), as escritoras do século XIX desenvolveram estratégias discursivas que não apenas reclamavam espaço, mas deslocavam profundamente os sentidos de autoridade e pertencimento. A força do trecho reside exatamente nessa combinação de denúncia histórica, projeção utópica e interpelação moral que convida a leitora e o leitor a reconhecer a urgência de transformação.

A recepção crítica da produção de Narcisa Amália no Brasil oitocentista reflete as tensões que sua escrita provocava ao desafiar os limites simbólicos impostos ao feminino. Embora seus textos tenham alcançado

circulação considerável em periódicos e recebido comentários favoráveis de alguns contemporâneos, esse reconhecimento foi marcado por ambiguidades. De um lado, apareciam elogios à "instrução" e ao "talento" de Narcisa; de outro, surgiam ressalvas que tentavam enquadrá-la na imagem da mulher virtuosa, sentimental e domesticada. Como observa Beatriz Kushnir (2003), a crítica literária e jornalística do período operava critérios de legitimação que, em geral, toleravam a presença feminina apenas se compatível com papéis de suavidade e decoro moral.

Na década de 1870, alguns jornais chegaram a destacar sua coragem e a pertinência dos temas abordados, mas frequentemente esvaziavam a força contestatória de seus argumentos ao classificá-los como meras "reflexões femininas". A estratégia retórica de comparar a situação brasileira à de outros países — como ocorre no trecho analisado — produziu recepção desconfortável, pois implicava reconhecer o atraso nacional não apenas em termos políticos, mas também culturais. Esse incômodo se expressa em resenhas que elogiavam a forma da escrita, mas silenciavam seu conteúdo crítico.

Com o passar das décadas, o processo de apagamento tornou-se mais acentuado. Como sublinha Michelle Perrot (2005), mesmo trajetórias que alcançaram alguma visibilidade inicial foram progressivamente relegadas a notas de rodapé ou sumiram das histórias oficiais. O caso de Narcisa Amália confirma esse movimento: embora sua obra tenha sido citada por cronistas e intelectuais de seu tempo, sua presença se tornou residual nos manuais escolares e nos compêndios literários. Sandra Pesavento (2003) recorda que a memória cultural se constrói tanto pelo que se decide registrar quanto pelo que se opta por esquecer. O silêncio em torno da crítica social e feminista que atravessava seus textos evidencia uma operação deliberada de despolitização de sua produção.

Nesse sentido, retomar a análise de trechos como este, em que a autora denuncia o atraso da mulher brasileira e afirma o direito de emancipação como dimensão inegociável da dignidade humana, constitui não apenas um exercício historiográfico, mas um gesto político de reparação simbólica.

> O que diria a idade de ouro da selvageria, quando o homem tinha o direito de vida e de morte sobre a sua companheira? Quando a mulher carregava-lhe a bagagem na emigração, a antílope morta – na caçada e roía os ossos em comum com os cães? Desprezada, embrutecida, castigada e vendida, a mísera arrastava o longo suplício de sua existência até que a morte viesse libertá-la e a pá de terra levantasse entre ela e o seu opressor uma eterna barreira. Nada há que justifique essa tenaz perseguição da mulher; e entretanto foi perpetuada de século a século! (Narcisa Amália, 1882, p. 33)

O excerto retoma a estratégia discursiva de Narcisa Amália de historicizar a opressão feminina como prática contínua e legitimada por tradições seculares. Ao recorrer à expressão "idade de ouro da selvageria", a autora desnaturaliza o patriarcado ao situá-lo como produto de relações históricas violentas, não como condição inevitável. Stuart Hall (1997) salienta que o poder simbólico se exerce, entre outros modos, por meio da construção de narrativas que apresentam hierarquias como universais e atemporais. Ao revisitar a imagem do homem que "tinha o direito de vida e de morte sobre a sua companheira", Narcisa contesta diretamente essas narrativas fundacionais que naturalizam a desigualdade.

A força do trecho também reside na carga imagética que aproxima a mulher dos cães, numa analogia deliberadamente degradante que evidencia a extensão do desprezo e da desumanização. Raymond Williams (1979) recorda que a cultura popular frequentemente mobiliza símbolos compartilhados para criar empatia e indignação. Ao descrever a mulher como alguém que "roía os ossos em comum com os cães", a autora constrói um quadro de violência material e simbólica que convida a reflexão ética do leitor.

Por fim, a afirmação categórica de que "nada há que justifique essa tenaz perseguição" funciona como uma denúncia e um chamado à ruptura. Como observa Joan Scott (1990), historicizar as formas de desigualdade é um passo essencial para desestabilizar sua legitimidade. Nesse sentido, a escrita de Narcisa Amália reafirma seu compromisso com a denúncia das hierarquias e com a possibilidade de transformação social.

Por uma memória outra: conclusões e reivindicações

O percurso investigativo realizado neste trabalho permitiu reafirmar a relevância de Narcisa Amália de Campos como uma figura pioneira que tensionou os limites simbólicos do gênero no Brasil oitocentista. Ao atuar de forma articulada no jornalismo profissional e no campo literário, sua produção representou não apenas um gesto individual de afirmação intelectual, mas também uma estratégia coletiva de resistência frente aos mecanismos que naturalizavam a exclusão feminina dos espaços de poder.

A análise hermenêutica de seus textos, em diálogo com os aportes dos Estudos Culturais e do feminismo histórico, revelou como sua escrita mobilizou argumentos comparativos, metáforas de transfiguração e interpelações morais que buscavam denunciar o atraso cultural e reivindicar a dignidade das mulheres brasileiras. Como observam Stuart Hall (1997) e Joan Scott (1990), a disputa por representação e por legitimidade sempre esteve no centro das lutas simbólicas que definem o valor cultural e a memória coletiva. Narcisa Amália, ao evocar a emancipação como "o direito divino da alma" e situar o Brasil como uma nação em dívida com suas mulheres, inscreveu sua voz num horizonte de transformação que ainda hoje ressoa.

Os processos de apagamento crítico e institucional que marcaram a recepção de sua obra ilustram, por sua vez, a seletividade da história cultural. Como lembra Michelle Perrot (2005), a memória é também construída a partir de ausências deliberadas, enquanto Sandra Pesavento (2003) sublinha que o esquecimento é um gesto político que denuncia as hierarquias de poder que definem o cânone. Nesse sentido, revisitar e analisar a produção de Narcisa Amália não significa apenas recuperar uma trajetória individual, mas também interrogar os paradigmas que sustentaram a marginalização de vozes femininas na imprensa e na literatura.

Por fim, este estudo reafirma que a escrita de mulheres como Narcisa Amália constitui um campo fundamental para repensarmos as relações entre gênero, autoria e legitimidade cultural no Brasil. Ao retomar sua obra, não apenas se restitui uma memória silenciada, mas se amplia a

possibilidade de construção de novas narrativas sobre o passado e sobre o lugar que as mulheres ocuparam — e continuam a ocupar — na história da comunicação e da literatura.

Referências

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. As mulheres e a literatura. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

KUSHNIR, Beatriz. Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988. São Paulo: Boitempo, 2003.

NARCISA AMÁLIA. A mulher no século XIX. In: Democratema. Comemorativa ao 26º aniversário da Fundação do Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1882. p. 31-35.

PERROT, Michelle. Minha história das mulheres. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & história cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 16, n. 2, p. 5-22, jul./dez. 1990.

WILLIAMS, Raymond. Marxismo e literatura. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

APROXIMAÇÕES DAS IDENTIDADES MATERNA EM HARWICZ E GALERA

Vitor Emmanuell Pinheiro da Silva[1]

Notas sobre o romance latino-americano

O romance latino-americano tem retomado cada vez mais a metáfora do peixe ensaboado que escapa das mãos do pescador. Sua estrutura, tema e estética têm sido modificados com o passar dos anos para atender às demandas da sociedade moderna em um mundo voltado ao ineditismo. Mesmo assim, a literatura contemporânea tem bebido de fontes consolidadas para a criação de novas estéticas e ambientações.

A cidade enquanto sinônimo de crescimento urbano torna-se um espaço de referência no romance contemporâneo ao assumir as influências da modernização e virtualização nas relações entre o indivíduo e o mundo. Por meio da cidade, narrador e personagens percorrem seus labirintos sem rumo em meio a problemas sociais, perdidos na diversidade de opções que levam a lugar nenhum. Valores humanos familiares foram reconfigurados e desafiaram o indivíduo a lidar com as consequências de seu isolamento mesmo dentro da coletividade.

Assim, o romance, além de representar as relações entre o indivíduo e o mundo, apresenta também as consequências da evolução das relações sociais. Enquanto arte, o romance reconstrói as noções de identidade e retoma como temática as ideias de insegurança e pertencimento em confronto com o bárbaro e o civilizado que habitam em nós. O romance discute as relações entre criador e criatura, com fronteiras cada vez mais ilimitadas, sendo espaço para vozes discursivas que reafirmam a busca por uma identidade.

1 Doutorando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (UFS). Bolsista CAPES. E-mail: vitoremmanuell@academico.ufs.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-8615-5155.

O narrador e as personagens são os elementos que compõem as vozes, em crise com a modernidade, presentes no romance. É através da perda da coletividade, em meio às contradições provocadas pelas desigualdades do mundo, que o romance encontra suporte para a sua formação. Dessa forma, identidades e crises existenciais colidem com o indivíduo moderno, assumindo o papel de mediador entre o social e o individual.

À medida em que o romance acontece, as personagens vivem "como se estivessem presas em um labirinto, ora desesperadas frente à condição em que se encontram, ora inertes, prostradas à beira do abismo" (Melo, 2010, p. 102). Nesse sentido, o romance realiza uma busca por (des)unidades, com personagens que realizam percursos identitários entre os mundos interno e externo.

A liberdade estética no romance também ganhou novos ares. Por ser um organismo vivo, um sistema literário, o romance evoluiu junto à sociedade, refletiu influências históricas, políticas e sociais em meio a crises sociais. Assim, o romance tem sua liberdade estética ampliada ao revelar "olhares estilhaçados sobre realidades diárias, olhares globais sobre realidades locais" (Melo, 2010, p. 111). Nesse sentido, o romance:

> explora não apenas a alma humana em seu interior, mas o faz através da renovação completa da linguagem literária, mesclando elementos poéticos e extraliterários. A consciência plena da situação do ser humano frente à modernidade provoca, em seus textos, uma espécie de comunhão íntima com o leitor, realizada por meio do vazio latejante, de imagens epifânicas, da renovação linguística, resultados de uma busca sem fim tramada através do experimentalismo formal. A subjetividade em crise nos romances [...] faz com que suas personagens vivam labirintos interiores, de onde, na maioria das vezes, não conseguem sair. (Melo, 2010, p. 108)

No âmbito da literatura latino-americana, a literatura brasileira é reconhecida como um sistema complexo e atuante, não devido apenas ao extenso território e variedade linguística, mas também pelas influências, além das culturas indígenas e africanas, de portugueses e espanhóis, que o transformam em um sistema único.

Se antigamente, tinha como objetivo entreter a burguesia; hoje, o romance dá protagonismo aqueles que não tiveram atenção durante a formação da literatura. Por esse ângulo, o romance passa a ceder espaço para as relações entre o urbano e o rural e fugir de qualquer padrão social antes adotado como único. Múltiplos temas, antes deixados de lado, como violência contra a mulher, machismo e misoginia, ganham espaço na discussão no romance contemporâneo e expande as discussões sobre realidades deixadas de lado ao longo da história.

O problema da identidade no mundo líquido

A identidade não é um problema contemporâneo, tem sido discutido por teóricos de diversas áreas do conhecimento, como Anthony Giddens, Stuart Hall e Zygmunt Bauman. A proposta de Bauman (2001) sobre a identidade no mundo líquido se adequa perfeitamente à análise proposta neste artigo, pois a importância da discussão sobre a identidade reverbera também na composição do romance contemporâneo, reconhecido como um labirinto de imagens e formas devido à sua capacidade de reinvenção.

Acredita-se, de forma equivocada, que as identidades são fixas e sólidas ao observar a vida de outros indivíduos pela fresta de uma janela. Em um mundo de aparências, o ditado sobre a grama do vizinho ser sempre mais verde do que a nossa se adequa perfeitamente ao que Bauman (2001) discute sobre as identidades perderem o embate com as forças que ameaçam desmanchá-la. Dessa forma, as identidades não são fixas, ao contrário, funcionam como um grande elástico sobre a lógica da vida de qualquer indivíduo, pois a identidade que nos é criada ainda na infância será modificada a partir de técnicas de poder, como o dinheiro, a memória, a violência e o trauma.

As técnicas de poder são, na verdade, um conjunto de cartas na manga para adquirir o poder necessário para uma mudança identitária. Antigamente, para domar nações, a guerra e a violência física eram utilizadas ao ponto de marcar a história da humanidade. Em um mundo em que a guerra parecia ter acabado até tempos recentes, o poder é reconfigurado

a partir do momento em que a violência se tornou comum na mesa de jantar.

A identidade está ligada ao lugar de pertencimento, pois o indivíduo líquido-moderno busca a aceitação de outras pessoas antes de formar uma identidade. Ao discutir sobre a identidade no mundo líquido, Bauman (2005) ressalta que existem dois tipos de identidade que marcam a contemporaneidade: a almejada, em que as pessoas ao seu redor esperam e impõem, que pode levar à infelicidade; e a individual, em que o indivíduo segue seus desejos de forma a abraçar sua liberdade de escolha. As duas identidades coexistem em múltiplos âmbitos da nossa vida, pois sempre estaremos conectados aos desejos e expectativas pessoais e alheias. Consequentemente, a busca por uma identidade:

> vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo. Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, "nem-um-nem-outro", torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. (Bauman, 2005, p. 35, aspas do autor)

Quando uma identidade é fragmentada, significa que as características que sustentavam a personalidade do indivíduo não servem mais. É necessário assumir uma nova postura, que pode ser semelhante ou completamente diferente da anterior. A fragilidade de episódios que podem modificar uma identidade diz respeito às relações entre o indivíduo líquido-moderno e o mundo.

Representações da violência na literatura

Para Schøllhammer (2007), estabelecer uma relação entre violência, cultura e arte permite que sua representação seja considerada uma

tentativa de compreender a realidade de nosso país no atual momento, com o objetivo de intervir, da forma mais real possível, nos processos culturais. As marcas de períodos históricos ainda reverberam na literatura brasileira, bem como em adaptações artístico-culturais, como seriados de televisão, novelas e filmes.

A grande força da literatura reside em suas relações com a sociedade em um conflito sempre permanente entre o autor e a palavra, tendo como mediador a consciência histórica e social (Dalcastagnè, 2007). A literatura surge, então, como resistência e resistir é acreditar que os sujeitos ainda podem realizar uma mudança social, com o objetivo de transformar a literatura em um instrumento de ação.

A literatura das décadas de 60 e 70 se afastava de qualquer desafio estético ligado somente à arte e assumia um sentido de franca denúncia à violência encenada nas grandes cidades, refletindo o período de repressão intrínseco à época. As personagens recriam a violência social entre indivíduos de diferentes classes sociais, como policiais, prostitutas, bandidos e corruptos, que ressaltam o compromisso literário com a criação de um estilo próprio, como aponta Schøllhammer (2007).

Dalcastagnè (2007) pontua que as produções sobre violência e seus traumas sempre nascem a partir de um ponto de ansiedade. Reconhecida como um incômodo ou uma dúvida, a ansiedade permite identificar com maior atenção a relação entre o artista e seu tempo, já que uma obra literária é sempre o resultado desse conflito. Assim, a ansiedade nasce menos como reflexo da condição dos artistas, mas como o resultado de toda a reflexão que eles realizam durante esse período sobre a função da arte nas atividades humanas.

Nas décadas de 80 e 90 também surgiram nomes ímpares na literatura brasileira, como os romances policiais de Patrícia Melo. Podemos até pensar que a violência e o crime são intrínsecos ao gênero policial, mesmo assim, a reinvenção da literatura na nova realidade do país resultou na exposição das crises e dos traumas da violência que, até então, pareciam esgotados (Schøllhammer, 2007). Nos anos 2000, tem-se a consolidação de autores como Patrícia Melo e Rubem Fonseca, bem como o surgimento de

novos nomes da Literatura Brasileira Contemporânea, como Conceição Evaristo.

Schøllhammer (2007) compreende que os traumas da violência não estão ligados apenas à literatura, mas também à cultura de maneira geral, como filmes e seriados de televisão, muitas vezes, adaptações de grandes obras já conhecidas pelo público, revelam o caráter de representação da violência como expressão da ausência de diálogo social. Consequentemente, a violência também pode ser compreendida como uma marca de identidade.

Um dos pontos destacados por Seligmann-Silva (2002) relaciona-se com o período histórico em que vivemos a pós-modernidade. Assim, vivenciar o período pós-catástrofe, ou seja, o período após grandes guerras, significa que todos nós somos parte de uma encenação da catástrofe, pois são mostradas novas catástrofes na televisão do cotidiano. Logo, a guerra apenas se torna real quando é representada: não é possível imaginar uma guerra sem ter lido ou assistido sua representação por meio da arte.

Benjamin (2010) já havia diagnosticado que não estamos mais na era da arte (em que a vida é reproduzida), mas sim na era da repetição das imagens de terror que são apresentados na televisão e que continuam em nossa mente como parte da normalidade que nos habituamos a ver também no cinema, nos jornais e na literatura. Para Fenichel (1937), os traumas são intrínsecos ao desenvolvimento humano. Assim, seria necessário vivenciar o trauma para desenvolver a humanidade dos indivíduos.

Laub (1995) ressalta que existe, em cada sobrevivente, uma necessidade inquestionável de contar e conhecer a própria história, deixando de lado os fantasmas do passado, ou seja, os traumas dos quais era necessário fugir. Conhecer a verdade para além dos traumas seria uma condição necessária para viver qualquer vida. A narrativa seria importante por permitir ao sobrevivente de uma catástrofe estabelecer “uma ponte com o “tu” ilhado que existe dentro dele” (Seligmann-Silva, 2002, p. 143).

No que diz respeito à memória, o trauma é caracterizado pela dificuldade em organizar os traços mnemônicos em nossa mente. Eis a condição de quem vive um trauma intenso e a mente assume a responsabilidade de

ocultar profundamente da memória tais lembranças. Sendo assim, o que é vivido não é reconhecido como parte da representação. Os traumas são registrados em nossa mente, mas não são reconhecidos.

Na literatura, Benjamin (2010) compara a modernidade à experiência do choque. A literatura é reconhecida por uma de suas principais características: não possuir limites. Eagleton (2006) e Moisés (2012) já haviam discutido sobre a dificuldade em conceituar literatura, já que não podemos criar uma definição que dê conta de sua complexidade. Afinal, diferente das ciências exatas, os estudos literários representam um conjunto de interpretações diversas. Assim, Seligmann-Silva (2002) destaca que a literatura, por não possuir limites, existe justamente para negar a existência de qualquer limite (bem como qualquer definição), revelando que a literatura encena a criação do real.

Não esqueçamos de que a literatura faz parte da linguagem. Logo, é dotada de variações históricas e sociais, jogando com o simbólico e brincando com as artimanhas do texto. É por meio da linguagem que a literatura existe, assim como é por meio da violência e do pavor que os traumas e catástrofes nascem.

Toda literatura tem um teor testemunhal: representa um conjunto de traumas vividos no passado. Na contemporaneidade, essa característica ganhou uma nova dimensão, recebendo a devida consciência histórica e reconhecimento. Em outras palavras, as narrativas foram reconhecidas como espectadoras do trauma apenas anos (ou séculos) mais tarde, ascendendo a necessidade de também reconhecer que:

> os ecos dos castigos são ratificados por atitudes misóginas e pela brutalidade masculina. Tais narrativas estão repletas de opções estéticas que nos apontam a ferida moral por meio de metáfora, ironia e paródia que despem a perversidade de homens que se projetam pelo status da virilidade. (Gomes, 2021, p. 153)

Sendo assim, discutir sobre a violência na literatura representa as maneiras diversas de se relacionar com o passado. Em outra visão, é necessário partir de um presente: "a memória é concebida como um local de construção

de uma cartografia, sendo que, nesse modelo, diversos pontos no mapa mnemônico entrecruzam-se, como em um campo arqueológico, ou em um hipertexto" (Seligmann-Silva, 2002, p. 150). Dessa forma, a representação da violência na literatura é construída a partir do presente e não do passado.

A reconfiguração da identidade materna

Os dois romances escolhidos para a análise compartilham de uma característica única: a maternidade. De um lado, a protagonista do romance de Daniel Galera (2008) tem como principal desejo ser mãe, o que contraria todo o universo criado pelo autor sobre uma mulher no auge de sua carreira em tempos modernos. Do outro, a personagem de Ariana Harwicz (2012) atravessa a loucura em múltiplos contextos e tem como desejo adotar a distância de seu filho enquanto parte de si.

Quando Anita van der Goltz Vianna criou um universo novo a partir de suas experiências pessoais, não produziu apenas um mundo ficcional dentro de um romance, mas também uma alegoria de relações formadas a partir do interesse individual em (re)descobrir a própria história. A metaficção enquanto recurso linguístico-literário funciona muito bem no romance de forma a juntar as peças que compõem o mosaico da sua identidade.

Publicado como o primeiro romance da coleção Amores expressos, em que autores brasileiros escrevem histórias de amor ambientadas em diversas cidades ao redor do mundo, Galera ficou responsável por escrever uma ficção ambientada em Buenos Aires, na Argentina. Anita é o retrato de uma personagem tipicamente brasileira, pois suas raízes não a impedem de amplificar sua rede de conexões.

Para início de conversa, a identidade materna aparece em *Cordilheira* ainda nas primeiras páginas, quando a personagem protagonista decide abandonar a carreira de escritora de sucesso e partir em busca do seu maior sonho: "A literatura era passado e, num mundo em que mães rejeitam filhos, eu não conseguia parar um instante sequer de pensar em ter um" (Galera, 2008, p. 16). O choque inicial entre as realidades abordadas no romance nos remete à identidade almejada e escolhida discutidas por

Bauman (2005). Todas as pessoas ao redor de Anita desejam que ela siga sua carreira enquanto escritora, roteirize filmes e alcance o máximo de fama possível. Para a sua rede de conexões, ser uma mulher de sucesso significa conquistar dinheiro e deixar de lado seus objetivos pessoais, como a maternidade.

Ao mesmo tempo, a identidade baseada na escolha reverbera durante grande parte do romance. Anita não se importa em abandonar a carreira de escritora (mesmo que ainda possa usufruir de seus benefícios, com a viagem à Terra do Fogo) em busca de seu sonho. O desejo da protagonista deixa de lado a carreira, que não faz mais sentido, o que pode ser entendido como uma característica típica do mundo líquido: a perda de interesse no objeto após a conquista. No universo criado por Galera, a protagonista já cravou seu nome na literatura brasileira contemporânea e, mesmo que não publique mais nada, ainda será lembrada.

O erotismo também é apresentado na narrativa de Galera ao expandir suas relações com Holden, em terras argentinas. A metaficção é abraçada em sua essência para contar a história de um grupo de escritores que vivem suas próprias ficções, com Anita não seria diferente. Muitas vezes, a narradora inicia uma cena de forma erótica, evidenciando o seu prazer, mas logo vira o jogo, como se lembrasse que está ali exclusivamente para utilizar o homem para a reprodução:

> Segurei sua bunda com toda a força, cravei as unhas, mas ele venceu de novo, o desgraçado escorregou para fora e gozou na minha barriga. Enquanto ele buscava um lenço de papel para me limpar, me imaginei recolhendo a porra com os dedos para finalizar o serviço sozinha, mas eu jamais perderia meu orgulho a ponto de fazer uma coisa dessas, nem que fosse de brincadeira, nem para provocá-lo. No instante em que me limpava, entendi que tinha acabado. Estávamos condenados e ainda não sabíamos. Era só uma questão de tempo. (Galera, 2008, p. 57)

O romance também é a primeira narrativa longa de Galera narrado por uma figura feminina. A visão do narrador, muitas vezes machista,

coloca a protagonista em situações de escolha delicadas. Na primeira parte da ficção, é nítido que todos ao redor da personagem veem a maternidade como um retrocesso para a vida de qualquer mulher moderna. Essa visão, embora revestida de vontade em transformar a protagonista em uma força feminina independente, contraria o desejo de escolha de qualquer mulher. Afinal de contas, a maternidade não é uma escolha masculina.

O outro lado da moeda, o desejo absurdo por uma carreira de sucesso também reverbera de forma negativa. Os esforços da personagem em manter uma trajetória profissional irretocável perdem o sentido por meio da maternidade. Como se a sua carreira anulasse o desejo de ser mãe. Essa dualidade é bem discutida no romance, porém, sempre com os olhos voltados para o que Bauman (2001) nomeia como comunidades guarda-roupa. A ideia de uma identidade amplamente pautada no "nem um nem outro"anula todas as possibilidades. Até porque, para o mundo moderno, Anita pode, sim, ser mãe e escritora de sucesso ao mesmo tempo. Embora o romance seja narrado por uma figura feminina e apresente todas as camadas que o podem caracterizar como um livro que defende tal visão, o tempo todo somos assombrados pela visão machista de que Anita quer "ser apenas a mulher de um homem" (Galera, 2008, p. 27).

Diferentemente de Anita, a protagonista de Ariana Harwicz (2012) em *Morra, amor* possui uma relação conturbada com a identidade materna. Em muitos momentos, as marcas registradas do romance se tornam a loucura, a violência e o erotismo. A loucura, em um primeiro momento, surge como o elo que separa seu desejo de ser mãe com a derrocada da identidade materna. A recusa à identidade também nos rememora a mesma situação de Anita: após a conquista, o indivíduo perde o prazer e o desejo, o que pode resultar em crises existenciais e ausências. No caso de Harwicz, por exemplo, a loucura surge nas situações em que a personagem se imagina abandonando o bebê ou, muitas vezes, fantasia situações sobre o fim abrupto da maternidade. Em outras palavras, enquanto Anita deseja ter um filho, a protagonista de Ariana deseja abandoná-lo.

Um ponto interessante entre os dois romances diz respeito à primeira palavra. Dar nome às coisas é dar um significado ao mundo. No universo

metaficcional de Anita, seu romance, *Descrições da chuva*, apresenta uma personagem chamada Magnólia que empurra o amado do penhasco ao final da narrativa. A ideia de contemplação entre o mundo interior e exterior causa, novamente, o resgate ao nome. No romance de Ariana, por outro lado, o significado atribuído à primeira palavra do bebê é um conjunto de desejos para também atribuir importância. Deixar de lado a ideia de papai e mamãe, que para a personagem são palavras bobas, mas sim uma palavra bela: "que diga magnólia, que diga piedade, não mamãe ou papai, não água" (Harwicz, 2012, p. 22).

Jocelaine Santos (2023) apetece nossa discussão por meio da análise sobre a escrita de Harwicz. O ato de circular a própria escrita e a própria história transforma sua narrativa em algo que poderia soar como difícil ou complexo. Todavia, a estética adotada pela autora nos mostra que o conjunto de frases curtas, entrecortadas, em um ritmo quase poético, adota a ironia como ponto de partida para o texto literário. Muitas páginas, preenchidas quase sem pausas, nos fazem ler sem lembrar de respirar. E é justamente nesse quesito que a autora nos pega pelo braço e nos ensina a ler novamente. Ainda sobre a relação entre a maternidade e a loucura,

> Nesse complexo que é ler e discutir a obra de Harcwicz, sustento que há a instalação, portanto, de um corpo-materno-insurgente, pela via da loucura, da erotização, da devastação. Ela me diz, de alguma forma, que qualquer código cultural sobre o exercício santo de gestar e criar um ser humano pode esbarrar na zona obscura, constituinte da emergência de um corpo em relação a outro na maternidade. (Santos, 2023, p. 27, aspas da autora)

Seguindo essa linha de pensamento, para Santos (2023), o ato de ter um filho também pode resultar em uma zona obscura da vida, como a depressão pós-parto e o suicídio. Tais problemas, sem uma rede de apoio, podem resultar em graves consequências para a vida da mãe e da criança. O âmbito familiar é apresentado no romance, mas é nítida a ausência de suporte emocional. Em outras palavras, na narrativa sempre há a ideia de ausência.

No que diz respeito à visão machista do narrador, algo parecido com *Cordilheira* aparece em *Morra, amor*. A idealização do homem enquanto figura máxima de autoridade urge em múltiplos momentos na narrativa. Se para Anita, o machismo surge como reverberação da sua rede de conexões, no romance de Harwicz o personagem masculino entrega o jogo ao tecer comentários sobre a relação entre desejo e egocentrismo.

> Penso nela e tenho espasmos de desejo. Um homem como eu, não especialmente bom, mas também não um diabo. Um homem como eu, que gosta de acariciar o cabelo liso de sua mulher, fazer amor devagar, quando a menina está dormindo, respeitando seus tempos, seus dias de menstruação. (Harwicz, 2012, p. 27)

Para o personagem, respeitar o espaço de sua esposa o torna um homem melhor. Ao mesmo tempo, reconhece que não é um homem bom. A linha tênue entre ser bom e ruim para a mulher. Esse é um exemplo claro de uma narrativa que apresenta uma ferida moral através da metáfora. Tal ideia corrobora o pensamento de Gomes (2021), ao afirmar que a ferida moral apresentada por meio da metáfora entre perversidade e projeção de virilidade resultam na violência de gênero e na misoginia.

Considerações finais

Os romances de Galera e Harwicz dialogam à medida em que os desejos de suas protagonistas divergem: Anita quer ser mãe e a "mulher de um homem", enquanto a protagonista de *Morra, amor* deseja apagar de sua existência tais características. A dualidade entre as protagonistas resulta na compreensão de que não existe uma história única ao narrar um texto literário. Galera, à medida em que tenta construir uma personagem forte, revela sua vulnerabilidade quando o assunto é a maternidade, pois remete ao machismo ao impor uma identidade para a sua personagem ao estilo ou isto ou aquilo.

Em um mundo em que a ficção brasileira contemporânea abraça fielmente a força da mulher., Galera deixa de lado seu protagonismo e

ambienta um romance cercado de armadilhas sociais. O erotismo, enquanto elemento voltado ao prazer, é utilizado como atalho para as cenas em que o homem sente prazer enquanto Anita deseja apenas engravidar. E, mesmo assim, as cenas não dialogam com sua identidade, mas caminham entre a rede de conexões e seus desejos superficiais. Em outras palavras, o foco é o prazer e a reprodução, em tentativas frustradas de transformar sua identidade de escritora em mãe.

A violência surge por meio dos códigos machistas do narrador em Harwicz, pois deseja que a protagonista esteja sempre disponível, acessível e pronta para o ato sexual. Independentemente de seus desejos, a mulher é apagada e deixada de lado. Essa condição também repercute em sua identidade, já que a loucura que a personagem vivencia não é apenas responsabilidade do conjunto de ausências perante a maternidade, mas também devido ao homem que se revela manipulador e abusador, reconhecendo tais características em sua personalidade.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecci. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época da sua reprodução mecanizada**. Tradução: João Maria Mendes. Amadora: Escola Superior de Teatro e Cinema, 2010.

DALCASTAGNÈ, Regina. Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, p. 55-66, Brasília, jan./jun. 2007.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006

FENICHEL, Otto. Der Begriff "Trauma" in der heutigen psychoanalytischen Neurosenlehre. **Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse**, 23(3), p. 339-359, 1937.

GALERA, Daniel. **Cordilheira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

GOMES, Carlos Magno Santos. O corpo feminino como intertexto moral do feminicídio. **FronteiraZ**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. n. 26, julho de 2021.

HARWICZ, Ariana. **Morra, amor**. São Paulo: Editora Instante, 2012. Formato e-pub.

LAUB, Dori. Truth and testimony: the progress and the struggle. In: CARUTH, Cathy (org.). **Trauma**. Explorations in Memory. Baltimore e Longres: Johns Hopkins Universitu Press, 1995, p. 61-75.

MELO, Cimara Valim de. **O lugar do romance na literatura brasileira contemporânea**. 278p. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: poesia e prosa. Ed. rev. e atual. São Paulo: Cultrix, 2012.

SANTOS, Jocelaine Oliveira dos. Do cordão umbilical à loucura na obra de Ariana Harwicz. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 38, n. 1, p. 15–28, 2023. DOI: 10.47250/forident.v38n1.p15-28. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v38p15. Acesso em: 4 jun. 2025.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Breve mapeamento das relações entre violência e cultura no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, p. 27-53, Brasília, jan./jun/ 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma. **Pro-Posições**, v. 13, n. 3, p. 135-153, set./dez. 2002.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. **Proj. História**, São Paulo, v. 30, p. 71-98, jun. 2005.

A POESIA DE JOVINA SOUZA COMO LITERATURA PERIFÉRICA E EMPODERAMENTO NEGRO-FEMININO

Laylla Gomes Franco[1]

O presente artigo objetiva apresentar a obra de Jovina Souza como pertencente à literatura periférica que busca, através de produções literárias, enfrentar preconceitos e retratar a realidade cruel da sobrevivência das populações consideradas periféricas, que vivem, há séculos, à margem da sociedade. Com isso, são evocados os conceitos de Érica Peçanha (2006), Écio de Salles (2007), Ana Rita Santiago (2020) e Grada Kilomba (2019) sobre as características da literatura adjetivada como periférica e faz-se uma conexão destes escritos com a poética de denúncia e enfrentamento de Jovina Souza. O artigo foi dividido em três partes para uma maior eficácia da discussão e alcance do objetivo: (i) Jovina Souza e sua obra de enfrentamento; (ii) Literatura periférica em suas diversas nuances; (iii) O empoderamento das vozes negro-femininas na obra de Jovina Souza. A conclusão apresenta um apanhado da discussão e reafirma o poder que emana da literatura periférica para a cultura brasileira e enfrentamento dos preconceitos que permeiam suas estruturas.

Aportes teóricos

A análise da obra de Jovina Souza foi construída com base em um referencial teórico que articula os estudos sobre literatura marginal/periférica, crítica social e autorrepresentação negro-feminina. O conceito de literatura periférica é central neste trabalho, sendo desenvolvido, principalmente, a partir das reflexões de Érica Peçanha (2006) e Écio Salles (2007).

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens pela Universidade Estadual da Bahia (PPGEL/UNEB). Professora da Educação Básica do Estado da Bahia. Membro do Grupo de Pesquisa LEALLL - Linguagens e Educação: Alfabetização, Leitura, Linguística e Literatura da Universidade do Estado da Bahia. E-mail: layllafranco@gmail.com.

Peçanha compreende a literatura periférica como uma manifestação artística advinda de contextos sociais marginalizados, cujo valor estético e político reside justamente em abrir espaços de escuta para as vozes de sujeitos historicamente silenciados. Sua abordagem destaca que essas obras não apenas contestam o cânone tradicional, como também propõem outras formas de representação e circulação do texto literário.

Écio Salles (2007), por sua vez, reforça essa perspectiva ao afirmar que a novidade da literatura periférica não está apenas nos temas abordados, mas principalmente no fato de que os próprios sujeitos, excluídos historicamente, assumem a autoria de suas narrativas. Essa produção, segundo ele, opera como uma forma de reposicionamento simbólico e político, produzindo novas centralidades e tensionando as dicotomias entre centro e margem.

A obra de Ana Rita Santiago (2020) contribui com a discussão ao propor o conceito de insurgência literária negro-feminina, no qual a literatura escrita por mulheres negras se apresenta como prática de resistência, denúncia e reescrita de si. Em sua leitura da produção de autoras como Jovina Souza, Santiago evidencia como a poesia pode se configurar como um espaço de enunciação política e afetiva, no qual a memória, a ancestralidade e o corpo negro-feminino são reivindicados como território de existência e luta.

Complementando esse debate, os escritos de Grada Kilomba (2019) trazem um aporte fundamental sobre a experiência da escrita negra como ato de cura, denúncia e descolonização. Em seu livro *Memórias da Plantação*, Kilomba (2019) afirma que escrever é lembrar, e lembrar, para os sujeitos racializados, é reabrir feridas coloniais. A autora aponta que a linguagem é um campo de disputa e que a escrita negra pode criar novas gramáticas para narrar o mundo a partir de uma perspectiva insurgente. Sua concepção dialoga diretamente com os poemas de Jovina Souza, especialmente no gesto de "quebrar os espelhos dos narcisos", como metáfora da recusa em reproduzir imagens impostas pelo olhar branco, patriarcal e colonial.

Os aportes teóricos utilizados neste artigo oferecem, dessa forma, o arcabouço necessário para compreender a poesia de Jovina Souza não

apenas como expressão estética, mas como prática político-poética de enfrentamento e empoderamento das vozes negras-periféricas.

Jovina Souza e sua obra de enfrentamento

Jovina Souza é escritora, poeta e docente brasileira, nascida em Salvador, Bahia. A maior característica de sua obra literária é o fato de esta ser marcada por uma profunda conexão com temas históricos, sociais, culturais, que envolvem vivências e resistências das populações negras, na Bahia e no Brasil. Sua escrita afrocentrada expressa uma perspectiva feminina e articula questões de ancestralidade, memória e resistência frente às estruturas de opressão, como o racismo e o sexismo.

A referida autora tem participado de forma ativa do cenário literário brasileiro, especialmente em se tratando das produções literárias periféricas e negras. Os textos que Jovina produz dialogam com a luta pela visibilidade de autoras negras e com a crítica às narrativas hegemônicas que são conhecidas por terem, historicamente, silenciado essas vozes. A trajetória de Jovina Souza tem contribuído para o fortalecimento da literatura afro-brasileira, tanto em sua produção individual quanto em seu papel como educadora (Santiago, 2020, p.17).

Graduada em Letras Vernáculas, pela Universidade Federal da Bahia, Souza concentrou seus estudos em Literatura Brasileira e Teoria Literária. É especialista em Estudos Literários e mestra em Teoria e Crítica da Cultura e da Literatura, também pela UFBA. No entanto, a autora não é altamente publicada ou conhecida e, até mesmo em sua cidade natal, Salvador, não está na lista de autores mais lidos (Epublik, 2024). Aplica-se isso ao fato de ela trazer, em sua obra, tons de enfrentamento ao sexismo, racismo e à hegemonia branca, voltando-se para a escrita de uma literatura adjetivada como periférica.

A seguir, traçam-se alguns conceitos a respeito da Literatura periférica e da importância de sua divulgação em todo território brasileiro.

Literatura periférica em suas diversas nuances

De acordo com Érica Peçanha (2006, p. 21), a literatura periférica se estabelece como uma produção artística que emerge e surge de contextos sociais e culturais marginalizados que, historicamente, foram colocados à margem do acesso a bens culturais e de consumo. A expressão "periférica" não se refere apenas a uma localização geográfica, mas a um conjunto de condições sociais, econômicas e políticas que determinam quem tem ou não acesso à centralidade e ao reconhecimento cultural. Sendo assim exposto, o conceito de periferia é polissêmico e abarca múltiplos significados e disputas.

A literatura brasileira, em toda sua história, centralizou a hegemonia branca, o patriarcado, o eurocentrismo, precisamente, por tomar como exemplo os padrões europeus e sua cultura. Isso se deve, principalmente, ao fato de ser o Brasil colonizado, em grande parte, por portugueses. No entanto, também sempre houve, nessa literatura, uma posição periférica, refletindo desigualdades oriundas do colonialismo e da escravidão, como uma voz mais fraca, reprimida e, até mesmo, silenciada. Essas estruturas não apenas configuraram espaços geográficos marginalizados, mas também impactaram profundamente a produção cultural e artística, que foi relegada a espaços que sobram e que não se querem, principalmente por trazerem em sua essência "[ ] sujeitos marginais que estão inserindo suas experiências culturais no plano marginal", como aponta Peçanha (2006, p. 34).

A literatura periférica é, portanto, uma forma de resistência, assim como se apresenta na obra de Jovina Souza, ainda mais adiante neste artigo, e tantas outras mulheres pretas que vêm, através dessa literatura, tomar seu espaço e sua voz de volta. No Brasil, a africanização da língua portuguesa demonstra como as pessoas negras escravizadas resistiram culturalmente, preservando suas formas de viver e falar, sua cultura. Esse movimento influenciou profundamente a identidade cultural brasileira e, como legado, está a literatura periférica, enfrentando estruturas de opressão ao reconfigurar narrativas que antes eram silenciadas. A violência

simbólica, característica dessa exclusão, se manifesta na estereotipação e na desumanização de grupos sociais, como os povos negros, LGBTQIAP+, povos indígenas e populações empobrecidas.

Écio Salles (2007) afirma que a novidade da literatura periférica, "[...] oriunda de excluídos históricos do processo de modernização social brasileiro" (Salles, 2007, p. 105), não está apenas na temática, mas nas representações feitas através dos próprios protagonistas, que asseguram narrativas deles mesmos, de forma implícita ou não, e pressupõem que apenas por intermédio dessas vozes, marginalizadas e, por séculos, anuladas, é possível transformar esses produtos culturais em veículos fiéis para a compreensão de suas realidades, como acontece na poética de Jovina Souza.

Diferentemente da literatura marginal dos anos 1970, ou geração mimeógrafo, que exemplificou esse enfrentamento ao criar circuitos alternativos às grandes editoras, que compactuavam com o sistema ditatorial brasileiro, a literatura marginal/periférica também estabelece novas centralidades, rompendo com a dicotomia centro-periferia e propondo uma revisão dessa divisão. Como proposta em Jovina Souza, é uma literatura de enfrentamento que desafia o estigma de incapacidade frequentemente atribuído às populações marginalizadas. A escrita e publicação desses atores da margem em si já é uma forma de resistir à exclusão, criando espaços de amostragem que revelam a força e a potência das vozes periféricas. Eles falam através de publicações independentes, redes sociais e internet.

É importante o reconhecimento de que as condições sociais, econômicas e raciais são determinantes na construção de um cânone literário e os escritores periféricos não terão as mesmas chances de publicação de homens brancos, ricos, heterossexuais. Na realidade, sabe-se que, mais do que a literariedade em si, são esses fatores que decidem quais narrativas são validadas ou excluídas. Nesse sentido é que a literatura periférica se coloca como uma prática essencial para desmascarar as estruturas de poder vigentes e motivar discursos literários que reflitam a diversidade e a complexidade da sociedade brasileira. E é com esse intuito que Jovina Souza utiliza seus poemas para levar a voz da negra periférica, como se constata a seguir.

O empoderamento das vozes negras e negro-femininas na obra de Jovina Souza

Após a análise dos conceitos de Peçanha (2006) e Santiago (2007) a respeito da literatura marginal/periférica, percebe-se que a obra de Jovina Souza se destaca por ter um caráter insurgente e poético, que aborda de forma visceral e, ao mesmo tempo, sensível as vivências das populações negro-femininas. Segundo Ana Rita Santiago (2020, p. 17-18), Souza utiliza a poesia como ferramenta de resistência, desassossego e denúncia. Seus textos trazem à tona as dificuldades e as esperanças dos corpos negros, principalmente femininos, que (sobre)vivem sob constante ameaça e transformam a palavra em uma arma contra a invisibilização e o silenciamento. A escrita de Jovina Souza é, portanto, permeada por memórias e ancestralidades que vão além das fronteiras entre o real, o autoral e o ficcional. Isso evidencia um compromisso com o ato de (re)escrever histórias, trajetórias e possibilidades para os sujeitos negros, além de se concretizar como escrita literária marginal.

Apresentam-se, a seguir, dois poemas de Jovina Souza que são capazes de comprovar este compromisso firmado pela autora. O primeiro poema é intitulado de "As mortes brasileiras", encontrado no livro Caminho das Estações (Souza, 2018). O segundo é o poema intitulado "Mulher preta", encontrado no site Ruído manifesto, por Jovina Souza (2024).

A morte brasileira que mata a justiça é a primeira.
A morte aqui tem tarefas específicas.
Tem morte que mata a alma, os sonhos,
A identidade, as oportunidades e os saberes,
Tem morte só pra matar a voz, a esperança,
A família, a memória, a escrita e o cabelo.
Tem aquela outra que vem com a polícia,
acobertada pela bandeira brasileira
As mortes no Brasil vestem-se de branco
E caçam sem trégua nossa pele preta.
(Souza, 2018, p. 17)

O meu caminhar é de encontros
com seres que odeiam seus traços

herdados da minha face.
Com narcisos brancos e machos
e seus espelhos, trazendo sombras
pra minha janela.

Sou uma mulher preta nessas rotas
de consciências racistas liquefeitas
a parir humanidades esdrúxulas,
disfarçadas lanças de mecenas,
ceifando crianças, mulheres e homens.
Minha vida então se faz em crônicas
de muitas lutas e de muitos sonhos.
Vivo a esperança que abraça a luta.
Neste reino de realidades cruas
fico forte é no abraço das pretas irmãs
de onde sigo para quebrar os espelhos
dos narcisos,
resgatar conforto para o negro feminino
e bálsamo para a escuridão.
(Souza, 2024)

No poema "As mortes brasileiras" há a identificação de como Souza denuncia a violência sistêmica e o genocídio da população negra. Através dos versos "A morte aqui tem tarefas específicas. / Tem morte que mata a alma, os sonhos, / A identidade, as oportunidades e os saberes", a autora revela a complexidade e a multiplicidade das perdas enfrentadas pelas pessoas negras em um contexto marcado pela necropolítica. Desde a escravidão, essa brutalidade vai além do físico e atinge a alma, os sonhos, a identidade, os saberes, a cultura desses corpos negros como reflexo de um racismo estrutural. Ainda, a poeta denuncia o genocídio da juventude negra que é, tragicamente, legitimado por um sistema que associa a negritude ao perigo e justifica ações violentas, como as da polícia, em nome da ordem.

A imagem das "mortes vestidas de branco" critica a hipocrisia e, muitas vezes, a impostura de instituições que, sob a aparência de justiça, reforçam e reafirmam as desigualdades. Dessa forma, a obra não só denuncia

a perpetuação da violência racial, mas também reafirma a luta pela existência e resistência da população preta no Brasil. Observa-se, no primeiro poema, que a poética de Jovina Souza é abundantemente marcada por sua capacidade de criar narrativas que mesclam utopias e distopias, ao descontruir paradigmas e propor novas formas de pensar a existência negra. Como ressalta Santiago (2020, p. 18), autoras como Jovina Souza, inventam travessias e pontes insubmissas em suas tessituras literárias, além de desenhar micropolíticas de resistência que desafiam as estruturas literárias tradicionais e abrem caminho para um devir revolucionário.

No segundo poema,"Mulher preta", existe a reflexão sobre a experiência de ser uma mulher preta que enfrenta um mundo moldado e confabulado por consciências racistas e estruturas de opressão. Jovina Souza, mais uma vez, em tom de denúncia, através das palavras "narcisos brancos e machos", apresenta as figuras que rejeitam e odeiam a ancestralidade negra refletida em seus próprios traços, perpetuando desigualdades e violências. Esses "narcisos" são disfarçados de mecenas ou protetores e trazem destruição para vidas negras, ceifando e destruindo futuros de crianças, mulheres e homens.

No entanto, o poema também exalta a resistência e a força coletiva, o enfrentamento. A autora transforma sua vida em uma narrativa de lutas e esperanças, como defende Salles (2007, p. 121) sobre a construção do sujeito na literatura periférica, ao encontrar, nos abraços solidários de outras mulheres pretas, a força necessária para combater esse mal. A irmandade e a sororidade oferecem conforto e renovam a luta contra o racismo, enquanto buscam, ao mesmo tempo, resgatar a dignidade feminina negra. O gesto de "quebrar os espelhos dos narcisos" simboliza uma rejeição às imposições racistas e sexistas, além de apresentar uma afirmação poderosa da identidade negra-feminina.

Ainda sobre o poema "Mulher preta", como observa Grada Kilomba (2019), no livro Memórias da Plantação, para pessoas negras, especialmente mulheres, escrever é lembrar, e lembrar é reabrir feridas históricas. A escrita negra se torna, assim, um campo de tradução de traumas e experiências silenciadas, marcada pela necessidade de se afirmar em espaços

que insistem em apagar essas vozes. O gesto de "quebrar os espelhos dos narcisos", no poema de Jovina Souza, pode ser lido à luz da proposta de Kilomba como um rompimento com o reflexo colonial que define quem pode ser visto, ouvido, amado e perpetuado. Quando a autora afirma que "fico forte é no abraço das pretas irmãs", ela desloca o centro da dor para o centro do afeto, da cura e da reconstrução coletiva, que é um dos eixos da reescrita insurgente proposta por Kilomba: "escrevo para descolonizar a linguagem" (Kilomba, 2019, p. 23).

Em suma, Jovina Souza não apenas escreve, mas reinscreve e transforma a existência negra na literatura brasileira. Suas obras, marcadas pela luta por justiça, memória e reexistência, carregam uma poética que transborda o individual e alcança o coletivo, como atesta Peçanha (2006), para o necessário na construção de uma obra que se encaixa na literatura periférica. Além disso, essa dimensão da escrita como cura e denúncia, tão presente na poesia de Jovina Souza, dialoga com a concepção de Grada Kilomba sobre a palavra como território de luta e reconfiguração de si. Kilomba (2019, p. 27-28) nos lembra que escrever é um ato político para aqueles cujas histórias foram apagadas ou reescritas por outros. Ao narrar suas vivências e afetos, Jovina não apenas denuncia um sistema opressor, mas reivindica um lugar de humanidade plena para mulheres negras, criando, como Kilomba propõe, novas gramáticas para contar suas histórias. Dessa forma, acredita-se que esse tipo de abordagem coloca a referida autora, Jovina Souza, entre as vozes essenciais da literatura afro-brasileira contemporânea.

Considerações finais

A poesia de Jovina Souza, inserida na literatura periférica e no contexto negro-feminino, emerge como uma voz de insurgência e resistência diante das estruturas históricas de opressão e silenciamento enfrentadas pelas mulheres negras no Brasil. Fica claro que sua obra carrega a potência de narrativas que entrelaçam histórias de dor, esperança e resistência, além de mobilizar ancestralidades e repertórios culturais afro-brasileiros

como instrumentos de fortalecimento e tensionamento das dinâmicas de uma sociedade excludente e preconceituosa. A escrita de Jovina Souza não apenas denuncia as violências de um sistema que marginaliza vidas pretas, mas também celebriza a existência em todas as suas dimensões ao utilizar a palavra como ferramenta de transformação e libertação.

Ao adotar uma gramática literária insurgente e uma poética marcada por memórias coletivas e resistência, Jovina Souza reafirma o caráter revolucionário da literatura negro-feminina. Assim, pode-se afirmar que sua produção contribui para o não silenciamento das vozes autorais de mulheres negras, desafiando estruturas racistas e sexistas que historicamente preteriram essas narrativas à invisibilidade. Com isso, é comprovado que a poesia de Jovina Souza se destaca como parte fundamental da literatura marginal e contemporânea brasileira, criando um espaço de legitimação para experiências socioculturais diversas e reforçando o poder transformador da arte como instrumento de resistência e ressignificação.

Referências

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

PEÇANHA, Érica. **"Literatura Marginal": os escritores da periferia entram em cena.** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2006.

SALLES, Écio de. **Poesia Revoltada**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTIAGO, Ana Rita. INSURGÊNCIAS LITERÁRIAS DE AUTORIA NEGRO-FEMININA. **Interdisciplinar - Revista de Estudos em Língua e Literatura,** São Cristóvão-SE, v. 34, n. 1, p. 13-30, 2020. DOI: 10.47250/intrell.v34i1.14621. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/14621. Acesso em: 25 maio. 2025.

SOUZA, J. As mortes brasileiras. In: SOUZA, Jovina. **O Caminho das Estações**. Itabuna-BA: Mondrongo, 2018.

Sites:

EPUBLIK. Disponível em: https://epublik.com.br/blog/posts/conheca-seis-escritores-baianos-atuais-para-se-inspirar. Acessado em 17/11/2024.

SOUZA, Jovina. Disponível em: Ruído Manifesto. https://ruidomanifesto.org/cinco-poemas-de-jovina-souza/ . Acessado em 22/11/2024.

A DONA DEVAGAR: POSSÍVEIS SUBJETIVIDADES FEMININAS NA NARRATIVA DE TIANALVA SILVA

Giuliana Conceição Almeida e Silva[1]

Introdução

A literatura periférica brasileira propicia caminhos de questionamentos sociais e políticos, sobretudo no que tange à representação das subjetividades femininas em contextos de opressão. Nesse cenário, a obra de Tianalva Silva, escritora do Recôncavo Baiano, emerge como uma voz potente e provocadora, especialmente em seu livro Entre o rio a praça (2018), que será o principal objeto de análise deste artigo. A narrativa de Tianalva, marcada por uma estética que mistura o poético e o cotidiano, confronta diretamente estruturas de poder patriarcais e heteronormativas, colocando no centro da cena personagens femininas que resistem às formas naturalizadas de violência simbólica e física.

Este artigo tem como objetivo analisar os modos como subjetividades femininas são construídas na Entre o rio e a praça (2018), com foco especial na narrativa *A Dona Devagar*. A partir da leitura dessa obra, busca-se compreender de que maneira os corpos das mulheres são controlados, silenciados e, ao mesmo tempo, como esses corpos encontram vias de resistência e reexistência em meio às opressões impostas pelo patriarcado. A pesquisa parte da hipótese de que a literatura de Tianalva Silva realiza uma crítica cultural feminista, desestabilizando os discursos normativos sobre gênero, corpo e identidade.

Para tanto, utilizamos a metodologia qualitativa, de cunho bibliográfico e interpretativo, baseada na leitura atenta do texto literário em diálogo

1 Doutoranda em Crítica Cultural pela UNEB, *Campus II,* Mestra em Letras pela UNEB, *Campus V*, Especialista em Metodologia da Educação Profissional pela UNEB, *Campus XV*, Especialista em Metodologia da Língua Portuguesa e da Língua Estrangeira pela UNINTER, Licenciada em Letras pela UNEB, *Campus V*. Professora da Educação Básica. giuli_almeida@yahoo.com.br

com autores do pensamento crítico-cultural e feminista. O arcabouço teórico é composto por Judith Butler (2010, 2013), que discute a performatividade de gênero; Gilles Deleuze (1996), cujos conceitos de multiplicidade e devir ajudam a pensar a fluidez das identidades; Lélia Gonzalez (2006), referência fundamental para a discussão das intersecções entre gênero, raça e classe no Brasil; e Grada Kilomba (2019), cuja crítica à colonialidade do saber ilumina as formas de silenciamento de vozes negras e femininas.

Tianalva Silva é uma escritora do Recôncavo Baiano cujas obras emergem de um lugar social e simbólico periférico, tanto geográfica quanto culturalmente. Sua escrita incorpora as vozes das mulheres negras, pobres e nordestinas, elaborando uma literatura de bordas, nas palavras de Rancière (2011), em que a partilha do sensível desafia as hierarquias estabelecidas da literatura canônica. Ao retratar vivências marginalizadas, Tianalva articula uma estética da resistência, na qual a denúncia e a poesia coexistem.

A narrativa *A Dona Devagar*, presente na obra Entre o rio e a praça (2018), é exemplar nesse sentido, pois apresenta uma protagonista que, mesmo diante de um cotidiano atravessado por violência doméstica e repressão, constrói sua subjetividade de forma singular e crítica. A personagem principal rompe com o estereótipo da mulher submissa ao reivindicar para si o direito ao tempo, ao silêncio e à lentidão, estratégias que funcionam como formas de resistência à lógica produtivista e ao controle patriarcal sobre o corpo e o comportamento feminino. Como aponta Butler (2013, p. 48), "os corpos importam na medida em que são moldados por normas culturais que decidem o que pode e não pode ser reconhecido como humano".

Além disso, a literatura de Tianalva evidencia o entrelaçamento entre violência de gênero e violência estrutural. Ao retratar a violência doméstica não como um fenômeno isolado, mas como um dispositivo de manutenção do poder masculino, sua narrativa dialoga com a crítica de Lélia Gonzalez (2006, p. 82), para quem "a dominação racista e sexista é parte integrante das relações sociais no Brasil". A autora baiana dá visibilidade a histórias que comumente permanecem fora do campo da representação, reafirmando a importância da literatura como espaço de contestação e memória.

Grada Kilomba (2019), ao discutir os efeitos do racismo epistemológico, afirma que as vozes negras, especialmente as femininas, são constantemente interrompidas ou deslocadas de seus lugares de fala. Em Tianalva, ao contrário, essas vozes são centralizadas e transformadas em narrativa, resgatando saberes e experiências muitas vezes considerados ilegítimos. A personagem Sandra é, nesse sentido, uma figura liminar, que desafia os binarismos de gênero, tempo e poder, e que simboliza uma insurgência silenciosa, mas profundamente política.

O uso da linguagem em Tianalva Silva também merece destaque, pois carrega em si traços da oralidade, da cultura popular e da ancestralidade. Ao escrever de forma híbrida, mesclando o poético e o narrativo, a autora desmonta fronteiras entre gêneros literários e saberes instituídos. Deleuze (1996, p. 108) argumenta que "escrever é fazer rizoma", ou seja, é criar conexões múltiplas, não lineares, que rompem com estruturas fixas. Tianalva, ao assumir essa escrita rizomática, faz de sua obra um espaço de enunciação múltipla e de experimentação subjetiva.

Com isso, este artigo propõe uma leitura que vai além da denúncia da violência, buscando compreender os mecanismos simbólicos e sociais que sustentam a opressão de gênero e, sobretudo, as estratégias criativas que as personagens femininas desenvolvem para afirmar suas subjetividades. A construção de uma estética feminista negra e periférica, como a de Tianalva, contribui para um alargamento dos modos de pensar o corpo, a identidade e a resistência no campo da literatura brasileira contemporânea.

Assim, a partir de uma análise crítica-cultural, pretende-se demonstrar como Tianalva Silva articula arte e política ao construir narrativas que denunciam as violências sofridas por mulheres, ao mesmo tempo que abrem espaços para formas alternativas de existir e resistir. Este estudo, portanto, insere-se no esforço de valorizar a literatura de bordas, compreendendo-a como fundamental para o entendimento das dinâmicas de poder e das possibilidades de subversão dos sujeitos historicamente subalternizados.

A construção da subjetividade feminina em A Dona Devagar

Na narrativa *A Dona Devagar*, Tianalva Silva apresenta uma personagem, chamada Sandra que desafia a lógica patriarcal ao afirmar sua subjetividade por meio da lentidão e do silêncio. A protagonista, nomeada apenas como Sandra, caminha devagar, evita interações sociais e vive em desacordo com os códigos de comportamento esperados para as mulheres em sua comunidade. Essa postura pode ser compreendida como uma forma de resistência à imposição de um corpo e de um tempo socialmente normatizados. Como aponta Butler (2010, p. 56), a repetição desobediente dos gestos de gênero pode subverter as normas culturais que moldam o que é reconhecido como humano.

O tempo, nesse contexto, deixa de ser apenas um marcador cronológico e torna-se um campo de disputa simbólica. A personagem Sandra escolhe viver em desaceleração, num tempo subjetivo que contrasta com a velocidade exigida por uma sociedade regida por valores patriarcais e capitalistas. Kilomba (2019, p. 91) defende que descolonizar o tempo é parte do processo de reconstrução da identidade de sujeitos historicamente marginalizados, pois o tempo imposto pelo patriarcado é também uma forma de controle. A narrativa de Tianalva, ao valorizar essa lentidão, desloca a temporalidade dominante e afirma outras possibilidades de existência.

O corpo de Sandra também se apresenta como lugar de resistência. Ele não está disponível para o olhar ou para o desejo do outro, mas recolhido em si mesmo, silencioso e não performativo. Ao se afastar dos padrões corporais esperados da beleza, da produtividade, da sexualização, a personagem reapropria-se de sua corporeidade. Lélia Gonzalez (2006, p. 119) observa que o corpo da mulher negra, historicamente colonizado, precisa ser resgatado como espaço de autonomia e potência. Dessa forma, Tianalva constrói uma figura feminina que recusa a submissão não por confronto direto, mas por retração estratégica.

A casa, tradicionalmente vista como espaço de reclusão e subalternidade feminina, ganha em *A Dona Devagar* uma significação ambígua. Embora permaneça em casa, a protagonista não está sob domínio de

uma figura masculina, tampouco é definida pela função doméstica. Em vez disso, ela transforma o espaço doméstico em território próprio, um lugar de silêncio e reflexão. Deleuze (1996, p. 87) sugere que resistir é criar território, o que implica reorganizar os espaços simbólicos e físicos de forma a permitir a criação de subjetividades livres. Assim, a casa da dona não aprisiona, mas protege e possibilita a reconstrução de sua identidade.

O silêncio é um dos traços mais marcantes da personagem, sendo frequentemente interpretado como submissão. No entanto, no conto *A Dona Devagar*, o silêncio assume uma dimensão ativa e insurgente. Butler (2013, p. 41) aponta que, quando não há lugar legítimo para o discurso, o silêncio pode se tornar uma estratégia política. Nesse sentido, o silêncio de Sandra é resistência, uma recusa a participar de uma linguagem que a oprime. De maneira indireta, Tianalva revela que a fala, em muitos contextos, é monopolizada por estruturas de poder que silenciam certas existências, e que o silêncio pode ser uma resposta radical.

A introspecção, como recurso narrativo e existencial, também é central na construção da subjetividade da protagonista. Ao voltar-se para dentro de si, a personagem busca significados em sua própria experiência, recusando o olhar externo como definidor de sua identidade. Kilomba (2019, p. 77) afirma que a introspecção é um ato político, sobretudo para aqueles cuja fala e memória foram historicamente interrompidas. Em Tianalva, esse mergulho interior da personagem é também um processo de cura e reconstrução. Ao se afastar do barulho do mundo, Sandra encontra um modo de existir que não depende da validação alheia.

A linguagem da narrativa acompanha o ritmo da personagem. Tianalva adota um estilo que valoriza os vazios, o não dito, os tempos mortos. Não há pressa no desenrolar da história, e isso espelha o tempo subjetivo da personagem. Rancière (2011, p. 15) afirma que a arte tem o poder de redistribuir o sensível, isto é, de deslocar o que pode ser visto, dito e sentido. A forma como Tianalva estrutura sua narrativa revela esse deslocamento: ao dar centralidade a uma mulher silenciosa e desacelerada, ela desafia a hierarquia dos discursos e estéticas hegemônicas.

Dessa forma, a personagem Sandra constrói sua subjetividade em contraposição à norma. Ao reivindicar o direito de andar devagar, de calar, de pensar, de estar sozinha, ela ocupa um lugar de enunciação historicamente negado às mulheres negras e periféricas. A subjetividade, nesse caso, não é dada, mas conquistada e construída na interseção entre corpo, tempo, espaço e linguagem. Tianalva Silva nos convida, assim, a repensar o que é resistência e a reconhecer nos gestos mínimos um potencial político poderoso.

Silêncios que gritam: resistência cotidiana e reexistência simbólica

O corpo feminino, sobretudo o da mulher negra e periférica, tem sido historicamente tratado como propriedade pública, alvo de dominação e controle. Em *A Dona Devagar*, Tianalva Silva explora esse corpo como território em disputa, onde normas sociais, morais e patriarcais tentam se impor. Como observa Gonzalez (2006, p. 119), "o corpo da mulher negra é o primeiro território colonizado e o último a ser libertado", afirmando a centralidade do corpo na opressão e na resistência.

Na narrativa, a personagem principal é descrita por meio de sua postura física: seu andar vagaroso, sua ausência de gestos performativos, sua recusa em se embelezar para o outro. Essas características a afastam das convenções que impõem às mulheres um corpo moldado para agradar, seduzir e servir. Butler (2010, p.56) explica que os corpos se tornam inteligíveis à medida que se conformam a normas de gênero, mas a desobediência corporal também pode "abrir brechas no regime normativo".

A violência simbólica sobre o corpo feminino muitas vezes se expressa em formas sutis, como o julgamento estético, o controle do comportamento e a vigilância cotidiana. Tianalva dramatiza essa opressão descrevendo ao espetáculo da violência física e verbal: o corpo de Sandra é agredido, mas tensionado pelas expectativas sociais. Como afirma Kilomba (2019, p. 47), "a violência é cotidiana, silenciosa, disfarçada de civilidade. Está no olhar, na pergunta, no gesto". "Esse que depois de algum tempo começou a revelar seu mal caráter, deixava-a com fome, chegava bêbado e batia. Falou-me que o pior de tudo eram as traições, cada dia uma diferente." (Silva, 2018, p. 36).

Esse trecho revela não apenas a brutalidade da violência doméstica sofrida pela personagem, mas também o modo como seu corpo se transforma em espaço de resistência silenciosa. Diante das agressões físicas e emocionais, a protagonista não responde com enfrentamento direto, mas com uma retirada ativa do ritmo que lhe é imposto. A lentidão que assume passa a ser um gesto político, uma recusa às exigências de obediência, submissão e silêncio naturalizado. Assim, seu corpo, mesmo marcado pela dor, comunica insubordinação e reconfigura os modos possíveis de existir dentro de uma estrutura patriarcal e violenta.

As ações da personagem não são heroicas no sentido tradicional. Ao contrário, Tianalva constrói uma figura que resiste por meio da repetição de pequenos gestos — andar devagar, calar, observar. Essa resistência cotidiana é o que Santos (2008) chamaria de "insurgência epistêmica", uma recusa a participar da lógica dominante por meio da reinvenção do cotidiano.

Sandra não confronta diretamente seus opressores, mas reorganiza seu modo de estar no mundo. Ela transforma o silêncio em escudo, a lentidão em arma e a observação em método de sobrevivência. Segundo Deleuze (1996), resistir não é necessariamente gritar, mas persistir em criar formas de vida. "A resistência não se dá apenas pela negação, mas pela invenção de territórios de existência" (Deleuze ,1996, p. 88). "Concluiu a conversa com a voz mansa e pausada, a expressão da vingança: - Estou aqui para pegar os remédios dele, está tendo febre todos os dias e os pontos da cabeça estão inflamados. A atendente chamou e ela se foi em passos lentos, tanto quanto a sua voz." (Silva, 2018, p. 37).

Esse silêncio pode ser lido como uma linguagem alternativa, uma forma de manter a integridade diante de um mundo que tenta apagá-la. Butler (2013, p. 41) argumenta que "em certos contextos, o silêncio é a única fala possível", especialmente quando as estruturas discursivas excluem determinadas vozes desde o início.

> Se o gênero é o mecanismo cultural pelo qual a produção e a naturalização da masculinidade e da feminilidade tomam corpo e são

> institucionalizadas, então ele é também o local da sua subversão. A possibilidade de uma rearticulação da identidade de gênero revela-se na recusa da normatividade e na performance reiterativa de práticas que desestabilizam a coerência compulsória entre sexo, gênero e desejo (Butler, 2010, p. 43).

A observação, outro gesto reiterado pela personagem, permite-lhe habitar o espaço de forma crítica. Ela observa para compreender, mas também para não se perder em um mundo que a desconsidera. Em sua introspecção, encontra-se uma reexistência: uma forma de existir de novo, de forma renovada, a partir de suas próprias regras.

Contra o tempo do patriarcado: lentidão e subjetividade como insurgência

O tempo patriarcal é acelerado, produtivista, voltado à eficiência. A mulher, nesse sistema, deve ser útil, disponível e silenciosa, mas dentro de parâmetros normativos. A Sandra, ao agir e reagir com lentidão, subverte essa lógica e constrói uma subjetividade que não se curva à pressa. Kilomba (2019) sugere que a retomada do tempo próprio é fundamental para a descolonização da existência.

> Falar é um ato político. Quando não temos o direito de falar, ou quando aquilo que falamos não é ouvido, ou ainda quando o que dizemos é distorcido ou silenciado, experimentamos um tipo de violência. O silêncio, portanto, não é ausência de voz, mas o efeito da opressão. As nossas histórias não são simplesmente contadas, elas são constantemente interrompidas. E o que significa contar uma história que nunca foi ouvida? (Kilomba, 2019, p. 20).

Tianalva cria uma personagem que parece fora do tempo, ou talvez, fora do tempo social. O tempo dela é interior, circular, alguém que vivia do plantar e colher na roça, mas traz consigo esse tempo para a cidade, um tempo somente dela. Como observa Rancière (2011, p. 32), "a política começa quando aqueles que não têm tempo próprio o reivindicam". A

protagonista constrói sua política na escolha de não correr, de não falar, de não se render à urgência do mundo.

> A política consiste na interrupção dessa ordem normal das coisas, na manifestação de uma dissociação, de um sujeito suplementar. O que define a política é a existência de um sujeito que quebra o evidenciado da partilha do sensível, que torna visível o que não era visível, audível como discurso o que era percebido como ruído, e que reconfigura o campo do possível e do pensável. (Rancière, 2011, p. 56)

A personagem de Tianalva Silva encarna precisamente esse sujeito suplementar que rompe com a lógica dominante e reconfigura o sensível. Sua presença lenta, silenciosa e atenta não corresponde às formas tradicionais de agência política, mas é justamente aí que reside sua força disruptiva. Ao ocupar o espaço doméstico de maneira desviante recusando a pressa, o serviço automático e a obediência cega, ela torna visível uma outra forma de existência, antes negligenciada. O que parecia inércia ou passividade se revela como gesto de dissociação, produzindo uma nova organização estética e política da experiência.

> Há poucos dias, ele a havia traído com a vizinha casada. Ela acompanhou tudo até ele entrar na casa, depois de o marido dela ter saído. Aconteceu várias vezes, me disse ela. A estratégia dele era deixar ela dormir e, então, saia pela janela e voltava. Um dia depois de planejar tudo, Sandra deixou ele sair e fechou a janela por dentro, ligou para o tal traído marido e disse que a casa estava pegando fogo. (Silva, 2018, p.36)

O episódio narrado por Tianalva Silva, em que a personagem Sandra opta por acionar o marido traído da vizinha como forma de denúncia e vingança, configura uma ruptura com a lógica da submissão e da invisibilidade à qual estava anteriormente submetida. A ação de trancar a janela e provocar uma reação social é mais do que um ato impulsivo: trata-se de uma reconfiguração do sensível, no sentido proposto por Rancière (2011, p. 56), pois transforma a personagem de espectadora silenciosa em agente

que "torna visível o que não era visível" e audível o que antes era ignorado como ruído. Ao interromper a ordem cotidiana da violência silenciosa, Sandra inaugura uma dissociação simbólica, ela deixa de ocupar o lugar que lhe fora imposto pelo patriarcado e passa a atuar como sujeito político dentro do espaço doméstico. Sua ação, embora gestada no silêncio e na dor, ressignifica o campo do possível, mostrando como mulheres marginalizadas também produzem deslocamentos estéticos e políticos.

Nesse contexto, a lentidão, o silêncio e a introspecção assumem um papel central como formas sutis, mas profundamente eficazes, de enfrentamento das violências simbólicas e estruturais que tentam anular a existência da personagem. Ao narrar os gestos aparentemente pequenos de Sandra como, sua espera, sua observação e sua decisão calculada, Tianalva Silva não apenas dá voz a uma mulher silenciada, mas também concede a ela o direito ao tempo, à escuta e à agência.

Por fim, trata-se de um gesto literário de insurgência, em que a resistência feminina é reinscrita para além do enfrentamento direto: ela se expressa nos movimentos contidos, nos ritmos desacelerados e na recusa de desaparecer. A autora nos mostra que há força política nos modos discretos de habitar o mundo, especialmente quando esses modos se opõem à lógica patriarcal que exige pressa, silêncio compulsório e submissão.

Conclusão

O conto A *Dona Devagar*, de Tianalva Silva, oferece uma rica contribuição para o debate sobre a construção da subjetividade feminina em contextos de opressão estrutural. A personagem principal, ao resistir por meio de gestos sutis como a lentidão, o silêncio e a introspecção, revela formas alternativas de existência que escapam à normatividade patriarcal. Esses elementos apontam para uma reexistência simbólica, em que a subjetividade é construída a partir da recusa e da reinvenção de si.

Com base em teóricas como Butler (2010); (2013), Kilomba (2019), Gonzalez (2006), Deleuze (1996) e Rancière (2011), foi possível compreender como a literatura de Tianalva desloca o sensível e reivindica o direito

à opacidade e à autonomia de mulheres silenciadas. O corpo feminino, o tempo desacelerado e o espaço doméstico tornam-se não apenas símbolos, mas territórios reais de resistência.

Dessa forma, Tianalva Silva insere-se na tradição da literatura de bordas, que não apenas denuncia, mas também propõe formas outras de existir. Sua escrita nos convoca a escutar os silêncios, a observar os pequenos gestos e a reconhecer na marginalidade não uma ausência, mas uma presença insurgente e criativa.

Além disso, a narrativa problematiza o conceito tradicional de produtividade e eficiência, central nas sociedades patriarcais e capitalistas, ao colocar a lentidão como ato de recusa e resistência. Essa desaceleração temporária cria um espaço de autonomia para a personagem, abrindo uma brecha contra a violência simbólica e a dominação.

A análise do conto A *Dona Devagar* evidencia também a dimensão política do corpo feminino, que é controlado e vigiado, mas que, ao mesmo tempo, pode se tornar território de insurgência. Essa ambivalência reforça a necessidade de repensar as estratégias de luta e subjetivação das mulheres que vivem à margem.

Diante do exposto, o estudo reafirma a importância da literatura como ferramenta crítica e emancipatória, capaz de dar voz a sujeitos historicamente silenciados. A escrita de Tianalva Silva se apresenta como um espaço para a construção de narrativas que reconstroem a identidade e desafiam as estruturas de poder vigente.

Referências

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Tradução de Jô Gondar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1996.

GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: textos sobre mulheres e racismo. Organização Flávia Rios e Márcia Lima. São Paulo: Zahar, 2006.

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

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2011.

SILVA, Tianalva. **Entre o rio e a praça**. Cachoeira/BA: Cartonera das Iaiá, 2018.

MEMÓRIA DE TEMPOS DITATORIAIS E RESISTÊNCIA NA LITERATURA DE NÚBIA MARQUES

Ana Paula Barbosa Andrade[1]

> Não fiz um livro para agradar ou agredir, mas para testemunho de uma época tão cruel para todos nós. E como este livro é depoimento e protesto dedico-o aos meus companheiros inquietos e indagativos que buscam melhor caminho para o homem aflito deste século" (Núbia Marques).

Núbia Marques (1927 -1999) destacou-se como uma mulher intelectual, poetisa, escrevendo ensaios, artigos, tendo alguns de seus romances reeditados pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe (2011), como forma de reconhecimento por seu trabalho de romancista. Exerceu a função de professora da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e da Rede Estadual de ensino, além disso, ela foi pioneira da Academia Sergipana de Letras (ASL), e com sua arte, escreveu poesias e ficções (romances, contos e crônicas). Por ser uma autora sergipana de uma obra extensa e variada, porém, é muito pouco conhecida por seus conterrâneos. No campo da literatura, rendeu-lhe um feito histórico: o título de primeira mulher imortal da Academia Sergipana de Letras (ASL). Nas palavras da professora Maria Leonia Carvalho, refere-se a Núbia Marques como uma mulher "marcada pelas conquistas femininas da época, usou com maestria a palavra escrita, denunciando as mazelas que envolvem o universo feminino (Carvalho, 2019, p. 302-303).

Na esteira no que afirma a pesquisadora Regina Dalcastagnè, quando diz que "entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva" (1996, p. 116), para escritoras como Núbia Marques, juntamente com suas contemporâneas Lygia Fagundes Telles (As meninas, 1973), Heleoneida Studart (O pardal é um pássaro azul, 1975; O

1 Graduada em Letras Português/Inglês (Unit). É mestra e, atualmente, doutoranda em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS).

estandarte da agonia, 1981; O torturador em romaria, 1986), Nélida Piñon (A doce canção de Caetana, 1987), Ana Maria Machado (O tropical sol do meio-dia, 1988), são vozes femininas que ganham certa visibilidade no plano da escrita, ampliando as possibilidades de leitura oferecidas pela literatura brasileira como memória desse período, que forma um círculo que dão vozes às denúncias aqui trabalhada, embora haja outras vozes femininas escrevendo sobre a ditadura militar. Contudo, as obras literárias que se referem a esse período histórico são predominantemente escritas por homens – o que implica, também, uma construção de memória sob um outro panorama, ou seja, o masculino. Como bem ressalta Beatriz Madruga:

> Desses nomes, poucos chegam aos tempos contemporâneos, e poucos passam pelos estudos acadêmicos. Dentre essas obras, em muito se destaca o romance As meninas (1973), de Lygia Fagundes Telles. Mas este confirma-se como um destaque ainda solitário, se comparado às inúmeras menções aos romances de Callado, Cony, Loyola Brandão, Tapajós, para citar alguns (2021, p. 28).

A literatura exerce uma capacidade singular de refletir os traumas e as realidades sociais de uma época. No auge dos anos 60 e 70, instaurou-se no país um dos tempos mais perversos na história; enquanto isso a literatura escrita pós-64 tornou-se um poderoso veículo de resistência e denúncia das violências perpetradas por esse regime cruel e brutal. Publicado em 1980, o segundo romance de Núbia Marques, "O Passo de Estefânia", que com um olhar sensível e incisivo, a autora sergipana nos apresenta Estefânia, uma assistente social cuja trajetória é marcada por uma incansável luta contra as injustiças e mazelas sociais que permeavam a vida das populações carentes de Aracaju (SE). Em um dos trechos do romance, logo em seu prefácio, Heloneida Studart, escritora, ensaísta e militante política, descreve a personagem que dá título ao romance:

> É uma assistente social que se envolve com seu trabalho. Não se contenta em catalogar os males: o barraco derrubado, a favela que vai

> ser removida, a mulher que está doente e "sofre de tudo". Estefânia se envolve. Ela não aceita a rotina de diagnosticar as mazelas sociais. Quer levar ao oprimido aquele grão de consciência sem o qual ele nem se dará conta da opressão: "Não sai do lugar em que você mora, lute por seus direitos". E à medida que o trabalho de Estefânia se intensifica, sua sorte está lançada: será uma das inúmeras vítimas caídas na malha do autoritarismo, mais uma presa sem processo, obrigada a enfrentar acusações fantásticas. (Studart apud Marques, 1980, p. 5)

O Estado de Sergipe, assim como em outras regiões do Brasil, se viu imerso em um ambiente de repressão e brutalidade política, em que muitas mulheres e populações menos favorecidas, frequentemente foram marginalizadas, pois se tornaram alvos preferenciais de uma violência legitimada. Neste sentido, a obra da professora Núbia Marques surgia como uma importante contribuição para esse debate, ao utilizar a ficção como um meio de abordar a memória da Ditadura Militar. Ao construir um cenário fictício que remete aos "anos de chumbo", como é denominado esse período no Brasil, Núbia Marques retrata os horrores do passado, a ponto de lançar um olhar crítico sobre as consequências de que essas vivências não revigorem na sociedade contemporânea.

O romance "O Passo de Estefânia" foi traduzido para o alemão por Margit Klinget, sob o título "Stefania, Ein Frauenschicksal" (*Estefânia, o destino de uma mulher*). Sem dúvida, esse foi um marco significativo para a difusão dessa obra de grande importância para o campo literário, permitindo que mais leitores pudessem refletir e compreender os impactos causados pela violência legitimada instaurada não somente no Estado de Sergipe, mas também em todo o país. Além disso, a inclusão da obra como leitura obrigatória na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1986 foi um reconhecimento de seu valor não apenas literário, bem como histórico e social.

Ao revisitarmos esse romance para a literatura brasileira, somos convidados a refletir sobre o passado, com alguns impactos no presente. Que lições poderão ser extraídas da luta da personagem Estefânia? Como

podemos garantir que essas vozes que clamam por justiça não sejam silenciadas novamente? A relevância de tal discussão se torna ainda mais evidente diante do ressurgimento de movimentos sociais que clamam pelo retorno de práticas autoritárias e violência contra os menos favorecidos, revelando a necessidade urgente de um debate crítico sobre os tempos de repressão, que tantos anos deixaram vítimas e vozes silenciadas diante da brutalidade de agentes do Estado, e de todos que foram coniventes as diversas atrocidades durante o período militar.

A reconstrução da memória por meio da ficção

A narrativa histórica do Brasil desde 1964 é marcada por um período sombrio, que se caracteriza pelo estabelecimento do autoritarismo de forma cruel e brutal. Para entender a complexa trajetória dessa discussão, é necessário retroceder ao tempo, ou seja, a um ciclo de repressão que se instaurou no país durante a Ditadura Militar, que não apenas silenciou inúmeras vozes, assim como cometeu diversos crimes, refletidas em histórias de torturas, assassinatos, desaparecimento - tudo isso, constitui em testemunhos de um capítulo aterrorizador da História brasileira, transformando cidadãos em meras estatísticas dentro desse sistema de opressão. As narrativas representam documentos de valor histórico, e que são capazes de revelar não somente feridas e cicatrizes, bem como o impacto das torturas, mortes e desaparecimentos no cotidiano e no imaginário de milhares de brasileiros (Licarião, 2018, p. 438).

O resgate dessa discussão é pertinente, já que essas narrativas históricas representam recursos valiosos para pensar e expandir a compreensão de épocas marcantes da história, em que "a literatura é capaz de transformar o trauma em experiência estética compartilhada, cumprindo com aquele dever da memória" (Idem). Essas obras refletidas através de um poder singular de disseminação que outros registros, frequentemente considerados áridos, como os documentos históricos, não conseguem igualar. A despeito das particularidades formais e temáticas dos romances produzidos no contexto de governos autoritários, Pelatto (2017) afirma que

> Ainda nos anos 1960 e 1970, diversas foram as "elaborações literárias" que tiveram o regime repressivo inaugurado em 1964 e questões a ele relacionadas, como a tortura e a luta armada, mobilizados como temáticas centrais ou estruturantes dos romances. (Perlatto, 2017, p.438)

A ficção produzida no Brasil pós-64 tem desempenhado um papel crucial na preservação da memória coletiva, capturando e transmitindo experiências humanas, emoções e eventos significativos de forma acessível e envolvente, contribuindo, assim, para o não apagamento de acontecimentos importantes de uma sociedade, fazendo também, às vezes de uma literatura como arquivo da memória (Figueiredo, 2017).

Em meio a literaturas que retratam a ditadura militar pela lente do feminino, o romance "O Passo de Estefânia" emerge como um documento representativo de uma época marcada pela presença das Forças armadas no poder Este período, que se configurou como um dos mais sombrios da história do país, foi caracterizado por um regime político que cerceava liberdades e promovia a repressão sistemática de vozes críticas. Neste sentido, a obra de Núbia Marques não pode ser analisada isoladamente; é fundamental considerar seu papel dentro de um debate mais amplo sobre a função da literatura e do escritor em um contexto de autoritarismo. Na opinião de Nelly Novaes Coelho (1983), tal romance não se tratava de uma "eloquência panfletária", pois resultava na difícil tarefa de estar

> entre uma escrita documental (= a que se quer um registro direto de uma experiência vivida na carne) e a escrita ficcional (= a que se transfigura a experiência individual e precária, projetando-se em um nível coletivo (universal, onde ela adquira a perenidade e a ressonância de um símbolo), (Coelho, 1983, p.93-94)

Essa discussão acerca do papel do escritor na sociedade brasileira transcende as fronteiras da mera produção literária, adentrando o campo da responsabilidade social. O romance em análise se insere nesse debate ao oferecer uma crítica contundente ao autoritarismo, utilizando-se

de recursos narrativos que, longe de se reduzirem a um panfleto político, elevam o discurso à categoria de testemunho e a natureza dos fatos denunciados. Neste sentido, Estefânia narra de forma metafórica, a experiência vivida com os oprimidos. É um romance que ultrapassa a vivência individual da narradora, como se constata neste trecho:

> Sei da inutilidade de levá-los ao meu mundo. Meus caminhos, o mar, a indivisível solidão, a falta de palavras que não me salvam em nenhum momento. Tudo me leva a crer que o melhor rumo não é nem o intacto, em aquele que se tenta marcar com a planta dos pés escaldantes. (Marques, 1980, p. 7)

Como menciona Licarião (2017, p.437), a literatura é capaz de fornecer "elementos de análise para melhor esclarecer o presente e de que maneira representam um dever em relação às vítimas e à sociedade em geral". Desta forma, a busca pela verdade histórica, por meio de obras literárias, possibilita que os leitores não apenas tomem conhecimento dos eventos ocorridos, mas também reflitam sobre como esses episódios ainda moldam comportamentos e percepções atuais. Nesta discussão, a ficção escrita por Núbia Marques não se limita a ser um mero relato do passado, porém, se configura como uma ferramenta de conscientização e de luta contra o esquecimento. Em um dos trechos do romance, Estefânia relata conviver com o medo em um contexto político de repressão, violência e censura:

> Vivo numa sociedade feita de medos. Medo de perder o emprego, medo de passar fome, medo de amar, medo de não ser compreendido, medo do patrão, do chefe, dos poderosos. Medo de ser gente, de comer e ter indigestão, de resfriado, de dor de cabeça. Medo, Medo por todos os lados. (Marques, 1980, p.8)

"O Passo de Estefânia" não se limita a uma crítica superficial, mas se aprofunda nas complexidades da condição humana diante da brutalidade política. As personagens são moldadas por um cenário opressivo, e suas trajetórias revelam as consequências psicológicas e sociais do regime

autoritário. A autora, portanto, cumpre seu papel de documentar uma época de repressão das experiências vividas pelo povo brasileiro, através da ficção. Cada palavra, cada personagem da narrativa são elementos que possibilitam a reavaliação do que foi vivido e o que ainda pode ser evitado no futuro. Aproveitando-se de um lugar de enunciação ainda sob o impacto da Ditadura Militar, "o livro de Núbia N. Marques tem esse enfoque muito peculiar, que o distingue dos outros livros escritos sobre a repressão. Trata-se de uma história escrita através da sensibilidade feminina" (Studart apud Marques, 1980, p.6)". Ao trazer à tona questões de censura, opressão e violações dos direitos humanos, o texto de Núbia Marques articula-se com uma literatura de resistência que aventa a necessidade de preservação da memória traumática que se recusa a ser obliterada por governos autoritários que assolaram o país em tempos de trevas.

A personagem Estefânia sempre foi uma mulher de convicções firmes. Seu espírito altruísta a conduziu ao campo da assistência social, em que ela se deparou com desafios que muitas vezes pareciam intransponíveis. A sua vida profissional, marcada por um compromisso inabalável com àqueles que dependiam de seus serviços, era constantemente obscurecida pela incompreensão familiar. Para sua mãe, que sempre sonhou com uma filha em uma profissão mais tradicional, a escolha de Estefânia representava não apenas um desvio de expectativas, mas um convite ao fracasso.

> Minha mãe estava cheia de ódios, porque não entendia minhas escolhas, nos seus desejos de me ver crescer. "Tanta profissão, médico, dentista, engenheiro, mas logo assistente social? Profissão que vive às voltas com os delinquentes e as putas" Minha mãe se contorcia de dor, arquejava ... "Minha filha, você está estragando a sua inteligência. Vá ser advogada, médica...". (Marques, 1980, p.10)

As palavras da mãe ressoavam em seu interior: "Minha mãe balançava a cabeça desenganada. Sente-se atraiçoada (Marques, 1980, p. 10)." E, assim como um livro por escrever, sua história seguia, repleta de desafios, mas também de esperanças: "Não devo levar ninguém aos meus rumos. Não devo interpretar os meus ideais para garantir a compreensão. Assusto-me com tais

pensamentos. Não sei do tempo" (Marques, 1980, p. 10). Apesar das adversidades, dos confrontos familiares e a opressão do sistema, Estefânia continuava a sua jornada por justiça, sendo, muitas vezes, desafiada pela repressão subjacente às suas lutas diárias no ambiente de trabalho, nas periferias junto aos oprimidos, desafiando burocratas, magistrados, dentre outros que permanecem em situações de poder nas instituições públicas. Assim ela reflete: "Eu devia ter mais poder do que tenho. Não estou a catar migalhas, nem fazer política social. Não leio o boletim para ciência dos fatos, nem para as verdades mistificadas (Marques, 1980, p.14)." Por isso, a narradora fala um pouco de si:

> Nem a minha luta de todas as horas garante a felicidade de ser compreendida pelos que me cercam. Não estou chamando ninguém para meus rumos, nem me atreveria, mas que culpa tenho de ainda acreditar no destino do homem? A humanidade passa tão compacta que mais parece um imenso bolo de vísceras. (Marques, 1980, p.8)

A luta para ser compreendida e respeitada em seu ambiente trabalho, também se prolongava no relacionamento amoroso entre a protagonista e Ricardo. Observa-se uma dinâmica marcada por um jogo machista que afeta profundamente a mulher envolvida. Em um dos trechos do romance, Ricardo demonstra a sua relativa indiferença em relação às necessidades emocionais dela: "Não está muito preocupado pela minha espera constante por ele. Vem quando pode. Procura-me quando lhe apraz. Nunca me telefona para indagar se estou ou não a fim de vê-lo" (Marques, 1980, p.44). Essa situação retrata a insistência da mulher em manter um relacionamento abusivo; não obstante às claras indicações de desinteresse por parte dele, também expõe uma internalização de padrões sexistas que perpetuam não só pela desigualdade de gênero, mas também se reflete na insatisfação pessoal.

> Coloco o telefone no gancho. Olho os cantos vazios do meu apartamento. Gostaria, esta noite, de ficar nadando nesta nau silenciosa, sozinha. Não me queria diante de ninguém, nem mesmo de Ricardo (Marques, 1980, p.44).

Aqui Estefânia deixa claro o seu papel de subserviência emocional, no qual suas expectativas não são correspondidas, além disso, seu valor feminino parece subordinado ao desejo e conveniência do seu parceiro.

A literatura como instrumento de denúncia

"O passo de Estefânia" se destaca por ser uma narrativa escrita por uma mulher e sob a perspectiva do feminino, expandindo as opções de interpretação do mundo proporcionadas pela literatura como registro dessa época. Essa obra apresenta uma íntima relação com o contexto político no qual foi criada, dirigindo o foco para a história extraoficial propalada por meio de testemunhos fictícios de sujeitos periféricos, desvendando um lado da Ditadura Militar pouco explorado nos romances sobre esse período: os entraves burocráticos de luta da mulher no ambiente de trabalho, ou mesmo, para narrar o que foi a política de desemprego e fome no país, que correspondia aos anos 60 e 70, considerada por muitos intelectuais como anos de intensa repressão popular. De acordo com Perlatto,

> As narrativas ficcionais possibilitam lançar, via imaginação, novos olhares, perspectivas e interpretações sobre terrenos e territórios, sobretudo subjetivos, de uma forma como a produção acadêmica stricto sensu e até mesmo a memorialística não têm condições de fazer. (Perlatto, p. 727, 2017).

Na esteira da literatura pós-1964 era, conforme ressaltado por Silviano Santiago (1989, p.13), a "descoberta apavorada e indignada da brutalidade do poder". Ainda de acordo com esse autor, as histórias criadas naquela situação, seja no âmbito ficcional, foram escritas naquela situação, de forma "alegórica" e "jornalística", seja nos "romances reportagens", teriam proporcionado um "espaço para a imaginação", ou seja, "uma crítica radical e devastadora de todas as formas de autoritarismo, e que na América Latina, tem sido pregada pelas forças militares quando ocupam o poder". (Santiago, 1989, p.14).

A personagem Estefânia não é apenas uma funcionária pública; ela é a voz daqueles que não conseguem se fazer ouvir. Com um espírito liberal

e decidido, a assistente social percorre os bairros periféricos da cidade de Aracaju/SE, enfrentando diariamente as realidades cruéis da ausência de educação, saúde, alimentação e moradia. Sua luta, no entanto, não se limita a um trabalho assistencial. A narrativa tece de forma singular as consequências da Ditadura Militar a partir das ações e as lembranças de Estefânia que se aprofunda nas complexidades da condição humana perante os mais pobres. As personagens são moldadas por um cenário opressivo, e suas trajetórias parecem perdidas, o que demonstra a falta de assistência aos oprimidos.

> D. Estefânia, já conversei com os lavradores da Aldeinha, eles não vão abandonar a terra, estamos unidos e receberemos a tiros quem tentar se apropriar dela". "Sr. Armindo, todos vocês têm que lutar pelos seus direitos, não desistam, abram o peito e gritem. Cada pessoa tem direito à terra e à vida. Não desanimem, estou com todos vocês. Olhe aqui a declaração dos direitos do homem! Eu leio para o senhor, Sr. Armindo. (Marques, 1980, p.52)

Ela relata as crueldades e injustiças praticadas por políticos, burocratas, juízes e militares, desde a implementação do Golpe Militar em 1964. Como resultado, ela é presa, torturada e subjugada. Mas, mesmo assim, ela não se deixa abater pelas brutalidades do sistema. Sua coragem em falar a violência física e psicológica sofrida e perpetrada por autoridades policiais é um ato de resistência que se reverbera através das páginas do romance. No trecho seguinte, o "monstro robotizado" metaforiza o agente policial responsável de fazer 'as execuções', que muitas vezes, expõem às vítimas a violência por meio do estupro, assim como acontecia com várias mulheres, àquelas consideradas subversivas pelo sistema opressor e político.

> Uma luta corporal, corpo a corpo. Minha blusa é arrancada e se dilacera. Enfia a mão no meu sutiã, tento me libertar. Mas o monstro robotizado aperta o meu peito violentamente. Planta a boca no bico dos meus seios e chupa-os com a ferocidade de uma besta. A dor e o gemido morrem na minha garganta. Quero gritar, mas sou logo impedida pelas mãos do auxiliar que agarra minha cabeça para trás e

> abafa minha boca com suas mãos. Grossas lágrimas escorrem do meu rosto, misturando-se com meu suor pegajoso. (Marques, 1980, p.82)

Assim, embora "O Passo de Estefânia" possa ser inicialmente lido como um romance de horror, em sua essência, tal obra se configura como um ato de resistência e memória literária. Seguindo esses pressupostos, no contexto de ditadura militar, vista sob o ângulo da dominação masculina feita por forças militares cuja sua estrutura hierárquica e autoritária contribuiu para perpetuar desigualdades, normalizar violências, sendo assim, o estupro é um exemplo utilizado pelos agentes de Estado para subjugar e controlar a mulher, reforçando a ideia de posse e poder masculino, bem como afirma Susan Brownmiller,

> Todo estupro é um exercício de poder, mas alguns estupradores têm uma vantagem que vai além da física: operam dentro de um contexto institucionalizado que funciona a seu favor e no qual as vítimas têm poucas chances e reparação (Brownmiller, 2023, p. 327)

A obra de Núbia Marques evidencia que a criação artística não deve ser dissociada do contexto político em que surge, tornando-se um poderoso instrumento de reflexão, protesto e denúncia, permitindo que os leitores compreendam as complexidades de um passado repleto de dor e luta pela liberdade. Essas narrativas retratadas como histórias de vida de pessoas presas e torturadas por regimes autoritários, muitas vezes estão relegadas ao silêncio, mas que precisam ser trazidas à tona, não apenas para honrar a memória das vítimas, bem como para alertar às futuras gerações sobre os perigos da indiferença e da negação de direitos e garantias constitucionais e de vozes silenciadas.

Encerrando

O período da ditadura militar, que se estendeu de 1964 a 1985, é um dos marcos mais significativos na história do Brasil, pois consolidou por um regime político de repressão, abusos, legitimando uma série de violências

físicas, que ocasionaram traumas físicos e psicológicos em suas vítimas. Diante desse contexto, o papel das forças militares revela a alarmante perpetuidade de práticas criminosas do Estado, por meio de ações violentas e repressivas, que buscavam 'eliminar' qualquer ato ou fato de oposição ao regime. As prisões arbitrárias, os sequestros e os assassinatos são alguns exemplos das práticas utilizadas para instigar o medo na população e silenciar aqueles que ousassem questionar a ordem estabelecida.

A personagem Estefânia narra um universo de opressão em que traumas físicos e psíquicos se entrelaçam com as lembranças de um tempo em que o medo e a repressão eram as normas. A opção dramática utilizada pela escritora sergipana esboça um quadro em que a protagonista se torna um símbolo de resistência, uma figura que, mesmo diante da repressão e torturas, mantém seus ideais e convicções. Sua história é a de tantas outras mulheres e homens que, em silêncio ou em gritos ecoantes, se opuseram à tirania dos militares, contra um sistema opressor e desigual no país.

Assim, ao final da leitura do romance, é impossível não sentir uma profunda conexão com Estefânia. Essa personagem nos ensina sobre a importância de lutar por um mundo mais justo, mesmo quando tudo parece impossível. A sua história transcende o tempo, ressoando as vozes de todos aqueles que, como ela, desafiaram a opressão e clamaram por respeito, dignidade e mudança.

A linguagem envolvente e contestadora da autora sergipana, Nubia Marques nos permite sentir a angústia e a esperança da personagem principal; e que não se limita a ser um mero relato do passado, pois se configura como uma ferramenta de conscientização e de luta contra o esquecimento. Neste sentido, seus escritos demonstram uma contribuição significativa para um debate crítico em torno de um passado referente a história política do Brasil, reforçando a concepção de que a literatura é um espaço de resistência e esperança em tempos de trevas.

Referências

BROWNMILLER, Susan. **Contra nossa vontade**. Tradução Mariana Coimbra e Beatriz Taramis Otsuka. São Paulo: Editora Cassandra, 2023.

CARVALHO, Maria Leonia Garcia Costa. **Caleidoscópio da poética de Núbia Marques**. Revista Interdisciplinar, São Cristóvão, UFS, Jul-dez, p.293-308, 2019.

COELHO, Nelly Novaes. **O passo de Estefânia: entre o depoimento e a ficção**. Letras de hoje, p. 93-100, 1983.

DALCASTAGNÈ, Regina. **O espaço da dor: o Regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2017.

LICARIAO, Berttoni. **Eurídice Figueiredo – A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea. Brasília. Número 53, p. 437-442, jan/abr 2018.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MADRUGA, Beatriz. **"Trilogia da Tortura": mulheres e seus discursos nos romances de Heloneida Studart**. Tese de doutorado. UFRN, 2021.

MARQUES, Núbia N. **O passo de Estefania**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

MELNIKOFF, Elaine Almeida Aires. **A trajetória de Núbia Nascimento Marques: contribuições para a educação em Sergipe (1978-1999)**. São Cristóvão, (137f.), 2014.

PERLLATTO, Fernando. **História, literatura e a ditadura brasileira: historiografia e ficções no contexto do cinquentenário do golpe de 1964**. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 30, no 62, p. 721-740, setembro-dezembro 2017

SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

A CASA EMBRUXADA NA NARRATIVA DE CECILIA EUDAVE

Maria Stella Galvão Santos[1]

Introdução

A casa mal-assombrada, aqui denominada de "embruxada", é um tema de terror muito popular nas narrativas curtas do século XVIII e se vincula fortemente à tradição gótica anglo-saxônica. A genealogia do conto fantástico remonta aos anos Setecentos, de acordo com Calvino (2004), na introdução da coletânea por ele organizada sobre a contística fantástica dos Oitocentos. Mas, ainda que a origem desta modalidade de escrita literária ocorra durante a vigência do Romantismo alemão, no início do século XIX, "já na segunda metade do século XVIII o romance gótico inglês havia explorado um repertório de temas, ambiente e efeitos do qual os escritores do romantismo beberiam abundantemente" (Calvino, 2004, p. 10).

Mas, ainda que historicamente a recriação desse tipo de espaço sinistro tenha principiado em textos literários de língua inglesa, o tema não é estranho à literatura espanhola, notadamente a contemporânea. Além disso, nas últimas décadas, um grande grupo de mulheres escritoras vem experimentando uma modalidade de *boom* narrativo, notadamente no gênero contístico. Este artigo analisa este fenômeno em uma casa que cobra vida própria no enredo, e está presente no conto "Una noche de invierno es una casa", publicado na coletânea de contos *En primera persona* (2013), da escritora e acadêmica mexicana Cecilia Eudave. A noite invernal do conto se apresenta especialmente já na frase de abertura: "Al entrar se comprobó mi más triste sospecha: ahí hacía un frío de ésos ancestrales, que me dobló la espina dorsal y me obligó a apoyarme sobre una de las desconchadas paredes" (Eudave, 2013, p. 127).

1 Doutoranda em Estudos da Linguagem (PPgEL-UFRN), participante do Grupo de Pesquisa Ponte Literária Hispano-Brasileira. E-mail: stellag@uol.com.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1974-7692.

O espaço no relato literário

Nos estudos sobre tempo e espaço na literatura, há uma tendência de priorizar o espaço em detrimento do tempo, devido às inúmeras extrapolações críticas que a consideração do espaço enseja. Afinal, desde que nascemos, vivemos vinculados a espaços de tipos muito diferentes: geográficos, ambientais, físicos e, ousamos dizer, psicológicos. Muitos deles são particularmente marcados pelo tempo que passamos neles, pelas experiências vivenciadas, pelos sentimentos que evocam e pelos arquétipos que incorporam. Como argumenta Fernando Aínsa (2003, p. 23): "La imagen del espacio se filtra y se distorsiona a través de mecanismos que transforman toda percepción exterior en experiencia psíquica y hacen de todo espacio un espacio experimental y mental".

Segundo Álvarez Méndez (2003), cujos estudos investigam o espaço como marco definidor na literatura contemporânea, quando atrelado à dimensão temporal, a capacidade articuladora e estruturante do âmbito espacial gera sua própria sintaxe, semântica e significado no interior do texto literária. Como Aínsa, a autora propõe o espaço como fundamento de sustentação do enredo em conexão com os personagens que circulam por ele e também como recurso para evocar estímulos e emoções no leitor. O espaço, portanto, não apenas como cenário onde se desenrola a trama da narrativa e no qual circulam os personagens, mas também como "[...] protagonista o el elemento estructurador de la trama, revistiéndose de coherentes formas y múltiples sentidos, a través de la presentación de lugares cargados de significación que construyen mundos ficcionales no sólo análogos al real, sino también míticos o fantásticos" (Álvarez Méndez, 2003, p. 551).

Assim, no conto objeto de nossa análise, cada vez que a dupla de personagens – um casal que enfrenta o desgaste do casamento – se movimenta na casa em ruínas, as camadas metafóricas vão se superpondo. O leitor deduz desde as primeiras linhas que a aquisição do imóvel é uma alegoria do matrimônio que mal se aguenta nas pernas. A tentativa de reformar a casa que vai ganhando vida própria ao longo da narrativa, se constitui em um

pesadelo sem interrupção. O relato é feito em primeira pessoa, por meio de narradora sem nome que, junto com seu marido Enrique [único nomeado da trama], adquire uma mansão decrépita, dilapidada e gelada com um jardim, que termina por destacar-se como o elemento mais atrativo do imóvel, especialmente para ela. O ambiente é espectral e a deterioração do casarão impregna não apenas suas paredes cada vez mais atravessadas por qualquer coisa de pútrida, como se lê ainda no 1º parágrafo do conto:

> Aquel lugar era inmenso, sí, muy grande, pero inmundo, parecido a una piel que con el tiempo se desgaja y va dejando su rastro por cualquier parte. Y ese olor, que nunca logré erradicar, entre dulzón y amargo, parecido a la descomposición de una vaca que por el camino algún incauto golpeó y dejó morir. Esa casa agonizaba y necesitaba sangre fresca para seguir viviendo, ahora me parece más claro, pero en ese entonces... (Eudave, 2013, p. 127).

Em *La poética del espacio* (2000), Bachelard define a casa como nosso lugar no mundo, alcançando mesmo a dimensão cosmogônica., como um universo em miniatura. Mas é nela, também, que convivem a memória e a imaginação de modo indissociáveis. "Una y otra constituyen, en el orden de los valores, una comunidad del recuerdo y de la imagen. La casa guarda en sí misma una historia, un sentimiento de lo íntimo, de lo protegido y a la vez de lo encerrado" (Bachelard, 2000, p. 28). Esta citação se aplica magistralmente a correlações com o conto de Eudave. Nele a casa não é apenas um espaço físico, senão um lugar no qual a protagonista enfrenta seus próprios medos e tensões internas, dentro da fria perspectiva de uma noite invernal em um *locus* que não acolhe, muito pelo contrário.

> Todo iba de horrible a horroroso, pero no fue suficiente hasta que llegué al baño y vi aquel desastre lleno de hongos, de humedad y suciedad. Para colmo me habían dicho que alguien había habitado esa casa, una pareja, como nosotros. Ah no, me dije, como nosotros no. ¿Quién puede vivir así? Aquello era un chiquero. Pero, ¿quién puede resistirse a un jardín? ¿A un inmenso jardín en medio de una ciudad tumultuosa? Todos, menos yo [...] (Eudave, 2013, p. 128).

Na leitura de Henri Lefebvre (2013), a casa ou uma rua pode ser vista inicialmente desde seu aspecto estrutural. Se bem construída e sólida, teria um aspecto estável, portanto, se poderia associá-la ao arquétipo da firmeza. Mas, como nota o autor, tal solidez não resiste a uma análise crítica mais detida. Quando o pensamento a veja destituída de seus muros e pilares, portanto de sua aparente solidez, que imagem se produzirá? "La casa emergerá recorrida por flujos de energía que la atraviesan de parte a parte: agua, gas, electricidad, teléfonos, ondas de radio [hoje, redes óticas] y televisión. La imagen de solidez podría sustituirse por la imagen de un nodo de flujos, movilidades, com ductos que llevan y evacúan" (Lefebvre, 2013, p. 148). Assim, aquilo que habitaria no terreno do desejável, do sonho, do onírico, se apresentaria de modo muito menos idealizado e racionalista quando analisado sob uma ótica que não prescinda do real, conforme o filósofo francês. A casa, aparentemente imóvel, se mostraria com uma máquina análoga a um corpo ativo, pleno de energia e informação.

Real x Fantástico

É curioso como o real, longe de ser apartado dos relatos literários fantásticos, como assinala Rosalba Campra (2008), é parte inseparável desta modalidade de relato enviesado sobre múltiplos contextos da ação humana. Como recorda esta crítica literária argentina cujos trabalhos são majoritariamente voltados à explosão contemporânea do fantástico, ler ficção já pressupõe que o leitor aceite aquilo que o texto traz, reconhecendo nele um grau de realidade que o associa ao mundo concreto. Como se fora parte intrínseca de um pacto para a afirmação da estrutura ficcional. Como quando a narradora-personagem grita com os pedreiros, cobrando por resultados efetivos em uma reforma que parece infindável, algo que dialoga fortemente com a realidade vivenciada por aqueles que já reformaram imóveis. No conto, a casa é a responsável pelo destempero. "De nada sirvió que lo amedrentara, ni que le gritara (por alguna extraña razón, esa casa me había vuelto agresiva y había sacado lo peor de mí) (Eudave, 2013, p. 131). E mais, quando a reforma enfim é concluída, tudo "se veía igual, sólo

que ahora con todo nuevo, pero la impresión era la misma, la de un cuarto de baño viejo e inmundo" (idem).

Assim, como apontado por Campra, em se tratando de textos literários pertencentes ao gênero literário que causa deliberado desconforto e estranhamento, se exige uma dose extra de credulidade àqueles que os leem. "Los textos fantásticos plantean una contradictoria aventura: pretenden constituirse como realidade, pero una realidade sobre la que debemos ejercitar el descreimiento. A la vez que solicitan nuestra aceptación, exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdade" (Campra, 2008, p. 15).

Essa tendência do fantástico à dubiedade e ambiguidade já aparecia nos primeiros estudos sistematizados por Todorov. Ele dividiu a abordagem em dois grandes grupos, o primeira consistindo no fantástico maravilhoso, caracterizado pelo sobrenatural aceito, ou seja, quando o fenômeno desconhecido não pode ser explicado racionalmente, como se evidencia no conto "Casa Tomada", de Cortázar. O segundo é o fantástico estranho, que se caracteriza pelo sobrenatural aceito, em que o fenômeno desconhecido pode ser explicado racionalmente, como na maioria dos contos de Edgar Allan Poe. A primeira característica aparece de forma notória neste conto de Eudave, cujo personagem central é a casa.

Como reflete Cecilia Eudave, também investigadora das múltiplas formas de manifestação do fantástico na literatura, dos primórdios do gótico inglês aos relatos contemporâneos que se destacam pela frequência do inusual, do insólito e do infamiliar:

> El horror es difícil de aprehender, por eso va estableciendo sus dinámi-cas discursivas y sus propiedades estructurales de acuerdo al género que se apropie de él. Va de lo insólito a la realidad aparentemente más «verdadera», de lo confuso a la lucidez más escalofriante, resurgiendo y desembocando en problematizaciones que van desde lo sociológico, lo antropológico, lo psicoló-gico o lo literario entre otros (Eudave, 2018, p. 58).

Para tomarmos um exemplo da escrita dos contos fantásticos, ao tratar dos modos de capturar a atenção plena do leitor, Cortázar afirma que

eles se dão mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, "no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível" (Cortázar, 2006, p. 157). No 6º ensaio de *Valise de Cronópio*, "Alguns aspectos do conto", o escritor argentino afirma que seus contos produzidos a partir dos anos 1950 receberam o selo de fantástico por falta de melhor nome para identificá-los. O curioso é que o autor afirma isso depois de associar-se explicitamente, no mesmo livro, a essa modalidade literária.

E explica as razões para a adoção deste gênero de escrita. São relatos que se opõem "ao falso realismo que çonsiste em crer que todas as coisas podem ser explicadas, como queria o otimismo filosófico e científico do século XVIII, dentro de um mundo regido por um sistema de leis, princípios, relações de causa e efeito, psicologias definidas, de geografias cartografadas" (idem, p. 148). Atribui sua opção pelo fantástico, ainda, em oposição a visões cartesianas e positivistas, a partir do momento em que se familiarizou com as ideias do dramaturgo e escritor francês Alfred Jarry [1873-1907], para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis. Estas ideias, como depõe Córtazar (idem, p. 149), "foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal por uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo".

Bakhtin e o cronotopo 'casa'

O conceito de cronotopo foi proposto por Mikhail Bakhtin no ensaio *Formas de tempo e de cronotopo no romance*[2] como uma estratégia teórica para identificar simultaneamente, no texto literário, duas dimensões cruciais para a compreensão da narrativa. Trata-se de um processo, como afirma o autor, que permite depreender três aspectos do texto, do tempo-espaço ao personagem histórico real que se projeta neles. "À interligação fundamental das relações temporais e especiais, chamaremos cronotopo

2 Parte integrante do livro *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance* (Hucitec, 2010).

(que significa "tempo-espaço"). [...] Entendemos o cronotopo como uma categoria conteudístico-formal da literatura" (Bakhtin, 2010, p. 211).

Logo, o cronotopo se revela, na perspectiva bakhtiniana, em um 'dois em um' que, de um lado [tempo], permite condensar e comprimir a esfera artístico-literária e, de outro [espaço], é intensificado ao enveredar pelo sentido do tempo, do enredo e da história. Segundo Bakhtin (2010, p. 211), "esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico". Aplicar este conceito na análise de textos de diferentes gêneros – no nosso caso, o conto fantástico – pode resultar em uma compreensão mais ampla do modo como se organiza, nas narrativas pesquisadas, o enunciado ficcional. O cronotopo *casa*, no conto "Una noche de invierno es una casa", se apresenta claramente ao mesclar as dimensões de espaço e tempo [entendido aqui como todo o período abarcado pelo relato, que se passa no âmbito da construção].

Estudioso da abordagem dialógica do discurso em Bakhtin, Fiorin (2006) dedica um tópico de análise ao cronotopo, etimologicamente formado pelas palavras gregas crónos (tempo) e tópos (espaço). Trata-se de uma forma de representar o mundo social traduzido nos textos literários de diferentes épocas. "O cronotopo é uma categoria conteudístico-formal que mostra a interligação fundamental das relações espaciais e temporais representadas nos textos, principalmente literários" (Fiorin, 2006, p. 134). De todo modo, recorrer a esta formulação conceitual [cronotopo] para empreender análises literárias permite, como afirma ainda Fiorin, (2006, p. 134), "diferenciar autores, distinguir gêneros ou subgêneros". Permite também produzir uma interação constante entre o mundo real, ou mundo social de que fala Bakhtin, e o mundo da representação.

E, face à análise dialógica de um texto literário, instala-se a impossibilidade de fusão destes dois mundos. Para a ensaísta Cecilia Eudave (2018), a representação literária que explora o medo propõe níveis de sentidos que o diferenciam de outros gêneros. O espaço, neste âmbito, pode perfeitamente apresentar-se no relato fantástico como uma mediação entre medos ancestrais e medos moderno. "Por otra parte, el horror también es difícil de delimitar, se asocie a la literatura de corte realista o fantástico, porque es

emotivo, una masa aterradora que absorbe nuevas convenciones narrativas de cada cambio histórico o social (Eudave, 2018, p. 61).

Casa infamiliar

Em ensaio no qual entrelaça a análise literária e o exercício da psicanálise – com base no conto "O Homem da Areia", de E.T.A Hoffmann – Sigmund Freud aborda o estranhamento que ronda o humano e geralmente o leva à repetição de padrões e histórias internalizadas. Nas palavras do autor: "[...] familiar [*Heimlich*] é uma palavra cujo significado se desenvolveu segundo uma ambivalência, até se fundir, enfim, com seu oposto, o infamiliar [*Unheimlich*]. Infamiliar é, de certa forma, um tipo de familiar" (Freud, 2019, p. 47-9, grifos do autor). Conforme apresentado pelo médico austríaco que fundou as bases da Psicanálise, a estrutura do conto se desenvolve de modo a criar incerteza no leitor, "na medida em que ele não permite que se intua, de início, se ele nos quer introduzir no mundo real ou em um mundo fantástico, que lhe é caro" (Freud, 2019, p. 59). A ideia de realidade, aqui, novamente apresenta o componente ambíguo, porque equivale àquela plasmada pelo escritor, a quem Freud chama de inigualável mestre do infamiliar na literatura.

No conto em questão, Hoffmann apresenta o protagonista, Natanael, por meio de cartas escritas ao amigo Lothar, irmão de sua noiva Clara. Perturbado por uma visita que o remete a uma sinistra lembrança de infância, Natanael conta em suas cartas a história do homem da areia, um tipo perverso que jogava areia nos olhos das crianças para depois arrancá-los e comê-los quando elas não queriam dormir, uma crença que impregnou a infância do menino. Mergulhando o personagem numa espiral de medo, tensão e loucura que o leva ao manicômio, a trama conduz o leitor a um desfecho surpreendente. Traçando um paralelo entre a trama clássica de Hoffman [século XIX] e o conto de Eudave [XXI], observamos a mesma ênfase em uma personagem que apresenta características *bordeline,* sempre a ponto de enlouquecer em meio a uma reforma infindável e sem resultados práticos, um marido escarnecedor e a constatação da frialdade e ruína do

matrimônio. Mas, diferentemente de Natanael, a mulher sem nome deste conto decide abandonar a casa e o que ela representa, sinalizando uma reforma que empreenderá em seus próprios escombros.

Como dito por Todorov (2004, p. 31), primeiro a sistematizar os estudos neste campo literário, "o fantástico é a hesitação experimentada por um ser, que apenas conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural vivenciado por um personagem". A hesitação experimentada pelas personagens, conforme este teórico, convida o leitor a adentrar os interstícios da história, desta maneira produzindo mais nele maior envolvimento com a trama: "O papel do leitor é confiado a uma personagem e ao mesmo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra" (Todorov, 2004, p. 39).

Ressaltamos, no caso do conto analisado neste artigo, que o aparentemente sobrenatural cede lugar ao insólito extraído do cotidiano, refletido numa casa que se recusa a seguir o *modus-operandi* habitável, por assim dizer. Ou, usando uma expressão apresentada por Chiampi (1983, p. 27) em *El realismo maravilloso*, se trata de uma modalidade de "sobrenaturalización de lo real". A autora explica um dispositivo clássico narracional do texto fantástico: "El narrador que se erige en testigo y relata una historia ya ocurrida, se ocupa de registrar realisticamente el fenómeno insólito, para obtener la credibilidade del lector" (Chiampi, 1983, p. 68).

A casa embruxada

No relato de Cecilia Eudave, a protagonista descreve pormenorizadamente suas inúteis tentativas de reforma da casa em estado ruinoso: os interruptores nunca chegam a funcionar, ainda que se faça uma troca radical de cabos elétricos, as luzes se acendem sem o comando humano, a água quente, prevista para chegar à cozinha, escorre das paredes do banheiro. Os pedreiros convocados a exercer turno de trabalho em tempo integral colocam em xeque o caráter vibracional da casa. E apontam a descoberta de uma imagem da Virgem Maria em cada closet. "A lo mejor hay fantasmas», dijeron, y "esto es una precaución, un detente para los aparecidos,

para su maldad», y esa frase me hizo reír de nervios, lo que me faltaba, gente muerta deambulando por los pasillos" (Eudave, 2013, p. 129-30).

E há detalhes bizarros como um sanitário cuja instalação antiga, que não foi possível consertar, obriga os novos moradores da casa "a hacer nuestras más íntimas necesidades de ladito (igual que él y yo a no decirnos más las cosas y a tolerarnos mutuamente de ladito)" (Eudave, 2013, p. 132). Ao longo de todo o conto, transparece a animosidade entre o casal, especialmente da parte do marido Enrique que culpa a cônjuge, referida como engenheira civil, por todas as mazelas e insucessos da reforma. Aqui, novamente, vê-se uma ponte bastante verossímil entre o senso comum [equivocado, acrescentaríamos] relacionado à profissão dela e a capacidade de colocar um ponto final na obra.

A casa, por seu lado, cobra vida própria e se recusa a ser remodelada, enquanto se avolumam, na narrativa, uma variedade de eventos inexplicáveis relacionados à reforma desejada mas não concretizada. "Cuatro meses después de pintada la casa, la humedad reapareció. Era una humedad gloriosa, de esas que florean toda la construcción de manera caprichosa, de esas que pueden pasarse la vida haciéndonos la vida imposible: el salitre" (Eudave, 2013, p. 135). A própria narradora se refere *a la casa que es una noche de invierno* recorrendo à dimensão antropomórfica, classificando-a ora de louca ea insensível, ora de manipuladora e irascível. Freud, então, comparece para informar que sim, todos atravessamos uma fase correspondente a uma espécie de animismo primitivo, "e não nos afastamos dela [fase] sem que ela nos legue restos e rastros capazes de expressão, de tal modo que tudo aquilo que nos aparece como 'infamiliar' [grifo do autor] é a condição para que esses restos da atividade psíquica animista ainda nos toque e estimulem sua expressão" (Freud, 2019, p. 85).

Neste conto infamiliarmente próximo, a narradora finalmente entrega os pontos, cansada dos reveses enfrentados diuturnamente, depois de tentar pateticamente que o marido escolha entre ela e a casa. Resposta previsível, ela faz a mala e dispõe-se finalmente a partir, não sem antes dar uma olhada geral no cenário de suas recentes mazelas: "Lo recorrí todo: el inmundo baño; la cocina donde casi pierdo el cóccix; la sala, que era

propiedad inequívoca de la mancha trashumante; la recámara, donde escuché un sinfín de conciertos para gatos, y donde se acabó lo que se daba en mi relación con Enrique" (Eudave, 2013, p 136-37). É como um inventário da personagem, que se auto-felicita pelo jardim, agora mais verde e bonito que nunca, em diálogo surdo com a ambiguidade que é marca do fantástico literário mas também com seu teor fortemente simbólico. A casa, metáfora do casamento em ruínas, é um espaço fechado, com pouco ar circulante. A má vontade do marido com a condução da obra, da qual ele também é partícipe, expõe o relacionamento tóxico. O jardim, único rincão fresco, bonito e que reagiu aos cuidados da narradora-protagonista, sinaliza o espaço exterior e a natureza de um ser enfim independizado.

Referências

AÍNSA, Fernando (2003): Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literária del estar en el mundo, **Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana**, n.20, 2003, pp 19-36.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea. **Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica**, *12*, 2021, 549–570.

BACHELARD, Gaston (2000): **La poética del espacio**. Trad. Ernestina de Champourcin. Fondo de Cultura Económica, México.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. *In* BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética – A Teoria do Romance**. São Paulo: Hucitec, 2010.

CALVINO, Italo. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPRA, Rosalba. **Territorios de la ficción. Lo fantástico**. Sevilla: Renacimiento, 2008.

CHIAMPI, Irlemar. **El realismo maravilloso**. Caracas: Monte Ávila, 1983.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. *In* **Bestiario**. Pamplona: Leer, 2009.

DÍEZ COBO, Rosa María. Arquitecturas del hogar invertido: reescribiendo la casa encantada. **Brumal: revista de investigación sobre lo fantástico**. 2020, V. 8, n. 1, p. 135-156.

EUDAVE, Cecilia (2013): «Una noche de invierno es una casa», *In* **En primera persona**, Amargord, Madrid..

EUDAVE, Cecilia (2018): Hacia una clasificación del espacio en textos de horror fantástico, en **Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico**, vol.vI, núm. 2, pp. 57-73.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar** [Das Unheimliche] (1919). *In*: FREUD. *Obras incompletas.* Edição comemorativa bilíngue (1919-2019). Tradução Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LEFEVBRE, Henri (2013): **La producción del espacio**, trad. Emilio Martínez, Capitán Swing, Madrid.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura Fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

A ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA E FEMINISTA DE ALINA PAIM

José Domingos de Jesus Santos[1]

Considerações iniciais

A representação das questões de gênero provocadas pela ordem patriarcal constitui uma linha de força recorrente nas literaturas produzidas por mulheres no século XX. Nesse contexto, Alina Paim (1919-2011) destaca-se como uma das principais romancistas brasileira a denunciar, por meio de obras de "grande teor social, característico de seu engajamento político junto ao PcdoB" (Cardoso, 2019, p. 12), as dificuldades enfrentadas por mulheres em um sistema patriarcal opressor, machista e excludente.

Nascida em 10 de outubro de 1919, na cidade de Estância, Sergipe, Alina Paim consolidou uma trajetória literária e política pautada pela crítica às relações de poder e às diferentes formas de opressão que recaem, especialmente, sobre as mulheres e as classes menos favorecidas, aliando essa perspectiva politizada a uma escrita marcada por traços autobiográficos e pela introspecção humana.

Sua vasta produção abrange, respectivamente, os romances: *Estrada da liberdade* (1944), *Simão Dias* (1949), *A sombra do patriarca* (1950), *A hora próxima* (1955), *Sol do meio-dia* (1961), a trilogia de Catarina, composta por *O sino e a rosa*, *A chave do mundo* e *O círculo* (1965), além de *A sétima vez* (1975) e *A correnteza* (1979) e estende-se à literatura infantojuvenil, com destaque para *O Lenço Encantado* (1962), *A casa da coruja verde* (1962), *Luzbela vestida de cigana* (1963) e *Flocos de algodão* (1966).

Apesar de seu expressivo conjunto de obras, – Alina Paim ainda é desconhecida do meio acadêmico e do público em geral – (Cardoso, 2009,

1 Doutorando do PPGL\UFS . Integrante do Grupo de Pesquisa: Literatura e Cultura(GELIC\UFS\CNPq).E-mail: josedomingos266@academico.ufs.br. ORCID: https://orcid.org/0009 0005-5229-8747.

p.35). Muitas das barreiras que enfrentou para conquistar visibilidade, segundo Maciel *et al.* (2024, p. 110), estão relacionadas ao fato de ser:

> uma escritora nordestina advinda do quinto estado mais pobre do Brasil e o menor deles em extensão territorial, dedicada que foi ao PCB quando não somente a esquerda era perseguida como as mulheres que se dedicavam ao exercício da escrita encontravam maiores dificuldades do que seus pares masculinos para publicar seus escritos.

Frequentemente silenciada e desvalorizada pela crítica e pela historiografia literária, justamente por atuar em um ambiente dominado por homens, Paim relatou que, mesmo tendo escrito em apenas quatro meses seu primeiro romance - *Estrada da liberdade* - precisou recorrer à leitura e à validação masculina, por meio do marido, Isaias Paim, e de amigos escritores, como Graciliano Ramos, que, assim como Jorge Amado, eram seus companheiros de lutas sociais no PCdoB - o que confirma o quanto o campo literário estava impregnado pelas hierarquias de gênero, impondo às mulheres a necessidade de legitimação masculina para alcançar reconhecimento como autoras.

Em suas narrativas, mulheres feministas, professoras e operárias protagonizam lutas por um mundo mais justo, subvertem os espaços familiares e religiosos em que vivem confinadas e ,algumas delas, conseguem romper com as amarras patriarcais. A esse respeito, certa feita, questionada em entrevista quanto ao destaque dado às personagens femininas, Paim, respondeu, que , por ser mulher,

> compreende melhor o universo feminino, ela mesma faz parte dele (risos). É impossível um escritor ficar fora, parte dele também está ali, latente, parte dele e de outras pessoas, mas com o toque mágico da ficção. Tem muito da experiência de vida, dos sonhos- pessoal e coletivo (Paim, 2009, p. 265).

Logo ,

> é possível afirmar que a mulher está no centro de sua literatura, visto que o discurso feminista sempre entrecorta as falas de suas persona-

> gens sedentas por justiça e igualdade de direitos tanto no cotidiano da família patriarcal como no espaço do trabalho (Gomes, 2014, p.32).

A partir deste entendimento, o presente estudo examina como Paim ficcionaliza eventos de sua própria vida em *Estrada da liberdade, Simão Dias* e *A sombra do patriarca*, cujos enredos são tecidos por uma escrita autobiográfica que critica as estruturas patriarcais e abrem espaço para a discussão sobre questões de gênero na literatura.

Para isso, divide-se a análise em três seções dedicadas a cada um desses romances. Na primeira parte, discute-se a relação entre Marina (personagem) e Alina (escritora), evidenciando as conexões entre vida e ficção em *Estrada da liberdade*. A segunda parte explora *Simão Dias*, destacando a tênue fronteira entre as questões femininas vividas por Alina e aquelas narradas pela protagonista Maria do Carmo, enquanto a terceira parte aborda *A sombra do patriarca*, enfatizando, a partir da aliança feminina entre as primas Raquel e Leonor, as estratégias narrativas de crítica social e de afirmação da mulher como sujeito histórico.

Marina e Alina: mulheres que caminham em *Estrada da liberdade*

Em Estrada da liberdade (1944), delineia-se um entrelaçamento entre o narrado e o vivido no qual se inscrevem as questões entre gênero, trabalho e poder na sociedade brasileira do início do século XX. A narrativa, segundo a própria autora, "trata da história de Marina, uma estudante que morava com a madrinha na capital baiana, que cedo se revolta com as condições de inferioridade da mulher professora" (Paim, 2009, p. 259).

A experiência da romancista como jovem professora tanto na Bahia quanto no início de sua trajetória no Rio de Janeiro está personificada em Marina, "professora recém-formada no colégio de freiras, que passa a lecionar no mesmo" (Maciel, Gomes, 2024, p.105), mas, assim que "é aprovada em um concurso público, começa, então, a lecionar na periferia" (Maciel, Gomes, 2024, p.105), isto é, no bairro Liberdade, onde Alina morou.

Com isso, a protagonista se depara com a dura realidade de receber apenas "- Cem mil-réis?! - repetiu Marina como se recebesse um tapa no rosto" (Paim, 1944, p. 76), valor muito abaixo daquele que esperava. Tal episódio, para Cardoso (2009, p.38) – mostra a institucionalização do poder patriarcal, regido por princípios em que o trabalho da mulher vale menos do que o do homem, embora exerça a mesma função".

Ao perceber que "era difícil ganhar tão pouco, mas o mais difícil de tudo era engolir o desprezo com que a olhavam" (Paim, 1944, p. 84), ela rejeita os ensinamentos das freiras de que "a mulher devia ser submissa, calada, pura" (Paim, 1944, p. 78). Nesse gesto, começa a romper com a subordinação imposta às mulheres no magistério, desafiando o autoritarismo institucional e as expectativas sociais que exigem dela uma postura passiva e moralmente irrepreensível.

A liberdade tão desejada pela professora não se restringe às ruas do bairro onde leciona; metaforiza-se como um caminho interno, percorrido rumo à sua emancipação intelectual, emocional e social. A "estrada" que ela trilha é, simultaneamente, física e existencial, repleta de obstáculos que exigem coragem "para Marina, descobrir o mundo em sua inteireza" (Mendonça, 2019, p.7). Nesse trajeto, ela se dá conta de que "era necessário pensar. Pensar muito, pensar sempre" (Paim, 1944, p.79), pois "a verdadeira liberdade [...] consistia em ser dona do próprio pensamento" (Paim, 1944, p. 81).

Sua formação é moldada por diferentes pessoas ao longo de sua vida. Na infância, as freiras dão-lhe uma educação voltada à submissão feminina. Na fase adulta, surgem personagens como a madrinha Edith, que representa certa segurança; Maria José, amiga de juventude, e seu marido Miguel, cuja postura comunista e politizada desperta em Marina uma consciência crítica sobre as desigualdades sociais.

O papel de Miguel na narrativa assemelha-se ao de Graciliano Ramos, amigo da escritora, que, ao lhe emprestar livros, despertava "um olhar contestador àquele sistema que oprime e controla as mulheres" (Maciel, Gomes, 2024, p.105). Assim como "Mestre Graça", como carinhosamente chamava o renomado escritor modernista, Miguel "não queria apenas que ela lesse, queria que ela pensasse, que ela se revoltasse, que ela agisse" (Paim, 1944, p. 85).

Além desses personagens, os colegas de trabalho e as crianças da escola pública contribuem para a transformação da personagem, expondo-a à realidade de quem vive à margem da sociedade e intensificando essa busca por liberdade, que se amplia às disputas de gênero, posto que, como observa Ramalho (2019, p. 75), "Marina encarna questionamentos que transcendem sua individualidade e atingem todas as mulheres, tornando-se uma figura paradigmática das opressões e resistências femininas".

Simãos Dias: a fronteira entre o vivido e o narrado

Em seu segundo romance, *Simão Dias* (1949), a personagem principal, Maria do Carmo, fica órfã de mãe aos seis anos e, após essa morte precoce, foi entregue aos cuidados de suas três tias solteiras; Iaiá , Naná e Laurinha.

Por não terem recebido praticamente nenhuma instrução formal, já que o pai considerava a educação feminina desnecessária, as tias dedicavam-se à costura e à renda, alternando o trabalho com as longas conversas e mexericos nas calçadas vizinhas, suas principais distrações. Iaiá e Naná, as mais velhas, não lhe poupavam carinho, mas impunham-lhe uma educação pautada pela rigidez e pela disciplina, recorrendo frequentemente a castigos para mantê-la sob controle.

Neste romance, Alina recria uma fase importante de sua infância e adolescência, partilhando com o leitor suas memórias e impressões do dia a dia em Simão Dias, cidade do interior sergipano que serve de cenário para a narrativa. Esse apresenta vestígios autobiográficos visíveis; seja pela morte precoce da mãe da autora, seja pela presença de diferentes lugares por onde transitou, como Estância ,onde nasceu, "Salvador e Aracaju, cidades onde mantinha amigos e partidários das causas políticas" (Gomes, 2014, p.31), ou ,até mesmo, pelas punições físicas e psicológicas à infância de Maria do Carmo, as quais , como relembra a protagonista: "Nunca me esquecerei do dia em que, por ter falado mais alto, apanhei com vara de marmelo até não conseguir sentar. Disseram que era para eu aprender a ser mulher" (Paim, 1949, p. 34), têm origem nas próprias vivências da escritora.

A estrutura deste livro, organizada como uma espécie de diário íntimo, se alinha à afirmação de Branco (2004, p.78), para quem "uma das produções mais características da escrita feminina são as memórias na forma de diários, que apontam para uma visão subjetivada e intimista da vida, com inquietações, fatos miúdos e relatos fragmentários".

Desta maneira, o recurso ao formato do diário atende ao propósito de representar uma protagonista voltada para a sondagem de si mesma, todavia, conforme destaca Figueiredo (2013, p.36), por se tratar de uma "obra literária, e não de um verdadeiro diário, há uma organização interna que o diário normalmente não tem, assim como há outros personagens, diálogos, enfim, elementos do próprio romance".

Tradicionalmente, o diário é concebido como um gênero íntimo, não ficcional, marcado pela escrita cotidiana e espontânea de experiências pessoais, pensamentos e afetos. É uma escrita voltada ao eu, sem compromisso com um leitor público, funcionando como uma confissão privada. Uma ficção permeada pelo diário, no entanto, não torna este "falso", pelo contrário; revela uma verdade por outros meios; pela metáfora, pela elaboração estética e pela rememoração subjetiva. Nesse sentido, *Simão Dias* insere-se numa tradição de escrita feminina que articula o testemunho pessoal à denúncia das estruturas opressoras, mostrando que a verdade pode ser literária, e a ficção uma possibilidade do real.

A preservação dos nomes reais das tias , por exemplo, foi uma forma de denunciar uma infância atravessada pela opressão patriarcal, ainda que exercida por mulheres, pois a própria declarou que com essa obra:

> Eu me vinguei das minhas tias solteironas. Queria que toda a família soubesse dos castigos que sofri naquela casa, das humilhações, mas, certamente, nem tudo é verdadeiro, tem que ter a ficção, a invenção. É parte da minha vida, meio autobiográfico, entende? (Paim, 2009, p. 264).

Embora o modelo familiar retratado em *Simão Dias* se afaste da configuração nuclear problematizada por Oyěwùmí - na qual a concepção de gênero se ancora na dominação masculina e , portanto, desconsidera

outras formas de relação que vão além do casal e dos filhos - são as tias solteiras que, diariamente, reproduzem essa lógica patriarcal ao imporem à Maria do Carmo uma disciplina rígida e castigos próprios do domínio masculino, tornando-se, assim, reprodutoras de uma ordem que não nasce necessariamente da experiência feminina, mas antes de uma representação literária da mulher construída sob a ótica masculina que, de acordo com Branco e Brandão (2004, p. 11):

> produzida no registro do masculino não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí circula nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível.

Raquel e Leonor: luzes que escapam à sombra do patriarca

Em *A sombra do patriarca*, seu terceiro romance, a protagonista Raquel, uma jovem órfã de mãe, deixa a cidade do Rio de Janeiro com o pai, Alfredo, um caixeiro viajante, e segue para o interior de Sergipe com o intuito de conhecer seu tio Ramiro, descrito por ela mesma como um verdadeiro "senhor feudal [...] um patriarca", que "domina a família inteira - os irmãos, os filhos, genros, netos e sobrinhos" (Paim,1950, p. 58-59) e "age semeando a miséria, sugando as energias, matando as esperanças, reduzindo todas à passividade e ao silêncio" (Paim, 1950, p. 32).

A história divide-se em duas partes; a primeira se passa na Fazenda Fortaleza, onde Raquel, após contrair uma grave maleita, prolonga sua estadia e percebe a dura opressão sofrida, principalmente, pelas mulheres daquele lugar em que "uma submissão humilhante lhes ditava como norma de conduta o fingimento. Cada uma se via obrigada a esconder seu próprio pensamento, a responder o que devia e não o que no íntimo julgava certo" (Paim, 1950, p. 19). A segunda parte se dá na Fazenda Curral Novo, onde vivem Celina, irmã caçula do patriarca, o marido Olavo e as meninas Alzira e Catita.

Amélia, esposa de Ramiro, vive condenada ao silêncio, porque sente culpa por não ter dado um filho que perpetuasse a sombra do patriarca. Já

Tereza, filha do casal, assume o papel de agente desse mesmo sistema, ao manter um casamento arranjado com Oliveira, um homem que é subjugado tanto pela esposa quanto pelo genro, por não cumprir o papel tradicional de provedor e chefe do lar.

Os filhos de Tereza e Oliveira são educados segundo as expectativas de gênero: Anita, inteligente e dócil, é preparada para casar-se com alguém da mesma posição social. Sua educação é conduzida sob uma lógica de dependência e obediência ao masculino, como revela a fala da mãe:

> Será uma futura esposa paciente e submissa. Quando casar, o marido tomará meu lugar na orientação de sua vida. A mulher, sem alguém que a sustente nas dificuldades, sem um punho forte que a domine, não pode ser feliz. A mulher foi feita para obedecer (Paim,1950, p. 39).

Leonor, mais retraída, rejeita esse destino e decide seguir carreira na medicina, contrariando o pensamento do avó Ramiro de que "nem todas as profissões são próprias para uma moça" (Paim, 1950, p.47), ao mostrar que:

> a mulher pode competir com o homem e vencer em qualquer coisa para que tenha vocação. Pode ser médica, advogada e até engenheira, apesar de muitas dúvidas sobre suas aptidões. [...]
> – As coisas mudaram muito, a sua maneira de encarar a situação da mulher está atrasada, atrasada de muitos anos (Paim, 1950, p. 47).

Abelardo, por sua vez, o mais novo, "seguirá a engenharia e, no futuro, tomará conta das terras" (Paim, 1950, p. 20-22). Isto é, dará continuidade à hegemonia masculina.

Essas personagens exemplificam o pensamento de Oyêwúmí (2020, p.90), de que, na literatura tradicional e na feminista, a mulher costuma ser associada ao casamento, à procriação e à lactação - funções que se resumem à divisão sexual do trabalho e colocam a formação do casal como base da estrutura social. Dessa forma, Amélia, Tereza e Anita permanecem submetidas a uma ordem patriarcal que as define essencialmente por seu papel na reprodução e na manutenção do lar.

Essa lógica patriarcal na qual as próprias oprimidas colaboram, consciente ou inconscientemente, para a manutenção do sistema que as submete legitima a desigualdade de gênero como algo natural e inevitável e dialoga com o que Bourdieu (1999, p.18) denomina de violência simbólica, uma forma de dominação tão enraizada que:

> A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres...

Nesse contexto, o papel da mulher é rigidamente delimitado, e qualquer tentativa de transgressão, seja pela busca de autonomia econômica, pela recusa ao casamento ou pela reivindicação de outros espaços de atuação, como fazem as primas, Leonor, ao trilhar o caminho da medicina, e Raquel, ao viver intensamente um grande amor com Oliveira, é percebida como ameaça à ordem social.

Essa representação da subordinação feminina ao patriarcado e da ruptura com esse sistema que associa ao corpo feminino uma suposta "vocação biológica" para a maternidade e para a vida doméstica, à proporção que reserva ao masculino o campo do pensamento, da autonomia e da produção cultural, constituem uma temática central no campo dos estudos de gênero, uma vez que graças às estudiosas da crítica literária feminista: "o gênero tornou-se uma das categorias analíticas mais importantes na empreitada acadêmica de descrever o mundo e na tarefa política de prescrever soluções" (Oyěwùmí, 2020, p.90) .

Assim como os enredos de *Estrada da liberdade* e *Simão Dias*, as linhas narrativas de *A sombra do patriarca* não estão distantes da experiência de vida de Paim. A ficcionista, da mesma forma que a protagonista, foi órfã de mãe,

seu pai era um caixeiro viajante, viveu uma parte da vida em Sergipe e outra no Rio de Janeiro e teve uma relação direta com uma figura patriarcal muito presente em sua infância - o qual , como ela mesma contou, se tratava de:

> um tio, que era grande latifundiário, um "patriarca" com a família, conhecido por Zé Candinho. Era bastante exigente e rude no trato com as pessoas, por isso, logo o associei aos patriarcas do Velho Testamento, que eu havia estudado nas aulas de religião do convento da Soledade (Paim, 2009, p.263).

Tal relação entre ficção e memória pessoal concorda com Figueiredo (2013, p. 4142), que afirma que "no romance autobiográfico canônico não existe identidade nominal entre personagem, narrador e autor, ou seja, o personagem tem um nome fictício, mas muitas vezes os leitores se dão conta de que o romance tem um fundo autobiográfico".

Neste, ela conserva o nome de sua avó, Donana, "uma mulher forte, era como um homem" (Paim, 1950, p. 134), para nomear uma de suas personagens que, como Raquel e sua prima Leonor, torna-se uma transgressora do sistema patriarcal, representando mulheres que não se rendem às regras e limitações impostas pelo poder masculino, por ter recusado ajuda financeira do irmão patriarca para criar oito filhos, inclusive, Julinda , a mãe da protagonista.

Considerações finais

A análise dos romances *Estrada da liberdade*, *Simão Dias* e *A sombra do patriarca*, de Alina Paim, permitiu mostrar a força de uma escrita que se constrói na confluência entre experiência autobiográfica e crítica social, mobilizando a literatura como espaço de denúncia e resistência contra as estruturas patriarcais latentes no Brasil rural do século XX.

Nos três romances examinados, ficou claro como Paim transformou vivências pessoais, memórias familiares e impressões do cotidiano em matéria ficcional, conferindo às suas narrativas um caráter engajado que ultrapassa o âmbito privado para dialogar com questões coletivas,

como a opressão de gênero, as desigualdades sociais e o poder patriarcal. Longe de enfraquecer o valor literário de sua obra, a dimensão autobiográfica intensifica seu compromisso político e estético, posto que a escritora feminista e comunista "jamais separou sua literatura da vida" (Amado, 1961, p. 11).

Em *Estrada da liberdade*, observou-se como Marina encarna a jovem professora que se rebela contra as condições injustas impostas às mulheres no magistério, personificando a própria experiência da autora na Bahia. Já em *Simão Dias*, a reconstrução da infância e adolescência de Maria do Carmo- atravessadas pela rigidez patriarcal exercida ,inclusive, por figuras femininas- aponta para uma educação disciplinadora internalizada igualmente por Alina Paim. Por fim, em *A sombra do patriarca*, o foco desloca-se para o interior sergipano, onde as personagens Raquel e Leonor, ao desafiarem o poder masculino representado pelo patriarca Ramiro, iluminam caminhos possíveis de resistência e reafirmam o lugar da mulher como sujeito histórico em busca de autonomia intelectual, profissional e afetiva.

Em todas essas narrativas, as personagens femininas de Alina Paim oscilam entre a submissão às normas sociais e a busca por emancipação, tornando-se símbolos das contradições e dos anseios das mulheres brasileiras, especialmente em contextos marcados pela pobreza, pelas desigualdades de classe e pelas relações familiares patriarcais, de modo que sua literatura feminista, além de denunciar as violências sofridas pelas mulheres, reivindica espaços de fala e de protagonismo feminino. Assim, suas obras , para além do inegável valor estético, constituem um instrumento de crítica social e de discussão sobre as relações de gênero no Brasil, sendo, portanto, fundamental resgatar e valorizar sua produção literária, para compreender as dimensões da opressão patriarcal e, sobretudo, as estratégias de resistência feminina que a autora tão intensamente retratou em sua escrita.

Referências

AMADO, Jorge. Prefácio. In: PAIM, Alina. Sol do Meio Dia. Rio de Janeiro: ABL, 1961.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A Mulher Escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

CARDOSO, Ana Maria Leal; SOUZA, Antonielle Menezes; SILVA, Márcio Carvalho da (org.) **Centenário de Alina Paim: uma poética na tecitura do tempo**, Aracaju: Artner comunicação, 2019.

CARDOSO, Ana Maria Leal. **Alina Paim: resgate de uma narrativa poética**, Aracaju:Artner comunicação,2019.

CARDOSO, Ana Maria Leal. Alina Paim: uma romancista esquecida nos labirintos do tempo. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 125 132, 2010. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18390. Acesso em: 01 jun. 2025.

CARDOSO, Ana Maria Leal. A obra de Alina Paim. Interdisciplinar - **Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v.8, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/1182. Acesso em: 10 jun. 2025.

FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org). **Mulheres ao espelho:** autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. A escrita autobiográfica da repressão materna. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (Org). **Mulheres ao espelho:** autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

MACIEL, Luciana Novaes; GOMES, Carlos Magno. O resgate da "escrita de si" na obra de Alina Paim. **Revista LiteralMENTE** , [S. l.], v. 4, n. Especial, p. 97-113, 2024. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/rl/article/view/68914. Acesso em: 8 jun. 2025.

MENDONÇA, Fernando de. Apresentação à primeira edição.Centenário de Alina Paim: uma poética na tecitura do tempo. In: CARDOSO, Ana Maria Leal; SOUZA, Antonielle Menezes; SILVA, Márcio Carvalho da (org.). Aracaju: Artner comunicação,2019, p.7-8.

OYËWÙMÍ, Oyèrónké. Conceituando gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. In HOLLANDA, H.B.(org). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

PAIM, Alina. **Estrada da liberdade**. Rio de Janeiro: Leitura, 1944.

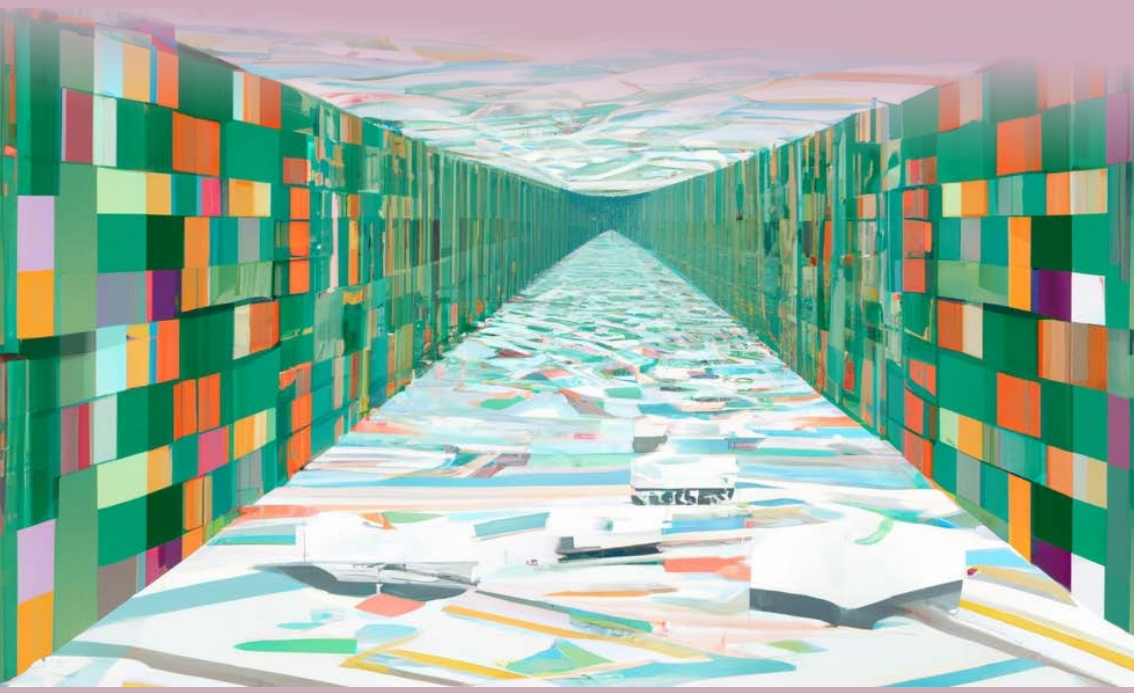
PAIM, Alina. **Simão Dias**. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante, 1949.

PAIM, Alina. **A sombra do patriarca**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1950.

GOMES, Carlos Magno. Escritoras marginalizadas. Caligrama: **Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 23-38, set. 2014. Disponível em:<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/5408/5348>. Acesso em: 16 jun. 2025.

PARTE II

Interfaces entre Direito e Literatura



A POTÊNCIA POLÍTICA DA LITERATURA COMO DIREITOS HUMANOS

Carla de Quadros[1]

Introdução

A literatura, enquanto expressão simbólica e manifestação artística da linguagem, constitui uma das mais profundas formas de experiência humana. Mais do que um campo estético, ela opera como instrumento de formação subjetiva, crítica e política dos indivíduos. No entanto, apesar de seu valor cultural, educacional e ético, a literatura ainda é tratada nas políticas públicas como um privilégio ou um bem acessório, e não como um direito fundamental. Este artigo parte da tese de que a literatura deve ser (re)conhecida como um direito humano, conforme nos assegurou Antonio Cândido (2004), indissociável do projeto democrático e do ideal de justiça social que fundamentam a Constituição Federal de 1988.

A invisibilidade da literatura nos marcos legais que regulam os direitos culturais evidencia um vazio normativo preocupante. Embora, o texto constitucional assegure o acesso à cultura e o pleno exercício dos direitos culturais (art. 215), não há uma previsão específica que trate da leitura literária como prática formativa a ser garantida pelo Estado. Tal lacuna repercute diretamente no campo da educação pública e da cultura, sobretudo nas populações socialmente vulnerabilizadas, que permanecem à margem da fruição simbólica e do direito à imaginação. Como afirma Antonio Candido (2004), "a literatura é uma necessidade universal que, como a alimentação, deve ser satisfeita sob pena de mutilação do ser".

1 Carla de Quadros – Doutora pela PUC/RS é professora titular da Universidade do Estado da Bahia – UNEB./PPGTEL; coordena o grupo de pesquisa Múltiplas linguagens : Estudo, Ensino e Formação Docente/ UNEBCNPQ;E-mail: cquadros@uneb.br. ORCID: (https://orcid.org/0000-0002-8520-4840)

Neste contexto, o presente artigo tem como objetivo propor e fundamentar a criação de um marco legal que reconheça a literatura como direito humano, a ser promovido pelo Estado por meio de políticas públicas integradas entre cultura e educação. A justificativa para tal proposta reside na urgência de reparar desigualdades históricas no acesso à leitura literária e na valorização da palavra como espaço de resistência, crítica e reinvenção do mundo. A leitura literária não deve ser entendida apenas uma habilidade escolar, mas um território de subjetivação e cidadania, sobretudo em tempos de retrocesso democrático e apagamento cultural.

A metodologia adotada consiste em abordagem qualitativa e interdisciplinar, a partir de pesquisa bibliográfica e análise normativa. São mobilizados autores da crítica literária, dos direitos humanos e da teoria crítica do direito, como Antonio Candido (2004), Flávia Piovesan, (2013), Marilena Chauí (2000), Jefferson Cano (2020) e outros, além da análise da Constituição Federal de 1988 e de tratados internacionais que versam sobre os direitos culturais e a dignidade da pessoa humana. A proposta insere-se no campo de uma epistemologia sensível e política do direito, que reconhece na literatura uma potência emancipadora, especialmente quando incorporada ao horizonte da administração pública e da justiça social.

A literatura como direito humano: fundamentos filosóficos e constitucionais

O reconhecimento da literatura como direito humano exige, antes de tudo, uma compreensão ampliada do conceito de direitos, que transcenda a ideia de garantias estritamente materiais e inclua o acesso a bens simbólicos como parte essencial da dignidade da pessoa humana. Nesse sentido, o pensamento de Antonio Candido (2004) é seminal ao defender que a literatura não é um luxo, mas uma necessidade fundamental, pois integra o conjunto de experiências que possibilitam a constituição do sujeito enquanto ser ético, sensível e social. O pensamento de Antonio Candido (2004) reforça essa perspectiva ao afirmar que:

> A literatura desenvolve em nós a capacidade de penetrar na existência dos outros, de perceber suas formas de sentir e agir, ampliando a

> compreensão do humano. Por isso, pode ser vista como uma necessidade universal que, como a alimentação, deve ser satisfeita sob pena de mutilação do ser. (Candido, 2004, p. 178-179)

Assim, a literatura transcende o mero entretenimento ou objeto estético, sendo essencial para a constituição do sujeito enquanto ser ético e social, afinal quem não já foi alcançado e transformado por uma leitura literária?

Sob essa ótica, a literatura opera não apenas como arte, mas como linguagem estruturante da experiência humana, pois ela humaniza, amplia horizontes de sentido, desperta a imaginação, favorece a empatia e desafia estruturas de opressão ao oferecer ao leitor a possibilidade de pensar e viver o mundo de outras formas. Por isso, deve ser compreendida como um direito cultural – na acepção conferida pelos pactos internacionais – e, mais profundamente, como um direito existencial, pois participa da construção da identidade, da memória e da consciência de cada indivíduo.

Embora, tradicionalmente alocados em campos distintos do saber, o Direito e a Literatura compartilham um elemento constitutivo em comum: a linguagem. Enquanto o Direito utiliza a palavra como instrumento normativo, prescritivo e regulador da convivência social, a Literatura a mobiliza para criar mundos possíveis, suscitar reflexões e provocar deslocamentos éticos e emocionais. Ambos os campos, portanto, lidam com a experiência humana e, em suas respectivas linguagens, constroem narrativas sobre o mundo, suas injustiças e possibilidades.

Nos últimos anos, a aproximação entre esses saberes ganhou força por meio do movimento "Direito e Literatura", cuja proposta central consiste em incorporar a sensibilidade literária ao campo jurídico, humanizando a práxis do Direito e questionando suas pretensões de neutralidade. Obras literárias que tematizam a injustiça, a exclusão e a violência tornam-se, assim, dispositivos pedagógicos e críticos, capazes de ampliar a compreensão dos juristas sobre os dilemas éticos contemporâneos.

O marco jurídico brasileiro reconhece os direitos culturais como parte dos direitos fundamentais da cidadania. A Constituição Federal de 1988, no

artigo 215, estabelece que "o Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional . No entanto, a ausência de uma regulamentação específica que trate da literatura como direito efetivo evidencia uma lacuna normativa que compromete a universalização desses direitos. Não basta, portanto, assegurar genericamente o acesso à cultura; é necessário definir políticas públicas que operem no sentido de garantir a fruição concreta da literatura como bem simbólico estruturante.

Ao analisar os tratados internacionais de direitos humanos, observamos que instrumentos como o Pacto Internacional dos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais (PIDESC), ratificado pelo Brasil, já reconhecem a importância dos bens culturais e do desenvolvimento da vida cultural para a dignidade humana. O artigo 15 do PIDESC afirma que os Estados Partes reconhecem o direito de toda pessoa a participar da vida cultural , o que abrange, implicitamente, a participação em práticas como a leitura, a escrita e a criação literária. Entretanto, a incorporação dessa concepção às políticas públicas nacionais ainda se dá de forma tímida, fragmentada e, muitas vezes, restrita a projetos pontuais.

Do ponto de vista filosófico, autores como Martha Nussbaum(2015) e Paul Ricoeur (2004) reforçam a importância da imaginação e da narrativa como elementos essenciais para o desenvolvimento de uma cidadania ativa. Nussbaum (2015) enfatiza essa dimensão política e ética da literatura ao afirmar que:

> A imaginação literária não é mero entretenimento, mas uma habilidade essencial para a cidadania democrática. Ela permite compreender pessoas cujas vidas são diferentes das nossas, favorecendo o exercício da empatia e o reconhecimento do outro como legítimo sujeito de direitos. Essa capacidade é fundamental para a construção de sociedades justas e plurais. (Nussbaum, 2015, p. 38-39)

Essa capacidade é fundamental para a construção de sociedades justas e plurais. Assim, o direito à literatura é, também, o direito a um exercício de alteridade e reconhecimento que contribui para a convivência democrática e participativa.

É nesse horizonte que propomos compreender a literatura como direito humano como, outrora, já fizera Cândido (2004): não apenas como acesso a livros ou estímulo à leitura, mas como parte de uma política de garantia do simbólico, do imaginário e da potência criadora dos sujeitos. Tal concepção ultrapassa a visão utilitária da leitura como ferramenta de alfabetização ou qualificação para o mercado de trabalho. Ao contrário, insere-se em uma perspectiva humanista e crítica, em que o valor da palavra reside em sua capacidade de provocar, deslocar, desconstruir e reinventar realidades.

Reconhecer esse direito é, portanto, um ato político e significa assumir que a ausência da literatura nas políticas públicas é, também, uma forma de negação de subjetividade e de exclusão simbólica das pessoas. Impõe compreender que a literatura não apenas representa o mundo, mas o transforma. Como afirma Flávia Piovesan (2013), os direitos humanos devem ser compreendidos como um processo histórico, político e cultural em permanente construção, cujas lutas por reconhecimento envolvem dimensões simbólicas e materiais.

Por fim, cabe destacar que o reconhecimento da literatura como direito humano não se resume à defesa abstrata de sua importância, mas antes requer ações concretas do Estado – como o fomento à produção literária nacional, a garantia de bibliotecas públicas com acervo diversificado, a inclusão de literatura no currículo escolar de forma crítica e emancipadora, entre outras medidas – que efetivem o direito de todas/os à palavra, à escuta e à criação.

Literatura e Direitos humanos: um diálogo necessário

Podemos compreender os direitos humanos, como um conjunto de prerrogativas indispensáveis para garantir a dignidade, a liberdade e a igualdade entre todos os seres humanos, são frutos de um longo processo histórico de lutas e reivindicações, logo a sua natureza é, portanto, eminentemente política, cultural e social.

Doutrinadores como Flávia Piovesan (20013) e André de Carvalho Ramos (2023) explicam que os direitos humanos não são dados naturais, mas

construções sociais em constante atualização, pautados na historicidade, na universalidade e na busca pela não exclusão princípios que, também, atravessam o universo literário. Inclusive reconhecem que a teoria das gerações de direitos humanos, ilustra como novas necessidades humanas vêm exigindo a ampliação contínua do rol de direitos perpassando da liberdade individual à solidariedade coletiva, passando pelo direito à paz e ao meio ambiente, essas dimensões revelam a complexidade do que se entende por dignidade.

A literatura, nesse sentido, atua como mediadora desses direitos, tanto ao tematizar suas negações quanto ao contribuir simbolicamente para sua afirmação e como defende Antonio Candido (2004), a literatura permite o desenvolvimento de uma sensibilidade ética e estética que é indispensável para que uma sociedade reconheça e respeite a humanidade do outro. Portanto, sua presença está diretamente ligada à efetividade dos direitos humanos na vida cotidiana.

Com base na reflexão de Candido (2004), é possível afirmar que a literatura não é apenas uma expressão artística, antes ela se constitui uma necessidade vital da condição humana, afinal a capacidade de imaginar, fabular e representar realidades alternativas é uma ferramenta de elaboração simbólica da existência e, por isso, deve ser garantida como um direito.

Ao definir literatura como “bem incompressível”, Candido se refere àquilo que não pode ser negado a ninguém sem que se comprometa sua humanidade, logo negar o acesso à literatura consiste em, portanto, mutilar simbolicamente um sujeito. Esse direito, por sua vez, está intrinsecamente relacionado ao direito à educação, à cultura, à expressão e ao reconhecimento identitário.

Reconhecemos que toda leitura é essencial às pessoas, no entanto, a leitura literária forma o espírito crítico, amplia o vocabulário emocional e simbólico dos indivíduos, e permite a construção de subjetividades mais complexas e empáticas. E claro que num país marcado por profundas desigualdades, onde o acesso ao livro ainda é um privilégio, torna-se urgente afirmar que a literatura não é luxo – é uma necessidade básica, que deve ser fomentada por políticas públicas, bibliotecas, escolas e centros

culturais. Além disso, a literatura deve ser entendida como um espaço de deslocamento: ao projetar-se nas experiências do outro, o sujeito leitor reconfigura sua própria visão de mundo, reconhecendo a alteridade como componente de sua formação ética.

A ausência de políticas públicas específicas: diagnóstico e crítica normativa

Embora a Constituição Federal de 1988 e diversos tratados internacionais ratificados pelo Brasil assegurem o direito à cultura e à educação, a efetividade da literatura como prática social garantida pelo Estado ainda está longe de ser realidade. A ausência de políticas públicas específicas voltadas à promoção da literatura como direito revela não apenas um descaso institucional, mas também uma concepção restrita de cultura e cidadania, muitas vezes ancorada em lógicas mercadológicas e tecnicistas que esvaziam a dimensão simbólica e emancipadora da palavra literária.

Nos últimos anos, observa-se uma redução significativa do investimento público em programas de fomento à leitura e à formação de leitores. Iniciativas como o Programa Nacional do Livro e do Material Didático (PNLD) e o Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL), apesar de sua importância histórica, têm enfrentado descontinuidades, cortes orçamentários e falta de atualização metodológica. Com tantas limitações a literatura, quando presente nas escolas públicas, frequentemente é abordada de maneira instrumental, voltada à preparação para exames, em detrimento de seu potencial estético, crítico e formativo.

Essa abordagem fragmentada é reflexo de uma concepção utilitarista da leitura que desconsidera a leitura literatura como direito cultural pleno. Não se trata apenas de distribuir livros, mas de construir um sistema literário democrático, que envolva acesso, mediação, diversidade de vozes e continuidade, conforme nos aponta Jefferson Cano (2020), a política pública de leitura literária deve ser entendida como uma cadeia integrada de ações, que vai desde o fomento à produção até a formação de leitoras/es, passando pela valorização do autor nacional e pela promoção de espaços públicos de leitura.

Entretanto, essa cadeia encontra-se fragilizada, fato que pode ser percebido pela escassez de bibliotecas públicas bem estruturadas, especialmente nas periferias urbanas e nas zonas rurais, demonstrando a seletividade do acesso à literatura no Brasil. Segundo dados do Sistema Nacional de Bibliotecas Públicas (2023), ainda há municípios sem nenhuma biblioteca pública em funcionamento, ou com acervos defasados e infraestrutura precária, evidenciando a desigualdade regional e social no acesso aos bens literários reproduz a lógica da exclusão cultural, privando amplas parcelas da população do direito à imaginação e à palavra plural.

No campo educacional, a ausência de uma política articulada de leitura literária compromete a formação leitora desde a infância. A literatura, quando presente nos currículos escolares, é frequentemente apresentada de forma descontextualizada, normativa e desvinculada da experiência estética e isso não apenas esvazia o sentido da leitura, como também, contribui para o desinteresse das/dos estudantes e para a formação de uma visão restrita da linguagem literária e da cultura. A leitura literária é, nesse contexto, reduzida a um apêndice do ensino de gramática ou à preparação para provas padronizadas, sem articulação com os direitos culturais e com a formação cidadã capaz de tornar o sujeito um leitor de mundos.

Além disso, há uma ausência quase total de políticas voltadas à valorização das vozes literárias periféricas, indígenas, negras e de outras comunidades historicamente marginalizadas. O que podemos notar é a predominância de um cânone literário branco, masculino e eurocentrado nas escolas e nos programas públicos de leitura revelando um viés excludente que precisa ser urgentemente problematizado e como argumenta Djamila Ribeiro (2019), o direito à literatura, também, é o direito ao reconhecimento simbólico – e, portanto, à representatividade das diversidades nos equipamentos culturais.

Nesse cenário, a proposta de uma política pública que reconheça a literatura como direito humano se justifica não apenas como reparação histórica, mas como estratégia de inclusão simbólica e política. É necessário pensar a literatura não como privilégio ou instrumento didático, mas como prática cultural fundamental à construção da cidadania implicando

no compromisso do Estado com o financiamento contínuo de políticas de leitura, com a formação de mediadores culturais, com a democratização do acesso à produção editorial e com a promoção de ambientes literários vivos e plurais.

A ausência de normatização, clara, sobre o dever do Estado em garantir o direito à literatura compromete a concretização de direitos já consagrados a exemplo da cultura, enquanto dimensão constitutiva da dignidade humana, não pode ser tratada como acessório ou benefício eventual. Deve ser entendida como eixo estruturante das políticas públicas, especialmente na interface com a educação, a juventude, os direitos humanos e a justiça social. Como observa Marilena Chauí (2000), "negar o acesso à cultura é uma das formas mais perversas de opressão, pois ela priva o sujeito de sua capacidade de imaginar, desejar e transformar".

É, portanto, urgente propor um marco legal que defina a literatura como um direito humano a ser garantido por políticas públicas transversais, continuadas e territorializadas. Essa normatização deve partir do reconhecimento da literatura como bem simbólico essencial e deve incluir metas de investimento, formação e avaliação que assegurem sua presença concreta na vida das pessoas, especialmente das populações mais vulnerabilizadas. A leitura literária deve ser uma prática social incentivada pelo Estado, em nome da dignidade humana, da diversidade cultural e da democracia.

Proposta de marco legal e elementos para uma política pública do direito à literatura

A construção de um marco legal que reconheça a literatura como um direito humano requer, antes de tudo, o deslocamento de sua compreensão como privilégio estético para o reconhecimento de seu valor social, educativo e simbólico. Pensar nesse deslocamento exige do Estado brasileiro não apenas o reconhecimento formal desse direito, mas o comprometimento institucional com sua efetivação por meio de políticas públicas estruturadas, continuadas e articuladas entre diferentes esferas administrativas.

A proposta de um projeto de lei que reconheça a literatura como direito humano se ancora em três eixos centrais: (1) o acesso universal a bens culturais, (2) a formação de leitoras/es e (3) a valorização da produção literária nacional e diversa. Ao reconhecermos que esses pilares visam a garantir, de forma integrada, não apenas a distribuição de livros, mas a construção de uma cultura leitora que tenha base comunitária, territorial e democrática capaz de ampliação de repertório acadêmico e humano.

O acesso universal à literatura deve ser tratado como política de Estado, não apenas como ação de governo e esse reconhecimento implica na criação e na manutenção de bibliotecas públicas e comunitárias em todos os municípios brasileiros, com acervos atualizados, diversos e acessíveis e com mediadores capacitados. É importante estabelecer um percentual mínimo de investimento anual em equipamentos culturais voltados à leitura literária, inclusive com atenção às infâncias, juventudes, populações indígenas, quilombolas, ribeirinhas e urbanas periféricas. O investimento em infraestrutura cultural, sobretudo em territórios historicamente negligenciados, é condição fundamental para a efetivação do direito à literatura como direito à palavra, ao imaginário e a cidadania plena.

O segundo eixo, voltado à formação de leitores literários, compreende desde a educação básica até a formação de mediadores culturais, professores, bibliotecários e agentes comunitários de leitura sendo imprescindível que os currículos escolares deixem de tratar a literatura como mero conteúdo avaliativo ou acessório ao ensino da língua portuguesa. A leitura literária deve ser compreendida como experiência sensível e formativa, que convoca a/o leitora/or a mergulhar em mundos possíveis, a desenvolver empatia, criticidade e criatividade. E, claro que para isso são necessárias políticas de formação continuada e inicial para profissionais da educação e da cultura são fundamentais para esse processo.

É nesse contexto que se insere a necessidade de institucionalizar programas nacionais e estaduais de mediação literária, que valorizem práticas já existentes em comunidades, associações culturais, terreiros, coletivos e centros de cultura viva. A mediação da leitura/literária deve ser entendida como processo de construção de vínculos simbólicos e de reconhecimento

de identidades. Assim, o Estado não apenas promove o acesso ao livro, mas fortalece as redes de sociabilidade e pertencimento através da palavra literária.

O terceiro eixo trata da valorização da produção literária nacional e diversa, com políticas que assegurem financiamento, editais e circulação de obras de autores e autoras das múltiplas vozes que compõem o país. É urgente democratizar o campo editorial e combater a concentração de mercado que limita o acesso de autores periféricos, negros, indígenas, LGBTQIA+ e de regiões historicamente excluídas do circuito literário formal. O marco legal deve estabelecer critérios para a composição dos acervos públicos e escolares que contemplem a pluralidade de narrativas, estéticas e experiências.

Nesse sentido, propõe-se a criação de um Sistema Nacional de Promoção da Leitura Literária, articulado entre os ministérios da Educação, da Cultura e dos Direitos Humanos, com instâncias de gestão compartilhada entre União, estados e municípios. Esse sistema deve incluir conselhos participativos com representação da sociedade civil, escritores, educadores e comunidades, garantindo que a política pública de leitura seja construída de forma democrática, territorializada e sensível às necessidades locais.

Além disso, a legislação deve prever instrumentos de monitoramento e avaliação das ações implementadas, com indicadores de acesso, diversidade, qualidade e impacto social. A transparência na gestão dos recursos públicos e a garantia da continuidade dos programas, independentemente de mudanças políticas, são fundamentais para a consolidação do direito à literatura como política pública de Estado.

Cabe ainda destacar que esse marco legal deve dialogar com os princípios constitucionais da dignidade da pessoa humana (art. 1º, III), da promoção do bem de todos sem preconceitos (art. 3º, IV), do pleno desenvolvimento da pessoa (art. 205) e da garantia dos direitos culturais (art. 215). Também deve estar alinhado aos compromissos internacionais assumidos pelo Brasil, como a Agenda 2030 da ONU, especialmente os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) 4 (educação de qualidade), 10 (redução das desigualdades) e 16 (sociedades pacíficas e inclusivas).

A proposta, aqui, delineada parte da compreensão de que a efetivação de direitos simbólicos – como o da literatura – exige vontade política, planejamento intersetorial e escuta ativa das populações que historicamente tiveram esse direito negado. A literatura deve ser tratada como bem essencial à vida digna, à convivência democrática e à construção de sociedades mais justas, criativas e solidárias.

A proposta de um marco legal nacional que reconheça a literatura como direito humano encontra importantes precedentes e inspiração em normativas regionais que já avançam na consolidação desse direito. Um exemplo recente é a **Resolução 147/2024 do Conselho Estadual de Educação da Bahia (CEE-BA),** que estabelece diretrizes para a inclusão da literatura no currículo da rede estadual de ensino, com foco na diversidade cultural, na formação crítica dos estudantes e na promoção de práticas literárias contínuas.

Essa resolução reforça a necessidade de que o ensino da literatura não se limite a uma abordagem conteudista ou instrumental, mas que contemple a leitura como prática social e espaço de mediação cultural. Ao definir parâmetros claros para a inclusão de autores diversos – com especial atenção às vozes indígenas, negras, periféricas e LGBTQIA+ – e ao estimular projetos interdisciplinares de leitura, a Resolução 147/2024 exemplifica o tipo de política pública integrada que o marco legal nacional deve incentivar e normatizar.

Além disso, a resolução destaca a importância da formação continuada dos professores como mediadores da leitura, reconhecendo que o direito à literatura se efetiva não apenas com o acesso ao livro, mas com a qualidade da mediação e da experiência literária. Essa dimensão é crucial para que a política pública cumpra seu papel formativo e emancipador, conforme propõe a presente proposta de marco legal.

Assim, a Resolução 147/2024 serve como referência normativa para a formulação de políticas públicas que sejam sensíveis às especificidades locais, mas alinhadas a princípios universais de direitos humanos e cidadania cultural. A articulação entre as diretrizes estaduais e o marco legal nacional pode fortalecer a rede de proteção ao direito à literatura,

assegurando continuidade, financiamento e pluralidade em todas as esferas da educação pública.

Essa convergência normativa contribui para a construção de um sistema integrado e territorializado de promoção da leitura literária, em que o papel do Estado seja claro e efetivo, garantindo não só o acesso físico aos livros, mas a formação crítica e a valorização da diversidade cultural como fundamentos do direito humano à literatura.

A potência formativa e política da literatura no contexto contemporâneo

Em tempos marcados por discursos autoritários, polarização social e esvaziamento simbólico do debate público sobre aspectos culturais, a literatura surge como espaço de resistência e reinvenção da linguagem, da memória e do próprio humano. Longe de ser apenas um artefato estético, a palavra literária possui uma dimensão ética e política profunda, pois possibilita ao sujeito o exercício da imaginação, da escuta e da alteridade sendo nessa perspectiva que a literatura deve ser compreendida como potência formativa e política, capaz de incidir sobre as estruturas do mundo social.

A formação subjetiva, em sua dimensão mais profunda, não ocorre apenas por meio da instrução técnica ou do acúmulo de informações que, muitas vezes, pouco contribui para a melhor condição da existência dos sujeitos. Por isso, depreende-se que ela exige a construção de uma sensibilidade capaz de apreender a complexidade do outro, de nomear afetos, de reconhecer injustiças e de desejar mundos outros com mais igualdade.

A literatura, nesse sentido, opera como uma pedagogia da sensível refletindo as palavras Clarice Lispector (1984), “a palavra é meu domínio sobre o mundo” e é, justamente, pela palavra que se narramos as ausências, que se tensionam os silêncios e que se fundam possibilidades.

A potência da literatura reside justamente na sua capacidade de criar deslocamentos, desconcertando, desnaturalizando, perturbando situações e possibilidades que víamos como normais é um convite a sairmos de nossos lugares fixos e habitar experiências que não são as nossas. Como destaca Paulo Freire (1996), “ler o mundo precede a leitura da palavra” sendo na

literatura que essa leitura do mundo ganha espessura simbólica, permitindo ao sujeito experimentar, ainda que simbolicamente, outras formas de estar no mundo. A literatura torna-se, assim, espaço de liberdade e invenção, mesmo diante dos interditos impostos pela realidade concreta.

No contexto contemporâneo, essa função da literatura torna-se ainda mais relevante, já que estamos vivendo uma era de hiperaceleração da informação, de estímulos fragmentados e discursos vazios, em que a linguagem, muitas vezes, é usada para manipular, desinformar e desumanizar. A literatura caminha na contramão desse processo requisitando tempo, atenção e escuta desdobrando-se num convite ao mergulho, à pausa e à reflexão. Nesse sentido, mais do que uma prática cultural, a leitura literária consiste em ato de resistência simbólica contra a superficialidade e a alienação.

Além disso, a literatura permite resgatar narrativas silenciadas pela história oficial, ao acolher vozes periféricas, dissidentes, indígenas, negras, femininas e LGBTQIAP+, a palavra literária amplia o repertório simbólico da sociedade e contribui para a construção de uma memória plural. É também por meio da literatura que se inscrevem outras formas de saber e de experiência, muitas vezes apagadas pelas estruturas do poder hegemônico.

Do ponto de vista da formação cidadã, a literatura oferece ferramentas para a leitura crítica das estruturas sociais e para a elaboração de um pensamento complexo e autônomo, portanto a experiência estética promove o questionamento de normas, convenções e modelos impostos, e favorece a emergência de sujeitos mais conscientes de seus direitos, seus contextos e suas possibilidades de ação, sendo nesse aspecto, a literatura , aliada da democracia, pois fortalece a liberdade de expressão, o pensamento divergente e o direito à pluralidade.

Na educação, essa potência formativa da literatura deve ser incorporada como eixo estruturante, não como apêndice curricular. Pensar um ensino que valorize a leitura literária em sua dimensão simbólica e política é capaz de formar sujeitos mais sensíveis, críticos e solidários. Essa formação não se restringe ao conteúdo das obras, mas à vivência da linguagem como espaço de criação e resistência. A leitura, nesse contexto, não é apenas decodificação de signos, mas ato de interpretação do mundo e de si mesmo.

A política, nesse sentido mais amplo, não se resume ao espaço institucional do Estado, mas compreende todas as formas de organização simbólica da vida coletiva e a literatura, ao reinventar narrativas, modos de existência e perspectivas sobre o real, exerce papel profundamente político, mesmo quando silenciosa ou metafórica. Ela não apenas denuncia injustiças, mas aponta para a possibilidade de um outro mundo, possibilitando experiências de ver, sentir e pensar o que ainda não tem nome.

Ao reconhecer a literatura como direito humano, reconhecemos, também, a necessidade de garantir o acesso a essa potência formativa e política e não se resume apenas de assegurar o contato com livros, mas de promover a vivência da linguagem literária como direito à imaginação, à subjetividade e à criação. Em tempos de desumanização crescente, negar o acesso à literatura é negar o acesso a si mesmo.

Portanto, promover a literatura como direito humano é reconhecer sua função estruturante na formação de sujeitos éticos, críticos e sensíveis investindo na palavra como espaço de liberdade, dignidade e justiça, apostando na linguagem como território comum em que se cruzam histórias, dores e desejos, abrindo caminhos para o inédito e o possível.

Considerações finais

Reconhecer a literatura como um direito humano é uma afirmação radical da importância da linguagem como fundamento da vida em sociedade e esse reconhecimento já foi postulado por Cândido (2004), logo a nossa proposta procurou-se demonstrar que a literatura, longe de ser um bem supérfluo ou acessório, constitui elemento essencial para a formação ética, estética e política dos sujeitos. A partir da articulação entre fundamentos filosóficos, normativos e educacionais, defendeu-se que o acesso à palavra literária deve ser compreendido como condição para o exercício pleno da cidadania e da dignidade humana.

A ausência de políticas públicas, específicas, voltadas à leitura literária revela uma lacuna estrutural que compromete a efetividade dos direitos culturais garantidos constitucionalmente, mas também sonegados.

Como discutido, os programas existentes, embora relevantes, são frágeis, descontinuados ou insuficientes para garantir a universalização do direito à literatura, especialmente entre as populações historicamente marginalizadas. Essa realidade exige não apenas reformas pontuais, mas a construção de um marco legal sólido, orientado por princípios de justiça social, diversidade cultural e inclusão física e simbólica.

A proposta de um projeto de lei que reconheça a literatura como direito humano parte do pressuposto de que a cultura é dimensão inseparável da vida digna e essa legislação deve assegurar o acesso universal à leitura, a formação de leitores e mediadores culturais, e a valorização da produção literária nacional e diversa. Mais do que uma política de incentivo à leitura, trata-se de instituir uma política de reconhecimento – reconhecimento da palavra como espaço de subjetivação, memória, crítica e criação.

Neste sentido, o direito à literatura não é apenas o direito a consumir livros, mas o direito de participar da vida-ativa de uma sociedade consistindo num direito de ser representado, de narrar e de ser narrado. É o direito de imaginar mundos outros, em tempos em que a realidade é frequentemente marcada pela exclusão, pelo silenciamento e pela negação de direitos básicos. A palavra literária, ao romper com as lógicas utilitárias e padronizadas, oferece possibilidades de reinvenção do sensível e de construção de vínculos éticos com o outro.

Como afirmou Antonio Candido (2004), negar o acesso à literatura é mutilar o ser humano, já reafirmar esse acesso como direito seria, portanto, um gesto de reparação histórica e de aposta no futuro em um país de desigualdades profundas. No Brasil, garantir o direito à literatura é garantir o direito à existência plena, ao reconhecimento político social/ativo e simbólico e à expressão da multiplicidade de vozes que compõem o tecido social.

A nossa exegese inicial intenta contribuir para a formulação de políticas públicas mais comprometidas com a justiça cultural e com a democratização do sensível a ponto de pretender sensibilizar gestores, educadores, juristas e escritores a pensar a literatura como um bem comum, como um direito de todas/os e de cada uma/um.

DIREITOS FUNDAMENTAIS PROCESSUAIS À LUZ DE *O PROCESSO*, DE FRANZ KAFKA

Miriam Coutinho de Faria Alves[1]
Luciana Amorim Santana[2]

O direito, enquanto manifestação intelectual de regulação das relações sociais, prevê diversos instrumentos para a concretização de direitos. Para a adequada utilização dos artifícios jurídicos, ele estabelece uma série de ditames a serem seguidos para orientar o processo, dentro os quais estão, em patamar de destaque, os direitos fundamentais processuais.

Esse trabalho refletirá, à luz da literatura, a importância dos direitos fundamentais processuais como corolários da efetivação do processo como instrumentos de concretização de direitos. Para tanto, será utilizado a metodologia qualitativa com enfoque fenomenológico e hermenêutico. A pesquisa será bibliográfica, a partir da leitura crítica e reflexiva de doutrinas jurídicas, artigos científicos e textos fora do âmbito jurídico, como literatura e críticas literárias.

No que tange à visão interdisciplinar do direito, o correlacionando à literatura, será utilizado o aporte Direito na Literatura, o que pressupõe a reflexão e a releitura de conjunturas jurídicas à luz da narrativa literária. A obra eleita foi "O Processo" de Franz Kafka (Kafka, 2020). Nela, o personagem K. enfrenta angústias e conflitos ao participar, como réu, de um processo e sofrer as consequências da acusação sem conhecer o teor dos termos da acusação.

Por fim, os princípios processuais fundamentais reconhecidos na obra literária serão repensados e relidos a partir da narrativa. Para tanto,

1 Doutora em Direito pela UFBA. Professora do Programa de Pós-graduação (PRODIR) e da graduação em Direito da UFS. Pesquisadora-líder do grupo Direito, Arte e Literatura (Cnpq/UFS). Presidente da Comissão de Direito, arte e literatura da OAB/SE. E-mail: miriamfariaalves@academico.ufs.br. Orcid: 0000-0003-1701-3652

2 Mestranda em Direito pelo programa de pós-graduação (PRODIR) da UFS. Tabeliã de notas e protesto no estado de Sergipe. Pesquisadora do grupo Direito, Arte e Literatura (Cnpq/UFS). E-mail: lucianaamorim@academico.ufs.br. Orcid: 0009-0003-5228-800X

serão indicados trechos da obra que apontam as consequências, no personagem, da violação das garantias fundamentais.

Direitos fundamentais processuais na literatura

Os direitos fundamentais processuais são aqueles reconhecidos na Constituição (Brasil, 1988) e que implicam, diretamente, na seara processual, seja no âmbito institucional, seja no âmbito garantista. Inclusive, há previsão expressa no Código de Processo Civil (Brasil, 2015) da necessidade de orientação processual a partir de normas fundamentais constitucionais, diz o diploma legal: "Art. 1º O processo civil será ordenado, disciplinado e interpretado conforme os valores e as normas fundamentais estabelecidos na Constituição da República Federativa do Brasil, observando-se as disposições deste Código".

As normas fundamentais desenham uma moldura processual de justiça e garantias. Qualquer circunstância que fuja das delimitações constitucionais invalidam o processo e, consequentemente, o afastam do ideal de processo como instrumento de justiça.

O tema "princípios processuais" pode ser concebido, inicialmente, como um tema afeto, exclusivamente, ao âmbito jurídico. No entanto, antes de tudo, é um tema que diz respeito à vivência humana e, com isso, qualquer ciência ou arte que tem por objetivo a análise da vida humana terá de certo modo algo em comum com o Direito.

Este trabalho versará sobre o reconhecimento de violações aos princípios processuais, na narrativa "O Processo" de Franz Kafka (Kafka, 2020), utilizando-se do enfoque o direito na literatura.

Direito e literatura

Os estudos de Direito e Literatura surgem como um movimento de efetiva produção e pesquisa jurídica apenas no século XX (Trindade; Bernsts, 2017, p. 230). No entanto, o fenômeno do bacharelismo já indicava, anteriormente, uma íntima conexão entre os escritores literários e o direito,

tendo em vista que grandes nomes da literatura brasileira são, também, bacharéis em direito (Trindade; Bernsts, 2017, p. 229).

Em vista disso, apesar da conexão entre Direito e Literatura ainda ser vista, por alguns juristas, como algo estranho e desconexo, ambas as ciências são frutos da experiência humana. Assim, elas representam, de modo geral, a realidade. O direito o faz através das normas, a literatura o faz através das narrativas. Por isso, muitas vezes, casos concretos enfrentados pelo intérprete do direito já foram retratados pela literatura. Ao fim, a literatura e o direito são meios diferentes de análise e de manifestação da vivência humana e, em razão disso, se convergem em diversos pontos.

Dentro dessa perspectiva, o direito deve unir-se à literatura não só no que tange aos aspectos teóricos, mas à prática. Assim, François Ost (2017, p. 261) defende que o jurista deve unir "os dois imaginários e as duas práticas (prática jurídica e prática de escritura literária ou teatral)".

Para que o jurista supere a simbologia usual imposta da cultura autônoma e monológica do direito, o pensador Luis Alberto Warat sugere que haja a efetiva carnavalização do discurso (Warat, 1995, p. 355), através da inserção de novas áreas de conhecimento no contexto jurídico. Dessa forma, o intérprete terá acesso a uma gama de discursos das ciências sociais e, a partir desse conhecimento, ele construirá novas significações do mundo e a monologia do pensamento normativo será superada.

Ainda nesse contexto de ampliação dos saberes na construção da simbologia jurídica, a literatura possui, também, um papel fundamental. As narrativas literárias permitem a ampliação da simbologia na medida em que o jurista tem acesso a uma realidade alheia, mediante a leitura. O direito na literatura permite a reflexão de situações retratadas nas obras literárias sob a ótica jurídica (Llanos, 2017, p. 355). Nesse sentido, eventuais narrativas literárias que tragam relevante impacto e reflexões podem ser captadas, como método crítico e reflexivo, pelos intérpretes e estudiosos do direito. A literatura de ficção retrata inúmeras possibilidades de vidas humanas e, com o desenvolver da narrativa, o leitor percebe a construção de um modelo à luz da perspectiva humana (Siqueira; Arêa Leão Júnior, 2021, p. 169).

O jurista, ao unir o estudo do direito à literatura, amplia consideravelmente seu espectro de vivência, pois vive a experiência do outro por meio da narrativa literária. E, por isso, a interpretação jurídica é humanizada, já que tem como fundamento o altruísmo. O jurista supera o ideal hermético e se transforma em um jurista-leitor. E, por meio da sua experiência de leitura, o jurista-leitor recebe o texto e constrói o sentido do texto literário a partir do viés "mundivivencional" (Gomes, 2009, p. 43), ou seja, ele relaciona a leitura à determinado contexto social. A narrativa literária não é compreendida de forma isolada, mas conectada ao contexto fático estudado e vivido pelo intérprete e aplicador do direito.

Impacto jurídico da literatura

A literatura possui algo característico das manifestações artísticas que é a capacidade de expressar facetas da realidade humana. Ainda que sejam, majoritariamente, obras de ficção, a literatura possui um potencial de realidade.

A possibilidade de acesso a diversas situações e realidades sociais diferentes permite, ao jurista, o conhecimento de conjunturas nunca vivenciadas por ele. Porém, esse saber altruístico não garante que o intérprete do direito se torne alguém melhor, mas garante que haverá um direcionamento especial de atenção e cuidado em situações morais complexas (Schecaira, 2018, p. 358). A leitura não transforma, diretamente, a atuação do jurista, mas ela tem a força de concentrar a atenção do jurista-leitor em detalhes de situações práticas e específicas que antes passariam despercebidas. O simples fato de haver o destaque cognoscível do jurista-leitor afasta possíveis injustiças baseadas no individualismo e na ausência de conhecimento.

Nessa conjuntura, as obras literárias não podem ser utilizadas como fundamento no estudo dos procedimentos jurídicos, mas elas permitem a reflexão de lições universais afeitas a qualquer operador do direito que deseje refletir, a partir de um olhar externo, sobre a realidade e os impactos do sistema jurídico. A fim de exemplificar textos literários que possam ser

úteis para as reflexões do direito, Fábio Perin Shecaira (2018, p. 360) traz alguns exemplos: "o processo" de Franz Kafka, "o estrangeiro" de Camus, "o Sol é para todos" de Haper Lee, "as viagens de Gulliver" de Swift e outros. E, como aporte didático, o autor citado anteriormente (2018, p. 361) defende que critérios morais estudados por meio de não-ficção no direito, através de livros de ética e de filosofia, podem ser unidos ao estudo da literatura que traz um olhar concreto acerca de temas morais, sem que haja o abandono dos livros especializados, mas a efetiva junção entre as doutrinas jurídicas e as obras literárias.

O jurista-leitor deve compreender a literatura, utilizando-a como instrumento de ampliação de seu discurso monológico jurídico, no entanto encará-la como viés revolucionário e transformador autônomo é um pensamento que merece cautela. Assim, o leitor deve se manter alerta à realidade literária, a fim se sempre aguçar seu olhar crítico perante a realidade (Ost, 2017, p. 274). Porém, a união, por si só, do direito à literatura não é garantia de transformação e superação da lógica posta no sistema jurídico. O jurista-leitor deve ir além da leitura isolada, sua experiência de vivência-lida deve contaminar seu olhar sobre o mundo, construindo um intérprete crítico e altruísta.

O estudo interdisciplinar do direito unido à literatura exige uma série de cuidados metodológicos e hermenêuticos. Porém, essa exigência não deve impossibilitar a intersecção, muito pelo contrário: a correlação merece ser realizada com muita seriedade e responsabilidade técnica. A literatura, unida ao direito, não deve ser vista como um aspecto revolucionador da moral dos juristas. Ela deve ser encarada como um local comum de reflexão de conjunturas sensíveis e realidades que incentivem o exercício do altruísmo e do pensamento crítico.

O impacto da literatura está no fato de o jurista perceber situações que, sem o conhecimento da narrativa literária, passaria despercebido, como bem resume Schecaria (2018, p. 372): "mesmo quando são incapazes de converter para o bem os seus leitores ou promover progresso social, boas obras ainda são capazes de nos motivar a pensar com cuidado sobre problemas morais importantes".

A compreensão da existência humana a partir das expressões artísticas traz a possibilidade de enxergar a conjuntura por meio de lentes diferentes. O que antes era visto de forma usual ou, até mesmo, indiferente; é (re)visto com um olhar diferenciado. O olhar especial, por si só, gera humanização na interpretação, pois o intérprete no mero ato de reconhecer a existência de algo, garante a consideração deste fato na construção do seu pensamento, ainda que de forma indireta, o jurista construirá opiniões mais refletidas (Schecaria, 2018, p. 374).

Portanto, ainda que a literatura não transforme moralmente o jurista em uma pessoa justa, benevolente e correta, ela acende uma lanterna de alerta. Ao se deparar com situações já analisadas e refletidas em outras manifestações artísticas, ele reagirá de forma mais reflexiva, cautelosa e responsável. Apenas com a possibilidade de concretização de tais conquistas, a relação entre direito e literatura demonstra-se necessária e útil.

O direito é uma ciência que, em virtude da sua natureza alográfica, existe apenas após a interpretação (Grau, 2021, p. 38). O ato interpretativo faz surgir o direito. A partir do enquadramento e compreensão do direito como uma ciência alográfica, qualquer pessoa que interprete as normas jurídicas pode ser intitulada como criadora do direito. Mas, apesar de ser uma função afeita a qualquer pessoa que se interesse sobre o ambiente jurídico, o juiz possui um papel central nessa conjuntura, pois ele é, diariamente, o intérprete legítimo e decisivo do direito.

A partir disso, o estudo do direito e literatura se desloca da importância geral do jurista leitor e alcança o juiz leitor. A tradição literária que acompanha alguns magistrados traz à profissão ampliação do leque de experiências além dos casos concretos analisados. A vivência é construída a partir de experiências concretas e, também, de experiências literárias (Ost, 2017, p. 269).

Conclui-se que a atividade jurisdicional é lapidada a partir da experiência artística e literária. O juiz-leitor traz consigo histórias, vivências e particularidades que o permitem acessar o caso concreto com mais maturidade e responsabilidade. A equação direito e literatura somada ao juiz nem sempre resulta em valores expressivos de razoabilidade. Para que

os resultados transformadores sejam efetivamente alcançados exige-se a consciência do juiz, acerca do impacto positivo da literatura em relação ao seu ofício julgador. O julgador que lê e não reflete olvida o impacto positivo que as narrativas podem trazer ao seu ofício e, com isso, gera um declínio na arte de julgar.

Além dos próprios desafios inerentes ao ofício do julgador, a superação e a desvinculação de compreensões rígidas e preconceitos internos é um desafio para haja um julgamento imparcial, razoável e justo. Infelizmente, o direito, enquanto nascer interpretativo, traz consigo diversas características do intérprete no direcionamento do seu olhar à norma. A superação da lógica normativa, através da inclusão de outras áreas do conhecimento, permite o alcance de um intérprete autônomo e plural.

A compreensão de que a arte, por ser mera expressão ficcional, é irrelevante ao direito é, no mínimo, uma ideia imatura. Para tanto, reflete-se que o próprio processo judicial é uma expressão fictícia, já que a realidade vivenciada é reduzida aos fatos descritos autos. Estes, nem sempre, são manifestações fidedignas. Portanto, da mesma forma que um processo é uma forma de expressão da realidade, a literatura também o é. A racionalidade demasiada acerca da utilização de manifestações artísticas no direito é expressão do desconhecimento da própria natureza ontológica do processo. Este é uma representação da realidade através de uma ficção social (Llanos, 2017, p. 350).

O entendimento de que o direito é uma manifestação pura e fidedigna da realidade é uma compreensão equivocada no ambiente jurídico. O processo e quaisquer manifestações normativas são apenas representações de uma dada situação a partir do relato do julgador, do advogado e do legislador. Portanto, o processo é uma narrativa e, neste ínterim, ele se assemelha à literatura (Llanos, 2017, p. 352).

Diante do reconhecimento da intersecção do direito e literatura, o intérprete supera o status de um conceito pré-estabelecido de total distinção e não comunicação entre o direito e a literatura. A compreensão de que o direito é fruto, também, de um "contar história" une as duas ciências que, muitas vezes, são vistas como incomunicáveis. Nessa conexão, o intérprete

percebe que o direito e a literatura possuem muitas coisas em comum.

Em síntese, o direito unido à literatura permite um novo exercício hermenêutico das normas e do caso concreto. A partir da narrativa, o intérprete, seja ele advogado, seja ele juiz, ressignifica o direito e supera o ideal da lógica unívoca imposto pela norma.

Dos princípios processuais fundamentais

A Constituição Federal do Brasil (Brasil, 1988) aborda a estrutura política e organizacional do Estado e, também, elenca uma série de direitos fundamentais. A compreensão da fundamentalidade das normas fundamentas desenvolvida por Robert Alexy (2008, p. 520) prevê que fundamentalidade formal reside no fato de a norma fundamental está situada em um diploma que ocupa o ápice do ordenamento jurídico. Porém, a fundamentalidade formal não está isolada, ela se une à fundamentalidade substancial: "os direitos fundamentais e normas de direitos fundamentais são fundamentalmente substanciais porque, com eles, são tomadas decisões sobre a estrutura normativa básica do Estado e da sociedade" (Alexy, 2008, p. 522).

De modo geral, qualquer norma de direito fundamental ocupa um espaço central no sistema jurídico (Alexy, 2008, p. 523), independentemente do conteúdo abordado. Diante disso, todos os direitos e normas fundamentais previstos no Texto Constitucional brasileiro ocupam especial relevo, inclusive os princípios fundamentais que tratam do processo.

O Processo é o instrumento adequado para a concretização de direitos, tendo em vista que é a partir dele que o cidadão pode reclamar eventuais violações. Inclusive, diante da notória importância do acesso à justiça, a Constituição Federal prevê expressamente em seu art. 5º, XXXV o acesso ao processo como concretização do direito à vida, à liberdade, à igualdade, à segurança e à propriedade (Brasil, 1988).

Dentre os principais direitos garantidos pelo caput do art. 5º da Constituição Federal, a igualdade ganha especial relevo quando se trata de acesso à justiça, já que todos devem ter acesso de forma equilibrada e igualitária. No entanto, atualmente, a igualdade ganha novos formatos. Não basta

a mera garantia formal de que todos tem acesso ao processo, mas o acesso deve ser efetivo. Assim, o acesso à justiça efetivo é um requisito basilar e fundamental para a construção de um sistema moderno e igualitário de garantia de direitos (Cappelletti, 1988, p. 12). Para tanto, o processo deve superar seus limites internos e encarar a efetiva realidade do cidadão, já que as técnicas processuais devem ser reconhecidas como instrumentos à serviço das funções sociais (Cappelletti, 1988, p. 12).

Além do acesso à justiça, diversos outros direitos fundamentais são essenciais para a concretização efetiva do processo como instrumento de garantia de direitos.

Direito ao processo justo

O direito ao processo justo pressupõe a existência efetiva de uma atuação estatal mínima que permite a concretização de decisões justas (Sarlet; Marinoni; Mitidiero, 2024. p. 774). Ele está previsto no art. 5º, LIV da Constituição Federal e que dispõe que "ninguém será privado da liberdade ou de seus bens sem o devido processo legal" (Brasil, 1988).

Doutrinariamente o direito ao devido processo legal pode ser dividido em substancial ou procedimental. Esta última será analisada, neste trabalho, à luz da narrativa "O Processo" de Franz Kafka, tendo em vista que o devido processo legal procedimental garante o processo adequado e justo (Ávila, 2008, p. 57).

Em "O Processo" (Kafka, 2020), o personagem principal possui sua liberdade violada, sem o respeito ao devido processo legal, tendo em vista que é detido sem qualquer esclarecimento acerca do teor da acusação ou do seu processo. O diálogo entre os guardas responsáveis pela detenção e o personagem Joseph K evidencia o desrespeito:

Não fomos instruídos a lhe dizer nada. Vá para o seu quarto e espere. O processo já foi aberto e o senhor terá conhecimento de tudo no momento oportuno. Estou descumprindo meu contrato ao tratá-lo assim tão amigavelmente. Espero, no entanto, que ninguém além de Franz ouça, ele mesmo está contrariando todas as orientações ao tratá-lo com gentileza. Se o senhor continuar tento essa sorte com a nomeação dos seus guardas,

pode ficar esperançoso. K. quis sentar-se, mas acabara de perceber que não havia nenhum lugar para isso no aposento, exceto a poltrona à janela (Kafka, 2020, p. 9).

Nesse trecho, é evidente a ausência de qualquer esclarecimento acerca do próprio processo. Isso, por si só, afasta a justiça do procedimento. Para enfrentar as consequências do processo, o processado deve, ao menos, ter conhecimento do teor das acusações e, a partir disso, ele poderá construir sua defesa e se manifestar.

Diante da violação, o personagem Joseph K. reflete sobre a incompatibilidade entre a conjuntura vivenciada e o estado democrático de direito. Para ele, ficou evidente que dentro das normas estatais, aquele acontecimento não seria possível e cogita, inclusive, se tratar de uma brincadeira:

K. vivia em um estado de direito, a paz reinava em todos os lugares, todas as leis eram justas. Quem ousava abordá-la em sua própria casa? Tinha o pendor constante de levar tudo da forma mais leve possível, de acreditar no pior somente quando o pior acontecia, de não se preocupar com o futuro, mesmo quando tudo era ameaçador. Isso aqui, no entanto, não parecia certo, até poderiam considerar tudo uma brincadeira, uma brincadeira de mau gosto, que, por motivos desconhecidos, talvez por hoje ser seu trigésimo aniversário, seus amigos do banco estavam lhe pregando, era possível, é claro" (Kafka, 2020, p. 10).

A ausência de esclarecimentos acerca do desenrolar processual afasta a justiça e a adequação do procedimento, violando, portanto, as garantias constitucionais. Porém, além disso, os impactos psicológicos provocados são irreparáveis, já que o processado vive uma eterna angústia e um eterno conflito: de sofrer acusações sem conhecer o teor e sem ter acesso ao procedimento em andamento para alcançar a medida restritiva imposta. Nesse sentido, o personagem K, como expressão da angústia e da insegurança, pensa em se suicidar:

O fato de os guardas o mandarem para o seu quarto e o deixarem lá sozinho (onde havia várias maneiras de se matar) surpreendia K., pelo menos se acompanhasse a linha de raciocínio dos guardas. Ao mesmo tempo, no entanto, perguntava-se, seguindo a linha de raciocínio, que motivos ele poderia ter para fazer uma coisa dessa (Kafka, 2020, p. 14).

O conflito interno vivenciado pelo personagem traz à tona os impactos íntimos e psicológicos provocados pelo processo, quando gerido de forma irregular. Usualmente, o jurista habituado à rotina processual desconhece os impactos provocados por um processo na rotina e no estado psicológico de uma pessoa comum alheia ao ambiente jurídico. Em contraposição, o jurista-leitor, após conhecer a angústia vivenciada pelo personagem de "O Processo" terá consciência dos impactos do processo provocados na vida do cidadão comum e, com isso, humanizará sua prática jurídica, inserindo transparência e acessibilidade na sua atuação jurídica.

Direito ao contraditório e à ampla defesa

Inicialmente, é fundamental distinguir o direito ao contraditório do direito à ampla defesa. O primeiro é a efetiva participação processual, a fim de garantir a influência das partes e a não surpresa, sendo que as partes serão coautoras dos ritos que afetarão o ambiente jurídico (Pinheiro, 2022, p. 104). Já o segundo aborda o direito de resposta, de defesa diante dos fatos e do direito alegado. Ambos, o contraditório e ampla defesa, se conectam na participação comissiva ou omissiva do réu, como forma de defesa. Tais fatores influenciam, diretamente, a construção do pronunciamento decisório (Pinheiro, 2022, p. 105).

A efetiva participação do réu, no processo, é essencial para a formação de opinião e construção, conjunta, do desenrolar do processo. Na narrativa "O Processo", K. faz questionamentos básicos, diante do seu supervisor, acerca do seu processo, a fim de traçar seu plano de resposta e, assim, se despedir:

-Por outro lado, no entanto... - continuou K. dirigindo-se a todos os presentes, querendo inclusive que os três ao lado das fotografias também se virassem - ... por outro lado, no entanto, as coisas podem não ter tanta relevância assim. Chego a essa conclusão pelo fato de terem me informado que estou sendo acusado, mas não consigo sentir a menor culpa por isso. Contudo, esse fato também é secundário. A questão principal é: quem está me acusando? Qual autoridade está executando a ação? O senhor é um oficial? Nenhum de vocês está usando uniforme, os senhores podem até querer chamar essas roupas de uniforme - disse, voltando-se para Franz-, mas

sabemos que se tratam de um traje de viagem. Exijo que essas perguntas sejam esclarecidas e estou certo de que, após essa explicação, poderemos nos despedir amigavelmente." (Kafka, 2020, p. 17)

Nesse excerto, confere-se a efetiva necessidade de conhecimento do teor do processo para que a sua defesa seja construída de forma adequada, a permitir uma influência transformadora. Sem a contradita do réu, tudo que é alegado prospera como verdadeiro e, por isso, a justiça é afastada do processo.

Direito à publicidade

O direito à publicidade no âmbito processual possui, evidentemente, natureza de direito fundamental, pois é "uma ferramenta de garantia contra o arbítrio no exercício do poder do Estado" (Reichelt, 2014, p. 78). Diante disso, o conhecimento é, portanto, uma arma efetiva contra os abusos cometidos no ambiente processual.

Na narrativa "O Processo", o personagem principal vive um eterno conflito em virtude do desconhecimento total em relação à sua restrição de liberdade e o que a causou. Como alternativa defensiva, ele busca orientação jurídica da sua vizinha Senhorita Bürstner:

> – Estou falando sério – afirmou K. – ou, pelo menos, um pouco mais sério do que a senhorita imagina. O caso é modesto demais para eu contratar um advogado, mas uma conselheira me seria de boa valia.
> – Certo, mas, se eu for conselheira, preciso saber do que se trata – respondeu a Senhorita Bürstner
> – Aí é que está o porém – disse K. – Eu mesmo não sei (Kafka, 2020, p. 31).

O diálogo evidencia o impacto nefasto da ausência de publicidade na defesa e na tranquilidade psíquica do personagem. Ter sua liberdade cessada é, suficientemente, perturbador. No entanto, quando a violação advém de fonte e razões desconhecidas, o conflito e angústia são inevitáveis.

Outro ponto da narrativa que traz forte expressão das consequências negativas da ausência de publicidade é o desconhecimento do local de realização da

audiência do personagem com o supervisor. Inicialmente, esse momento pode ser encarado como um momento de liberdade e esclarecimento, mas a obscuridade provou sentimentos negativos no personagem: "Ficou com raiva por não ter sido informado sobre o local da sala com mais detalhes. Era de uma negligência ou de uma indiferença peculiares a forma como o haviam tratado e isso ele pretendia dizer explicitamente" (Kafka, 2020, p. 40). A falta de detalhamento e de acesso aos locais em que operam o sistema no Brasil é uma conjuntura nefasta vivenciada diariamente por todas as pessoas que necessitam acessar fóruns e entidades, ainda que pontualmente. A estrutura é, naturalmente, intimidadora. As entradas são diferentes, são incontáveis portas, entradas e saídas. As placas parecem ainda mais confusas. O jurista, infelizmente, se habitua aos espaços de poder. O conhecimento, pelo jurista-leitor, das angústias vividas por K. garante um novo olhar crítico e reflexivo às estruturas físicas dos tribunais.

Conclusão

A união do direito à literatura permite que a realidade, analisada no caso concreto, seja intermediada pela narrativa. A partir disso, o ato interpretativo permite a união da norma à realidade ressignificada, através da experiência da literatura. A conjuntura jurídica é, naturalmente, opressora. Aqueles que não se adequam as formas ou não são frequentadores assíduos do ambiente jurídico sentem o afastamento e a abusividade das formas jurídicas.

O jurista, diante da vivência cotidiana no ambiente jurídico, não reconhece problemas estruturais vivenciados por pessoas que não estão habituadas aos ritos e procedimentos. A narrativa literária de "O Processo" de Franz Kafka permite, ao jurista leitor, uma visão além da realidade cotidianamente vivenciada. A conjuntura enfrentada pelo personagem Joseph K. amplia o espectro de ideias do profissional de direito, já que, através da experiência literária, ele reconhece os impactos nefastos de violações procedimentais vividos pelo personagem. Usualmente, tais violações passariam despercebidas, pois são corriqueiras e, por isso, naturalizadas na vivência processual.

Diante disso, a compreensão dos direitos fundamentais processuais à luz da narrativa literária traz à tona violações que usualmente passam

despercebidas. Por isso, é fundamental a união do direito às experiências artísticas. O discurso é ampliado e humanizado por meio da escuta de novas vozes além do ambiente normativo e processual.

Referências

ALEXY, Robert. **Teoria dos direitos fundamentais**. Trad. Virgílio Afonso da Silva. São Paulo: Malheiros, 2008.

ÁVILA, Humberto. O que é "devido processo legal". **Revista de processo**. 2008.

BRASIL**. Código de Processo Civil (2015).** Lei nº 13.105, de 16 de março de 2015. Institui o Código de Processo Civil. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 17 mar. 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2015/lei/l13105.htm. Acesso em: 27 abr 2025.

BRASIL**. Constituição (1988).** Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, 5 out. 1988. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 29 abr 2025.

CAPPELLETTI, Mauro; GARTH, Bryant. **Acesso à Justiça**. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1988.

GOMES, Mariana Andrade. Experiência estética e estética da recepção. **Cadernos do IL**, n. 39, p. 37-45, 2009.

GRAU, Eros Roberto. **Por que tenho medo de juízes?** 10. ed. São Paulo: Malheiros, 2021.

KAFKA, Franz. **O Processo.** São Paulo: Principis, 2020.

LLANOS, Leonor Suárez. Literatura do direito: entre a ciência jurídica e a crítica literária. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 349–386, 2017. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/320. Acesso em: 27 abr 2025.

OST, François. **Contar a lei: as fontes do imaginário jurídico.** Tradução de Paulo Neves. São Leopoldo: Unisinos, 2005.

OST, François. Entrevista com François Ost - Direito e Literatura: os dois lados do espelho. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**,

Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 259–274, 2017. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/324. Acesso em: 27 abr 2025.

PINHEIRO, Guilherme César. Fundamentos teóricos e aspectos técnicos do direito à ampla defesa**. Revista de Informação Legislativa:** RIL, Brasília, DF, v. 59, n. 233, p. 99-115, jan./mar. 2022. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/ril/edicoes/59/233/ril_v59_n233_p99. Acesso em: 27 abr 2025

REICHELT, Luis Alberto. A exigência da publicidade dos atos processuais na perspectiva do direito ao processo justo. **Revista de Processo**. 2014.

SARLET, Ingo; MARINONI, Luiz Guilherme.; MITIDIERO, Daniel. **Curso de direito constitucional**. 13. ed. Rio de Janeiro: Saraiva Jur, 2024.

SHECAIRA, Fábio Perin. A importância da literatura para juristas (sem exageros). **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 357–377, 2018. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/423. Acesso em: 27 abr 2025.

SIQUEIRA, Gilmar.; DE ARÊA LEÃO JUNIOR, Teófilo Marcelo. A vida humana como narrativa e a pesquisa em Direito e literatura. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 159–182, 2021. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/764. Acesso em: 27 abr 2025.

TRINDADE, André Karam; BERNSTS, Luísa Giuliani. O estudo do "direito e literatura" no Brasil: surgimento, evolução e expansão. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 225–257, 2017. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/326. Acesso em: 27 abr 2025.

WARAT, Luis Alberto. **Introdução geral ao Direito II**: A teoria crítica do Direito e das condições de possibilidade da ciência jurídica. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1995.

O DIREITO CONTADO EM O SILÊNCIO DO SINO: UM MENINO NA GUERRA DE CANUDOS, DE IVAN SANTTANA

Sara da Nova Quadros Côrtes[1]

O trabalho em tela realiza uma análise interpretativa de "O Silêncio do Sino: Um Menino na Guerra de Canudos", de Ivan Santtana (2019), no qual emergem questões agrárias seculares, confrontando-as com o contexto de Canudos numa época de transição jurídica da monarquia a república, estabelecimento de nova Constituição em 1891, e interrupção ao menos jurídico- formal do regime escravocrata. Inicialmente cabe trazer o contexto atual[2] de Canudos no que tange a conflitos fundiários que justificam a continuidade da disputa de percepções no direito contado (Ost, 2004) e na literatura sobre o Arraial, o seu povo e líder e sobre a guerra.

Os conflitos atuais em Canudos são fruto do bloqueio ao acesso à terra. Em visita à comunidade de Rosário, pode-se coletar relatos sobre a comunidade do Bom Jardim e comunidades do Raso da Catarina, que são Fundos da pasto, e estão atingidas em seu modo de vida, diretamente pelo complexo eólico de Canudos I e II da empresa Voltalia Energia do Brasil LTDA. (com 28 aerogeradores devendo chegar a 80 aerogeradores). Sob o aviso de que a estrada "estaria ruim" pode-se notar há certo um bloqueio no Rosário para acessar a comunidade Bom Jardim. Mulheres lideranças, presidente e ex-presidente da Associação de Moradores que representam um comunidade de fundo de pasto[3] relatam as dificuldades no processo

1 Doutorado em Ciências Sociais -UFBA. Estágio Pós-doutoral em Estudos de Linguagens no PPGEL/UNEB. Professora Associada da UFBA. E-mail: saranqc@ufba.br. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6969-7585

2 O trabalho é resultado de pesquisas realizada no âmbito do estágio pós-doutoral (PPGEL/UNEB) realizado entre março de 2024 a fevereiro de 2025, quando tive oportunidade de viajar a Cidade de Canudos, conhecer a situação dramática das comunidades de fundos e fechos de pasto (Comunidade do Raso e Bom Jardim, ambas hoje impactadas por projeto de parques eólicos implantados pela empresa francesa Voltalia que trabalha com serviços internacionais de energia. De acordo com a Articulação Estadual dos Fundos de Pasto, em parceria com Geografar/UFBA na Bahia existem atualmente 373 áreas de Fundos e Fechos de Pasto sendo 19 em Canudos.

3 Em 2022, as comunidades de fundo e fecho de pasto foram alvo de 43% de todos os conflitos no

administrativo em curso para obter da SDA (Secretaria de Desenvolvimento Agrário) o seu título de terra, da área coletiva, como comunidade de Fundo da Pasto. As principais queixas das mulheres são as da estrada ruim e da escola fechada, não proporcionando às crianças o direito à educação no Rosário. Umas das ex-presidentes da Associação de Moradores conta a história de 19 anos de associação e a luta pelo reconhecimento como Fundo de Pasto, ou seja, de uso comum da terra, que recusa a propriedade privada.

A Cidade de Canudos nesta zona rural está novamente sob ataque, perdendo terras, e com medo de perder seu modo de vida de Fundos e Fechos de Pasto, sua ararinha azul, a agricultura local. Consta no site do Governo da Bahia que o "Inema promoveu audiência pública sobre o Complexo Eólico Canudos II" **e**m dezembro de 2024 com o objetivo de "apresentar os resultados dos Estudos de Impacto Ambiental (EIA) e esclarecer dúvidas sobre a viabilidade do empreendimento Parque Eólico Canudos II, o Instituto do Meio Ambiente e Recursos Hídricos (Inema) e a Voltalia Energia do Brasil LTDA". Assim, promoveram, uma audiência pública na comunidade de Bom Jardim, na Zona Rural de Canudos. Segundo informações do INEMA, a atividade reuniu em dezembro de 2024 mais de 300 participantes, incluindo moradores, representantes da sociedade civil e autoridades dos municípios de Canudos, Jeremoabo, Paulo Afonso, Uauá e Juazeiro, na área externa da Escola Antero Honório dos Reis.[4]

Como aponta a recém lançada pesquisa "Vozes Silenciadas, energias renováveis: a cobertura da mídia transição energética no Brasil"[5] (Portugal, Queiroz, 2024)

campo registrados na Bahia, de acordo com o caderno "Conflitos no Campo Brasil 2022", estudo anual realizado pela Comissão Pastoral da Terra (CPT, 2023). As ameaças e violências de todos os tipos contra os povos tradicionais não é, infelizmente, nenhuma novidade. Ainda de acordo com o levantamento da CPT, a Bahia, pelo segundo ano consecutivo, segue como o terceiro estado com maior registro de conflitos no campo do país. Reconhecidas pela Constituição do Estado da Bahia de 1989, os fundo e fecho de pastos são comunidades tradicionais que se baseiam no uso comum da terra e preservação da Caatinga. Mesmo com os territórios assegurados no contrato de concessão de direito real de uso, as áreas têm sido recorrentemente invadidas pela mineração e, mais recentemente, pelos empreendimentos eólicos.

4 INEMA, *Inema promove audiência pública sobre o Complexo Eólico Canudos II e reforça transparência ambiental*. Disponível em https://www.comunicacao.ba.gov.br/2024/12/noticias/meio-ambiente/inema-promove-audiencia-publica-sobre-o-complexo-eolico-canudos-ii-e-reforca-transparencia-ambiental/

5 Portugal e Queiroz, 2024. Disponível em https://intervozes.org.br/wp-pontent/uploads/2024/11/VozesSilenciadasER-Out24-Digital-1.pdf.

> Os atingidos pelos grandes empreendimentos de matriz eólica e solar apenas são consultados quando a justiça intercede em seu favor e paralisa a continuação da atividade. É o que se observa, por exemplo, em relação à suspensão das licenças de instalação e operação do Complexo Eólico Canudos: seus impactos foram tão alarmantes que não puderam ser ignorados"
> [...]
> A repercussão nacional do caso que envolve a construção de um parque eólico no município de Canudos - situado na rota de migração das araras-azuis-de-lear e que foi alvo de ação do Ministério Público Federal -, [1] consiste em um fato incontornável, obrigando o jornal a tratar do assunto. Nesse sentido, apenas as matérias que abordam a situação em Canudos são constituídas de informações mais completas (Portugal e Queiroz, p. 52)[6]

Cabe aqui o registro, de que a *Voltalia Energia do Brasil LTDA*, em verdade, segundo informa o seu sítio eletrônico[7] é um a empresa francesa "Fundada em França, em 2005", sendo "a Voltalia hoje um produtor de energia e um prestador de serviços internacional". São "especializados em soluções de energia renovável, ajudando os nossos clientes a integrar os movimentos globais de transição energética e ecológica." Qual disposição para manifestações e lutas de camponeses do Raso da Catarina, do Bom Jardim e outros tantas comunidades atingidas? O desafio do direito é dar visibilidade ao silenciado e buscar reparação, assim como servir de instrumento de resistência.

A luta contra a instalação de mais aerogeradores, que levou à suspensão da licença ambiental pela Justiça da Bahia, em ação do Ministério Público, mostra ainda o povo em luta, assim como a presença de 300 pessoas no Bom Jardim na audiência pública, em um lugar de difícil acesso, mesmo com a "estrada ruim" mostra agora um povo em luta com as armas do direito. Como aponta a pesquisa mencionada, o silenciamento sobre

6 Fonte: Portugal, Queiroz et.al, Vozes Silenciadas, energias renováveis: a cobertura da mídia sobre transição energética no Brasil", 2024.

7 Cf. em Sobre nós, Disponível em https://www.voltalia.com/pt-pt/about/. Acessado em 22/02/2025.

os territórios contribui para a formação de uma falsa ideia de que não há vida, biodiversidade, cultura, história nesses locais, facilitando a aceitação pública dos megaempreendimentos e ignorando os impactos socioambientais decorrentes. (Portugal e Queiroz, p. 50). A literatura faz falar as vozes do passado numa forma de percepção de rupturas e permanências.

Neste contexto o estudo ao ler uma obra atual escrita por Ivan Santtana que rivaliza percepções, privilegia demarcar o entendimento dos elementos que impulsionaram os antagonismos e as "causas da guerra" (Clovis Moura, p. 48), a partir da visão de "Bentinho", um herói, personagem que rasura a desumanização dos canudenses conselheiristas, conferindo novos sentidos as relações sociais e familiares, e em especial buscando humanizar seu líder Antônio Conselheiro. Importante lembrar que uma das explicações da violência na guerra se deu pelo suposto atavismo, do seu líder, tanto assim que seu crânio foi enviado a Nina Rodrigues para estudos, procedimentos próprios de um momento forte do racismo científico em que se buscava em características biológicas as causas criminológicas.

Clovis Moura ensina que sobre as explicações patológicas do Movimento de Canudos deve-se buscar Nina Rodrigues "As coletividades anormais, capítulo sobre a loucura epidêmica de Canudos, ed, Civilização Brasileira, São Paulo, 1936." [...] pois "Na mesma direção poderemos incluir em Os sertões, cujo pensamento no particular é todo inspirado nas conclusões de Nina Rodrigues." (Moura, 2000, p. 55)

Este romance de Ivan Santtana rivaliza está interpretação ao tempo que duvida dos fatores que se consolidaram como justificativas da guerra, e que ainda hoje fundamentam decisões políticas e jurídicas de expulsão de camponeses de suas terras. Muitas dessas decisões atuais com fundamentos em liminares de ações judiciais de reintegração de posse emitidas pelo poder judiciário brasileiro sem o devido processo de conhecimento. A presença militar no conflito agrário no Brasil, com prisões, assassinatos e impunidade de mandantes reflete que, o grau do antagonismo a que haviam chegado as relações entre latifúndio e a massa camponesa explorada da época se mantém.

Este trabalho se põe a analisar as hipóteses de Bentinho à luz do problema da legitimidade do direito a terra, assim analisa os possíveis motivos de tratamento tão violento contra camponeses. A questão que se coloca também como dúvida de Bentinho, consta em Clóvis Moura: "Por que os camponeses tiveram que ser liquidados?" (2000, p. 27); prática que se perpetua ao longo do século XX e XXI, por uma concepção de direito à terra, fundada no exercício do poder de Estado caracterizado pelo racismo institucional. Busca-se apoio nos estudos de François Ost no qual o autor defende que o direito contado, contribui para a interpretação jurídica, e no estudo de Clóvis Moura (2000) quando aborda o racismo, na sua sociologia política da guerra camponesa.

Um menino na guerra de Canudos e o medo da vingança adiada da escravidão.

A obra narra, não só a guerra, o silêncio, mas o encantamento do sino por Bentinho. Assim traz em detalhes o movimento social e político de construção do Arraial como "mutirão solidário", e mostra neste processo o bem viver de uma criança, Bentinho, que apesar de pobre, tem tudo, brincadeiras, banhos de rio, contato com a natureza, amor materno e familiar, o primeiro amor inocente por Maria Domingas, a arte e acima de tudo o compromisso comunitário – revelado por sua relação com o sino e com a pregação momento que reunia até 2 mil pessoas em praça para renovar as ideias do sentido do arraial.

Todo fim de tarde Bentinho ficava atento quando Antônio Timotinho ia à Igreja tocar o sino, sempre corria para acompanhá-lo e dizia: "-O senhor deixa eu tocar o sino Timotinho? – Gosto de ficar aqui na Torre. Daqui dá para ver tudo lá embaixo: as cabras, o rio, as serras, o povo indo para a reza". (Santtana, 2019, p.32)

Mas Bentinho conhece a tristeza cedo "Eu tinha uma cabra que se chamava mimosa, – Morreu na estrada, Morreu de fome Destaca-se no olhar de uma criança, a pergunta perplexidade sobre os conflitos dramatizados na trama ficcional, no meio das noites tristes e das mortes, do frio e da fome "Por que será que eles num gostam da gente?" pergunta Bentinho? (Santtana 2019, p.32)

O autor de *O silêncio do sino* arma um enredo cujos antagonistas são os republicanos, inimigos dos conselheiristas, colocando em primeiro plano as histórias de vida de moradores comuns. Na estruturação desse enredo, dois momentos da vida de Bentinho são significativos. No primeiro, a comunidade do Arraial do Belo Monte. No segundo, o foco recai sobre os ataques ao Arraial quando os militares promovem a barbárie, e o narrador ressalta os temores da guerra.

Bentinho é capturado pelo exército "amarrado ao tronco" [...] "joelhos vergados para trás, cabeça pendia sobre o peito, frágil condenado à própria sorte" e quando o dia amanheceu o tenente que mantivera Bentinho amarrado anuncia uma tradução do conflito e destino das crianças, uma visão de futuro:

> -Tua gente é como erva daninha, quanto mais se mata, mais parece brotar do chão. De cada buraco aparece um. Se tu não morreres, podes sobreviver à guerra, crescer e vingar-se da República. Por isso, acho que todas as crianças devem morrer junto com os adultos. Tu vais morrer, infeliz! (Santtana, 2019, p. 78)

Ainda hoje auto-organização dos camponeses para ocupar a terra é vista pelo Estado, representado pela ideologia do poder judiciário como caminho do que Nietzsche (apud Khel, 2003, p. 82) denominou de uma "vingança adiada", no caso aqui da escravidão, traduzida como possível vingança camponesa contra República. Mas uma vingança de classe e raça, que precisaria ser contida o mais rapidamente, e com demonstração de força, de poder, não de uma racionalidade jurídica legal que buscasse legitimidade da decisão no sentido da dominação weberiana, nem mesmo da integração buscando um lugar na divisão do trabalho social, para camponês, como queria Durkheim. A ideia de revolução camponesa é difundida no meio jurídico consolidada num dos manuais de Direito Constitucional[8]

8 Cfr. em SILVA, José Afonso. Curso de Direito Constitucional positivo. 19.ed. São Paulo: Malheiros, 2001., p. 799. O autor num diálogo indireto com os movimento afirma que reforma agrária "é programa de governo, plano de atuação estatal mediante intervenção do Estado na economia agrícola, não para destruir o modo de produção existente, mas apenas para promover a repartição da propriedade e da renda fundiária".

mais lidos, de que os sem-terra não querem terra, querem "sim fazer política", mudar o sistema, como se não fosse parte da democracia o desejo de todos pela participação política, e não fosse sequer permitido falar em mudança do sistema de produção. No caminho contrário da reparação e restituição o nosso momento forte, narrativa fundadora pós escravidão encrua "um ressentimento, nesse caso, não é o arrependimento por uma escolha que não conduziu ao fim desejado: é a recusa de implicar-se com a escolha feita. (Khel, 2003, p. 82)", no caso a escolha pelo tráfico escravo e manutenção de regime escravista contra indígenas e negros africanos por mais de 350 anos. Essa recusa impõe um direito analisado sobre a terra que ao desconsiderar a desumanização daqueles que trabalhavam e criavam as sociabilidades em torno da terra como legítimos donos ou posseiros, no momento de regulação fundiária perde seu próprio fundamento legítimo constituinte.

O dispositivo racial, o fator militar e a construção dos inimigos da nação.

Maria Raimunda Oliveira de Carvalho em sua dissertação "Entre a ficção e a história: a literatura escreve a guerra de canudos" (2024), nos ensina que

> Da leitura dessas narrativas, constata-se um ponto: a evidente ressonância nela de *Os sertões* de Euclides da Cunha, como um diálogo em que ficção e história ora se aproximam ora se distanciam, mas no intento de revisar, de apontar a omissão de fatos e de corrigir a interpretação que foi dada pela perspectiva do dominante, a saber, a do Estado republicano e a da Igreja Católica. (Carvalho, 2024)

Obra estruturada em curtos capítulos, a narrativa abrange o período em que a personagem central, Bentinho, um garoto de doze anos, sai de seu povoado em direção ao Arraial de Canudos, onde não só testemunha como sofre os horrores de uma guerra, presenciando o massacre aos seus familiares e entes queridos sob o comando das expedições militares. A autora lembra que Ivan Santtana, nascido em Monte Santo, cidade baiana

coirmã de Canudos, e afirma que "Tendo como personagem Bentinho, uma criança vítima das atrocidades da guerra, essa narrativa conta a história dos sertanejos em uma perspectiva que reverte um olhar preconceituoso do dito povo civilizado", (2024, p. 23) o olhar republicano.

Ivan Santtana declara sua apropriação do discurso histórico e nomeia sua narrativa:

> Com esse romance histórico, ambientado em Canudos, procurei contar muitos dos fatos já conhecidos que envolvem essa epopeia, a partir da vivência de uma criança, Bentinho, um herói de onze anos de idade, que desafia todos os limites e fronteiras da emoção, para continuar vivo. Um menino em meio ao horror de uma guerra, tentando ao mesmo tempo resistir e compreender aqueles acontecimentos, por mais assombrosos que eles parecessem à sua inocência de criança (Santtana, 2019, p. 12).

Assim, por entender que o extermínio, uma violação aos direitos humanos, não pode ser apagado da memória do país, escreve sobre uma guerra contra civis, expondo a violência que o Estado exerceu sobre as crianças para sensibilizar os leitores com mensagem de forte apelo. Os crimes contra humanidade são imprescritíveis. Lembremos que violações de direitos humanos são consideradas imprescritíveis. Isso significa que, independentemente do tempo transcorrido, a responsabilidade por essas violações não se extingue, e as vítimas têm direito a buscar reparação e justiça.

Para além do dispositivo racial, destaca-se aqui o fator militar e a construção dos inimigos da república, da nação e do desenvolvimento: camponeses, indígenas, quilombolas todos sem-terra.

Nesse conflito de interesses, ficou evidente uma questão: a privação dos canudenses do direito à terra, fenômeno também constatado na sociologia de Clóvis Moura ao analisar que "A vitória de Canudos representou a vitória das forças mais arcaicas da sociedade brasileira que se diziam representantes do progresso e da modernidade." (Moura, 2000, p. 47). O massacre tomado como festa cívica, representou o ódio das oligarquias latifundiárias a tudo aquilo que representasse legitimação dos direitos dos

camponeses, o que para Rui Barbosa seria "um falso direito". nas suas palavras como senador; este falso direito, seria um "direito popular", e assim pergunta Rui Barbosa "Calculem-se agora quantos exércitos não seriam necessários semear neste país, para lhe impor o cativeiro" ou seja, para manter este povo em cativeiro? E ainda conclui seu discurso numa perspectiva premonitória, "imaginem se há reações militares, que não desapareçam ao sopro do direito popular, quando a nação levantada, tiver consciência, a vontade e a coragem de sua soberania" (Barbosa apud Moura, 2000, p.51)

O livro revela na construção de Canudos o bem-viver de uma criança, Bentinho, mostra a face humana do Arraial, confirmada na Sociologia Camponesa por Clovis Moura, ao relatar que " Canudos conseguiu através de uma ordenação política onde seus membros encontravam-se alocados em um universo onde suas necessidades materiais e espirituais eram satisfeitas (Moura, 2000, p. 52). Os camponeses lutaram por suas terras e por este bem viver de Bentinho. Um dia Bentinho tem um pesadelo defendia Maria Domingas das mãos de uns homens estranhos, ela gritava, e por mais que tentasse enfrentá-los, não conseguia resgatá-la. (Santtana, 2019)

Cabe também destacar que, nesse conflito de interesses, quer-se enfrentar um problema: a continuidade da escravidão, pois Bentinho, como aponta Ivan Santtana, é um sobrevivente não só da Guerra de Canudos, mas também se livra da continuidade da escravidão pós-abolição, destino dado a crianças e mulheres vulneráveis, que foram vendidos ao final da Guerra. Assim são reveladas as duas faces cruéis da república – uso militar para tomar terras de camponeses "livres" e a migração forçada com retorno à escravização, agora urbana, assim como a escravização sexual. Do ponto de vista das mentalidades no campo do direito, em geral entrincheirado na pureza da teoria, e na neutralidade racial, vimos ao longo do século XX a urdidura de transformar em clássicos aqueles que não questionaram a escravidão ou a apoiaram abertamente ou silenciaram sobre ela, pois, continuamente, se valem das suas consequências, do privilégio branco na dialética da casa grande-senzala, que caracteriza a distribuição de terras e o mercado de trabalho no Brasil.

Entre o ódio racial, a eugenia e o silêncio sobre as formas de continuidade da escravidão pós-abolição e após a república, se põe a literatura

a denunciar, repor o lugar de Antônio Conselheiro como líder e herói do povo, e a re-criar sensibilidades e linguagens para o campo jurídico e seus desafios de constituir direitos reparatórios e restitutivos.

A pergunta de Bentinho: "Por que tão matando a gente?"

A pergunta que consta em Clóvis Moura: "Por que os camponeses tiveram que ser liquidados?" (2000, p. 27) é a mesma da personagem Bentinho, uma criança de onze anos que vê e vive a Guerra, na ficção e quer saber "– Por que tão matando a gente?" Pergunta isto, após perder o pai e ver seu primeiro amor, também uma criança, Maria Domingas ser estuprada e assassinada por um soldado: "Entre dois casebres escuros, ouviu os gritos. Um soldado com as mãos presas no pescoço de Maria Domingas a estuprava. – Negrinha desgraçada, hoje você vai sentir como é gostoso abrir as pernas pra um homem!" (Santtana, 2019, p. 89).

Bentinho pergunta sem obter resposta dos adultos "Por que será que eles num gostam da gente?" e destampa um reservatório de hipótese, que são interpretações da própria história do direito no Brasil, racializada no seus dispositivos de autorização da violência. Bentinho constrói suas hipóteses que a história ora produziu, ora silenciou, escamoteou.

A primeira hipótese é: "É porque nossa cor é diferente da cor deles? A hipótese racial, silenciada para reinstituir a cada geração o mito da democracia racial, que até bem pouco era o alicerce hermenêutico do pacto da branquitude. Esta hipótese tratada por Clóvis Moura na Sociologia Política da Guerra Camponesa de Canudos.

A segunda hipótese é: Por que num temos nas roupas os botões de ouro deles? A hipótese institucional e de classe, ao se referir às insígnias militares, representantes da república. Sem esquecer que na república de transferem as terras públicas devolutas da união aos estados formando institucionalizando o coronelismo.

A terceira hipótese: "Por que num falamos como eles?" A hipótese cultural, ao se referir ao modo de falar, a língua, o sotaque proibido, o racismo recreativo produzido pelas diferenças linguísticas regionais, e o que Lélia

Gonzalez denomina em Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira de "pretuguês"

Opor fim o argumento final: "Será que tudo que o beato diz pra gente eles num conseguem entender, e por isso chegaram aqui pra matar o beato e nosso povo?" Numa síntese podemos compreender que a criança na narrativa, sendo legatária de Antônio Conselheiro, constrói a hipótese racial, ao se referir a cor, a hipótese institucional, ao se referir às insígnias militares, e a hipótese cultural, ao se referir ao modo de falar, a linguagem, e por fim traz a hipótese mais conhecida do senso comum, a de que tudo era para matar o beato, um louco, por que queria assentar de modo digno, livre e soberano um povo sem-terra. Essa perseguição se estende até os dias de hoje.

Considerações Finais

Como juristas não escapam da narrativa fundadora e as constituições são as mitologias da sociedades modernas (Rousseau apud Ost, 2004, p. 29), podemos imaginar o direito contado como espaço teórico com capacidade comum de renomear as coisas que estão na origem de todo ato de linguagem (Ost, 2004, p. 34), renomear para restituir e reparar. O mundo re-figurado como momento de fundamentação dos direitos restitutivos e reparatórios que poderia significar os posseiros, Comunidades de Fundos e Fechos de Pasto em Canudos, denunciando em audiências públicas e em possíveis processos judiciais que poderiam ser movidos por, sem-terra ou a exemplo, do herói, Bentinho e seus descendentes , que por vezes lidam ainda hoje com a cosmopercepção racista um rural "atrasado", obstáculo ao projeto de desenvolvimento que agora é de exportação de energia para a Europa e o mundo desenvolvido.

A experiência de articular direito e literatura a partir da obra de François Ost se põe como espaço privilegiado para enfrentar grandes desafios e indicar saídas criativas na formação diferenciada de estudantes de Direito. Muitos aspectos poderiam diferenciar direito analisado e direito contado. Os preâmbulos das constituições brasileiras não reconhecem a

barbárie do momento negativo anterior – anistiamos, perdoamos, pensamos o daqui para frente, consolidamos direitos adquiridos de vencedores e deixamos perdedores a sua própria sorte como Bentinho. A literatura no direito nos ajuda a não esquecer, lembrar, repensar, re-nomear, reinstituir, restituir e reparar.

A questão do tempo não para de se colocar ao direito e à sociedade, entre anistia e imprescritibilidade, medidas de urgência e desenvolvimento durável, de direitos adquiridos e leis retroativas, respeito pelo precedente e alterações da jurisprudência. Então, como equilibrar estabilidade e mudança? Como fundar a memória coletiva libertando-se ao mesmo tempo de um passado traumático ou obsoleto? No plano temporal, a teoria analítica no direito, dogmática jurídica, mais preocupada com estrutura do que com a história, é incapaz de pensar as transições jurídicas: um dado estado do sistema jurídico sucede a um outro como as imagens de um filme que desfilam de maneira sincopada, às vezes com a imobilização da imagem, sem que se explique a sequência geral da história. Somente o direito contado, por integrar a dimensão diacrônica do direito, tem condições de restituir o roteiro da narrativa" (Ost, 2004, p.46)

O autor faz uma viagem às fontes do imaginário jurídico. Se na faculdade os juristas aprendem que o direito se origina do fato, François Ost considera que, para a reflexão, seria mais exato dizer que é da narrativa que sai o direito (por isso tão importante compreender conceitos como comunidade narrativa, hermenêutica narrativa e narrativa fundadora). Podemos dizer que a teoria normativa, do "direito analisado", dogmático – é um direito de quem venceu – ao qual contrapõe Ost em *Contar a lei*, um "direito contado". Em verdade, ao confrontar o direito com o espaço literário, o livro de Ost tece o pano de fundo de uma teoria do direito contado que pode ser complementar ou crítica ao direito analisado.

Pode-se lançar as seguintes questões norteadoras: O que é que difere direito analisado e direito contado? O que é o direito analisado? Que representações do direito a gente tem? Linguagem restrita, cifrada, linguagem especializada para especialistas. O que é este direito analisado? Os dogmas e a doutrina como estão descolados da realidade, não é que o direito vai

refletir a realidade, é que não traduz a complexidade da vida, das relações humanas. Um contraponto é o direito contado e a relação direito e literatura. Segundo Ost (2004), a literatura pode criar um ambiente de interpelação do jurídico, fragilizando pretensos saberes positivos sobre os quais o direito tenta apoiar sua própria positividade. E é nesse real movediço e complexo, que o direito faz suas escolhas, cria os seus fatos e se esforça em cumprir, em nome da segurança jurídica (a qual a atribui a maior importância) a promessa de estabilizar expectativas e tranquilizar angústias. (Ost, 2004, p 15).

O direito analisado, direito positivo, como todo formalismo, esbarra no problema de seus próprios limites: o que garante a validade da norma jurídica e do sistema jurídico? A tradição moderna (colonial) e republicana do Estado de direito é tributária de uma grande narrativa fundadora de uma transição jurídica – ela se origina na fábula da saída do estado de natureza que o Ocidente narra a si mesmo desde o século XII (Hobbes, Locke, Kant, Rousseau). O controle dos efeitos do tempo será fundamental para o direito analisado: o tempo como linear e numa concepção evolucionista na "noção de contrato social". Pode-se conferir na LINDB, Lei de Introdução as Normas do Direito Brasileiro (decreto lei 1942 Art. 6º), que "A Lei em vigor terá efeito imediato e geral, respeitados o ato jurídico perfeito, o direito adquirido e a coisa julgada.)". Ou seja, vale o daqui para frente (que se adquiriu, aperfeiçoou ou se julgou). Numa palavra, vale o Direito de Conquista, isso é "segurança jurídica", que garantiu a consolidação da violência colonial: direito de propriedade da terra sem direitos reparatórios da escravidão e normalização do trabalho escravo.

Vejamos aqui como se narram alguns os preâmbulos (1824, 1891 e Constituição Federal 1988) que nunca reconhecem o momento anterior como momento negativo - que ao ser negado gera efeitos jurídicos de reconhecimento da barbárie, reparação e restituição dos lesados, violados, massacrados. Em **1824** (65 anos de constituição) o Preambulo não reconhece a colonização e escravidão – recorre a graça de Deus – fundamento do direito natural com " DOM PEDRO PRIMEIRO, POR GRAÇA DE DEOS, e Unanime Acclamação dos Povos, Imperador Constitucional, e Defensor

Perpetuo do Brazil." Na república em 1891 o preâmbulo não reconhece o império e escravidão: "Nós, os representantes do povo brasileiro, reunidos em Congresso Constituinte, para organizar um regime livre e democrático, estabelecemos, decretamos e promulgamos..." E por fim a Constituição Cidadã de 1988 anistia os golpista de 64 no art. 8º da ADCT, e não reconhece colônia, império, escravidão, nem o golpe militar de 1964 no preâmbulo. Recorre a proteção de Deus busca fundamento no direito natural de fundamento teológico:

> Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembléia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte Constituição. (Brasil, 1988)

Considerando que o direito analisado em Ost não deve ser abandonado e buscando ver o pano de fundo de uma teoria do direito contado que nos ajude a ver o que de escravista e colonial tem no direito analisado hoje (denominado pelo europeu de direito moderno), propomos ver a contribuição da literatura para instituir contramundos – e do direito para instituir "contrapreâmbulos" que sirvam de hermenêutica contranarrativa. Preâmbulos são momentos fortes da narrativa fundadora (no direito analisado), pois são nestes, nos Preâmbulos, por exemplo, o da Declaração Universal em 1948, que se trata de reconhecer a barbárie do momento anterior negativo para superar. E isso não conseguimos no Brasil. Nos preâmbulos, vamos esquecendo a anistiando senhores de escravos e o aparato estatal que lhe produziu como classe, raça e gênero.

Os estudos mostram que dos possíveis motivos para o esquecimento do elemento institucional com Estado, com o fator militar forte para continuidade do regime escravista é fruto: 1) seja escolha Estatal de

embranquecimento, 2) seja o racismo científico denunciado no Silêncio do Sino de Ivan Santtana 3) seja o fato de os intérpretes do Brasil vincularem sua visão de mundo à tese feudal defendida pelo Partido Comunista do Brasil (PCB), como aponta Clóvis Moura. Eduardo Assis Duarte (Duarte, 1996, p. 137) recorda que o partido interpretava o Brasil, mesmo durante a República, como um país de economia feudal ou semifeudal. A princípio, isso implicaria, em termos políticos, uma sociedade com Estado bastante fraco, e o que vemos é um Estado bastante forte na Guerra de Canudos. E se houve um direito para violar direitos, há que se ter um direito para reparar.

Referências

CARVALHO, Maria Raimunda Oliveira. **Entre a ficção e a história**: a literatura escreve a guerra de canudos". Universidade do Estado da Bahia (uneb), departamento de ciências humanas-campus i-salvador, programa de pós-graduação em estudo de linguagens – PPGEL, 2024.

KEHL, Maria Rita. **A Histeria e o Ressentimento**. In: REVISTA DA ASSOCIAÇÃO PSICANALÍTICA DE PORTO ALEGRE / Associação Psicanalítica de Porto Alegre. - nº 25, 2003. - Porto Alegre: APPOA, 1995, ----. Absorveu: Boletim da Associação Psicanalítica de Porto Alegre.

MONTEIRO, Eduardo Aleixo. **O Direito Contado de François Ost.** In: Direito, arte e literatura. Organização CONPEDI, Coordenadores: Fayga Silveira Bedê; Marcelo Campos Galuppo; Ricardo Marcelo Fonseca – Florianópolis: CONPEDI, 2020.

Moura, Clovis. **Sociologia Camponesa da Guerra de Canudos**: da destruição do Belo Monte ao aparecimento do MST. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

OST, François. **Contar a lei**: as fontes do imaginário jurídico. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004.

PORTUGAL, Alfredo; QUEIROZ, Nataly. **Vozes Silenciadas energias renováveis**: a cobertura da mídia sobre a transição energética no Brasil. São Paulo: Intervozes, 2024

SANTTANA, Ivan. **O Silêncio do Sino: Um Menino na Guerra de Canudos**. São Paulo: Lura Editorial – 1ª Edição, 2019.

EDUCAÇÃO E ENSINO JURÍDICO DECOLONIAL A PARTIR DA PEÇA TEATRAL *MACACOS*

Kelly Helena Santos Caldas[1]

Os estudos jusliterários são cruciais para um novo olhar sobre o direito e, consequentemente, para um ensino jurídico mais sensível, crítico, plural e democrático. Por seu caráter humanizador, as obras literárias contribuem significativamente para aproximar o jurista da realidade e para construir uma relação acadêmica capaz de entrelaçar norma e vida social, histórica e cultural. Através da arte é possível promover um direito da diferença, um direito capaz de enxergar a complexidade dos encontros humanos. Neste sentido, a dramaturgia contemporânea *Macacos* aqui se coloca como uma literatura crucial para uma educação jurídica decolonial e para uma educação em direitos humanos, pois traz a alteridade e a diferença como caminhos potentes de visibilidade das minorias raciais e de construção ativa de práticas antirracistas.

Direito e literatura: percursos humanizadores

Os estudos jusliterários sensibilizam a compreensão do direito e lançam olhares para além do formalismo normativo dos códigos e das leis. Enquanto movimento interdisciplinar, *Law and Literature* firmou-se nos Estados Unidos e expandiu a partir da década de 70. As relações estabelecidas entre o Direito e a Literatura "suscitam percepções que apontam para o que de jurídico teriam os textos literários, bem como para o que de literário haveria nos textos jurídicos" (Godoy, 2008, p. 207). "A obra literária pode ser usada como exemplo privilegiado para ilustração de questões jurídicas; ou ainda, possibilita o operador jurídico à reflexão e à

1 Doutoranda em Educação. Universidade Federal de Sergipe – UFS. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: kellycaldas.contato@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0001-6453-8334.

problematização de questões que, embora presentes em seu cotidiano, já não mais o afetam" (Streck; Bonatto, 2008, p. 113).

Existem, pois, três modos de correlação entre direito e literatura, que seriam: (i) direito na literatura; (ii) direito como literatura e (iii) direito da literatura. O primeiro foca no modo como os temas jurídicos aparecem nas obras literárias, o segundo foca no uso dos recursos linguísticos, da análise e da crítica literária para estudar os textos jurídicos como se fossem textos literários e o terceiro foca nas normas jurídicas que regulamentam a própria literatura (Trindade; Gubert, 2008).

Aqui centra-se a atenção aos estudos do direito na literatura, por entender que as obras literárias, ainda que ficcionais, permitem desvelar, histórico e temporalmente, os valores de um tempo e de seu sistema jurídico. Por meio do contato interpretativo com a literatura é possível realizar uma reflexão crítica e humanizadora do direito, questionando assim as bases do positivismo normativista. A literatura se mostra abrangente e necessária não só para as disciplinas que compõe a dogmática do direito, mas também e principalmente, para o conjunto de disciplinas que constitui a teoria do direito (filosofia do direito, sociologia do direito e história do direito), disciplinas estas que estudam o direito enquanto justiça e enquanto fenômeno histórico, político e social (Schecaira, 2018).

> As relações entre direito e literatura, os chamados estudos jusliterários, visam trazer abertura ao ensino-aprendizagem do direito contemporâneo na medida em que fomentam um constante diálogo entre as narrativas artísticas, culturais e a ciência jurídica. Neste campo de investigação, busca--se analisar como as dimensões artísticas e literárias instigam a racionalidade jurídica interferindo na dinâmica perceptiva e sensitiva do direito. Nesse aspecto, a hermenêutica jurídica cada vez mais reconhece a potencialidade da leitura literária para a ressignificação de chaves interpretativas do direito pelos juristas (Alves; Santos; Santos, 2023, p. 114).

A obra literária humaniza o jurista-leitor e o influencia diretamente na atuação dialética e sensível diante dos dilemas da sociedade. Por trazer a estranheza como motor de deslocamento do sujeito, a literatura

engajada promove que "o outro se nos imiscua, participe de nós, internalize-nos e, por tudo isso, também interfira em nós. É isso a outricidade" (González, 2016, p. 135).Os retratos psicológicos, éticos e sociais dos personagens (Silva, 2008), os acontecimentos e os desenlaces de seus conflitos tem muito a ensinar o exercício da alteridade, o questionamento das certezas e a compreensão profunda dos sujeitos sociais e suas imbricações com o mundo que o cerca. Tal aproximação interdisciplinar entre direito e literatura promove, pois, ao jurista-leitor parâmetros éticos-estéticos de reconstrução dos ideais de dignidade, igualdade e liberdade.

Espetáculo teatral *Macacos*

O espetáculo *Macacos*[2], encenado, dirigido e escrito por Clayton Nascimento, rompe a ficcionalidade cênico-literária e traz para a dramaturgia teatral contemporânea a denúncia-testemunho das marcas sócio-históricas do racismo estrutural no Brasil e do trauma deixado pelo colonialismo escravocrata. Ao colocar em destaque as memórias sangrentas contra o povo preto e seu apagamento simbólico, a obra revela as violências perpetradas pelo poder estatal diante do preconceito racial.

A peça nasce de uma experiência dolorosa de racismo vivida pelo próprio dramaturgo, ator e performer que estrela o espetáculo, quando, por ser homem negro, foi vítima de um assalto e, mesmo sendo o ofendido, foi confundido pelas pessoas que testemunharam o crime como sendo o próprio agressor. Clayton foi espancado pelo casal de bandidos e pelas pessoas que testemunharam o crime e ainda teve os seus bens roubados. A partir desta experiência traumática, o autor começa a pesquisa sobre a estruturação do racismo no Brasil, o período brutal da escravidão e os seus reflexos tão vivos na atualidade.

2 "Macacos: Substantivo masculino no plural. Macacos: Palavra de origem africana utilizada para designar os símios ou primatas. Macacos: Aplicado no Brasil para um grupo de cebídeos. Tipo de mamífero primata que vive no coletivo. Macacos: Jamais deve ser aplicada aos seres humanos. Macacos: É um dos xingamentos mais populares do mundo. Se sabemos como tem acabado a vida do negro no Brasil nos últimos anos, nós já sabemos como acabará esta peça. Então, avise a todos: o macaco chegou (Nascimento, 2024, p. 19-20)".

Nascimento (2024) nos conta poeticamente a história real de uma criança chamada Eduardo de Jesus, menino que levou um tiro fatal na cabeça, desferido pela polícia militar, no Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro, no momento em que brincava na porta de casa. O falecimento dele, antes mesmo de completar 10 anos de idade, aconteceu em 2015, o caso foi arquivado e, depois das apresentações da peça *Macacos* e da presença de Terezinha de Jesus nos finais dos espetáculos, mãe de Eduardo, um advogado da plateia se colocou à disposição para acompanhar o processo. O mesmo descobriu erros no inquérito e apresentou novas provas, fazendo com que o caso fosse reaberto pelo Ministério Público (Fantástico, 2023).

> CRIANÇA: Então, já agora, eu sou uma criatura. Estou aqui. Brincando na porta da minha casa. Ali é a porta de entrada. Ali é a janela de casa. Tio, o meu quintal é maior que o Mundo. Às vezes, a minha mãe aparece na janela e diz assim: Minino Eduardo, criatura, tu não vai entrar pra dentro de casa pa tu comê não, minino, que eu fiz comida pa tu comê e tu que não entra pa comê, tu vai entrar ou não vai entrar, minino? Eu olho pra ela e digo assim: Ô mainha. Vô, não. E daí eu começo a brincar. [...] Numa dessas tardes, aqui brincando, a Polícia Militar vai brincar também: de polícia e ladrão. Eles são a polícia. Eu sou o ladrão. [*estampido*]. Tio, uma bala perdida vai vir achar morada aqui ó: na minha cabeça. Daí, tio, parte da minha cabeça vai parar ali. Na porta da minha casa (Nascimento, 2024, p. 23).

Em outro momento da peça, Nascimento (2024, p. 30-31) retrata um diálogo com Terezinha de Jesus, mãe de Eduardo:

> TEREZINHA: Meu fi, será que eu posso escrever uma carta pro povo do teatro?
> MACACO: Claro, Terezinha! Por favor, escreva!
> TEREZINHA: Mas meu fi, posso mesmo escrever o que eu quiser?
> [...]
> MACACO: Terezinha, minha filha, escreva! De uma vez! Ponha as letras no papel, mulé! Abre o coração porque no teatro você pode ser o que quiser!

> TEREZINHA: Então comece minha carta assim...: Filho?! Clayton me disse que no teatro a gente pode sonhar. Então eu resolvi sonhar e escrever pra você. Tô com tanta saudade. Saudade da tua risada de muleque no meu colo, do teu cheirinho de criança. Você não chegou a fazer nem 10 ano comigo. Isso é injusto. Eu queria tanto fazer a sua festinha de 10 ano. Ia ser do Bem 10. Pra combinar o 10 com 10. Eu sei que você gostava. (Nascimento, 2024, p. 30-31).

Mais um acontecimento real, também em 2015, retratado por Nascimento (2024) em sua peça *Macacos*, é a chacina de Costa Barros, ação da polícia militar que desferiu 111 tiros, de pistola e fuzil, em um carro que continha 05 jovens inocentes, os assassinando no ato. Os jovens entre 16 e 25 anos tinham saído para comemorar o primeiro salário de Roberto de Souza Penha, o Betinho. A mãe de Betinho, Joselita de Souza, faleceu oito meses depois da chacina, parentes afirmam que foi por causa de um quadro severo de depressão (Briso, 2016).

> MACACO: Joselita de Souza, quarenta dias no hospital, sem alegria e comendo apenas sopa, morreu. Não aguentou a morte do caçula. Quando a gente fala sobre o "genocídio negro" no Brasil, a gente sempre imagina que será uma figura negra, na maioria das vezes homem entre 20 e 30 anos, mortos pelas mãos do Estado brasileiro. Mas e as mães? E as mães do genocídio negro? E essas mães? E as mães do genocídio negro? Quem fala delas, dessas mães? (Nascimento, 2024, p. 35).

Outro caso real que compõe esta peça performativa é a morte violenta da auxiliar de serviços gerais Claudia Silva Ferreira, mulher de 38 anos, mãe de quatro filhos, arrastada por uma viatura da polícia militar por mais de 300 metros, após ser baleada no pescoço e nas costas durante uma operação, quando saiu de casa para comprar pão (Cerdeira, 2024).

> MACACO: Moço. Moço. Por favor. Não faz isso comigo, não. Me escuta, moço. Moço, moço, por favor, moço, me escuta. O senhor está me confundindo. Eu tenho certeza disso. Tá me confundindo. Eu não

> sei do que o senhor está falando! Eu não consigo respirar, moço. Tô de chinelo, mas tô no meu bairro. Olha meu RG. Olha meu RG. Eu não consigo respirar, moço. Não faz isso comigo, não. Olha meu RG. Meu nome é Claudia. Claudia Silva é meu nome. Eu sou auxiliar geral num hospital, moço. Eu não sou bandida, não. Isso na minha mão não é arma, é um café, é meu moço. Moço, por favor, moço. Você vai arrastar meu corpo por 300 metros na avenida Brasil, ao meio-dia, moço (Nascimento, 2024, p. 41).

Já chegando ao fim do espetáculo, o ator em cena faz um juramento:

> Eu gostaria de fazer um juramento junto com vocês. Mão direita levantada: 1. Prometo não falar escravos. E sim escravizados. Ninguém nasce escravo, eles são colocados na condição de escravos. 2. Prometo não mais acreditar nos livros de história que diz que negros e indígenas eram preguiçosos. Eles eram assassinados diante de qualquer um no meio da praça. 3. Prometo não sair da calçada quando um homem negro estiver a caminho. Foi criado no nosso imaginário de que o cidadão negro é perigoso e ladrão. 4. Prometo sentar ao lado de um negro ou de uma negra dentro do ônibus. 5. Prometo saber que a escravidão brasileira não acabou por viés humanitário e sim econômico. (Nascimento, 2024, p. 41).

O que se observa em *Macacos* é a força da obra literária, cênica e dramatúrgica contemporânea em seu relato vivo do racismo e da desumanização histórica e cruel do povo preto no Brasil. Uma história que corporifica o sofrimento e a luta histórica por existência digna tantas vezes apagada e invisibilizada pelo poder estatal, poder este que deveria concretizar os direitos humanos para todos, sem descriminação. *Macacos* nos revela a necessidade urgente de uma educação em Direitos Humanos e de um ensino jurídico decolonial.

Ensino Jurídico decolonial

O ensino jurídico, por vezes bancário e com marcas coloniais do saber, entende a aprendizagem como a mera transmissão-assimilação-memorização de conteúdos, sem qualquer contextualização histórico-social. A formação em Direito com base em estudos técnico-dogmáticos-legais-formalistas se distancia das relações humanos reais e suas complexidades. Há de haver nos espaços de formação jurídica ambientes críticos e humanísticos[3] capazes de garantir diálogos engajados, antipatriarcais e antirracistas. As opressões e as hierarquizações sociais precisam ser confrontadas de modo epistemológico, metodológico e pedagógico e os marcadores sociais precisam ser visibilizados em suas diversas interseccionalidades[4] (Santos, 2022). "Sem um controle epistemológico, crítico com relação à articulação teoria-prática, não poderá superar-se a esfera do saber exclusivamente ideológico" (Warat, 1995, p. 45).

O ideário jurídico de universalidade e de igualdade não pode silenciar as diferenças identitárias de raça, gênero e classe e suas colisões. O Eurocentrismo e a sua história mundial[5] não podem apagar as narrativas con-

3 O Conselho Nacional de Educação/ Câmara de Educação Superior, por meio da Resolução CNE/CES nº 9, de 29 de setembro de 2004, Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais do Curso de Graduação em Direito e estabelece no Art. 3º: "O curso de graduação em Direito deverá assegurar, no perfil do graduando, *sólida formação geral, humanística* e axiológica, capacidade de análise, domínio de conceitos e da terminologia jurídica, adequada argumentação, interpretação e *valorização dos fenômenos jurídicos e sociais*, aliada a uma postura reflexiva e de visão crítica que fomente a capacidade e a aptidão para a aprendizagem autônoma e dinâmica, indispensável ao exercício da Ciência do Direito, da prestação da justiça e do desenvolvimento da cidadania" (Brasil, 2004, p. 2, grifo nosso).

4 "A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado [...]. Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro" (Akotirene, 2019, p. 19).

5 "É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna. É impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder. Existe uma palavra em igbo na qual sempre penso quando considero as estruturas de poder no mundo: *nkali*. É um substantivo que, em tradução livre, quer dizer "ser maior do que outro". Assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio

tra-hegemônicas e decoloniais dos demais povos. Neste caminho contrário as formas coloniais de dominação, as Faculdades de Direito são espaços urgentes para uma formação antipatriarcal e antirracista, posto se tratar de um curso fundamental ao exercício democrático e à participação direta e ativa nos ambientes estatais de poder. (Moreira *et al*, 2022).

Um ensino jurídico decolonial, transversal, multiculturalista e transdisciplinar permite ao estudante de Direito uma formação humanística e crítica, onde as diferenças culturais e a pluralidade de vozes encontram espaços ativos de diálogo e de real problematização das tensões e das desigualdades. "Um dos maiores perigos de se valer de um argumento histórico cristalizado é a defesa de uma suposta histórica única e autêntica, ou a substituição de uma história única hegemônica por outra história única contra-hegemônica igualmente esculpida em mármore." (Santos, 2022, p. 71). Há que se romper com o esquecimento intencional dos saberes e das experiências dos povos violentamente colonizados, há que se questionar e contrapor o epistemicídeo das minorias apagadas e subalternizadas e há que "descolonizar o olhar, o perceber e o sentir, corporificar e contextualizar os sujeitos e os objetos de conhecimento, aguçar os ouvidos para escutar ativamente as vozes das pessoas que foram historicamente emudecidas. (Santos, 2022, p. 10).

> A outra educação jurídica que propomos está perfilhada aos ideias dos movimentos sociais e, portanto, deverá assumir o compromisso com os oprimidos, os excluídos do sistema neoliberal, despertando nestes a consciência crítica e reflexiva, para que possam compreender a realidade, e incentivando-os a conhecer a si mesmos, seus sonhos, suas utopias, para que, assim, se tornem conscientes de que mudar o mundo é possível, e que é preciso imaginar outros mundos (Caovilla, 2015, p. 234).

de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder. O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva" (Adichie, 2019, p. 12).

"A encantaria da educação é parir seres que não cessam de renascer ao longo das suas jornadas. Parida e parteira de si e de muitos outros, a educação remete a processos sempre coletivos, afetivos, conflituosos, despedaçamentos e remontagens do ser" (Rufino, 2021, p. 17). A encantaria da educação jurídica é fazer o estudante de direito questionar o dogma jurídico e a cientificidade neutra e racional, aproximando-o cada vez mais das premissas sociais, históricas, culturais, econômicas, políticas, decoloniais e democráticas.

Educação em Direitos Humanos

O surgimento dos direitos humanos tem como marco global a Declaração Universal adotada pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 1948, pós Segunda Guerra Mundial e pós Alemanha nazista, tendo como antecedentes o Direito Humanitário, a Liga das Nações e a Organização Internacional do Trabalho (OIT). Espaços estes importantes para relativizar a soberania estatal, para confrontar a superioridade racial ariana, para restituir a dignidade humana diante da morte de milhões de pessoas, para evitar e punir possíveis desvios e abusos de poder, para questionar o positivismo jurídico e para garantir a paz e a segurança internacionais (Borges, 2014). A Declaração Universal dos Direitos Humanos assim declara:

> Artigo 1. Todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade. Artigo 2. 1. Todo ser humano tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, **sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outra natureza, origem nacional ou social, riqueza, nascimento, ou qualquer outra condição**. 2. Não será também feita nenhuma distinção fundada na condição política, jurídica ou internacional do país ou território a que pertença uma pessoa, quer se trate de um território independente, sob tutela, sem governo próprio, quer sujeito a qualquer outra limitação de soberania. (Organização das Nações Unidas, 1948, grifo nosso).

Os direitos humanos são fundamentais e cruciais para uma vida alicerçada na dignidade[6], na igualdade, na diversidade, na liberdade e na não discriminação[7], estando presentes tanto nos tratados internacionais quanto nas constituições dos Estados. Basta atender a condição de pessoa para ser sujeito destes direitos, ainda que a sua concretude material enfrente obstáculos reais. No âmbito interno, enquanto Estado Democrático de Direito, a Constituição Federal de 1988, em seu artigo 4º, já prevê a prevalência dos direitos humanos como um dos seus princípios fundamentais. Para garantir o exercício pleno desses direitos universais, indivisíveis e interdependentes, se faz urgente e necessária uma educação pluralista e multicultural em direitos humanos, uma instrução capaz de fortalecer os princípios, liberdades e direitos essenciais a vida digna.

> A ética emancipatória dos direitos humanos demanda transformação social, a fim de que cada pessoa possa exercer, em sua plenitude, suas potencialidades, sem violência e discriminação. É a ética que vê no outro um merecedor de igual consideração e profundo respeito, dotado do direito de desenvolver as potencialidades humanas, de forma livre, autônoma e plena. Enquanto um construto histórico, os direitos humanos não traduzem uma história linear, não compõe uma marcha triunfal, nem tampouco uma causa perdida. Mas refletem, a todo tempo, a história de um combate, mediante processos que abrem e consolidam espaços de luta pela dignidade humana (Piovesan, 2012, p. 14).

6 "É no valor da dignidade humana que a ordem jurídica encontra seu próprio sentido, sendo seu ponto de partida e seu ponto de chegada, na tarefa de interpretação normativa. Consagra-se, assim, a dignidade humana como verdadeiro superprincípio a orientar o Direito Internacional e Interno. [...] Como já apreciado, o valor da dignidade humana, incorporado pela Declaração Universal de 1948, constitui o norte e o lastro ético dos demais instrumentos internacionais de proteção dos direitos humanos. Todos eles introjetam, no marco do positivismo internacional dos direitos humanos, a dignidade humana como um valor fundante" (Piovesan, 2004, p. 8).

7 Por meio do Decreto nº 65.810/69 o Brasil aderiu à Convenção Internacional sobre a eliminação de todas as formas de discriminação Racial. Nestes termos, "a expressão "discriminação racial" significará qualquer distinção, exclusão, restrição ou preferência baseadas em raça, cor, descendência ou origem nacional ou étnica que tem por objetivo ou efeito anular ou restringir o reconhecimento, gozo ou exercício num mesmo plano, (em igualdade de condição), de direitos humanos e liberdades fundamentais no domínio político econômico, social, cultural ou em qualquer outro domínio de vida pública". (Artigo I, Decreto nº 65.810/69).

Conforme o Plano de Educação em Direitos Humanos (Brasil, 2018), a educação em direitos humanos busca garantir que a realidade concreta se aproxime cada vez mais das normas internacionais e nacionais de proteção da dignidade das pessoas, sem distinção de raça, nacionalidade, etnia, gênero, classe social, região, cultura, religião, orientação sexual, identidade de gênero, geração e deficiência. Já para o Programa Mundial para educação em direitos humanos (Organização das Nações Unidas, 2006, p. 6), a educação em direitos humanos[8] é um "conjunto de atividades de educação, de capacitação e de difusão de informação, orientadas para criar uma cultura universal de direitos humanos".

> As atividades de educação em direitos humanos devem transmitir os princípios fundamentais dos direitos humanos, como a igualdade e a não discriminação e, ao mesmo tempo, consolidar a sua interdependência, indivisibilidade e universalidade. Do mesmo modo, essas atividades devem ser de natureza prática e devem estar encaminhadas ao estabelecimento de uma relação entre os direitos humanos e a experiência dos educandos na vida real, permitindo que eles se inspirem nos princípios de direitos humanos existentes no seu próprio contexto cultural. Mediante essas atividades, os educandos são dotados dos meios necessários para determinar e atender as suas necessidades no âmbito dos direitos humanos e buscar soluções compatíveis com as normas desses direitos. Tanto o que é ensinado como o modo como é ensinado devem refletir os valores dos direitos humanos, estimular a participação a esse respeito e fomentar ambientes de aprendizagem nos quais não existam temores nem carências. (Organização das Nações Unidas, 2006, p. 6).

8 Segundo o Plano de Ação – Programa Mundial para educação em direitos humanos, a finalidade da educação em direitos humanos é: "(a) fortalecer o respeito aos direitos humanos e às liberdades fundamentais; (b) desenvolver plenamente a personalidade humana e o sentido da dignidade do ser humano; (c) **promover a compreensão, a tolerância, a igualdade entre os sexos e a amizade entre todas as nações, os povos indígenas e os grupos raciais, nacionais, étnicos, religiosos e linguísticos**; (d) facilitar a participação efetiva de todas as pessoas em uma sociedade livre e democrática na qual impere o Estado de Direito; (e) fomentar e manter a paz; (f) promover um desenvolvimento sustentável centrado nas pessoas e na justiça social" (Organização das nações unidas, 2012, p. 16, grifo nosso).

Propondo a educação como prática da liberdade, Paulo Freire (2025) propõe uma ação educativa pautada na experiência do debate, da análise crítica dos problemas sociais e da participação ativa diante dos dilemas reais. Neste sentido, "a educação é um ato de amor e, por isso, um ato de coragem. Não pode temer o debate. A análise da realidade. Não pode fugir à discussão criadora, sob pena de ser uma farsa" (Freire, 2025, p. 127). Para Freire (2025) não se trabalha sobre o aluno, e sim com o aluno, criando espaços de recriação e reinvenção, de inquietude e indagação, de criticidade e pensar autêntico. Em Freire (2022), a educação não se reduz a uma transmissão de técnicas, própria da educação bancária, pelo contrário, trata-se de uma partilha de mundos com vista a transformar profundamente os cenários de opressão.

"A aceitação da descentralização global do ocidente, a adoção do multiculturalismo obrigam os educadores a centrar sua atenção na questão da voz. Quem fala? Quem ouve? E por quê? (hooks, 2017, p. 57)". Esta educação em direitos humanos, pautada na multiculturalidade e na decolonialidade, busca a reparação e a recuperação da dignidade dos grupos oprimidos. "A educação como experiência e prática do 'vir a ser' nos possibilita a codificação de novos seres que sejam capazes de gerar outras respostas ao mundo e gerir diferentes formas de habitar (Rufino, 2021, p. 13).

A educação em direitos humanos almeja uma formação engajada dos sujeitos sociais, capaz de promover a compreensão das opressões vividas em seus diversos âmbitos geográficos e históricos. Além disso, se propõe a trazer para o centro pedagógico os valores básicos da igualdade, da liberdade, da dignidade, da diversidade e da solidariedade, abrindo espaço para a conscientização cidadã e participativa nos debates e diálogos críticos sobre as realidades desiguais e as diversas existências. Assim, a educação em direitos humanos é capaz de criar em sala de aula e fora dela um ambiente revolucionário e curativo, afetuoso e coletivo, democrático e humanizador.

Considerações Finais

A dramaturgia teatral *Macacos* traz para a cena a história apagada e silenciada do povo preto, problematizando o período escravocrata brasileiro

e as consequências violentas e nefastas do racismo na contemporaneidade. Por meio dos estudos jusliterários é possível se utilizar da obra de Clayton Nascimento para refletir sobre o ensino jurídico decolonial e sobre a educação plural em direitos humanos, já que a criticidade humanizadora das opressões sociais, culturais, históricas, epistêmicas e raciais é potencializada através da arte. Reparar a peça *Macacos* pelos olhos jusliterários é se lançar ao sofrimento racial, estranhando a brutalidade estampada na vida cotidiana, é se perguntar sobre a aplicabilidade e a eficácia da não discriminação, da igualdade, da diversidade e da dignidade da pessoa humana na atualidade.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

ALVES, Míriam Coutinho de Faria; SANTOS, Carlos Alberto Ferreira dos; SANTOS, Márcio dos. Os estudos jusliterários e a humanização do direito. **Interdisciplinar – Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, UFS, v. 39, p. 113-125, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v39p113. Acesso em: 10 out. 2024.

BORGES, Caroline Bastos de Paiva. **A atuação do Brasil no conselho de direitos humanos da ONU à luz do princípio da prevalência dos direitos humanos nas relações internacionais**. 2014. 110 f. Dissertação (Mestrado em Direitos Humanos, Cidadania e Políticas Públicas) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

BRASIL. **Decreto nº 65.810**, de 08 de dezembro de 1969. Promulga a Convenção Internacional sobre Eliminação de Todas as Formas de Discriminação Racial. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1950-1969/d65810.html. Acesso em: 20 mar. 2025.

BRASIL. **Constituição** (1988). Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm. Acesso em: 16 jun. 2025.

BRASIL. Ministério dos Direitos Humanos. **Plano Nacional de Educação em Direitos Humanos**. Brasília: 2018. Disponível em: https://www.gov.br/mdh/pt-br/navegue-por-temas/educacao-em-direitos-humanos/DIAGRMAOPNEDH.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

BRASIL. Ministério da Educação. Conselho Nacional de Educação. Câmara de Educação Superior. **Resolução CNE/CES nº 9**, de 29 de setembro de 2004. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para o curso de graduação em Direito. Brasília: 2004. Disponível em: https://portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces09_04.pdf. Acesso em: 05 fev. 2025.

BRISO, Caio Barretto. O adeus de Joselita, mãe de menino morto em Costa Barros. **O Globo Rio**, Rio de Janeiro, versão online, 09 jul. 2016. Disponível em: https://oglobo.globo.com/rio/o-adeus-de-joselita-mae-de-menino-morto-em-costa-barros-19680236. Acesso em: 10 jan. 2025.

CAOVILLA, Maria Aparecida Lucca. **A descolonização do ensino jurídico na América Latina sob a perspectiva do bem viver**: a construção de uma nova educação fundada no constitucionalismo e na interculturalidade plural. 2015. 309 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

CERDEIRA, Rayssa. Mulher arrastada por viatura no Rio: PMs acusados de homicídio são absolvidos. **CBN**, Rio de Janeiro, versão online, 18 mar. 2024. Disponível em: https://cbn.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2024/03/18/mulher-arrastada-por-viatura-no-rio-pms-acusados-de-homicidio-sao-absolvidos.ghtml. Acesso em: 10 jan. 2025.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da solidariedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2022.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2025.

GONZÁLEZ, José Calvo. 'Sair ao outro': afetividade e justiça em Mineirinho, de Clarice Lispector. **Anamorphosis: Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, RDL, v. 2, n. 1, p. 123-145, 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/28136489/SAIR_AO_OUTRO_AFETIVIDADE_E_JUSTI%C3%87A_EM_MINEIRINHO_DE_CLARICE_LISPECTOR_JOS%C3%89_CALVO_GONZ%C3%81LEZ_1. Acesso em: 05 jan. 2024.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.

'Macacos': espetáculo conta a história de menino morto pela PM na porta de casa e a luta de uma mãe por justiça. **Fantástico**, versão online, 26 nov. 2023. Disponível em: https://g1.globo.com/fantastico/noticia/2023/11/26/macacos-espetaculo-conta-a-historia-de-menino-morto-pela-pm-na-porta-de-casa-e-a-luta-de-uma-mae-por-justica.ghtml. Acesso em: 10 jan. 2025.

MOREIRA, Adilson; ALMEIDA, Phillipe Oliveira de; CORBO, Wallace. **Manual de educação jurídica antirracista**: direito, justiça e transformação. São Paulo: Contracorrente, 2022.

NASCIMENTO, Clayton. **Macacos**: monólogo em 9 episódios e 1 ato. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos**, 1948. Disponível em: https://www.unicef.org/brazil/declaracao-universal-dos-direitos-humanos. Acesso em: 12 fev. 2025

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Plano de Ação. Programa Mundial para educação em direitos humanos**, 2006. Disponível em: https://www.dhnet.org.br/dados/textos/edh/br/plano_acao_programa_mundial_edh_pt.pdf. Acesso em: 12 fev. 2025.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Plano de Ação. Programa Mundial para educação em direitos humanos**, 2012. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147853_por. Acesso em: 12 fev. 2025.

PIOVESAN, Flávia. Direitos humanos, o princípio da dignidade humana e a Constituição brasileira de 1988. **RIHJ-Revista do Instituto de Hermenêutica Jurídica**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 1-16, 2004. Disponível em: https://ojs.editoraforum.com.br/rihj/index.php/rihj/article/view/377/31. Acesso em: 02 jan. 2025.

PIOVESAN, Flávia. **Temas de Direitos Humanos**. São Paulo: Saraiva, 2012.

RUFINO, Luiz. **Vence-demanda**: educação e descolonização. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

SANTOS, Milene Cristina. **Descolonizar e Enegrecer o Ensino Jurídico**: epistemologias e pedagogias feministas negras e decoloniais. 2022. 283 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SCHECAIRA, Fábio Perin. A importância da literatura para juristas (sem exageros). **Anamorphosis: Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, RDL, v. 4, n. 2, p. 357-377, 2018. Disponível: Disponível em: http://rdl.org.br/seer/index.php/anamps/article/view/423. Acesso em: 15 fev. 2025.

SILVA, Joana Maria Madeira de Aguiar e. **Para uma teoria hermenêutica da justiça**: Repercussões Jusliterárias no eixo problemático das fontes e da interpretação jurídicas. 2008. 423 f. Tese (Doutorado em Direito) – Universidade de Minho, Portugal, 2008.

STRECK, Lenio Luiz; BONATTO, Tatiana. "O Senhor das Moscas" e o fim da inocência. In: **Direito & literatura**: reflexões teóricas. Org. André Karam Trindade, Roberta Magalhães Gubert, Alfredo Copetti Neto [et al.]. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008, p. 113-133.

TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães. Direito e Literatura: aproximações e perspectivas para se repensar o direito. In: **Direito & literatura**: reflexões teóricas. Org. André Karam Trindade, Roberta Magalhães Gubert, Alfredo Copetti Neto [et al.]. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2008, p. 11-66.

WARAT, Luis Alberto. **Introdução geral ao direito II**: A epistemologia jurídica da modernidade. Porto Alegre: Sergio Antonio Fabris Editor, 1995.

OS IRMÃOS KARAMÁZOV: UMA LEITURA FENOMENOLÓGICA DA JUSTIÇA ACERCA DA AUTOCONSCIÊNCIA

Ana Maria Santos Lima[1]

O romance Irmãos *Karamazov*, escrito por Fiódor Dostoiévski, cujo enredo gira em torno das relações de uma família acidental, cujo objetivo é representar os tipos sociais que passaram a fazer parte da sociedade russa do século XIX, com o crescente niilismo, desintegração do núcleo familiar, descrença nas instituições tradicionais e as dúvidas acerca da imortalidade da alma.

A trama gira em torno dos irmãos Dmitri, Ivan e Aliócha, e do patriarca da família, Fiódor, e o mais velho e o pai disputam o amor da pungente Gruchenka, de modo que as intrigas não tardam a terminar na tragédia com o parricídio e na condenação de um inocente ao degredo siberiano.

Dostoiévski, com o seu psicologismo e profundo conhecimento dos abismos que permeiam a condição humana, sobretudo após a condenação a morte pela participação no círculo revolucionário de Petrachevski e posterior comutação da pena em trabalhos forçados na Sibéria, tanto que o contemporâneo do escritor, Ivan Turguêniev, descreveu a sua obra como permeada de "revolvimento psicológico" (Egorov, 2017).

Com efeito, a descoberta da própria identidade, assim como o processo de autoconsciência por meio do dito e do não-dito, e a reivindicação da voz por parte, não apenas dos humilhados e ofendidos, mas também por aqueles que, por um motivo ou outro, tiveram as suas reivindicações ou necessidades reprimidas e a sua dignidade solapada. Os personagens Dostoievskianos tentam, ao máximo, conservar uma centelha de dignidade a fim de que tenham a sua subjetividade reconhecida em sua relação com o outro.

Desse modo, à época em que foram escritos os grandes romances da carreira de Dostoiévski, se tratava de um contexto em que a censura

[1] Mestranda em Constitucionalização do Direito pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Sergipe (PRODIR/UFS). E-mail: anadroitufs2019@hotmail.com

paralisava discussões políticas relevantes e, por conseguinte, a literatura era responsável por oferecer uma nova linguagem, que muitas vezes era codificada, para expressar aspirações que eram proibidas (Montefiore, 2016).

Com efeito, isso toma forma por meio das interações dialógicas e polifônicas dos personagens e, segundo Bakhtin (2022), a construção da narrativa Dostoievskiana é baseada no pluralismo de vozes que permanecem independentes e autônomas que dialogam entre si para a construção do todo, sem que exista a sobreposição de um discurso em relação ao outro ou mesmo do próprio narrador, além da própria natureza dialógica da sua construção, de modo que um enunciado está em relação com outros enunciados em determinado contexto social e histórico que serão responsáveis pela definição do significado.

Para o campo do Direito e da Literatura, a análise jurídica a partir da referida obra é de suma importância, afinal, ambos tratam acerca da natureza humana é um objeto de análise necessário para o desenvolvimento das narrativas. Com efeito, os estudos da vertente Direto e Literatura são subdivididos pela perspectiva do direito na literatura, que é centrado na perspectiva jurídica e judicial das obras literárias, e do direito como literatura, a partir da perspectiva de uma teoria crítica jus-literária (Silva, 2008).

Com efeito, os aportes fenomenológicos, assim como a semiótica no estudo dos signos e o direito enquanto signo dotado de significação dentro de um contexto cultural permite uma compreensão mais completa acerca do fenômeno jurídico na sociedade enquanto algo presente em uma sociedade polifônica a fim de compreender as intersubjetividades e os clamores sociais.

Intersecções entre Direito e Literatura

A hermenêutica se apresenta como uma ponte de interpretação entre textos jurídicos e literários e, em ambos, o objetivo é desvendar sentidos, explorar ambiguidades e compreender o seu contexto, é a correlação entre palavras e coisas, e essa relação permite ao jurista leitor ou ao leitor jurista

uma compreensão mais rica da linguagem, lei e cultura.

Nessa perspectiva, a função da hermenêutica jurídica é definir o sentido e alcance do direito, com a revelação do seu sentido e fixação do seu campo de incidência a fim de que seja descoberta a sua finalidade, e pode ser feito levando em conta o seu elemento gramatical, com a relação entre palavras e coisas, o elemento lógico, sistemático, histórico e teleológico. Dessa forma, deve ser buscado, de acordo com as possibilidades disponíveis, a melhor resposta em cada caso.

Ocorre que a abordagem a partir dos estudos juliterários permite uma ampliação da percepção do fenômeno jurídico na sociedade, e a análise a partir do direito na literatura sob a égide da fenomenologia torna possível a consideração da real complexidade do ser humano enquanto alguém dotado de autoconsciência e intersubjetividade.

Nesse viés, segundo Streck (1999), o significado do texto legal não é dotado de autonomia, de forma que ele é atribuído por aquele sujeito que o interpreta. Essa é a função da hermenêutica, seja no direito ou na literatura, resguardadas, é claro, as peculiaridades de cada área.

Assim como na literatura, a matéria prima do direito são as relações do ser humano com ele mesmo e com os outros e o conhecimento de circunstâncias possíveis que, inseridos ou fora da esfera de normalidade desafiam o comportamento humano. Com efeito, a sua compreensão dentro do contexto do direito como literatura, o texto jurídico é exposto na condição de obra literária e, o direito na literatura propõe a compreensão das representações realizadas pela literatura em relação à justiça e ao próprio direito (Karam, 2017). Dessa forma, a interdisciplinaridade como uma maneira de contribuir na construção da narrativa, mesmo que não seja uma descrição clara, de modo que permite a compreensão do fenômeno do direito a partir da perspectiva das obras literárias.

Breve biografia: Fiodor Mikhailovitch Dostoiévski

Dostoiévski nasce em 1821 na cidade de Moscou e o seu desenvolvimento se dá no contexto após a insurreição Decabrista de 1825, que

aconteceu após a morte de Alexandre I, o autocrata que liderou a Rússia durante as campanhas Napoleônicas, quando Nicolau I assumiu o trono.

Nesse contexto, permeados dos ideais revolucionários franceses, é deflagrada a malograda revolta cujo objetivo era a implantação de uma monarquia constitucional no império, que foi duramente reprimida e cinco líderes foram condenados à forca e outros trinta e um ao exílio permanente na Sibéria (Frank, 2018).

Com efeito, os efeitos do movimento Decabrista marcou o início do confronto brutal entre os membros da intelligentsia russa, isto é, os intelectuais, e o poder da autocracia, que foi responsável por moldar o período histórico no qual viveu Dostoiévski, representado por crises espirituais e morais, na crescente alienação e na busca por novos valores em face do vácuo perpetrado pelas descrenças nas instituições (Frank, 2018).

Com efeito, a crise de perspectiva em face da implantação do capitalismo na sociedade feudal assim como o desenvolvimento de valores niilistas forjou as condições perfeitas que seriam desenvolvidas pelo personagem Ivan Karamazov, segundo o qual, em face da inexistência da imortalidade da alma e da impossibilidade de uma justiça após a morte e a ausência de valores morais, então tudo é permitido (Dostoiévski, 2023).

Um dos eventos que mais marcaram a vida de Dostoiévski se deu com a participação nas atividades do Círculo de Pietrachevski e o recrudescimento das atividades da Polícia Secreta após as Revoluções de 1848 na França, Dostoiévski é preso sob as acusações de não ter denunciado um colega pelas atividades ilegais, por ter lido a Carta de Bielinski em resposta à Nikolai Gogol que descrevia a igreja ortodoxa como uma forma de perpetuar o despotismo e por participar de uma suposta importação de prensas para a impressão de folhetins políticos. (Frank, 2018);

Com efeito, Dostoiévski é julgado e condenado à pena de morte e, no último momento, é lida uma carta do tsar Nikolai I comutando a pena de morte nos trabalhos forçados na *Kartoga*, ou seja, na galés siberiana (Frank, 2018) produziu uma impressão considerável na mente de Dostoiévski, ao perceber que aquele poderia ser o seu último minuto na terra, cada segundo parecia uma eternidade as lembranças do passado vinham a

tona, qualquer evento, por mais insignificante que parecesse no momento, como o vento que soprava ou uma mosca que zumbia fazia perceber que a vida era uma felicidade e um presente. .

Nesse sentido, durante o período em que permaneceu exilado enquanto preso político, conheceu diversas modalidades de pessoas que vinham de todas as partes do império russo, e tal fato contribuiu para que a sua sensibilidade, naturalmente aguçada para conseguir realizar uma leitura da alma humana, se desenvolvesse ainda mais.

Nesse sentido, durante o exílio, chegou ao seu conhecimento a história de um galés que foi acusado de assassinar o seu pai, mas que havia sofrido uma condenação injusta, afinal, não cometera o parricídio. Porém, com os testemunhos e a reunião das provas era impossível duvidar da sua culpa, e esse caso inspirou a construção do personagem Dmitri Karamazov e o capítulo do erro judicial que resultou na condenação (Carpeaux, 2018).

Em Recordação da Casa dos Mortos (Dostoiévski, 2018), o narrador expõe a necessidade de compreensão do espírito da lei, pois o seu cumprimento estrito, sem discernimento e sem o entendimento da sua alma conduz à desordem. Aqueles responsáveis pela sua aplicação chegam a se espantar de forma sincera ao se deparar com a exigência desse complemento, ou seja, de um juízo são e uma mente lúcida.

Com efeito, o cenário social em face do crescente niilismo, assim como a descrença das classes intelectuais nas instituições tradicionais como a Igreja, o modelo de Estado autocrático e na própria estrutura familiar, há o advento de uma série de atividades radicais em contraponto a movimentos revolucionários que, a princípio, possuíam base no socialismo utópico e no cristianismo. Em contrapartida, após a morte de Nikolai I, em 1855, Alexandre II Romanov assume a posição de tsar e, em 1861, declara abolido o regime da servidão, que constantemente era alvo de críticas por parte de Dostoiévski.

Ao invés de acalmar os ânimos dos revolucionários, o efeito foi o contrário e, ao fim e ao cabo, Alexandre II sofreu constantes tentativas de assassinato por grupos terroristas, que acabam obtendo êxito na quarta tentativa, no ano de 1881, alguns meses após a morte de Dostoiévski (Frank, 2023).

Portanto, apesar de não ser a intenção descrever de forma meticulosa a vida do escritor, foram expostos eventos que marcaram a sua existência e temas que permearam não apenas Os Irmãos Karamazov, mas também os grandes romances, contos e a própria atividade jornalística de Dostoiévski e que, na referida obra, encontra uma síntese de todas as "questões malditas" da existência humana.

A personagem em Dostoiévski

Segundo Mikhail Bakhtin (2022), a essência da polifonia na obra de Dostoiévski consiste no fato de que as vozes de todos os personagens permanecem autônomas, e se combinam entre si em uma ordem que supera a homofonia. Com efeito, existe uma coexistência na combinação de várias vontades, ao mesmo tempo que cada posição não se dissolve na outra, mas mantém a sua essência.

Além disso, as personagens na obra do autor possuem uma relação peculiar com A ideia, ou seja, ela é responsável por mover a vontade do sujeito, define as suas convicções e está atrelada à sua existência. Desse modo, a ideia é viva e a realidade exterior é contemplada sob o ponto de vista do personagem, e uma categoria fundamental é a coexistência e a interação, que atuam no mundo Dostoievskiano de maneira que o seu conteúdo é refletido na concentração de um instante em um máximo de diversidade qualitativa (Bakhtin, 2022),

Ora, o presente não é predeterminado, o passado não deixa de ser presente nos casos de pecado não redimido, crime e ofensa não perdoada, isto é, a dimensão da ausência de cicatrização do espírito.

De acordo com Warat (2000, p. 84), se tenta "construir uma teoria da articulação com os componentes extralinguísticos dos discursos e procurando avançar na compreensão das relações do discurso com o social". Com efeito, a alternativa é refletir as condições que possibilitam que, em certo momento histórico, o discurso tenha uma determinada significação.

Sendo assim, é possível articular, através de uma perspectiva interdisciplinar, o estudo da literatura e do direito como uma forma de enriquecer

e ampliar a análise do fenômeno jurídico, de modo que a atribuição de significados se dá pelo próprio sujeito.

Dialogismo e Polifonia na luta pelo reconhecimento do indivíduo enquanto sujeito de direitos

Para Bakhtin (2022), em os Irmãos Karamazov, muitas vezes os personagens escondem não apenas dos outros aquilo que já sabem e veem, mas até de si mesmos, o que é representado por Ivan Karamazov, com o desejo de morte do Pai e a sua concepção do assassinato enquanto fatores determinantes na sua palavra.

Com efeito, a orientação ideológica de Ivan, cindida pela luta entre o bem e o mal sob a perspectiva da morte de Deus, representa a sua dualidade, de modo que os diálogos com o criado Smierdiakov permitem que este domine a voz e manipula a sua consciência para que siga na direção de criar as condições adequadas para o assassinato do Fiodor Pavlovitch.

Dessa forma, quando se fala de autoconsciência no que diz respeito ao personagem Ivan, a sua autoelucidação ocorre de forma gradual e dolorosa, com a revelação de algo que já se encontrava recalcado na sua memória (Bakhtin, 2022). No caso específico de Ivan, a sua orientação é a rejeição do mundo e a recusa dirigida à imagem de um criador, representada por Deus, do mundo que foi criado em face das inúmeras injustiças existentes na sociedade e na impossibilidade de redenção e de atendimento das necessidades daqueles que, de alguma forma, foram atingidos pelas mazelas da convivência humana (Dostoiévski, 2023).

Quando posto o posicionamento de Ivan sob a perspectiva do direito, é de se questionar o quanto ele contribui para a manutenção da harmonia social de fato, e o que seria justo e injusto para aquele cuja redenção não é possível. Dessa forma, as vozes do direito são dialogicamente orientadas para o outro, e não apenas para si mesmo, e a palavra, segundo Bakhtin (2022), não é fechada em relação a si mesmo e ao outro, é o contrário, afinal, existe um processo de separação e decomposição de grupos que eram anteriormente fechados.

Dessa forma, a palavra individual está em conexão estreita com a palavra alheia, mas ambas não se fundem, não se absolvem e nem dissolvem em si a sua significação, de modo que existe a conservação da sua autonomia (Bakhtin, 2022).

No tocante ao, enredo o personagem deve se tornar o outro em relação a si mesmo, ou seja, olhar para si com o olhar do outro, e é por intermédio dele que "procuramos compreender e levar em conta os momentos transgredientes à nossa própria consciência: desse modo, levamos em conta o valor da nossa imagem externa do ponto de vista da possível impressão que ela venha a causar no outro (Bakhtin, 2011, p.13-14).

Ademais, é importante pontuar que Bakhtin (2011) defende que a última palavra cabe à nossa própria consciência, e não à do outro, ao contrário de outros autores contemporâneos a Dostoiévski. Dessa forma, a maneira pela qual é possível visualizar o pensamento Dostoievskiano enquanto algo revolucionário, é a capacidade do personagem conseguir insurgir-se contra uma situação posta ou contra algo construído enquanto verdade no próprio universo jurídico enquanto mecanismo de transformação social.

Com efeito, o ato de conhecer e se conhecer o homem se faz signo, e a sua interpretação é possível somente a partir de outros signos e são traduzidos em mais outros, de modo que a compreensão e interpretação é a tradução de um pensamento em outro de forma ininterrupta (Santaella, 2012, p. 80).

Sendo assim, o elemento subjetivo que permeia o reconhecimento do outro permite a (re)significação do próprio eu, a partir do que ele é e do que deixa de ser.

O estranhamento no reconhecimento da identidade

Para que haja o "*ostraninie*" (estranhamento), é imprescindível a existência de um diálogo livre e aberto e, nesse caso, a relação entre direito e literatura (direito como literatura narrativa) é dotada de uma relação dialógica. Nesse sentido, Mikhail Bakhtin (2022), define a posição dialógica dos personagens Dostoievskianos de modo que a palavra interior do "eu"

encontra-se em conexão estreita com a palavra alheia e, apesar disso, não se funde com ela, não a absorve e, portanto, não dissolve a sua significação.

Além disso, a mesma que o surgimento desse conceito é contemporânea à designação de "estranho" feita por Freud, cuja definição diz respeito à processo de rever e revisitar coisas, pessoas, impressões e situações que são capazes de despertar no indivíduo um sentimento de estranheza, de forma definida e poderosa, desse modo, existe a dimensão de força da experiência na singularização.

Nesse sentido, para Viktor Borisovitch Chklovski, citado por Guerizoli-Kempinska (2010), o escopo da arte é dar ao ser humano a sensação das coisas enquanto visão, mas não como reconhecimento, de modo que o procedimento que permeia a arte é o "ostranienie" das coisas e o procedimento da forma dificultada , que aumenta os obstáculos de a duração da percepção.

Sendo assim, ao mesmo tempo que existe o estranhamento a partir do contato com a consciência alheia e da relação dialógica ocorrer não apenas de forma pacífica, mas muitas vezes conflitante. Com efeito, na dimensão das personagens e do próprio ser humano, as interações sociais e individuais são, além de direcionada para o interlocutor, é orientada para o próprio "eu", de modo que a atmosfera objetiva instiga a provocação, a polêmica, a inquirição e até mesmo a zombaria.

Nesse sentido, é de suma relevância a noção de polifonia, introduzida por Mikhail Bakhtin, direcionada, de forma específica, à obra de Dostoiévski. Para o professor Flávio Ricardo Vassoler (2018), qualquer tentativa de mudança social e humana sem que haja um lastro ético e transcendental, culminaria, de forma escatológica, na alegação do próprio Ivan Karamazov, "que dois répteis se devorem'.

Dessa forma, ao compreender a hermenêutica abordada no campo direito e literatura, são fornecidos aportes teóricos para reconhecer a identidade a partir da autoconsciência do reconhecimento a partir do olhar do outro e, a partir da retomada do protagonismo do sujeito, inquirir a possibilidade de fornecer as respostas mais adequadas de acordo com cada caso.

O desenvolvimento do indivíduo a partir da vontade livre e, na concepção do "dever-ser" ou seja, no direito abstrato, sobre o indivíduo pesa a moralidade e o direito enquanto membros de uma sociedade e a eticidade. Nesse sentido, o elemento subjetivo que compõe o direito fundamental é de fundo positivo, representado por políticas públicas de reconhecimento como forma de evitar a inserção do sujeito na subcidadania, e o fundo negativo, que garante a liberdade de possuir uma identidade peculiar que compõe ontologicamente o "eu" (Calissi, 2016).

Com efeito, a noção de personalidade permeia as justificativas para a atribuição de direitos e obrigações aos indivíduos. Dessa forma, para Douglas César Lucas (2012), o reconhecimento da identidade é possível apenas a partir do momento em que um indivíduo passa a enxergar traços de humanidade comum em cada peculiaridade, e a existência individual do sujeito deve estabelecer forma e o conteúdo da atuação estatal e fundamentar o seu poder de ação.

Desse modo, a identidade e a alteridade enquanto produtos do processo dialógico que permitem a autoconsciência e o estranhamento são essenciais para a construção das vozes individuais e coletivas que compõe a sociedade.

Considerações finais

À guisa de conclusão, a perquirição do fenômeno jurídico a partir da hermenêutica fenomenológica no contexto do direito na literatura na obra os Irmãos Karamazov e, de forma específica, o processo de autoconsciência do personagem Ivan Karamazov na sua definição de identidade, possibilita uma análise mais completa do direito.

Dessa forma, o direito na literatura enquanto abordagem que trata de temas como o tema da própria dignidade da pessoa humana, da liberdade e justiça, que também são caros ao direito, são desenvolvidos e contribuem para o enriquecimento da inquirição do fenômeno jurídico é essencial para a formação de um senso crítico e humano.

Com efeito, a valorização das memórias intersubjetivas, do relato social, assim como da experiencia individual e coletiva permitem que haja

uma percepção mais adequada a cada acontecimento, e o processo de "estranhamento", o sair para o outro no percurso que busca a identidade no processo da autoconsciência torna possível a alteridade, isto é, o sujeito ver o mundo sob o ponto de vista e com base nas experiencias do seu semelhante e, a partir disso, ter um olhar mais empático e, portanto, em vista da humanização e do ideal de justiça.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da obra de Dostoiévski (versão de 1929)**. Tradução, notas e glossário Sheila Grillo e Ekaterina Volkova Américo. Rio de Janeiro.1. ed. Editora 34, 2022.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal.** Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo. 6ª Ed. WMF Martins Fontes. 2011.

CALISSI, Jamile Gonçalves. **A identidade como um direito fundamental articulado a partir dos direitos da personalidade**, p. 114-133. In: FILHO, Vladimir Brega. Sistema constitucional de garantia de direitos. 1. ed. Jacarezinho, PR: UENP, 2016.

CARPEAUX, Otto Maria. Prefácio. *In*. DOSTOIÉVSKI, Fiodor. O idiota. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 7-16.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov (volume 1)**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2023.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázov (volume 2)**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2023

EGOROV, Oleg. **Guerras literárias: como eram os duelos entre os grandes escritores russos.** Russia Beyond. 15 jun. 2018. Disponível em: https://br.rbth.com/arte/literatura/2017/06/15/guerras-literarias-como-eram-os-duelos-entre-os-grandes-escritores-russos_782627. Acesso em 07 mai. 2025.

FRANK, Joseph. **Dostoiévski: Um escritor em seu tempo.** Tradução: Pedro Maia Soares. 1ª ed. Editora Companhia das Letras: São Paulo, 2018.

GUERIZOLI-KEMPINSKA, Olga. O estranhamento: um exílio repentino da percepção. **GraGoatá**, 2010.

KARAM, Henriette. Questões teóricas e metodológicas do direito na literatura: um percurso analítico interpretativo a partir do conto Suje-se Gordo!, de Machado de Assis. **Revista Direito GV**, São Paulo, n. v. 3, p. 827-865, set.-dez. 2017.

LUCAS, Doglas Cesar. **Direito à identidade: itinerários de um paradoxo.** Revista de Direitos e Garantias Fundamentais, Vitória, n. 12, p. 131-159, 2012.

MONTEFIORE, Simon Sebag. **Os Romanov 1613-1918.** Editora Companhia das Letras: São Paulo, 3ª edição.

SATAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. Editora Brasiliense. São Paulo: 2012, 1ª edição.

STRECK, Lênio Luiz. **Hermenêutica Jurídica e(m) crise**: uma exploração hermenêutica da construção do direito. Porto Alegre: Livraria do advogado, 1999.

WARAT, Luis Alberto. **O direito e sua Linguagem**. estudos jurídicos e políticos, 2ª Ed. Editora aum: Porto Alegre, 2000.

"QUEM CUIDA DE QUEM CUIDA?": UMA LEITURA JUSLITERÁRIA DE 'FELIZ ANIVERSÁRIO'

Ana Júlia Batista Gomes[1]

Feliz Aniversário, conto presente na coletânea *Laços de Família* de Clarice Lispector, apresenta uma narrativa marcada por tensões familiares e afetos silenciados. O cenário da comemoração do aniversário da matriarca D. Anita, na presença de filhos e netos, evidencia o distanciamento afetivo que se impõe sobre a figura da mulher idosa. Em meio à festa, a existência da idosa é consumida pela invisibilidade: ela é pouco ouvida, mal compreendida e, principalmente, não reconhecida enquanto sujeito de cuidado (Lispector, 2020).

A mãe de todos, D. Anita, vê-se então atada aos moldes familiares da marginalização na velhice. O rechaço daquela que outrora cuidou de todos, e que, naquele momento é ignorada em meio a tantos filhos. Esse cenário revela o paradoxo da velhice feminina: aquela que cuidou, agora é abandonada. Essa dinâmica desperta o questionamento central deste trabalho: quem cuida de quem cuida?

O Direito enquanto fenômeno se vale das experiências literárias como forma de se aproximar de uma compreensão mais alinhada à realidade social. Diante do crescente envelhecimento da população e pela naturalização do trabalho de cuidado como responsabilidade feminina, refletir sobre a figura da mulher idosa é uma necessidade urgente. O debate jurídico interdisciplinar com a Literatura pode lançar luz sobre essa realidade social ao dialogar como forma de ampliar a compreensão da dignidade humana, da parentalidade e da justiça de gênero.

1 Mestranda em Constitucionalização do Direito pelo Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal de Sergipe (PRODIR/UFS). Bolsista acadêmica pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Membro do grupo de pesquisa Direito, Arte e Literatura (Cnpq/UFS). E-mail: anajuliabatista.contato@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0009-0001-1141-2815

Neste sentido, se objetiva através da jusliteratura, analisar a relação entre o cuidado no âmbito familiar e a mulher idosa. Por meio da hermenêutica constitucional, propõe-se uma (re)leitura que valorize o cuidado como dimensão essencial da dignidade da pessoa humana, evidenciando as lacunas normativas que marcam a maternidade na velhice.

Com base na abordagem qualitativa interdisciplinar e na metodologia hermenêutica fenomenológica com aportes de análise do discurso para compreender como a narrativa clariceana permite ressignificar institutos constitucionais à luz da experiência feminina e do cuidado.

O artigo se subdivide em duas seções: a primeira debate o envelhecimento e a implicação do gênero nessa conjuntura a partir da análise jusliterária do conto; já na segunda se debate as problemáticas do cuidado na narrativa, utilizando a hermenêutica como interligação entre a realidade social e as diretrizes jurídicas, além de aprofundamento da interseção entre o Direito e a Literatura.

A família e o envelhecimento em *Feliz Aniversário*

Nos contos de Clarice Lispector, é possível captar um sentido oculto, já que seu processo narrativo frequentemente revela o contrário do que se espera, expressando o inesperado e o inencontrável, característica marcante de sua escrita. Lispector emprega diversos recursos estilísticos para criar espaços carregados de significado, utilizando a alteridade de suas personagens, como D. Anita, por meio de suas relações paradoxais, além do fluxo de consciência, simbologia, estilo e linguagem (Jesus, 2013).

A sociedade costuma valorizar e enaltecer o vigor e a fertilidade associados à juventude, enquanto demonstra receio diante do desgaste e da infertilidade próprios da velhice (Beauvoir, 2024), no espaço privado da família essa situação se concretiza de forma mais acentuada ao não compreender as necessidades do idoso.

D. Anita, personagem central da trama de *Feliz Aniversário* simboliza a imagem da velhice, a passividade e a tradição. Em meio aos seus parentes, a existência da idosa é carregada pelo desprezo e solidão. A presença da

personagem indica a sua não permanência, que ao olhar dos convidados de sua festa de aniversário representa apenas o ser idoso, uma imagem incerta, confusa e contraditória (Beauvoir, 2024), que implica na percepção de cada partícipe uma remodelação dos paradigmas subjetivos.

É importante destacar o sentimento de pertencimento como elemento essencial na obra de Clarice Lispector. Ao abordar a temática da velhice, a autora evidencia a exclusão de um grupo que ao ser privado do reconhecimento de seu saber, passa a ser excluído da sociedade produtiva, perdendo, assim, seu lugar de pertencimento no tecido social (Leonardi, 2020).

A invisibilidade no seio familiar é uma construção do papel social implicado aos mais velhos no espaço público pelo Estado: o de não participação (Beauvoir, 2024). Diante disso, o cuidado é uma problemática pertinente na atuação de paradigmas de abandono e da falta de afeto para os idosos.

A disposição da D. Anita, tesa à mesa sobre o pretexto de evidência na comemoração de seus 89 anos é uma forma de identificar a simbologia da matriarca como uma objetificação familiar. Os adereços a ela postos são evidências da sobreposição dos objetos em detrimento das vivências familiares (Lispector, 2020).

Segundo Passos (1991), a postura silenciosa e rígida da aniversariante, presente desde sua primeira aparição no conto, se mantém até o momento em que ela reflete e expressa seu desprezo por meio do gesto de cuspir no chão. Esse comportamento sugere certa integridade psíquica, evidenciada por um raciocínio metonímico que vai do olhar global sobre sua família até observações específicas, como as críticas direcionadas às mulheres dos netos. Até mesmo a referência ideológica aos “comunistas”, aparentemente incoerente, pode ser compreendida à luz da percepção popular de que esses seriam contrários aos valores familiares tradicionais.

Família, guiada pela tradição perpassada pela mãe para a sua prole e rompida pela quebra do tempo:

> [...] Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante. Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?! como tendo sido tão forte pude-

> ra dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara em hora e tempo devidos com um bom homem a quem, obediente e independente, ela respeitara; a quem respeitara e que lhe fizera filhos e lhe pagara os partos e lhe honrara os resguardos. O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos, fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. Uns comunistas, era o que eram; uns comunistas. Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família.
> Incoercível, virou a cabeça e com força insuspeita cuspiu no chão. (Lispector, 2020, p. 57)

No conto, a decomposição progressiva do espaço físico acompanha o desgaste dos vínculos afetivos, expondo o esvaziamento do laço familiar.

> A morte permeia a escritura do conto sob múltiplos disfarces. A degradação do espaço mostra-se um bom exemplo de sua dissimulada presença. A festiva sala do encontro familiar adultera-se, pouco a pouco, e a mesa, outrora limpa e arrumada, acaba "imunda", "os copos maculados" (p. 63), "a toalha manchada", "o bolo desabado" (p. 65). O desarranjo do local acompanha o desgaste dos lagos afetivos: o próprio apartamento fica em um "prediozinho" que ser "fatalmente demolido" (p. 73).
> O tempo age igualmente no sentido de intensificar as sensações de deterioração e fim. A chegada do crepúsculo, "como um peso" (p. 70) e a luz amarela, iluminando a sala, acentuam o ar envelhecido dos convidados (Passos, 1991, p. 172)

Clarice traz a falta de afeto ao suprimir qualquer possibilidade de comunicação efetiva entre as personagens ao condensar tempo, espaço e figuras em um conto breve, marcado por diálogos escassos e estereotipados. Nesse contexto, os sentimentos da velha mãe são acessados apenas de forma indireta, por meio do uso do discurso indireto livre (Passos, 1991).

Dessa forma, Clarice constrói em suas narrativas mulheres de diferentes idades que constantemente buscam a posse de si mesmas. É comum

também a ruptura da relação tradicional de causa e efeito, pois a escritora recorre à ambiguidade e ao monólogo interior para revelar a relação entre o sujeito e a realidade exterior, a partir da percepção individual dessa realidade (Jesus, 2013).

Desde o início isso transparece no conto, em especial nos conflitos familiares. A chegada das noras, identificadas apenas pelos bairros de origem – Olaria e Ipanema – em vez de seus nomes próprios, evidencia diferenças socioeconômicas marcantes. Essas distinções são reforçadas tanto pela inadequação da vestimenta de uma quanto pela ostentação da outra, que aparece acompanhada de dois netos e de uma babá uniformizada e desocupada. Representando simbolicamente os maridos ausentes, as noras não apenas encobrem a falta deles, mas também intensificam o clima de desarmonia familiar, que se agrava com a chegada dos demais convidados (Passos, 1991).

Passos (1991) indica que os laços familiares frágeis são representados em especial entre os irmãos José e Manuel, cujas relações comerciais parecem se sobrepor aos vínculos de sangue. Durante a celebração, José procura compensar a ausência do irmão mais velho falecido com frases de impacto, enquanto Manuel, dividido entre o olhar da esposa e a necessidade de aceitação do sócio, apenas repete ou intensifica os discursos do irmão, revelando um comportamento submisso. Os laços fraternais, meramente aparentes, são substituídos por alianças econômicas, perceptíveis nas atitudes de Manuel, que surge sempre em segundo plano, afobado e ansioso por agradar. A relação entre os dois é marcada por uma autoridade velada de um lado e submissão dissimulada do outro.

A inexistência do reconhecimento dos filhos com a mãe a põe em uma situação estática, apática e solitária. O cotidiano barulhento das crianças e dos convidados é um paradoxo com o silêncio presente na personagem da D. Anita durante a maior parte do conto. A perda do sentimento de pertencimento a um grupo pode resultar no esvaziamento da identidade e no consequente apagamento da própria existência, revelando a dimensão social e subjetiva da exclusão vivida, especialmente na velhice (Leonardi, 2020).

Pode-se dizer que a velha matriarca é confrontada com o tempo que a trai, com a percepção de que os lugares, assim como os vínculos familiares, mudaram, ainda que aparentemente permaneçam os mesmos. O lugar ao qual foi reservado se esvai de sentido ao se deparar com aquela teatralidade, sem verdade e afeto, já que "a aniversariante recebeu um beijo cauteloso de cada um como se sua pele tão infamiliar fosse uma armadilha" (Lispector, 2020, p. 60).

O corpo velho reflete o pensamento de Beauvoir que diz que "toda situação humana pode ser encarada em exterioridade – tal como se apresenta a outrem – ou em interioridade, enquanto o sujeito a assume, ultrapassando-a. Para outrem, o velho é o objeto de um saber; para si mesmo, ele tem de seu estado uma experiência vivida" (Beauvoir, 2024, p. 20). Dessa forma, a experiência que se adquire com o tempo, muitas vezes pode ser encarada como distância da juventude, como se ao interagir com o velho estivesse renunciando o agora.

Leonardi (2020), no entanto, destaca na narrativa a coexistência aparentemente paradoxal entre os termos "impotente" e "imponente", utilizados para descrever a figura da idosa. Apesar de Dona Anita ainda conservar traços de austeridade que remetem à sua juventude, a velhice a priva desse poder. Sua condição atual é marcada pela contradição: continua sendo uma presença forte, "imponente" e "morena", mas já reduzida à identidade de "uma velha", expressão que sintetiza o esvaziamento social e simbólico provocado pela idade avançada.

Clarice propõe uma reflexão sobre o lugar ocupado pela mulher idosa na sociedade, especialmente no âmbito familiar, marcado por silêncios e pela dificuldade de comunicação. A relação entre a idosa e os que a cercam revela uma troca incompleta, em que a compreensão da nora (Cordélia) é seguida apenas por desconforto e náusea. O conto constrói, assim, um retrato melancólico da velhice feminina, entrelaçando os sinais da morte e da ruptura dos laços afetivos com a inevitabilidade da finitude (Leonardi, 2020).

A festa de aniversário, longe de ser um espaço de celebração, configura-se como um rito de exclusão e de desconforto, no qual os laços afetivos

se deterioram sob a aparência de homenagem. Nesse cenário, Clarice expõe os limites da afetividade familiar e denuncia, mesmo que de forma sutil, o abandono a que são submetidos os mais velhos, sobretudo as mulheres.

É nesse contexto que se insere a figura de Zilda, única filha mulher, sobre quem recai a responsabilidade pelo cuidado da mãe. Sua postura ambivalente introduz um novo eixo de análise: a naturalização do cuidado como tarefa feminina, não como escolha, mas como imposição social.

Assim, a seção seguinte explora como o cuidado é ressignificado na obra, não como expressão de afeto, mas como encargo silencioso e revelador das desigualdades de gênero no seio familiar.

O direito ao cuidado na da mulher na velhice

O cuidado, rejeitado por todos os irmãos, encontra em Zilda o ponto de tensão entre o dever-ser e o querer-ser. Embora ela assuma a função de cuidadora da mãe idosa, essa tarefa lhe parece mais como um fardo do que como um gesto afetivo. A presença de D. Anita, para Zilda, representa uma sobrecarga, e sua postura oscila entre o incômodo e a necessidade de exibir aos demais o cumprimento do "dever" moral e familiar. A matriarca, assim, é tratada não como alguém digno de afeto, mas como um encargo a ser administrado.

Zilda, que é a única responsável pela organização da festa, à ela foi destinado o cuidado"[...] e como Zilda – a única mulher entre os seis irmãos homens e a única que, estava decidido já havia anos, tinha espaço e tempo para alojar a aniversariante [...]" (Lispector, 2020, p; 52). Apesar de a matriarca ter vários filhos homens, a incumbência recai sobre a filha, o que reforça a naturalização do papel feminino no exercício do cuidado, especialmente no contexto familiar

Clarice descreve em Zilda o retrato da vivência familiar cotidiana: o encargo do cuidado, o que, segundo Passos (1991), a autora interpõe uma transformação estrutural que transpõe a fala da personagem para os gestos de Zilda, revelando, por meio da organização irônica e quase infantil da festa, uma crítica velada à figura materna.

Além da infantilização, é possível interpretar que a forma como a personagem idosa é tratada remete, sobretudo, à sua coisificação, sendo vista como um objeto dentro da casa. Desde o início da narrativa, ela é deslocada de sua posição de mãe para ocupar o lugar de algo que precisa ser "guardado" por Zilda. A narrativa reforça a ideia da mãe como um fardo a ser acomodado, reafirmando o processo de coisificação da mulher idosa (Leonardi, 2020).

Esse cenário se rompe no momento da cuspida da matriarca, quando os familiares, atônitos, parecem concordar em silêncio com a ideia de que "a velha não passava agora de uma criança". Zilda, visivelmente constrangida, assume para si a responsabilidade pela "educação" da mãe e a repreende de maneira semelhante à de um adulto corrigindo uma criança (Passos, 1991).

> – Mamãe! gritou mortificada a dona da casa. Que é isso, mamãe! gritou ela passada de vergonha, e não queria sequer olhar os outros, sabia que os desgraçados se entreolhavam vitoriosos como se coubesse a ela dar educação à velha, e não faltaria muito para dizerem que ela já não dava mais banho na mãe, jamais compreenderiam o sacrifício que ela fazia. – Mamãe, que é isso! – disse baixo, angustiada. – A senhora nunca fez isso! – acrescentou alto para que todos ouvissem, queria se agregar ao espanto dos outros, quando o galo cantar pela terceira vez renegarás tua mãe. Mas seu enorme vexame suavizou-se quando ela percebeu que eles abanavam a cabeça como se estivessem de acordo que a velha não passava agora de uma criança.
> – Ultimamente ela deu pra cuspir, terminou então confessando contrita para todos.
> Todos olharam a aniversariante, compungidos, respeitosos, em silêncio. (Lispector, 2020, p. 57-58)

Zilda neste instante está sucumbindo em sua encenação, já que faz daquela festa uma oportunidade para demonstrar aos demais a sua postura enquanto cuidadora. O gesto da matriarca ao cuspir no chão a faz renunciar à mãe naquele momento (Lispector, 2020). Sentindo-se envergonhada, Zilda assume para si a responsabilidade de "educar" a mãe e a repreende

com o mesmo tom utilizado para corrigir uma criança, demonstrando um deslocamento da relação entre mãe e filha para um vínculo invertido, de autoridade e tutela (Passos, 1991).

No entanto, pode-se indicar que o "cuidado" de Zilda é objetivo, mecânico, maquiado e pelo cansaço de carregar o fardo (a mãe idosa). Clarice expõe principalmente a forma com que Anita diverge do tratamento com Cordélia (nora mais nova) e Rodrigo (seu neto).

> [...] Quando todos se despedem, a voz da aniversariante surge, baixa, para a nora Cordélia: "É preciso que se saiba. É preciso que se saiba. Que a vida é curta. Que a vida é curta". Mais uma vez, passa-se o cetro de uma verdade, que surge de relance, e que deixa a nora, Cordélia, estarrecida, justamente a que puxa, nessa hora, o neto preferido da avó, Rodrigo. Nesse gesto, mais uma vez a escritora traduz uma cena típica dos seus contos de família: a passagem do cetro da linhagem da maternidade se dá mediante a revelação e delegação de uma verdade sobre a vida em toda a sua sublimidade e em todo o seu grotesco, ou seja, a vida na sua cruel e encantadora pungência (Gotlib, 1994, p. 99)

Passos (1991) indica que no conto percebem-se imagens do coração que remetem, de forma reelaborada, ao universo simbólico shakespeareano. Apenas Rodrigo, o neto de sete anos e descrito como "o único a ser carne do coração" de Dona Anita, se mostra imune à degradação moral da família. Nele, "carne" e "coração" fundem-se para renovar tanto o corpo quanto os afetos. A ligação entre o menino e a avó rompe a linearidade geracional ao saltar o pai e interpor Cordélia, figura que, por sua estranheza, se destaca como alheia à família.

Anita, então, é uma amostra do tempo, como diria Calvo González. Ela contribui à cultura literária do Direito ao perpetuar a memória literária (González, 2016). Ela é a memória da negligência do cuidado efetivo. A não-existência como matriarca remonta a apenas um símbolo, não a mãe de todos. Pode-se dizer então que o conto opera como denúncia da coisificação da mulher idosa, revelando como os papéis de gênero, reproduzidos pela família enquanto microssistema social, relegam às mulheres o dever

do cuidado e, paradoxalmente, as excluem do reconhecimento afetivo quando envelhecem.

Ademais, o conto torna-se símbolo de um momento pré-constituinte, já que a primeira publicação de *Laços de Família* é de 1960. Época a qual a legislação nacional, tanto em nível constitucional quanto infraconstitucional, apresentava um viés marcadamente masculino e androcêntrico, o que contribuía para a reprodução de preconceitos e a perpetuação de desigualdades em relação às mulheres até a promulgação da atual Constituição brasileira, (Silva; Wright, 2015).

Quanto às previsões constitucionais, a Carta Magna trouxe uma ampliação na concepção de família e também nos direitos e deveres reservados a ela, entre eles o cuidado. Deve-se ressaltar ainda que não se trata de uma faculdade, mas que a família, a sociedade e o Estado estão destinados a cumprir, sob pena de responder civilmente pela omissão, o que se configuraria no abandono inverso[2]. Diante disso, a narrativa de *Feliz Aniversário* dá margem para o denominado abandono afetivo inverso (Brasil, 1998; Viegas; Barros, 2016).

Sob a ótica hermenêutica, todo ato de recepção, seja da linguagem, da arte ou da música, configura uma forma de interpretação. Nesse sentido, ao se deparar com um texto, seja ele jurídico ou literário, o intérprete procura compreendê-lo a partir do seu horizonte de sentido, articulando-o com suas experiências, referências e contexto histórico. Assim, a leitura deixa de ser uma mera decodificação e passa a constituir um processo ativo de atribuição de significado (Streck; Karam, 2018). Nesse caso, ao se deparar com D. Anita, compreende-se a limitação de sua existência, seja pela falta de autonomia ao ser aprisionada em seu corpo envelhecido, ou pela indignidade, pela conjuntura socioafetiva em que vive.

Beauvoir (2024) indica que a posição social da pessoa idosa é construída com base em uma lógica que leva em conta tanto suas limitações físicas

2 Segundo Viegas e Barros (2016), diante da perspectiva de violação do dever de cuidado filial-paterno, abre-se uma possibilidade de reparação pecuniária de danos em face do idoso, com o objetivo de reestruturar o equilíbrio violado, tendo como um dos seus pressupostos de validade o dano, especificamente, o moral.

quanto o acúmulo de vivências ao longo da vida, sendo determinada pelas concepções e expectativas sociais que lhe são impostas. Ao mesmo tempo, o modo como o envelhecimento ocorre é atravessado pelas representações e pelas práticas sociais e ideológicas relacionadas à velhice. Por isso, o processo de invisibilização, especialmente da mulher idosa, resulta de estruturas sociais que perpetuam papéis de gênero naturalizados durante a juventude, como os de mãe e cuidadora.

Dona Anita é um reflexo dessa conjuntura, haja vista a negligência de seus filhos quanto aos seus cuidados, e principalmente a esfera do afeto subjetivo enquanto mãe, que estão interligados às suas emoções e sentimentos oprimidos. A hermenêutica, ao valorizar o contexto, a historicidade e a experiência vivida, permite compreender que o cuidado, além de um dever legal, é uma expressão do reconhecimento humano. Exemplo disso é o instituto do abandono afetivo inverso como uma abordagem nova que tende a minimizar os impactos da marginalização idosa (Viegas; Barros, 2016).

Sob uma perspectiva decolonial, o jurista latino-americano busca narrar sua própria experiência e saber, rompendo com imposições externas. Nesse processo, a consciência de gênero torna-se central, e a jusliteratura se afirma como espaço de articulação entre os direitos das mulheres e as narrativas escritas por elas (Alves; Santos; Santos, 2023). Nesse caso, a narrativa de *Feliz Aniversário* demonstra como a herança de uma cultura que naturaliza o papel feminino como cuidadora perpetua a ignorância sobre a necessidade de cuidado dessas mulheres na velhice.

E essa problemática é agravada por fatores estruturais. No Brasil, são as redes sociais (familiares, vizinhança) que são centrais no provimento do cuidado, sendo que a família é o local predominante. A pessoa que exerce esse tipo de atividade são mulheres, mas também diaristas e domésticas que são contratadas tanto para as tarefas domésticas quanto para cuidar dos idosos e crianças da família (Hirata, 2016).

Bem como lembra Vieira (2020), a questão do cuidado no Brasil está interligada a um aumento da demanda por cuidado, sobrecarga das mulheres pelo trabalho doméstico não remunerado e não regulamentação da profissão de cuidadora. Ou seja, há uma interligação entre o que é

destinado a cada gênero. Essa situação se estende à América Latina, onde o serviço de cuidado é desigual dentro e fora do lar, recaindo as mulheres as políticas sociais abandonadas pelo Estado (Barragán et al, 2020).

Hirata (2016) segue a mesma linha, ao indicar que apesar do esforço do Estado brasileiro ter feito esforços sistemáticos, em especial nos anos 1990, não dispõe de um programa eficiente e dotado financeiramente do cuidado de pessoas idosas.

A situação do descaso com D. Anita abre reflexões de, primeiro o despreparo familiar e na sobrecarga de apenas uma cuidadora e segundo, a necessidade de construir igualdade no âmbito privado e na distribuição de carga de trabalho tanto dentro como fora do lar (Barragán et al., 2020). Portanto, o conto clariceano não apenas expõe uma cena familiar de negligência emocional, mas provoca uma reflexão sobre o papel do Direito na construção da justiça dentro dos lares.

Diante da sobrecarga de Zilda e da exclusão de Anita, é necessário pensar em um modelo de responsabilidade compartilhada e reconhecimento do cuidado como valor constitucional. A leitura hermenêutica da narrativa de *Feliz Aniversário* torna visível o que o texto normativo por vezes negligencia: que toda maternidade, ao envelhecer, exige também cuidado, escuta e reconhecimento.

Conclusão

A análise jusliterária do conto *Feliz Aniversário* permitiu evidenciar as múltiplas camadas de exclusão e invisibilidade que recaem sobre a figura da mulher idosa, especialmente no contexto familiar. D. Anita, personagem central da narrativa, representa a memória materna esvaziada, a experiência silenciada e o corpo envelhecido transformado em incômodo. Sua trajetória revela não apenas o colapso dos laços afetivos, mas também a perpetuação de uma lógica social e jurídica que naturaliza o abandono de quem outrora exerceu o papel de cuidadora.

Ao utilizar a hermenêutica constitucional como método de (re)leitura é possível compreender que o direito ao cuidado, previsto na Constituição

Federal como responsabilidade da família, da sociedade e do Estado, não se resume a um dever formal, mas exige o reconhecimento efetivo da dignidade da pessoa idosa.

Nesse sentido, a literatura se mostra como instrumento capaz de humanizar o Direito e aproximar a compreensão jurídica da realidade social, revelando aquilo que muitas vezes permanece oculto nos silêncios normativos (Alves; Santos; Santos, 2023). *Feliz Aniversário* indica, seja por Zilda e sobrecarregada pelo encargo do cuidado, ou D. Anita aprisionada na sua solidão, ilustra os efeitos concretos de uma cultura que desvaloriza o trabalho do cuidado e despreza a velhice feminina.

Por fim, é urgente repensar o lugar da mulher idosa no ordenamento jurídico e na vida em sociedade. A hermenêutica, ao abrir espaço para interpretações mais próximas ao contexto e à experiência vivida, permite que o Direito dialogue com narrativas como a de Clarice Lispector, acolhendo a complexidade do humano em sua totalidade.

Nesse contexto, ressurge a pergunta fundamental: quem cuida de quem cuida? A resposta a essa indagação exige uma abordagem interdisciplinar, reconhecendo que nem mesmo o Direito ou a Literatura, isoladamente, são capazes de oferecer soluções plenas. Contudo, diante da realidade social, cabe ao jurista-leitor ouvir, ainda que em meio a silêncios quase imperceptíveis, a voz de tantas D. Anita's, que resistem e sofrem à margem. Escutá-las é um ato de justiça que convoca à reconstrução hermenêutica pautada em vínculos sociais vivenciados no cuidado, no afeto e na dignidade ao longo de todas as etapas da vida.

Referências

ALVES, Míriam Coutinho de Faria; SANTOS, Carlos Alberto Ferreira dos; SANTOS, Márcio dos. Os estudos jusliterários e a humanização do direito. Interdisciplinar - **Revista de Estudos em Língua e Literatura**, São Cristóvão-SE, v. 39, n. 1, p. 113-125, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/interdisciplinar/article/view/v39p113. Acesso em: 22 jun. 2025.

BARRAGÁN, Alba Margarita Aguinaga; LANG, Miriam; CHÁVEZ, Dunia Mokrani; SANTILLANA, Alejandra. Pensar a partir do feminismo. In: HOLLANDA,

Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 245-271.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. Tradução: Maria Helena Franco Martins. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2024.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Presidente da República, 1988. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm. Acesso em: 22 jun. 2025.

CALVO GONZÁLEZ, J. "Sair ao outro": afetividade e justiça em 'Mineirinho', de Clarice Lispector. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 123-145, 2016. DOI: 10.21119/anamps.21.123-145. Disponível em: https://periodicos.rdl.org.br/anamps/article/view/220. Acesso em: 22 jun. 2025.

GOTLIB, N. B. Os difíceis laços de família. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 91, p. 93-99, 1994. Disponível em: https://publicacoes.fcc.org.br/cp/article/view/881. Acesso em: 22 jun. 2025.

HIRATA, Helena. O trabalho de cuidado. **SUR – Revista Internacional de Direitos Humanos**, v. 13, n. 24, p. 53–64, 2016.

JESUS, Eliane Souza de. **"Amor" e 'Feliz aniversário', de Clarice Lispector: uma leitura de aspectos culturais e de gênero**. 2013. 67 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística: Estudos Literários) - Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Maceió, 2013.

LEONARDI, Carla Casarin. Os signos da morte e a exclusão decorrente da velhice em 'Feliz aniversário', de Clarice Lispector. **Opiniães**, São Paulo, Brasil, n. 17, p. 597-612, 2020. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2020.172905. Disponível em: https://revistas.usp.br/opiniaes/article/view/172905.. Acesso em: 22 jun. 2025.

LISPECTOR, Clarice. Feliz Aniversário. In: LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**: edição comemorativa. São Paulo: Rocco, 2020, p. 51-63.

PASSOS, Cleusa R. Clarice Lispector: os elos da tradição. **Revista USP**, n. 10, p. 167-174, 1991.

SILVA, Salete Maria da; WRIGHT, Sonia Jay. As Mulheres e o Novo Constitucionalismo: Uma Narrativa Feminista sobre a Experiência Brasileira. **Revista**

Brasileira de História do Direito, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 170-190, 2015. DOI: 10.26668/IndexLawJournals/2526-009X/2015.v1i1.666. Disponível em: https://www.indexlaw.org/index.php/historiadireito/article/view/666. 22 jun. 2025.

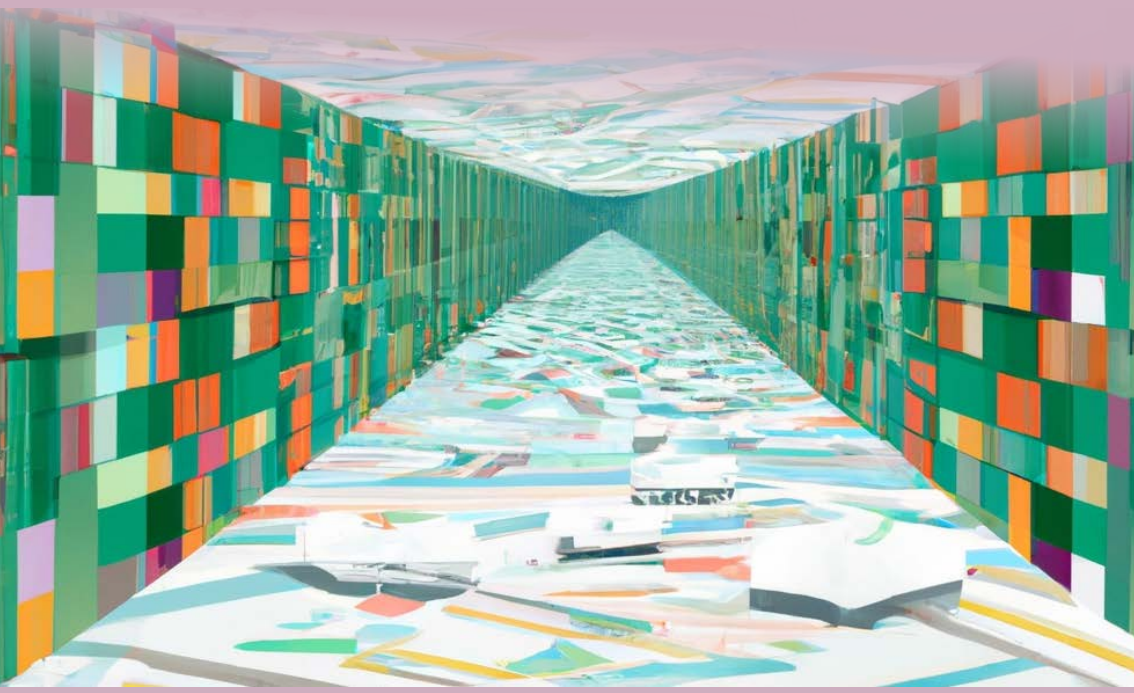
STRECK, Lênio Luiz; KARAM, Henriete. A literatura ajuda a existencializar o direito. **ANAMORPHOSIS - Revista Internacional de Direito e Literatura**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 615-626, 2018. DOI: 10.21119/anamps.42.615-626. Disponível em: https://rdl.emnuvens.com.br/anamps/article/view/525. Acesso em: 22 jun. 2025.

VIEGAS, C. M. de A. R.; DE BARROS, M. F. Abandono Afetivo Inverso: O Abandono do Idoso e a Violação do Dever de Cuidado por Parte da Prole. **Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Direito - PPGDir./UFRGS**, [S. l.], v. 11, n. 3, 2017. DOI: 10.22456/2317-8558.66610. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/ppgdir/article/view/66610. Acesso em: 22 jun. 2025.

VIEIRA, R. S. C. Cuidado, crise e os limites do direito do trabalho brasileiro. **Revista Direito e Práxis**, v. 11, n. 4, p. 2517-2542, out. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1590/2179-8966/2020/50150. Acesso em: 22 jun. 2025.

PARTE III

Letramentos literários



MEDIAR LEITURAS PELA ABORDAGEM SOCIOCULTURAL DO ENSINO DE POESIA[1]

Wellington Neves Vieira[2]

A proposição de uma abordagem de ensino de literatura voltada para questões sociais surge no nosso espaço de atuação em uma escola pública do município de Agua Branca-Al, que atende alunos de comunidades rurais.

Como contribuição para ampliarmos práticas de ensino de literatura, ressaltamos o papel do docente como mediador dessa abordagem sociocultural, pois vamos investir em uma vertente mais politizada da leitura literária, a fim de contemplar orientações acerca de competências e habilidades preconizadas na BNCC (2018). Nesse sentido esta pesquisa tenta responder o seguinte problema: em que perspectiva o ensino de literatura para leitores de comunidades rurais pode explorar as tradições locais no processo de interpretação do texto literário?

Para alcançar essas metas, apoiamo-nos em três pilares teóricos. O primeiro é respaldado pelo paradigma social-identitário de Rildo Cosson (2020); o Segundo, pelo modelo cultural de leitura de Carlos Gomes (2011) e pelo processo de decodificação identitária proposto por Hall (2023). Cosson (2020), sugere a identificação do leitor com a leitura a partir de sua realidade social-identitária. Nessa concepção, Gomes, (2011, p.09) defende que "o leitor cultural leva em conta o contexto de produção literário e de sua recepção atual", já Hall fornece dispositivos para compreendermos como os leitores se posicionam diante de uma mensagem: de forma hegemônica, negociada ou de oposição, ao reconhecer que todo texto é destinado a um público, denominado como "comunidades interpretativas", grupos que "compartilham as ferramentas de leitura do texto" (Hall, 2023, p. 348).

1 A investigação é um recorte da tese de doutorado intitulada: "A transcodificação no Ensino de Literatura: uma abordagem sociocultural".

2 Doutor em Crítica Cultural pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB. Professor da Secretaria de Educação do Estado de Alagoas-SEDUC/Al. wellington.nevieira@gmail.com Orcid: https://orcid.org/0000-0001-9113-6517

O nosso objetivo se debruça em desenvolver uma proposta de mediação sociocultural da leitura do texto literário para ampliar o horizonte interpretativo de estudantes do ensino médio em comunidades rurais. Propomos uma abordagem que se volta para a leitura literária como um espaço de negociação cultural e identitária.

Como projeto de intervenção, elaboramos uma sequência didática aplicada em três turmas da terceira série do ensino médio, com estudantes oriundos de comunidades rurais do município de Água Branca-AL. Assim, nosso enfoque é a formação do leitor da escola pública oriundo de comunidades rurais.

De forma geral, o resultado apresentado é que a mediação da leitura poética trouxe como efeito a expansividade do horizonte interpretativo do texto literário e dos saberes locais com possibilidade de ampliação da experiência de vida do leitor. A seguir apresentamos de forma mais detalhada a sistematização teórica e metodológica da abordagem sociocultural.

Abordagem sociocultural de leitura literária

Nesta seção, discorremos sobre a fundamentação teórica e metodológica da abordagem sociocultural de leitura, priorizando a transcodificação dos sentidos do texto literário. O ponto de partida foi a análise da Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018), que organiza o ensino da Língua Portuguesa em quatro eixos: leitura, produção de textos, oralidade e análise linguística/semiótica, todos articulados aos campos de atuação social. Destacamos o campo artístico-literário, voltado à formação do leitor e ao desenvolvimento da fruição estética.

A BNCC orienta a ampliação do contato com manifestações culturais e artísticas, e aponta para a necessidade de abordagens críticas e politizadas no ensino da literatura.

Ela propõe o diálogo intertextual com cinema, música, teatro, podcasts literários, entre outras linguagens. Assim, nossa proposta de mediação sociocultural valoriza uma leitura crítica e emancipada, articulada às competências da BNCC, como a competência 2, que trata dos processos

identitários e das relações de poder nas práticas de linguagem (Brasil, 2018, p. 474), e a competência 6, que defende a apreciação estética das produções culturais em suas diferentes escalas (Brasil, 2018, p. 488).

Essa perspectiva amplia o papel formativo da leitura, promovendo o encontro entre múltiplas identidades e alteridades. Partimos da premissa de que a literatura politiza, emancipa e humaniza, ao despertar o leitor para a existência do outro e das diferenças (Candido, 1995). Desse modo, a mediação leitora torna-se espaço de negociação e contraste entre a identidade do leitor e os mundos possíveis da literatura.

Para isso, propomos uma abordagem baseada no paradigma social-identitário de Rildo Cosson (2020), no modelo cultural de Carlos Gomes (2011) e no conceito de decodificação cultural de Stuart Hall (2023). Cosson apresenta seis paradigmas de ensino da literatura, agrupados em dois blocos: os tradicionais — moral-gramatical e histórico-nacional — e os contemporâneos — analítico-textual, social-identitário, formação do leitor e letramento literário.

No modelo moral-gramatical, o foco está na correção linguística e formação moral; já o histórico-nacional busca formar um senso de brasilidade a partir do cânone (Cosson, 2020, p. 24, p. 46). Entre os contemporâneos, destacam-se o analítico-textual, que desenvolve a consciência estética (p. 77); a formação do leitor, voltada ao gosto e ao hábito de leitura (p. 134); e o letramento literário, que enfatiza a apropriação da linguagem literária (p. 179).

Ressaltamos, em especial, o paradigma cultural, inspirado em Carlos Magno Gomes, (2011, p.09) tem defendido a abordagem cultural como uma opção para questionarmos os modelos hegemônicos de leitura escolarizada. Nesse debate, o autor defende a formação do leitor cultural "como um espaço de produção de significados politizados. O leitor cultural leva em conta o contexto de produção literário e de sua recepção atual". De acordo com Rildon Cosson (2020), esse tipo de abordagem de ensino é identificado como próprio do paradigma social-identitário que "propõe a leitura como prática social-identitária, capaz de desenvolver consciência crítica e posicionamento ético-político" (Cosson, 2020, p. 105).

Cosson (2020) apresenta essa abordagem partir desses três pontos: 1º) a consciência crítica do estudante é pautada pela politização após sua identificação com "visão de mundo" do texto; 2º) a inclusão do outro valorizando a alteridade e a diversidade cultural; e 3º) a partir da fusão dessas visões de mundo, o leitor propõe uma leitura de revisão do texto lido. Tal síntese do "modelo cultural de leitura" também é proposta por Christina Ramalho (2014), quando reconhece que Gomes (2014) na obra *Ensino de Literatura e Cultura* explora elementos da estética da recepção e dos estudos culturais ao destacar que nessa abordagem "o/a leitor/a deve ter competência para contrastar as diferentes identidades da pós-modernidade de acordo com seu horizonte de expectativas cultural". (Ramalho, 2014, p.10).

Alinhados a essa perspectiva, Stuart Hall, em *Da diáspora: identidades e mediações culturais*, relança o artigo *Encoding/Decoding* (2023), no qual apresenta posições de leitura que os sujeitos assumem ao decodificar uma mensagem. Segundo Hall, ao aderir ao código dominante, o leitor internaliza ideias que refletem interesses hegemônicos sob aparência de neutralidade — conceito próximo ao de ideologia em Marx e Engels. A comunicação, para Hall, não é linear nem passiva: "a cadeia comunicativa não opera de forma linear" (Hall, 2023, p. 326). Os significados são disputados, pois a leitura se dá numa "negociação" entre o texto e a semiosfera do leitor.

Além disso, Hall defende que "o significado não é fixo, de que não existe uma lógica determinante global" (2023, p. 326). Isso significa que os textos são decodificados a partir de múltiplas posições, em contextos culturais distintos. "Não é homogênea, de que se pode ler de formas diferentes" (Hall, 2023, p. 329), pois toda leitura é orientada por códigos culturais. A recepção crítica do texto literário, assim, permite que o leitor revele ou questione as ideologias presentes no discurso. Hall resume esse processo afirmando: "chamo de codificação e decodificação duas práticas diferentes, mas relacionadas" (Hall, 2023, p. 331).

Essa leitura ideológica se relaciona à concepção de identidade como construção histórica e discursiva. Hall (2006) propõe três concepções identitárias: o sujeito do iluminismo, centrado em uma essência fixa; o sujeito sociológico, construído na relação com a sociedade; e o sujeito

pós-moderno, fragmentado, múltiplo e instável. Neste último modelo, "o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos" (Hall, 2014, p. 13), o que implica em leituras não unificadas, refletindo um eu em constante reconstrução.

Dessa forma, a mediação sociocultural estrutura-se em três etapas: pré-leitura, leitura e transcodificação (Pós-leitura). No início, mapeia-se o espaço textual — contexto, autor, gênero. Em seguida, exploram-se as pistas estéticas e temáticas. Por fim, a transcodificação permite o compartilhamento de sentidos a partir das experiências identitárias dos leitores, promovendo a ressignificação dos códigos culturais do texto.

Campo investigado

A proposta didático-pedagógica, conforme a crítica cultural que, por ora, se tenta implementar, foi desenvolvida numa escola estadual, na cidade de Água Branca, alto sertão do estado de Alagoas.

Segundo dados do IBGE, a cidade de Água Branca, está localizada na região Nordeste, na microrregião do sertão alagoano, sendo seus limites: Mata Grande 42 km; Delmiro Gouveia 18 km, Olho d'água do Casado 42 km, Inhapi 48 km, Tacaratu - Pernambuco 42 km e Pariconha 8 km, e distante 312 km de Maceió e sua zona urbana com altitude que varia de 450 a 550 metros acima do nível do mar.

Esta escola, como já indicamos, funciona em três turnos: matutino, vespertino e noturno.

A clientela atendida atualmente na escola vem da cidade e povoados circunvizinhos. Alguns povoados ficam bem distantes da escola, por este motivo o governo do estado contrata motoristas para transportá-los em caminhonetas.

Partindo do fato de que os textos sugeridos pelo PNLD, frequentemente, afastavam-se da realidade dos estudantes, criamos um projeto literário com o título Literatura da vida e Vida de Literatura, justamente, para potencializar o elo entre a literatura e a territorialidade dos estudantes em busca de uma emancipação leitora, conforme as diretrizes do ReCAL (2021) e BNCC (2018).

Fizemos um sorteio de forma democrática com representantes das turmas, contemplamos obras como 1- O cântico da terra, de Cora Coralina; 2- Meu povo, meu poema, de Ferreira Gullar; 3- Identidade, de Vanessa Nascimento de Souza; 4- O anjo esquerdo da história, de Haroldo de Campos; 5- Os homens da terra, de Vinícius de Moraes; 6- Morte e Vida Severina, de João Cabral de Melo Neto; 7- Mulher Proletária, Essa Negra Fulô, de Jorge de Lima; 8- Vozes-Mulheres, de Conceição Evaristo.

Pensando de forma democrática, a turma escolheu um estudante para o sorteio das poesias. As poesias foram sorteadas no turno vespertino, o professor fez o sorteio com os representantes das turmas o terceiro matutino, e as duas turmas do terceiro vespertino. Em uma caixa de chocolate, o professor mostrou que estavam os nomes de todas as poesias ali presentes.

Nesse sorteio, o estudante da turma do terceiro A matutino retirou Meu Povo, Meu Poema, de Ferreira Gullar, O Cântico da Terra, de Cora Coralina, Mulher Proletária, Essa negra fulô, ambos de Jorge de Lima, e Vozes Mulheres, de Conceição Evaristo.

Após a escolha das poesias, preparamos as vivências e demos início a elas no dia 13 de março de 2024. Esse projeto foi executado por um mês, com um encontro semanal de duas aulas de 50 minutos e envolveram debates coletivos sobre autores, poemas e temas escolhidos pelos estudantes, como recorte apresentamos nesta investigação uma vivência com o poema Meu povo, meu poema, de Ferreira Gullar.

Mediar leituras e construir sentidos

A vivência, intitulada “Meu povo, meu poema”, de Ferreira Gullar, foi realizada no dia 20 de março de 2024, nos turnos matutino e vespertino, com as três turmas da terceira série do ensino médio, envolvendo 115 estudantes (67 meninas e 48 meninos).

A seguir transcorremos as etapas da nossa vivência começando pela: 1) Apresentação/Mapeamento do espaço de leitura:

Nesta etapa a abordagem teve como objetivo mediar a leitura literária com foco no pertencimento identitário, resistência e luta por equidade

social. O poema foi lido de forma alternada entre meninos e meninas, incentivando a participação coletiva e a identificação com elementos textuais e extratextuais.

A fala de um estudante, que relatou sua vivência no canavial, evidenciou como o poema provoca reflexões sobre o trabalho no campo e ativa a memória cultural da comunidade. A poesia foi usada para aproximar os estudantes de seus próprios códigos culturais, por meio da seguinte dinâmica:

No quadro, foi escrito o tema: "Territorialidade e comunidade escolar: meu território, minha comunidade escolar". Em grupos, os estudantes responderam perguntas como:

a) Como a escola pode contribuir para a equidade em minha comunidade?
b) Qual a importância da identidade e da diversidade cultural para a inclusão escolar?
c) De que forma posso agir para valorizar meu território em Água Branca-AL?

As respostas foram organizadas em quadro com os principais pontos debatidos. O grupo A destacou o papel da escola na valorização dos saberes locais, como danças tradicionais. O grupo B apontou a necessidade de reconhecimento da identidade cultural, ainda que muitos tenham receio de expor suas origens. Já o outro estudante enfatizou a importância de incluir a diversidade cultural no currículo para fortalecer o orgulho identitário. OUtra estudante sugeriu o uso das mídias para divulgar as riquezas culturais da região.

Após o debate, iniciou-se a segunda etapa da vivência: o aprofundamento da leitura poética: 2) Leitura do texto literário: Nesta seção, explorou-se o conteúdo sociocultural e político do poema. Gullar constrói, em "Meu povo, meu poema", uma identidade coletiva e engajada, unindo autor, povo e literatura em uma práxis estética e política. A obra reflete as representações sociais do povo, articuladas a experiências de resistência e pertencimento, como indica Hall (2006, p. 7), ao tratar das identidades culturais elas são "localizadas no tempo e no espaço simbólicos".

A leitura crítica destacou que os elementos simbólicos do poema se manifestam não apenas nos temas, mas também na forma poética. A comparação "como cresce no fruto / a árvore nova" e a repetição anafórica "meu povo / meu poema" constroem um ethos popular que posiciona o povo como fonte e destino da arte. Isso permite aos leitores compreenderem a forma como ideologia codificada, conforme Hall (2023), e visualizar os sintomas de identificação identitária como propõe Cosson (2020).

Esses aspectos permitem ler o poema como espaço de exclusão e denúncia social. No ensino, sua significação depende da experiência social de vida do leitor: estudantes urbanos podem interpretar o texto como uma celebração da coletividade, enquanto os de vivência rural reconhecem elementos familiares — trabalho agrícola, luta por dignidade, ancestralidade. Assim, ativa-se a memória e o reconhecimento identitário. Essa leitura situada reforça a ideia de que não existe recepção literária neutra: ela está sempre atravessada pelas experiências sociais do leitor.

No desfecho do poema, Gullar expressa empatia e solidariedade ao dizer: "Ao povo seu poema aqui devolvo / menos como quem canta / do que planta". A literatura, nesse caso, não apenas representa, mas semeia resistência. Após esse processo, chegamos na terceira fase: 3)transcodificação do texto literário:

Como etapa final, os estudantes foram incentivados a manifestar interpretações e reescritas com base em suas experiências identitárias. Foram instigados a refletir:

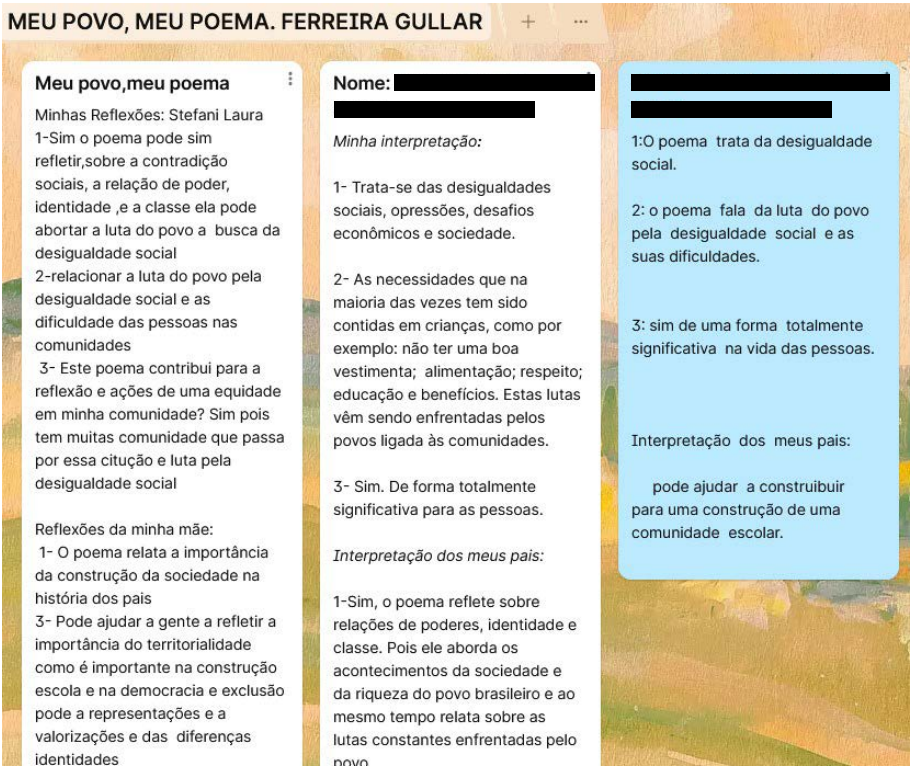
a) O que foi aprendido com a leitura de "Meu povo, meu poema"?
b) A obra é uma poesia social? Que valores expressa?
c) Quais identidades aparecem no poema?
d) Como ele articula questões de poder, classe, gênero e território?
e) Como a leitura desse poema pode contribuir para um espaço escolar mais democrático?

Essas perguntas orientaram a transcodificação do texto e ampliaram a percepção dos leitores sobre o papel da literatura como forma de resistência cultural, política e social.

Resultados das vivências do texto de Ferreira Gullar

Após esse momento de explicação da atividade de reinterpretação do poema "Meu povo, meu poema", foi solicitado que os estudantes escrevessem suas reflexões no Padlet, formando um painel coletivo de reflexões. Os alunos puderam produzir textos dissertativos, paródias ou novos poemas a partir do texto original, conforme imagem, a seguir:

Figura 1. Meu povo, meu poema



Fonte: Padlets produzidos por estudantes participantes da pesquisa. Elaboração do autor. (2024)

A partir dessas reflexões, discutimos os resultados das abordagens das nossas vivências líricas. Para esta investigação recortamos duas reflexões, conforme, o quadro abaixo:

Quadro-1 - Reflexão dos estudantes – Leitura de oposição sobre a poesia de Ferreira Gullar[3]

Estudantes	Reflexões
Rachel	A poesia traz elementos da vida cotidiana e da realidade, através da valorização da cultura e da identidade do povo da minha comunidade. Essa valorização pode se refletir no reconhecimento das múltiplas culturas, tradições e realidades regionais dentro do espaço escolar, promovendo uma maior inclusão e representatividade. Além disso, o poema pode estimular discussões sobre a importância de incluir conteúdos que abordem a diversidade cultural entre diferentes classes sociais e experiências dos alunos. (Estudante Rachel)
Adélia	A poesia se reflete aos marginalizados pela sociedade, retratando a voz do povo em luta para um dia poderem alcançar a tão desejada equidade. As relações do poema a nossa realidade, é que, mesmo que o povo seja sempre desvalorizados, sempre estarão lutando, mesmo com um governo corrupto que tira o pouco do pobre para realizar as suas futilidades. Como se diz na quarta estrofe [...] Meu povo em meu poema se reflete como a espiga se funde em terra fértil [...] dando a entender que estando juntos irão superar todos os obstáculos, ele lutará com a voz para representar o povo e o povo lutará usando a sua resistência (Estudante Adélia).

Fonte: textos escritos por estudantes com o título reflexões sobre o poema Meu povo, meu poema, de Ferreira Gullar. (2024)

Na reflexão da estudante Rachel, analisamos que ao relacionar a poesia com seu espaço local, arrebatou para os modos de vida cotidianos amparados na valorização da cultura e identidade de sua comunidade. Essa decodificação, em comparação aos estudos de Hall (2009, p. 104) revelou a rasura das identidades culturais, sobre a qual é necessário "continuar a se pensar com eles - embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma que eles foram originalmente gerados"

Com efeito desse processo, a estudante, também, conseguiu transcodificar sua visão poética para o seu contexto territorial, bem como a sua inclusão no espaço educacional, pois ela refletiu sobre a valorização da

3 Os nomes dos estudantes são fictícios, a fim de preservar sua identidade, conforme, o conselho de ética de pesquisa da Universidade do Estado da Bahia-UNEB.

diversidade sem negar as culturas múltiplas, tradições e realidades regionais no espaço escolar.

Temos como evidência que a mediação quando centrada nesse processo de relação estética poética com a transcodificação dos seus efeitos contribui para promover maior inclusão e representação dos povos, e outro ponto interessante expandido pela leitora foi a discussão sobre a importância de incluir conteúdos que tratem da diversidade cultural.

Com isso, identificamos como resultado dessa mediação sociocultural o papel da escola que culmina com a pesquisa de Cosson (2020, p.112) sobre o qual pode possibilitar "os alunos que reconheçam ou se identifiquem com as representações sociais dos textos. O papel da escola é se constituir como um espaço político, pois o que se busca é ter no ensino escolar da literatura a conscientização das tensões sociais". Nesse sentido, a estudante sugere uma educação que possa ser apreendida e apreciada levando em conta as diversas identidades e experiências dos espaços socioculturais do estudante/leitor. Assim, a escola pode ser uma micro/subsemiosfera de socialização das diversidades e reconhecimento das diferenças.

Adélia é uma leitora poetiza, adora poesia e tem um senso crítico sobre seu espaço sociocultural, filha de feirantes, conhece a luta e resistência da vida. Inicialmente, a leitora mencionou que a poesia reflete os marginalizados em luta pela equidade social. Ao relacionar com sua realidade sociocultural, enfatizou como a população é oprimida por governos que sacrificam os pobres em prol de interesses próprios. Durante a nossa abordagem pedagógica, zelamos pela mediação do processo de leitura sociocultural apoiada na perspectiva da crítica cultural de Stuart Hall (2023), para este autor, os leitores ocupam posições sociais específicas que influenciam a forma como codificam e decodificam os textos.

Como se percebe pela reflexão da estudante, essa proposição teórica traz benefícios para uma mediação sociocultural cujo efeito de ensino é o crítico-cultural, pois, na prática, constatamos como descoberta que a estudante não se perdeu na leitura poética e seguiu suas pistas citando partes da quarta estrofe para argumentar uma ideia de união e resiliência

ao nível de representação e resistência para o centro das dificuldades dos seus espaços sociocultural em busca de justiça e igualdade.

Essa reflexão desvela como a leitora se engajou na negociação de sua leitura poética entre a poesia e as rasuras da real condição de vida em comunidade, para Cosson (2020, p. 107) no paradigma social-identitário, "[...] nessa nova proposta de ensino da literatura, o conteúdo do texto não é dado apenas pelo autor, mas também pelo leitor, que o reconstrói escolhendo o modo como o texto é lido". Neste sentido, conseguimos alcançar o objetivo desta pesquisa quando percebemos a força de ativação da poesia numa relação do leitor com o contexto histórico, lutas, resistências e memória cultural.

De forma geral as proposições dos estudantes leitores trazem um resultado positivo para nossa mediação sociocultural, pois confirmam as conclusões do estudo de Gomes (2012, p.169), que "o leitor passa a ser um coautor dos sentidos dos textos, podendo intervir a partir do seu campo social". Foi o que ocorreu nessas interpretações; os participantes – estudantes – relataram, suas leituras, necessidades de refletir as desigualdades a partir de suas vivências territoriais.

Diante dos relatos aqui expostos, reafirmamos a relevância da nossa abordagem pedagógica sociocultural delimitada por discussões temáticas. Com esses resultados a nossa mediação alcança o protagonismo crítico do leitor, conforme o Recal (2021) nos orienta que os professores em suas atuações pedagógicas "contemplem um engajamento consciente, crítico e ético em relação às questões coletivas, além de abertura para experiências estéticas significativas" (Recal, 2021, p. 92).

Os resultados dessa vivência atingiram as expectativas da pesquisa. Conseguimos impulsionar os jovens leitores às reflexões de senso politizado com a ideia de emancipação do pensamento do jovem leitor na identificação e nas rasuras dos sentidos hegemônicos, das disputas de poderes e da transcodificação desses elementos em significados de resiliência, igualdade, inclusão do respeito e dignidade humana.

Considerações finais

Nesta investigação apresentamos na primeira seção, a noção dos paradigmas de ensino de literature a partitr de Cosson (2020) com o foco na abordagem social-identitário, discutimos também a noção de identidade a partir de Stuart Hall (2006, 2009, 2023), em seguida intorduzimo o campo investigado e as etapas da abordagem sociocultural de Ensino de literature, trouxemos à tona os relatos dos estudantes e a discussão dessas reflexões.

Nesse percurso, constatamos, a funcionalidade da leitura poética nessa vertente para o debate de temas mais sensíveis sobre questões éticas de respeito aos direitos da dignidade do ser humano. O retorno pedagógico dessa vivência foi saber que se pode seguir adiante para uma pedagogia inclusiva de expansividade e transcodificação sociocultural na educação básica no estado de Alagoas. Assim, inferimos que as experiências socioculturais do universe social desses sujeitos influenciaram nas formas de interpretação da leitura poética, com isso, identificamos também reflexões relacionadas aos direitos humanos e à valorização da alteridade, do local do sujeito leitor como preconizado pela BNCC (2018): "Espera-se que os leitores/fruidores possam também reconhecer na arte formas de crítica cultural e política, uma vez que toda obra expressa, inevitavelmente, uma visão de mundo e uma forma de conhecimento, por meio de sua construção estética" (BNCC, 2018, p. 523).

Com esses pontos conseguimos comprovar com as reflexões das poesias sociais e suas relações do espaço local estudantil, que reverberaram numa expansividade de transcodificação em busca de uma equidade territorial – esse é o resultado de uma abordagem de leitura negociada interdisciplinar e de oposição. Nessa vertente de mediação de leitura, avançamos o conceito do leitor sociocultural, porque ao conectar os sentidos estéticos da poética como leitura das heranças culturais não envolvemos somente a cultura, mas também os elementos sociais de como essa cultura organiza-se no sistema social reconhecendo as formas do poder hegemônico. Nesse processo de mediação, surge o leitor sociocultural.

Nessa metodologia as experiências sociais dos leitores constitui o espaço de circulação dos significados identitários culturais, conectando o leitor e o texto em um diálogo contínuo.

O leitor como agente ativo transcodifica e renova os significados de seu universo semiosférico. Nesse sentido, é crucial alertar os leitores para a importância de assumir posições discordantes e múltiplas em relação ao texto porque promove uma metodologia que rasura as informações "fixas" e valoriza a pluralidade interpretativa da obra. A rasura permite a transcodificação entre a leitura e a visão de mundo do leitor- portanto, transcodificar é rasurar esses dois sistemas: a do autor e ado leitor.

Reconhecemos que esta investigação não sendo um todo acabado, necessita de trabalhos futuros que refletam sobre o fortalecimento de uma abordagem de ensino educacional orgânico pautado numa temática de caráter libertador, seja literário ou de qualquer outro objeto como significativo a ser revisto nos currículos da educação brasileira.

Referências

ALAGOAS. Secretaria de Estado da Educação. **Referencial Curricular de Alagoas**. Maceió: SEDUC, 2021.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. **Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio**. Brasília, DF: MEC/SEB, 2018.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 169–191

COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino da literatura**. São Paulo: Contexto, 2020.

GOMES, Carlos Magno. O modelo cultural de leitura. **Nonada:** *Letras em Revista*, Porto Alegre, v. 1, n. 18, p. 167–183, jan./jun. 2012. Disponível em: http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/view/572. Acesso em: 14 fev. 2022.

GOMES, Carlos Magno. O lugar do leitor cultural. **Pontos de Interrogação:** *Revista de Crítica Cultural*, Alagoinhas, v. 1, n. 1, p. 9–23, jan./jun. 2011. Disponível em: http://www.poscritica.uneb.br/revistaponti/arquivos/v1n1/v1n1-9-23 .pdf. Acesso em: 21 maio 2023.

GOMES, Carlos Magno. **Ensino de literatura e cultura:** do resgate à violência doméstica. Jundiaí**: Paco Editorial**, 2014.

GULLAR, Ferreira. **Dentro da noite veloz**. Prefácio de Armando Freitas Filho. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HALL, Stuart. Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaide La Guardia Resende et al. 3. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2023. p. 356–371.

Hall, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade** Stuart Hall; tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006

Hall, Stuart. **Quem precisa de Identidade.** In SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade

e diferença – a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2009, 133p.

UM MOMENTO TODO MEU[1]: REFLEXÕES DA PESQUISADORA ATRAVÉS DA AUTOETNOGRAFIA

Odara Perazzo Rodrigues[2]

Introdução

Buscando questionar os processos de construção de conhecimento, tanto no senso comum como em ambientes formais de ensino, a autoetnografia surge em meados da década de 1970, como um conceito fluido, significando tanto um gênero textual quanto uma metodologia de pesquisa. Embora inicialmente a autoetnografia estivesse voltada para os estudos no campo da Antropologia, mais recentemente é possível observar o surgimento de trabalhos autoetnográficos em diferentes áreas, dentre elas a dos Estudos Literários, a exemplo da dissertação escrita por Eline Marques dos Santos, intitulada *Interpretação e subjetividade: uma leitura autoetnográfica de Nove Noites* (2016), e da tese *Uma análise autoetnográfica da leitura da obra "A vida de Galileu" de Bertold Brecht: o desenvolvimento de um anticorpo político* (2021), de autoria de Daniel Manzoni de Almeida. São esses dois trabalhos, associados ao livro de Versiani e a alguns artigos sobre autoetnografia publicados pela estudiosa Josalba Fabiana dos Santos, que formam todo o meu referencial a respeito dessa temática.

Na busca pela valorização das subjetividades em torno das produções de conhecimento, surge o papel de um novo/a pesquisador/a, dessa vez em contato direto com os discursos minoritários e atravessado/a por diferentes identidades. No presente trabalho, adicionarei a esse cenário o fato de se tratar de uma nova pesquisadora, do sexo feminino, que em decorrência da sua condição de gênero enfrenta tantas outras dificuldades no processo de produção de conhecimento.

1 Alusão ao ensaio *Um teto todo seu*, publicado em 1929, de autoria da renomada romancista e ensaísta inglesa Virginia Woolf e parte integrante das referências bibliográficas deste trabalho.

2 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: daraperazzo@gmail.com

Neste trabalho, que utilizará como metodologia a autoetnografia, irei analisar o diário de leitura produzido por mim através da leitura do livro *Dominicana* (2019), de autoria de Angie Cruz, e os "eus" (*selves*) que se mostraram presentes no processo. O livro conta a história de Ana, uma jovem de quinze anos, oriunda da zona rural da República Dominicana, que, após um casamento arranjado com um homem mais velho, imigra para os Estados Unidos na busca de melhores oportunidades de vida. No processo de diáspora, Ana tenta encontrar a sua voz em meio a mudanças físicas, emocionais, geográficas e linguísticas, que fazem emergir diferentes identidades.

Dos *selves* que surgiram no decorrer da produção do meu diário, selecionei dois para aqui analisar, pois considero que eles representam os anseios presentes no fazer pesquisa enquanto mulher.

A autoetnografia e o papel do/a pesquisador/a contemporâneo/a

O meu primeiro contato com o termo 'Autoetnografia' se deu há pouco mais de cinco meses através das referências bibliográficas que compunham a disciplina que deu origem a este trabalho. Como todo novo contato, nas leituras feitas no decorrer do semestre, busquei incessantemente no material disponível a definição para essa palavra na tentativa de entender um pouco mais sobre esse novo conceito. Encontrei em *Autoetnografias: conceitos alternativos em construção* (2005), de autoria da teórica literária Daniela Beccaccia Versiani, a informação de que os primeiros registros referentes a autoetnografia surgiram em meados da década de 1970. O estudo de Versiani (2005, p. 16), considerado um material pioneiro nessa temática no Brasil, define o termo como "um conceito em construção, sobre o qual não há definições e compreensões estabilizadas". Versiani também aponta que a autoetnografia se ocupa

> da relação entre os interesses do sujeito construtor de conhecimento e a construção de seus objetos de estudo bem como uma reflexão sobre os processos de interação e negociação entre sujeitos, a começar pelo próprio pesquisador da cultura que passa a reconhecer sua inclusão e participação nesses mesmos processos. (2005, p. 88)

O neologismo, que é decorrente da junção dos termos 'Autobiografia' e 'Etnografia', surgiu a partir do questionamento de como ocorrem os processos de construção de conhecimento, tanto no senso comum como em ambientes formais de ensino, como a Academia. Sobre a nomenclatura do termo, Josalba Fabiana dos Santos explica que "*Auto* se refere ao eu, eu mesma. *Grafia* remete à escrita. E *etno* diz respeito ao grupo ao qual me sinto pertencente." (2024, p. 13, grifos da autora). Santos ainda afirma que "A multiplicidade que constitui o sujeito é o foco da autoetnografia. Esse é o campo do estudo de um eu (*auto*), que é múltiplo, porque atravessado por diferentes identidades ou *selves* (*etno*), a partir de uma escrita (*grafia*)." (Santos, 2024, p. 14, grifos da autora)

O surgimento das discussões em torno da autoetnografia é marcado pela fluidez do conceito, que pode significar tanto um gênero textual quanto uma metodologia de pesquisa. Na busca por uma definição mais precisa do termo, recorro a Manzoni de Almeida que ressalta que "A autoetnografia é a denominação, talvez, mais contemporânea para diversas formas de investigação do "Eu" que estão na constelação de metodologias qualitativas nas áreas das humanidades e estudos sociais." (2021, p. 43). Esse modo alternativo de pensarmos a produção do saber se concentra na busca da valorização das subjetividades em torno desse processo.

Um dos aspectos que mais me chamaram atenção dentro da autoetnografia, é o descentramento da figura do/a pesquisador/a, antes estimulada a habitar um espaço de impessoalidade e neutralidade, é agora incentivada a ir além do texto escrito, valorizando as perspectivas contextuais. Versiani (2005, p. 87) afirma que "poderíamos pensar em autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o 'encontro de subjetividades', a interação de subjetividades em diálogo." A vida do produtor de conhecimento, e todo seu contexto sociocultural, torna-se parte do seu fazer pesquisa, invalidando assim noções estáticas, simplificadoras e dicotômicas impostas pela percepção dualista ocidental de apreensão da realidade.

A criação de um conceito que opere na interseção de dicotomias (dentre elas: mesmo/Outro, indivíduo/sociedade, pesquisador/objeto), capaz de apreender a relação entre os opostos de modo concomitante, e não

alternado como de costume, objetiva promover uma mudança de paradigma na produção de conhecimento. "A autoetnografia se define de modo contrário ao pensamento dicotômico estruturalista, e pretende unir em um trabalho acadêmico, o teórico e o prático, o emocional e o analítico, o pessoal e o social, o real e o ficcional.", aponta Santos (2016, p. 31).

A autoetnografia está fundamentada na ação de desobjetificar o Outro que, enquanto objeto de pesquisa, sofre um processo de homogeneização de sua pluralidade e subjetividades. A partir da necessidade de abordar as diferenças, de falar sobre os Outros e entender a heterogeneidade dos discursos minoritários, a noção de objeto como algo exterior e anterior ao sujeito pesquisador é invalidada. O objetivo, que anteriormente era o de distanciar o sujeito do objeto de pesquisa, promovendo uma falsa impessoalidade do pesquisador, torna-se o de "falar *com* os outros a partir de nosso próprio – o meu próprio – e singular lugar de fala." (Versiani, 2005, p. 245, grifo da autora)

Outro aspecto que gostaria de ressaltar dentro da teoria da autoetnografia, é a substituição do conceito unívoco de identidade, como algo fixo e imutável, pelo conceito de multiplicidade do "Eu", representado pela partícula *self* (singular) e *selves* (plural), no qual o indivíduo é entendido como um elemento de

> complexidade e singularidade, sobreposições simultâneas e cumulativas de papéis, identificações e sentimentos de pertença decorrentes dos constantes deslocamentos geográficos, da contínua interação com outros *selves* e das atribuições recíprocas de identidades entre *selves*. (Versiani, 2005, p. 212)

A multiplicidade dos indivíduos passa então a ser, não somente valorizada, mas também considerada como aspecto propulsor da construção do saber, fazendo surgir assim o papel de um novo/a pesquisador/a, dessa vez em contato direto com os discursos minoritários e atravessado/a por diferentes identidades.

A neutralidade na produção de conhecimento não mais existe, já que toda experiência pessoal do indivíduo se confunde com a observação do

mundo. Há o esgotamento da figura do intelectual porta-voz, que fala pelo outro (Versiani, 2005, p. 53), pois agora as condições subjetivas de produção de conhecimento são levadas em consideração, viabilizando assim a circulação de discursos de outros sujeitos. Para o novo pesquisador não basta apenas promover processos de inclusão de minorias ou construir novos objetos, é necessário pensar em novas metodologias e teorias. Mas esta é uma tarefa que se mostra cercada de obstáculos, uma vez que,

> colocar-se como parte integrante da pesquisa não é uma tarefa fácil. Desde sempre somos ensinados que os trabalhos para serem acadêmicos devem ter um afastamento, isto gera uma constante tentativa de neutralidade na forma de escrever, para se distanciar o máximo possível de uma percepção individual. (Santos, 2016, p. 40)

Este artigo que aqui me proponho a escrever é uma prova cabal do relatado por Santos na passagem acima. Por vezes me surpreendo tendo que voltar ao texto e rever a maneira como aqui estou expondo minhas ideias, já que a proposta é tornar este um produto fruto de uma experiência pessoal a partir da leitura de uma produção literária sendo que por toda a minha vida acadêmica fui treinada para produzir dentro de uma perspectiva mais impessoal.

Todo esse movimento proposto pela autoetnografia, esse novo modo de fazer ciência, proporciona ao intelectual/pesquisador contemporâneo a ação de "colaborar para a construção de uma episteme multicultural e aberta, seja não o de falar sobre os outros, descrevendo-os, nem pelos outros, tutelando-os, mas sim *com* os outros, imaginando processos através dos quais sujeitos possam falar sobre e por si mesmos." (Versiani, 2005, p. 22, grifo da autora)

A mulher e o ato de escrever: reflexões acerca dos ensaios de Virginia Woolf

A renomada romancista e ensaísta inglesa Virginia Woolf (1882-1941) dedicou grande parte do seu trabalho enquanto teórica literária para analisar as produções de escritoras inglesas e refletir sobre o papel da mulher

dentro da produção de ficção literária no século XX. Embora muitos anos tenham se passado desde que Woolf proferiu em palestras públicas suas inquietações acerca da escrita de mulheres, ainda hoje consigo ver reverberar os seus escritos em contextos nos quais o ser mulher tem um peso determinante na escrita feminina.

A minha primeira leitura de *Um teto todo seu* (*A Room of One's Own*), publicado no ano de 1929, ocorreu no início de 2021, quase cem anos após a sua publicação inicial. Fatídico ano! A pandemia de Covid-19 ainda ditava as regras da minha vida (e da minha mente!) naquele momento e, embora meu nível de concentração não tenha sido dos melhores no decorrer da leitura, ainda me lembro de ficar refletindo por dias sobre as ideias que Woolf expôs no ensaio. A obra que, como afirma Ana Maria Machado no prefácio introdutório intitulado de "Trancar-se para ser livre" (2019), estava "destinado a se tornar icônico, geralmente considerado uma pedra angular da crítica literária feminista." (p. 7) é fruto de palestras proferidas pela escritora inglesa no ano de 1928 em Newnham College e em Girton College, duas escolas para mulheres na Universidade de Cambridge, Inglaterra.

Comissionada a escrever sobre o tema de 'As mulheres e a ficção', Woolf começa o primeiro de seis capítulos refletindo sobre a temática proposta e os diferentes significados que poderiam surgir a partir da reflexão de um tópico tão denso.

> O título "As mulheres e a ficção" poderia significar – e talvez vocês o quisessem assim – a mulher e como ela é; ou poderia significar a mulher e a ficção que ela escreve; ou poderia significar a mulher e a ficção escrita sobre ela; ou talvez quisesse dizer que, de algum modo, todos três estão inevitavelmente associados e vocês desejariam que eu os examinasse sob esse ângulo. (Woolf, 2019, p. 9)

Fica claro a partir daí que Woolf abordará a temática sob uma perspectiva em que a mulher, o ser mulher e a ficção escrita sobre e por ela, estão imbricados de tal forma que não há como falar apenas de um aspecto de maneira isolada.

A escritora inglesa elenca três pontos cruciais que impactam a escrita feminina, sendo eles: espaço físico adequado, liberdade financeira e acesso às oportunidades de ensino. Ela afirma que "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção" (Woolf, 2019, p. 9) e mais adiante ressalta que "é necessário ter quinhentas libras por ano e um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever ficção ou poesia." (Woolf, 2019, p. 99)

Ao começar a explanação acerca dos motivos de existirem tão poucas mulheres escrevendo poesia no século XVI, Woolf observa que "Basta pensar nos túmulos elisabetanos, com todas aquelas crianças ajoelhadas de mãos postas; e em suas mortes prematuras; e ver suas casas de cômodos escuros e abarrotados, para perceber que nenhuma mulher poderia ter escrito poesia naquela época." (2019, p. 57), refletindo assim sobre outra questão que marca a trajetória da mulher que é o papel de mãe e procriadora da espécie.

Todos esses aspectos contextuais afetam a produção da escrita feminina de tal modo que, de acordo com Woolf, mesmo que a mulher consiga transpor tais obstáculos ainda assim a sua produção será para sempre afetada. A ensaísta chega ao ponto de sugerir que "os livros das mulheres deverão ser mais curtos e mais condensados do que os dos homens, e estruturados de tal modo que não precisem de horas prolongadas de trabalho regular e ininterrupto. Pois interrupções, sempre as haverá." (Woolf, 2019, p. 74), deixando claro que para a mulher conseguir dar vida ao seu eu escritora, deverá fazer concessões e adaptações.

Em Um teto todo seu, Virginia Woolf faz um retrospecto de como a falta de condições adequadas impactou a ascensão da mulher enquanto escritora de ficção, mas é em outro ensaio, intitulado "Profissões para mulheres", parte da coletânea *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2015), que, na minha opinião, é possível ter um olhar mais amplo das limitações impostas a nós mulheres dentro de uma sociedade patriarcal, que reflete no exercício da nossa escrita.

Apesar de ter tido uma experiência reveladora com a leitura de *Um teto todo seu*, e de ver posto ali muitos dos anseios da mulher que escreve

até mesmo nos momentos atuais, é no ensaio "Profissões para mulheres" que vejo ressonar muitos dos meus próprios dilemas enquanto pesquisadora contemporânea inserida no meio literário no século XXI.

Proferido para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, no ano de 1931, e publicado postumamente em 1942, em "Profissões para mulheres" Virginia Woolf aborda as dificuldades encontradas por mulheres em se inserir no âmbito da crítica literária enquanto profissão. Mais uma vez, a ensaísta imerge em suas experiências pessoais quando afirma que a falta de liberdade financeira é um dos aspectos determinantes do sucesso profissional das mulheres, observando que "Claro que foi por causa do preço baixo do papel que as mulheres deram certo como escritoras, antes de dar certo nas outras profissões." (Woolf, 2015, p. 10).

Woolf recorre a uma figura simbólica, a qual ela nomeia de 'O Anjo do Lar', para relatar as dificuldades encontradas por mulheres escritoras no ambiente doméstico. Ela afirma, a partir de uma de suas primeiras atividades remuneradas como escritora, a de escrever resenhas literárias, que,

> quando eu estava escrevendo aquela resenha, descobri que, se fosse resenhar livros, ia ter de combater um certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor, dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, "O Anjo do Lar". Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher. (Woolf, 2015, p. 11)

O poema ao qual Woolf se refere no trecho acima é de autoria do poeta inglês Coventry Patmore (1823-1896) e tem como temática central a idealização do papel doméstico da mulher na era vitoriana. A figura da mulher altruísta e dedicada integralmente às tarefas domésticas tem que sair de cena para dar espaço à figura da mulher escritora, detentora de seu próprio ganho financeiro e de um ambiente adequado para fazer florescer a sua escrita. Mas tal tarefa não é simples, a de fazer sair de cena o Anjo do Lar com o qual nós mulheres convivemos desde tenra infância, já na figura de bonecas e brinquedos de utilitários domésticos. Porém, é uma

ação que se faz necessária no dia a dia, pois "Matar o Anjo do Lar fazia parte da atividade de uma escritora." (Woolf, 2015, p. 14), já que "Se eu não a matasse, ela é que me mataria. Arrancaria o coração de minha escrita." (Woolf, 2015, p. 13)

A figura de uma mulher tendo que oprimir um *self* de Anjo do Lar para permitir que o seu *self* escritora pudesse emergir, reverbera muito na minha vida e na experiência de produção literária da qual este artigo é fruto. Embora não seja casada e não tenha filhos, não tendo assim responsabilidades domésticas diárias com nenhuma outra pessoa além de mim mesma, sinto grande dificuldade em renunciar a tarefas domésticas para priorizar a minha ação de escritora. O Anjo do Lar se mostra presente e perturbador a todo momento, "E, quando fui escrever, topei com ela já nas primeiras palavras. Suas asas fizeram sombra na página; ouvi o farfalhar de suas saias no quarto." (Woolf, 2015, p. 12) Quando priorizo a escrita como atividade diária, me sinto atormentada por tarefas cotidianas que deixei de fazer em ordem de me debruçar sobre o papel. O inverso também ocorre com frequência. Quando gasto uma quantidade significativa de horas em atividades domésticas, me culpo por não estar dedicando este tempo à ação de escrever. Todo este cenário resulta em um grande conflito interno que claramente reflete na qualidade da minha produção enquanto pesquisadora.

Foi então nas palavras de Virginia Woolf, e em conversa com tantas outras mulheres que assim como eu vivem esse conflito, que percebi que desde sempre uma mulher escrevendo representa um ato de resistência. Woolf observa que "ainda vai levar muito tempo até que uma mulher possa se sentar e escrever um livro sem encontrar com um fantasma que precise matar, uma rocha que precise enfrentar." (2015, p. 17), prevendo assim as dificuldades futuras que mulheres escritoras teriam que transpor.

Como mencionei anteriormente, mesmo esses ensaios tendo sido escritos quase um século atrás, toda essa discussão é muito atual e necessária, pois ainda quando há avanço na liberdade de escrita da mulher, sempre haverá algo a ser superado no aspecto social. Quando há a conquista do espaço, do teto que é todo meu, seu, nosso, ainda assim decisões precisam ser tomadas diariamente pois, como conclui Woolf em uma de suas

palestras, "o quarto é de vocês, mas ainda está vazio. Precisa ser mobiliado, precisa ser decorado, precisa ser dividido. Como vocês vão mobiliar, como vocês vão decorar? Com quem vão dividi-lo, e em que termos?" (2015, p. 19) A liberdade de escrever, aqui representada simbolicamente por um quarto vazio, já foi conquistada. Cabe agora resolver como e o que fazer com ela.

Meu diário e o *self* que quase ocultei

O diário de leitura que aqui analisarei foi a minha primeira experiência com a autoetnografia. Com um total de oito entradas e pouco mais de vinte páginas, essa foi a metodologia utilizada para registrar o meu processo de primeira leitura do livro *Dominicana* (2019), de autoria da escritora dominicana-estadunidense Angie Cruz. O livro conta a história de Ana, uma jovem de quinze anos, oriunda da zona rural da República Dominicana, que, após um casamento arranjado com um homem mais velho, imigra para os Estados Unidos na busca de melhores oportunidades de vida. A primeira entrada do diário data do dia 24 de agosto de 2024, um sábado; a última entrada foi feita em um domingo, no dia 15 de setembro de 2024.

No decorrer do semestre de 2024.2, cursei no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe, a disciplina Estudos em Identidades Culturais, ministrada pela Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos, da qual este artigo é fruto. Logo nos primeiros encontros, fui orientada a selecionar um livro para ler e, concomitante a essa atividade, produzir um diário de leitura. Sobre o livro escolhido registrei no dia 24 de agosto de 2024 que,

> Depois que o resgatei da estante, passei a semana folheando-o e recordando os motivos que despertaram em mim a vontade de comprá-lo. A data de aquisição, como está escrito na folha de rosto, data de fevereiro de 2022. Lembro que vi algum dos *booktubers* que sigo no *Instagram* comentando sobre a novidade na rede. Imediatamente a sinopse me chamou atenção pois em muito se assemelhava ao projeto de tese que já naquela época tomava forma em minha cabeça. (Rodrigues, 2024, p. 1)

Nas primeiras linhas do diário, o *self* pesquisadora já se mostra presente quando começo a fazer associações entre essa leitura e o meu projeto de tese. No decorrer deste ano tentei me dedicar a leituras que me proporcionassem uma conexão com o meu objeto de pesquisa. Por diversos motivos, em 2024, tive muitos momentos de dúvida a respeito de qual caminho percorrer como pesquisadora e isso fica claro quando analiso as passagens do diário nas quais esse *self* em específico se mostra presente, a exemplo de,

> À medida que vou avançando na leitura, sou tomada por um sentimento bom, sensação de que vou gostar dessa história e que a leitura irá fluir. É como se estivesse sendo lembrada do motivo de ter escolhido essa temática para o projeto de tese, coisa que nos últimos meses andei me questionando. (Rodrigues, 2024, p. 2)

Em diversas passagens faço comparações com obras com as quais já tive contato e que de alguma maneira contribuíram para a construção do meu projeto de pesquisa. A partir do momento que decidi me dedicar ao estudo de literaturas produzidas por sujeitos em processo de migração e diáspora, estou sempre muito atenta a todo e qualquer conteúdo que consumo que remeta a essa temática, seja em vídeos, notícias, filmes, músicas ou livros. Em mais de uma passagem do diário me vejo voltando no tempo e rememorando notícias de alguma forma relacionadas a migração, como quando menciono uma conversa que tive com uma amiga em 2010.

> Estávamos falando sobre a fatídica história de Jean Charles de Menezes, imigrante brasileiro morto pela polícia londrina no metrô, e ela me disse que quando se está fora do seu país, qualquer contato com a polícia é motivo de pânico, pois você sempre vai estar na posição de estranho entre os locais. (Rodrigues, 2024, p. 14)

A conversa, sobre o imigrante brasileiro que, após ser confundido com um terrorista, foi brutalmente assassinado pela polícia, mesmo tendo ocorrido há catorze anos atrás, conseguiu emergir no diário de leitura sobre o livro *Dominicana*, uma vez que ao fazer uma leitura "Estamos sempre

ligando o que lemos com os mais diversos pensamentos em um fluxo contínuo de associação de ideias." (Santos, 2020, p. 54)

Ao analisar o material que produzi, fica claro que o *self* pesquisadora domina majoritariamente grande parte do diário de leitura, se mostrando presente até as últimas entradas, em uma das quais eu afirmo que a leitura de *Dominicana* "me faz ter mais vontade de pesquisar sobre esse entrecruzamento que são as experiências identitárias e linguísticas de imigrantes em territórios anglófonos." (Rodrigues, 2024, p. 17) Mas é um outro *self*, quase que oculto, que mais me chamou atenção quando fiz a leitura do diário.

No início do diário, quando falo sobre a escolha da obra para a atividade, escrevo que desde a aquisição do livro, há dois anos atrás, tenho vontade de fazer a leitura, mas "De lá para cá, envolvida em outras questões, sempre que limpava a estante e reorganizava os livros, me pegava folheando-o e planejando quando essa leitura finalmente seria feita." (Rodrigues, 2024, p. 1) Ao ler e reler essa passagem, me ocorreu a lembrança de que *Dominicana* foi um livro que esperei ansiosamente pela chegada e pretendia fazer a leitura o mais rápido possível, mas, ao invés disso, meu contato com o livro neste período se limitou ao momento no qual eu fazia a limpeza da estante e o encontrava lá, não lido.

A observação referente ao adiamento da leitura despertou em mim um olhar para várias passagens do diário, principalmente no início e no final de cada entrada, nas quais estou sempre relatando angústias relacionadas à questão do tempo disponível, ou da falta dele, para me dedicar às atividades de pesquisa. Logo na primeira entrada eu relato que, "o tempo nunca é suficiente para ler e escrever no mesmo dia. Ter que repetir para mim mesma, e me convencer, que o momento perfeito não existe, é algo que tenho que fazer em todas as áreas da minha vida, para além dos processos de leitura e escrita." (Rodrigues, 2024, p. 1) Esse incômodo segue em diferentes momentos no decorrer da leitura de *Dominicana* e da escrita do diário.

Assim como Virginia Woolf relata em seu ensaio, após ler cuidadosamente o meu diário, percebi que estou recebendo visitas constantes do

Anjo do Lar. Este último ano foi de mudanças bruscas em minha rotina no quesito tempo e espaço. Passei de uma pessoa que chegava a passar doze horas fora de casa, lendo em momentos vagos no transporte ou em pausas no trabalho, para uma pessoa que agora faz da casa o seu espaço de estudo e trabalho. Somado a isso tenho um ascendente em Virgem que só está em paz em um ambiente extremamente organizado e sem pendências. Todo esse cenário se mostra próspero para que o Anjo do Lar faça sombra a cada momento em que eu ameaço começar a escrever ou a ler, como relato em "A leitura das quase 30 páginas é feita no decorrer do final da tarde e parte da noite, com muitas interrupções como de costume." (Rodrigues, 2024, p. 2) e em "Li quase o dia todo. Do meio da manhã até o final da tarde, com algumas pausas para me alimentar e fazer algumas atividades domésticas." (Rodrigues, 2024, p. 18)

A presença de interrupções na leitura e na escrita para a execução de atividades domésticas é algo que se apresenta diversas vezes no decorrer do diário. No início da entrada do dia 25 de agosto, um domingo, eu observei que "Domingos são dias geralmente mais calmos, propícios para cumprir tarefas que necessitam maior concentração. Me planejo para retomar a leitura do livro ainda pela manhã, mas o tempo passa rápido, me envolvo com outras atividades e não consigo." (Rodrigues, 2024, p. 4) Não está explícito aqui, mas essas atividades que menciono na passagem são decerto atividades domésticas. Me lamento ainda por não utilizar a madrugada para exercer minhas atividades de pesquisa, uma vez que "sempre tive pouca resistência para leituras na madrugada, coisa que sempre lamentei muito já que o silêncio da madrugada parece mais do que ideal para uma leitura eficaz." (Rodrigues, 2024, p. 4) O barulho ao qual me refiro, que inicialmente atribuo aos vizinhos, percebo que, após análise, é causado pelo Anjo do Lar.

Ocultar esse *self* não foi um ato intencional, até porque mesmo através de fragmentos ele se fez presente no Diário de Leitura. A possibilidade de que eu mesma enquanto escritora e analista do meu próprio diário, possa nele ter identificado um *self* que eu mesma não tive intenção de explicitar, quase oculto, é possível pois

> aquele *self* que se escreveu no diário não corresponde totalmente ao *self* que analisa. Isso acontece por causa do distanciamento temporal, porque quem escreveu (leitora) nunca terá o mesmo ponto de vista de quem lê (analista), porque alguns pensamentos e sentimentos se alteram (Santos, 2023, p. 14)

Após a análise de um diário que foi escrito totalmente focado na busca por um objeto de pesquisa e na reflexão sobre a minha inserção enquanto pesquisadora de literatura migrante/diaspórica, encontro um *self* oculto, que por mais que eu tente não admitir a sua existência no ato da escrita, se fez presente em quase todas as entradas, reclamando uma voz quase que silenciada por mim mesma e por uma sociedade que não cansa de sedimentar seus padrões patriarcais na tentativa de reprimir a escrita feminina.

Considerações Finais

Diferente da maneira com a qual eu estava habituada, a autoetnografia se apresenta como uma metodologia alternativa para o fazer ciência, tanto na Academia quanto fora dela. Pela primeira vez tive a oportunidade de analisar um material produzido por mim, no qual as minhas subjetividades estavam em jogo e ditaram a todo momento os rumos deste trabalho.

No diário que produzi a partir da leitura do livro *Dominicana*, vários *selves* emergiram. Dentre eles, optei por destacar dois que, na verdade, se misturam e se confundem por vezes como um só. Falar sobre o papel do/a novo/a pesquisador/a é falar sobre as dificuldades encontradas por mulheres para produzir ciência na nossa sociedade, historicamente patriarcalista.

No início do século XX Virginia Woolf já antecipava uma discussão que, se era tão necessária lá, se faz imperiosa aqui. Se hoje posso escrever é devido ao fato de que mulheres lá atrás mataram os seus respectivos "Anjos do Lar" e, assim como elas, eu devo fazer o mesmo para garantir que as próximas gerações tenham liberdade de voz e escrita.

Referências

CRUZ, Angie. **Dominicana**. New York: Flatiron Books, 2019.

MACHADO, Ana Maria. Trancar-se para ser livre. Prefácio. In: WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

MANZONI-DE-ALMEIDA, Daniel. **Uma análise autoetnográfica da leitura da obra "A vida de Galileu" de Bertold Brecht**: o desenvolvimento de um anticorpo político. 2021. 255f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, São Paulo, 2021.

RODRIGUES, Odara Perazzo. **Diário de leitura**. Manuscrito. 2024.

SANTOS, Eline Marques dos. **Interpretação e subjetividade**: uma leitura autoetnográfica de Nove Noites. 2016. 104f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, Sergipe, 2016.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. A minha maloca: uma leitura autoetnográfica de *O som do rugido da onça*. **Fórum Identidades**, Itabaiana, UFS, v. 39, nº 2, p. 11-26, 2024.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Um romance, um diário e alguns eus. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, UFS, v. 39, p. 13-28, 2023.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Diário de leitura: uma entrada, uma saída. **Ecos**, v. 28, p. 24-63, 2000.

VERSIANI, Daniela Beccaccia. **Autoetnografias**: conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2015.

A HETEROGENEIDADE LEITORA E AS EXPERIÊNCIAS DO LEITOR TESTEMUNHAL

Eider Ferreira Santos[1]

O ensino de leitura literária no contexto da educação básica tem sido cada vez mais necessário, tendo em vista os desafios na promoção do acesso à Literatura como um direito do estudante, e desafiador, na medida em que este, entendido como sujeito, pode e deve posicionar-se a respeito do lido. Construir a sala de aula como lugar de leitura, debate, escrita e produção de novos saberes, plurais e heterogêneos, faz-se imperativo, requerendo de nós pesquisadores do campo da Ensino de Leitura Literária novas posturas metodológicas.

Mediante o exposto, no presente texto, recorte de tese de doutoramento já concluída a respeito de práticas de leitura literária, analisa-se experiências de leitura literária a partir do registro de testemunhos de leitura dos estudantes, desdobramento de uma proposta didático-metodológica desenvolvida ao longo da referida pesquisa. Para tal, apresenta-se a heterogeneidade leitora enquanto estratégia didático-metodológica de mediação literária capaz de conduzir o estudante a diferentes experiências com o texto literário e, por fim, problematiza-se as experiências de leitura a partir dos testemunhos, relatos e cartas do leitor, os quais revelam diferentes sentidos para uma mesma materialidade, sempre em diálogo com as trajetórias dos estudantes.

Pesquisa qualitativa, de caráter interventiva, na qual adotou-se o método de análise de conteúdo e cujos instrumentos de coleta de dados são os relatos de leitura, resultantes do ato de leitura pelos estudantes, bem como os relatos de experiência e percepções pelo professor, de modo a observar os modos de ler o texto literário pelos estudantes-leitores. Foram desenvolvidas algumas estratégias de leitura literária, as quais buscamos chamar

1 Doutor pela Universidade do Estado da Bahia-UNEB; professor da Rede estadual de Educação da Bahia; Membro-pesquisador do Grupo de Pesquisa em Educação, Resiliência e Linguagens (GEREL); E-mail: eiderferreira@hotmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-2471-9090.

de observatórios de leitura literária, em turmas de estudantes do 2º ano do Ensino Médio (2021 e 2023), do Colégio *locus* da pesquisa.

Para melhor compreensão da proposta, o presente trabalho está dividido em duas partes, a saber: A) *A heterogeneidade leitora: uma estratégia metodológica para a mediação de leitura literária,* onde apresenta-se a heterogeneidade leitora enquanto estratégia didático-metodológica e em seus princípios conceituais e bases epistemológicas; B) *Experiências do leitor testemunhal*, desdobramento da estratégia metodológica apresentada na sessão anterior, analisa-se as experiências de leitura testemunhada pelos estudantes a partir dos registros coletados em seus relatos de experiências das obras *Capitães da Areia* de Jorge Amado e *As marcas da Cidade* de Aleilton Fonseca a partir de duas estratégias, as Cartas do Leitor e os Relatos de leitura.

A heterogeneidade leitora: uma estratégia metodológica para a mediação de leitura literária

A heterogeneidade leitora, metodologia desenvolvida ao longo da pesquisa de doutoramento, configura-se enquanto processos interpretativos do texto literário, mediante diferentes estratégias metodológicas, que conduzem o leitor a construir diferentes experiências de sentido no contato com o tecido literário e, consequentemente, distintos modos de interlocução, afinal, conforme Cruz (2022), o encontro do leitor com o texto deve gerar competências comunicativas que só o leitor poderá desenvolver . Por esse viés, toma ares de uma leitura literária que se constrói de forma complementar, a partir de uma circularidade, o que envolveria a experiência individual e coletiva do sujeito, apontando, portanto, para o social de maneira crítica, sempre numa perspectiva da alteridade leitora.

A experiência da leitura literária numa perspectiva não homogeneizante, mobiliza um necessário teor democrático do ato de ler, ainda muito desprezada pela escola. É, portanto, necessário apostar numa prática de leitura literária que valorize os saberes dos estudantes e, ao mesmo tempo, estimulando-os a pensar os aspectos ideológicos envolvidos no ato de ler

o texto literário a fim de construir, formar leitores engajados. Chegamos à compreensão de que a heterogeneidade leitora só foi viável a partir das diferentes ações testadas ao longo das práticas, a saber: *Ação sensibiledora, Experiências ledoras, Ressonâncias rizomáticas de leitura e Escrita individual da experiência*.

A ação sensibiledora, como o próprio termo sugere, constitui-se numa etapa inicial da leitura, ainda que não da leitura do texto literário propriamente, mas com fito nela, não se tratando de mera motivação. Defendemos que um efetivo letramento literário não acontece quando se "joga" um livro/texto literário "no colo" do estudante sem que estes sejam sensibilizados para o que será lido. A "ação sensibiledora" é, portanto, ação efetiva que desde o princípio mobiliza o estudante a colocar-se como leitor a partir de suas experiências, vivências e memórias, suscitadas a partir de provocações, questionamentos, discussões temáticas.

Pedagogicamente pensada pelo professor, a ação sensibiledora acontece quando o professor estimula o estudante a aproveitar suas experiências e conhecimentos prévios como fator preponderante para a construção de hipóteses e "horizontes de expectativas" (Iser, 1979). Sensibilizar advém de tornar sensível e, por essa perspectiva, é perfeitamente aceitável as divagações, hipóteses e expectativas dos estudantes em relação à ação decorrida. Corroboramos com Cruz (2012, p. 95) ao sugerir que o sucesso da leitura literária na escola enquanto instrumento para o processo de humanização se dá "a partir do diálogo que a escola estabelecer com os saberes construídos por esses alunos no seu contexto de vida e formação".

A segunda ação para apropriação do texto literário numa perspectiva escolarizada, a *Experiência ledora*, enquanto ação de contato direto com o texto literário pelo estudante deve se dar em duas frentes: solitária/silenciosamente e coletiva/oralmente. Elas, no entanto, são complementares. Solitariamente, o estudante deve ser estimulado a realizar a leitura literária, que se dará de maneira silenciosa, na tranquilidade de sua residência ou em sala, dadas as condições criadas pelo professor em colaboração com a turma, ocasião em que cada leitor, em seu tempo, cria as condições para a produção de imagens mentais do texto lido. Essa noção de imagens mentais,

já discutidas por Cruz (2012), é a maneira como cada leitor interage com o texto literário e que estaria para o próprio ato de interpretar: "o ato de interpretar está na ordem da produção de imagens pelo leitor" (Cruz, 2012, p. 173).

Me refiro a um tipo de silêncio que se coaduna com uma proposta de mediação de leitura em que "um silêncio, alguns silêncios, podem ser ninhos da escuta. Silêncios que podem se abrir para outra linguagem, diferente da nossa, e que precisam de nossa disposição para habitar um diálogo" (Bajour, Cecília, 2023, p. 81). Portanto, o diálogo nasce na relação com o silêncio, de modo que o leitor precisa escutar a si mesmo, seus sentidos, para conseguir construir sentidos para o que leu. Um encontro pessoal com o texto literário, por consequência, será fundamental para uma experiência polifônica de leitura e de construção de sentidos, na medida em que, cada estudante pode colocar-se como leitor para uma comunidade leitora que o acompanha, por meio de uma escuta atenta. Primeiro, por meio de leitura em voz alta, a qual contribuirá para que os estudantes "leiam com clareza, rapidez, fluência e correção, pronunciado adequadamente, respeitando as normas de pontuação, e com a entoação requerida" (Solé, 1998, p. 98). Nesse ato de leitura compartilhada, é fundamental a participação do professor, como um leitor entre os leitores da turma, não como mero vigilante que espera os erros de pronúncia dos estudantes.

É importante considerar que essas experiências interpretativas individuais não são passiveis de serem "controladas", mas demandam acompanhamento a fim de que a leitura literária seja eficaz. Concordamos com Cosson (2020, p.62) que "não se pode confundir, contudo, acompanhamento com policiamento". Por isso, é importante pensar estratégias pedagógicas que estimulem os estudantes a compartilharem suas experiências individuais. Uma sugestão é modificar as perguntas: ao invés de "do que trata o texto?" interrogar, por exemplo, "como se deu sua experiência de contato com o texto?"

Em segunda instância, é importante que a leitura literária na escola seja executada coletivamente em encontros de leitura definidos previamente pelo professor. Essa experiência deve ser construída colaborativamente, a partir de uma alternância de leitura entre os próprios estudantes,

em alta voz, supervisionada pelo professor e com sua participação. A leitura literária em alta voz, mais que "vigiar" a qualidade leitora, de pronúncia de cada estudante, em segunda instância, estimula a expressão e fluência, as pausas e ritmos intrínsecos à arte literária e sua respectiva importância na construção do sentido. Todavia, o professor não deve se furtar de apontar equívocos de pronúncia, entonação, por exemplo, devendo, portanto, criar estratégias para isso, tais como em momento imediatamente após a conclusão da leitura apresentar aspectos problemáticos observados.

A leitura literária oralizada coletivamente, em tempo que constrói uma dinamização do texto literário, também dinamiza a aula com uma participação ativa dos estudantes na leitura de cada parágrafo ou mesma quando dão vida à personagens em suas "falas diretas". Contudo, é importante que esses momentos sejam previamente acordados com os estudantes, evitando pegá-los de surpresa e tornando a leitura literária fonte de constrangimentos. A leitura em voz alta enquanto experiência coletiva, é importante que se diga, compreendemos como uma proposta que contribui para o fortalecimento de vínculos e o senso de pertencimento a uma comunidade de leitores; além disso, estimula os estudantes a perceberem as distinções entre ler solitariamente e coletivamente, o que Cruz (2012, p. 99) chama de pedagogia literária sociointeracionista: "Em se tratando de uma pedagogia literária, ela se tornará sociointeracionista no instante em que a sala de aula for compreendida como lugar da voz. [...] No encontro com o texto literário o educando pode sentir as palavras na perspectiva da interlocução (Cruz, 20212, p. 99).

O que aqui chamamos de terceira ação para apropriação do texto literário a saber *Ressonâncias de leitura*, configura-se como uma experiência de interlocução construída coletivamente e numa perspectiva de heterogeneidade leitora, na medida em que diferentes perspectivas de análises surgem enquanto desdobramentos das experiências. Para que a experiência de leitura literária tome ares de multiplicidade, prezamos pela escuta dos estudantes enquanto leitores capazes de produzir interlocuções sobre o texto literário, inclusive no que concerne às perspectivas analíticas, a exemplo das temáticas sociais que podem ser mais bem exploradas a partir

da leitura literária, quando o mais comum é os professores já cheguem em sala de aula com um tema ou temas previamente definidos para serem distribuídos entre os estudantes.

Nesse viés, concordamos com Cosson (2020, p. 26) de que para que o letramento literário possa efetivar-se "não é possível aceitar que a simples atividade de leitura seja considerada atividade escolar de leitura literária". É preciso, então, ir além da leitura decodificada, convidando o estudante a tonar-se um leitor capaz de "penetrar a obra de diferentes maneiras, a explorá-la sob os mais variados aspectos" (Cosson, 2020, p. 29). Compreendemos a necessidade de uma mudança de postura pedagógica que compreende que o professor precisa ter controle total sobre a interpretação de um determinado texto literário em sala de aula.

Existem diversas perspectivas de análise de um texto literário e, cabe ao professor, definir qual ou quais melhor se adequa à realidade, ao tempo e as necessidades da turma em questão. Para o desenvolvimento dessa etapa, é de fundamental importância a experiência docente, a condução e o acompanhamento dos estudantes, em tempo que é importante que haja oportunidade de compartilhamento da interpretação, inclusive, "buscando ampliar os sentidos construídos individualmente. A razão disso é que, por meio do compartilhamento de suas interpretações, os leitores ganham consciência de que são membros de uma coletividade e de que essa coletividade fortalece e amplia seus horizontes de leitura" (Cosson, 2020, p. 66).

A escrita individual da experiência de leitura literária, por fim, consolida-se como mais uma oportunidade de interlocução proporcionada ao estudante que, após diferentes vivências, certamente, terá o que dizer a respeito do que leu, conforme já apontamos em capítulo anterior. Por esse viés, a escrita individual, além de uma estratégia que convide o estudante a tomar a palavra, de maneira autônoma para traduzir os sentidos construídos por ele ao longo das experiências coletivas e individuais de leitura literária, revela igualmente distintas construções de sentido, o que chamaremos aqui de heterogeneidade escrita da recepção leitora.

A despeito da importância da interlocução como caminho para a educação literária, observa-se nas palavras de Cruz (2022), que ainda há uma

resistência da escola em oportunizar a palavra ao estudante, afinal "o exercício da interlocução nas aulas de literatura é um problema que ainda não foi valorizado o bastante" (Cruz, 2022, p. 131). Todavia, ao oportunizarmos que os estudantes falem/analisem, lhe daremos condições para poderem escrever individualmente sobre seu processo de leitura literária: "aulas em que os alunos tenham espaço para expor, explicar, falar e escrever sobre suas compreensões a respeito dos temas estudados devem contribuir significativamente para a aprendizagem" (Cruz, 2022, p. 131).

Mediante o exposto, a produção textual das experiências individuais de leitura literária se constitui oportunidade de o estudante compreender-se sujeito que pensa e, para tal, cabe ao professor criar as estratégias que possibilitem essa ação. Assim, ao tratarmos da escrita individual da experiência defendemos a aplicação de estratégias que oportunizem ao leitor a uma atitude ativa mediante a leitura literária e não a mera reprodução de ideias e interpretações.

Experiências do leitor testemunhal

Em nossas práticas, optamos, dentre outras, por priorizar um estilo de escrita testemunhal, onde o estudante tenha condições de, a partir de seu depoimento, dizer sobre o que leu, como leu, quais os sentidos construíram, sem medo de trazer suas experiências efetivas com o texto literário. Ao melhor nos debruçarmos sobre os testemunhos, compreendemos a existência de um fenômeno revelador de diferentes sentidos, experiências e vivências a partir de uma mesma materialidade literária, ou seja, escritas heterogêneas, resultados de testemunhos heterogêneos, conforme melhor compreenderemos a partir das materialidades que se seguem.

Em primeiro plano, observemos os depoimentos resultantes da leitura de *Capitães da Areia* de Jorge Amado. Nelas é possível observar distintas experiências de recepção do texto literário:

> Todos os integrantes do grupo foram abandonados, intencionalmente ou não, por suas famílias. Eles não têm alguém para cuidar deles. É quando Dora chega e faz coisas como remedar as roupas de Gato,

acreditar em Pirulito quando ele diz querer ser padre. Essas ações levam os meninos a enxergarem Dora como uma figura materna. O que nos faz perceber a importância de uma mãe para uma criança. Isso fez-me pensar em minha mãe. Como eu a perdi quando tinha 13 anos, o que ela deixou de me ensinar. Sinto falta dela todos os dias e identifico-me com os Capitães de Areia nesse sentido. Mas minha mãe não era apenas a minha mãe. Ela era filha, esposa, sobrinha, irmã, cunhada, amiga, ajudante na Igreja, trabalhadora e ajudava todos a quem amava. Assim como Dora, apesar de ser uma figura materna para os meninos, ainda é integrante do grupo e mostrou-se capaz de fazer tudo o que eles fazem (Milla)

Eu me vejo como privilegiada por ter os meus pais sempre presentes e por ter um lar. Eu refleti nesse capítulo sobre outra questão: a respeito dos "heróis " admirados por diferentes crianças de diferentes classes sociais, e como isso pode afetar os seus interesses e a longo prazo o seu futuro, já que nós espelhamos neles, assim também foi observado e refletido em sala sobre as heroínas, as quais são poucas se comparadas a representação masculina, além de que geralmente não retratadas em filmes/séries como mais frágeis e que necessitam sempre de um companheiro. (Bruninha)

O capítulo Família me fez refletir sobre dois pontos. o primeiro é quando muitas vezes negligenciamos o papel de nossos pais em nossas vidas, por simplesmente sempre estarem ali, mas como vemos uma situação como a de Sem-Pernas, percebemos nosso privilêgio. O outro ponto que chamou minha atenção foi como atitudes sobre uma pessoa afetam toda sua avida. a situação dos policiais deixou um trauma para sempre na vida de Sem-Pernas que acha que não é capaz de receber qualquer tipo de carinho. (Belli Sales)

Algo que me causou grande surpresa é o fato de crianças serem obrigadas a irem para o mundo do crime por falta de oportunidades, por não receberem bons tratos e educação. É muito triste ver pessoas com tão pouca idade recorrendo a essa vida. na rua as pessoas tem duas opções, matar ou morrer. E eles recorram a única opção que irá garantir a sobrevivência deles. (Bruna)

> Algumas partes do livro me fizeram sentir um sentimento de inutilidade e ainda raiva. Porque a apesar de ser um romance "fictício" traz passagens que realmente acontecem na vida real. Meninos e crianças só necessitam de carinho, e são recebidos com violência e menosprezo. A polícia que supostamente deveria proteger a todos, parte significativa da corporação no caso, usa e abusa de seu poder para praticar atos de violência sem fundamento nenhum. (Belli Sales)

Ao nos depararmos com os escritos acima apresentados, chegamos à compreensão, tomando de empréstimo as reflexões de Isabel Solé (1998), que depois da leitura se pode continuar compreendendo e aprendendo. A partir dos depoimentos, é sim possível afirmar que depois da leitura se pode continuar aprendendo sobre a obra lida, sobre os aspectos culturais, mas também sobre si mesmo. Ao observarmos com cuidado os escritos perceberemos que os estudantes estão sempre relacionando a ficção lida com as suas próprias trajetórias ou "o gosto pela leitura é despertado como uma prática de reflexão social " (Gomes, 2015), conforme observamos:

> Milla: Dora chega e faz coisas como remedar as roupas de Gato, acreditar em Pirulito quando ele diz querer ser padre. Essas ações levam os meninos a enxergarem Dora como uma figura materna**.** O que nos faz perceber a importância de uma mãe para uma criança. Isso fez-me pensar em minha mãe. Como eu a perdi quando tinha 13 anos, o que ela deixou de me ensinar. Sinto falta dela todos os dias e identifico-me com os Capitães de Areia nesse sentido.

Para a estudante Milla, a leitura do texto amadiano lhe foi, sobretudo, uma oportunidade de pensar a respeito da maternidade a partir da ausência da sua mãe, a qual partiu deixando nela muitas saudades. A experiência individual de *Capitães da Areia* para essa estudante foi capaz de criar uma identificação com a orfandade daqueles meninos de rua, conforme a afirmação da estudante em "como eu a perdi quando tinha 13 anos, o que ela deixou de me ensinar. Sinto falta dela todos os dias e identifico-me com os Capitães de Areia nesse sentido". A estudante solidariza-se com a dor da orfandade vivenciada por aqueles meninos de rua.

No caso de Belli, por sua vez, a experiência da leitura literária também é relacionada com as questões familiares, porém, a partir de um olhar de reflexão a respeito da importância de se ter uma família e, sobretudo, como o fato de ter laços familiares, começa a ser percebido por ela como um privilégio. O que podemos inferir, portanto, é que, talvez, antes da leitura do livro, a referida estudante não tenha pensado a respeito do papel social da família, conforme constatamos: Belli: "O capítulo Família me fez refletir sobre dois pontos. O primeiro é quando muitas vezes negligenciamos o papel de nossos pais em nossas vidas, por simplesmente sempre estarem ali, mas como vemos uma situação como a de Sem-Pernas, percebemos nosso privilégio".

O tema familiar também é experienciado pela estudante Bruninha, a qual destaca a importância de se ter uma família, mas sobretudo, o papel de heroísmo que pais e mães podem ocupar ou não na vida de seus filhos a partir do tipo de influência que são ou do tipo de educação que ofertam a seus filhos: Brunninha -"Eu me vejo como privilegiada por ter os meus pais sempre presentes e por ter um lar**.** Eu refleti nesse capítulo sobre outra questão: a respeito dos "heróis " admirados por diferentes crianças de diferentes classes sociais". Por fim, acaba fazendo uma crítica a respeito da cultura patriarcal na construção dessas representações heroicas: "[...] Assim como foi refletido em sala sobre as heroínas, as quais são poucas se comparadas a representação masculina, além de que geralmente não retratadas em filmes/séries como mais frágeis" (Bruninha).

No que diz respeito à escrita da experiência de Brunna, é possível observar em testemunho a compreensão do papel social da família, enquanto instituição que projete a infância e adolescência e, quando isso não acontece elas podem vir a tornar-se moradoras de rua, destituídas de qualquer oportunidade: "Algo que me causou grande surpresa é o fato de crianças serem obrigadas a irem para o mundo do crime por falta de oportunidades, por não receberem bons tratos e educação" (Brunna).

Mediante as escritas de testemunhos individuais resultantes do processo de leitura literária, observamos que, mesmo sendo a leitura de um único texto, diferentes caminhos interpretativos, dentro do campo semântico 'família', foram ganhando relevância para as estudantes, as quais, sem

perder de vista o olhar crítico da cultura em que estão inseridas, tomaram seu cotidiano como ponto de partida, ao estabelecerem relação com suas famílias ou o olhar que tem a respeito delas. A respeito dessas diferentes construções de sentido, Isabel Solé (1998) afirma que:

> A meu ver, tudo o que se diga ou escreva sobre a ideia principal deveria levar em conta este fato, inerente à ideia de um leitor ativo e responsável pela variedade de "ideias principais" que diferentes leitores podem identificar em um texto, ou inferir do mesmo, ainda que se tenha pedido a eles que descubram a ideia fundamental que o autor queria transmitir (Sole, 1998, p. 136)

A partir do exposto, compreendemos, assim como Solé (1998) que a busca pela ideia principal de um texto, não pode de maneira alguma, podar a variedade de ideias principais contidas nele. No caso de textos literários, essa diversidade de ideias principais deve ser estimulada em sala de aula, a fim de que leitura literária ganhe sentido para o leitor em formação. Feito isso, o estudante reconhece seu lugar de protagonismo e autonomia leitora, mas sobretudo de responsabilidade para com o que se diz, como se diz e por que se diz do que foi lido.

Por outro lado, essa responsabilidade na construção do sentido revelada na heterogeneidade dos testemunhos escritos das experiências individuais de leitura literária diz de um outro fenômeno importante na leitura, conforme Solé, a relevância contextual, a qual segundo ela, "designa a importância que o leitor atribui a determinados trechos ou ideias contidas em um texto, em função de sua atenção, interesse, conhecimentos e desejos. É o que o leitor considera importante durante a leitura e pode coincidir ou não com o que o autor considerou fundamental" (Sole, 1998, p. 136).

Essa relevância contextual, se releva quando o estudante tem espaço para dizer do que leu e não apenas resumir o texto lido, conforme podemos ainda perceber em registros de experiência de leitura revelados na *Cartas dos leitores,* produção resultante das leituras da coletânea de contos *As marcas da cidade* de Aleilton Fonseca. Por meio dos escritos testemunhais dos estudantes, é possível observarmos como uma coletânea de contos, além

de despertar diferentes sentimentos revelam experiências heterogêneas de leitura, conforme melhor observaremos a seguir:

Carta 1

Alagoinhas,09 de agosto de 2021.

Caro Aleilton Fonseca,

Lendo a obra, "As Marcas da Cidade", fui surpreendida por um conjunto de sentimentos, que foram inesperados, mas uma surpresa muito boa.

De todos os contos incríveis que pude ler, o que mais me chamou atenção foi "As Marcas do Fogo", pois me vi em Marcos inúmeras vezes.

Pude me ver naquele personagem que é um turista na própria cidade que nasceu, e que finalmente desbravou Salvador e todas suas belezas, pois eu já fui como ele, uma viajante explorando o lugar onde nasci. Mas também me enxerguei em Marcos na intensidade, de se entregar a um amor temporário, mas que se fosse possível, faríamos de tudo para durar para sempre. E mais uma vez me vi naquele personagem, ao se entregar demais e acabar vazio, sem nada, até que o tempo passe, e você se reconstrua de novo, e recupere a essência que a outra pessoa levou consigo.

Agradeço pela obra escrita, que além de ter sido muito prazerosa, permitiu-me realizar uma análise mais profunda de mim mesma.

Com carinho e admiração,

A.J.F

Carta 2

Alagoinhas, Bahia, 05 de agosto 2021

Caro Aleilton Fonseca,

Durante o processo de leitura de sua obra "Marcas da cidade" fiquei impressionada em como o senhor conseguiu trazer a realidade do povo brasileiro na ficção. Seus contos nos mostram outro ponto de vista, quase sempre ignorado pela imprensa e mídias sociais, trazendo representatividade e nos permitindo um momento de reflexão.

Dois contos chamaram mais minha atenção. O primeiro é "Zé Preto", o modo como a sociedade tende a esquecer o velho, o sábio, em favor da modernidade é, muitas as vezes, um processo sutil, mas de enorme impacto, e que deveria não acontecer dessa forma, afinal é por causa das escolhas que fizeram no passado que vivemos no presente como ele é. O outro foi "As marcas do fogo", porque me fez pensar como uma pequena mudança na rotina pode mudar a nossa vida por inteiro e para sempre, como o que aconteceu com seu personagem, onde a simples mudança de resolver conhecer sua própria cidade melhor o fez encontrar, talvez, o amor de sua vida.

O jeito como o senhor escreveu os contos, nos permite o sentimento de "quero mais" e de muitas dúvidas sobre o que aconteceu depois, deixando a porta aberta para o uso da imaginação. Obrigada por possibilitar a leitura de uma obra tão intensa.

Atenciosamente,

I.S

Carta 3

> Caro Sr. Aleilton Fonseca
> Eu gostaria de dizer primeiramente que achei o livro muito interessante e cativante. O capítulo mais marcante para mim foi "Corredor da Vitoria", confesso que a cena mais marcante foi quando Tobias se impôs diante de seus ofensores/agressores.
> Quando mais nova, por volta dos quatro anos até os sete, sofri bullying. Eram ofensas e agressões diárias. E não havia o que fazer em relação a isso, eu era fraca e medrosa. Minha mãe e meu pai estavam muito ocupados por causa do trabalho, por conta disso, me colocavam em atividades diversas durante o período da tarde para que eu não percebesse a ausência deles. E o medo de contar e tudo piorar também era horrível.
> Porém, as coisas mudaram. Quando eu tinha sete anos, resolvi me impor, senti o mesmo sentimento de Tobias, uma satisfação e um orgulho, por ter saído daquela situação desgastante. Não posso dizer que sai impune, um olho roxo ali e um arranhão lá, mas ficou tudo bem no final. Bom, é isso, obrigada pela atenção.
> Atenciosamente,
> L.C.B.

Ao nos debruçarmos sobre as três cartas anteriormente apresentadas, pudemos observar que se apresentam como um fenômeno de experiências heterogêneas de leitura literária e, portanto, uma escrita igualmente heterogênea, revelada em diferentes níveis, sendo o primeiro, a optação das autoras por discorrer a respeito de diferentes contos: Carta 1: "De todos os contos incríveis que pude ler, o que mais me chamou atenção foi "As Marcas do Fogo", pois me vi em Marcos inúmeras vezes"; Carta 2: "Dois contos chamaram mais minha atenção. O primeiro é "Zé Preto", o modo como a sociedade tende a esquecer o velho [...]. O outro foi "As marcas do fogo", porque me fez pensar como uma pequena mudança na rotina pode mudar a nossa vida por inteiro e para sempre"; Carta 3: O capítulo mais marcante para mim foi "Corredor da Vitoria".

Em primeira perspectiva, é preciso considerar que abordagem de diferentes contos é justificada pelos estudantes a partir de elementos que eles consideram impactantes em seus respectivos contatos com a obra, os quais vão justificando tais escolhas ao longo de suas cartas. Porém, consideramos que, não apenas as distintas escolhas, como as diferentes experiências narrativas são resultado da autonomia dada aos estudantes para escreverem a respeito de qualquer dos contos que lhe chamou atenção. Como consequência, em segunda perspectiva, cada estudante vai apresentando igualmente distintas experiências que justificam as razões de

escreverem sobre um dos contos em detrimento de todos os outros, conforme é possível constatarmos a seguir:

> Carta 1: [...] Pude me ver naquele personagem que é um turista na própria cidade que nasceu, e que finalmente desbravou Salvador e todas suas belezas, pois eu já fui como ele, uma viajante explorando o lugar onde nasci. Mas também me enxerguei em Marcos na intensidade, de se entregar a um amor temporário, mas que se fosse possível, faríamos de tudo para durar para sempre. E mais uma vez me vi naquele personagem, ao se entregar demais e acabar vazio, sem nada, até que o tempo passe, e você se reconstrua de novo, e recupere a essência que a outra pessoa levou consigo. Agradeço pela obra escrita, que além de ter sido muito prazerosa, permitiu-me realizar uma análise mais profunda de mim mesma (A.J.F)

> Carta 2: Dois contos chamaram mais minha atenção. O primeiro é "Zé Preto", o modo como a sociedade tende a esquecer o velho, o sábio, em favor da modernidade é, muitas as vezes, um processo sutil, mas de enorme impacto, e que deveria não acontecer dessa forma, afinal é por causa das escolhas que fizeram no passado que vivemos no presente como ele é. O outro foi "As marcas do fogo", porque me fez pensar como uma pequena mudança na rotina pode mudar a nossa vida por inteiro e para sempre, como o que aconteceu com seu personagem, onde a simples mudança de resolver conhecer sua própria cidade melhor o fez encontrar, talvez, o amor de sua vida (I.S)

> Carta 3: Quando mais nova, por volta dos quatro anos até os sete, sofri bullying. Eram ofensas e agressões diárias. E não havia o que fazer em relação a isso, eu era fraca e medrosa. Minha mãe e meu pai estavam muito ocupados por causa do trabalho, por conta disso, me colocavam em atividades diversas durante o período da tarde para que eu não percebesse a ausência deles. E o medo de contar e tudo piorar também era horrível (L.C.B)

As escritas revelam que os estudantes escrevem sobre aspectos diferentes, conforme já dito, mas sempre buscando construir sentido para o

que leu a partir de suas próprias experiências vivenciadas ou relacionando o texto literário com aspectos sociais. A respeito da experiência de leitura e experiências autobiográficas, trechos como "Pude me ver naquele personagem que é um turista na própria cidade" e "Mas também me enxerguei em Marcos na intensidade, de se entregar a um amor temporário, mas que se fosse possível, faríamos de tudo para durar para sempre. E mais uma vez me vi naquele personagem, ao se entregar demais e acabar vazio", ambos na carta 1, revelam a capacidade de construção de sentido a partir do conhecimento de si pela estudante, ainda que ela não dê em detalhes a respeito do que parece ter sido uma decepção por "se entregar demais e acabar vazio".

Na carta 3, a estudante também constrói sentido para o que leu a partir de sua trajetória, porém, ao contrário do que vimos na carta 1, desnuda seu sofrimento enquanto vítima de *bulling* nos primeiros anos de sua escolarização: "Quando mais nova, por volta dos quatro anos até os sete, sofri bullying. Eram ofensas e agressões diárias. E não havia o que fazer em relação a isso, eu era fraca e medrosa. Minha mãe e meu pai estavam muito ocupados por causa do trabalho". Mais uma vez a leitura literária ganha sentido a partir da aproximação entre experiências de vida e a ficção lida.

Diferentemente das cartas 1 e 3, na carta 2 a autora prefere construir sentido para o que leu a partir do olhar mais analítico das questões sociais, primeiramente, ao afirmar "O primeiro é "Zé Preto", o modo como a sociedade tende a esquecer o velho, o sábio, em favor da modernidade é, muitas as vezes, um processo sutil, mas de enorme impacto, e que deveria não acontecer dessa forma", denunciando o maneira como a sociedade desvaloriza a pessoa idosa, ou deixa de pensar a respeito de mudanças que a vida por oferecer: "O outro foi "As marcas do fogo", porque me fez pensar como uma pequena mudança na rotina pode mudar a nossa vida por inteiro e para sempre". Essa última, assume uma postura mais analítica, sem estabelecer qualquer relação com sua vida privada, assumindo como estratégia a denúncia e a crítica social, comum em seus escritos de experiências literárias. Para tal, conforme já apontamos em nossos estudos, há que se considerar "a importância da formação docente no que diz respeito

à dinamização do ensino de leitura literária na escola" (Santos; Cruz, 2020, p. 84).

Considerações finais

Ao nos deparar com os depoimentos acima elencados, compreendemos que a escrita individual das experiências de leitura, enquanto desdobramento da heterogeneidade leitora enquanto estratégia didático-metodológica, dão condição dos estudantes abordarem "ideias principais" das narrativas literárias lidas, sem deixar de considerar os aspectos mais importantes para eles, buscando relaciona-las com suas trajetórias e modos de ver o mundo, porém sem abandonar a crítica social.

Portanto, as escritas individuais de leitura se confiram enquanto materialização dos testemunhos dos estudantes, uma experiência de pós-leitura, capaz de reunir em si os impactos da leitura literária, notadamente aquelas que desejaram manifestar, afinal, ler também é colocar-se em silêncio.

Referências

BAJOUR, Cecília. **Cartografias dos encontros:** literatura, silêncio e mediação. São Paulo: Selo Emilia, 2023.

COSSON, Rildo. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2020.

CRUZ, Maria de Fátima da. **Leitura literária na escola:** desafios e perspectivas de um leitor. Salvador: EDUNEB, 2012.

CRUZ, Maria de Fátima da. **Leitura literária na escola:** desafios e perspectivas de um leitor. 2ed.rev.ampli. Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2022.

GOMES, Carlos Magno. **Ensino de Literatura e cultura:** do resgate à violência doméstica. Jundiaí: Paco editorial, 2015.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: In: LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1979.

SANTOS, Eider Ferreira; CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. Experiências de leitura literária em Conceição Evaristo. **Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura**. Ano XIX, V.41, Jan-jun, p. 73-86, 2024. Disponível em : Vista do v. 41: Ano XIX - jan-jun de 2024 | Ensino de Literatura: mediação literária no espaço escolar. Acesso em: 15 de jun. 2025.

SOLÉ, Isabel. **Estratégias de leitura**. Porto Alegre: Penso, 1998.

PRÁTICA DE LETRAMENTO ANTIRRACISTA EM *CHUPIM*, DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

Daynara Lorena Aragão Côrtes[1]

Itamar Vieira Júnior se tornou assunto dos canais, revistas, *podcasts*, trabalhos acadêmicos, eventos literários e culturais desde a expansão obtida com *Torto arado* (2019). Recorde de público em eventos como a Festa Literária Internacional de Paraty, considerada o maior evento literário da América Latina, a sua grafia conquistou pessoas de diferentes públicos, desde assentados/as de movimentos sociais de luta pela terra, com a leitura do romance em oficinas, passando pelos/as pós-graduandos/as das universidades brasileiras dos cursos de Letras, Geografia, História, Ciências Sociais, entre outras áreas. Esse resultado tornou-se conhecido pelo público depois do caminho percorrido pela obra que iniciou em termos editoriais com o Prêmio Leya de 2018 em Portugal, depois de publicado no Brasil pela Editora Todavia, logrou do Prêmio Jabuti e Oceanos em 2020. Já em 2024, ano de lançamento de *Chupim*, venceu o Prêmio francês Montluc Résistance et Liberté com *Charrue tordue*, traduzido por Jean-Marie Blas de Robles e foi finalista do Prêmio Internacional Booker Prize com *Crooked Plow*, traduzido por Johnny Lorenz:.

Todavia, a matéria do enredo vem desde muito tempo povoando o imaginário do escritor que reuniu relatos obtidos com o trabalho enquanto servidor público do Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária, além das memórias que julgava importante constar na construção das personagens que se tornaram marcantes na historiografia literária brasileira, a citar as irmãs Bibiana e Belonísia. Para além desse arco temporal, vale mencionar que sua presença na produção nacional não inaugura com *Torto arado* (2019), tampouco, com o gênero romance. Ela inicia com a publicação do livro de contos *Dias* (2012). Cinco anos depois, Vieira Júnior

1 Doutoranda em Letras pelo PPGL/UFS. E-mail: cortesdaynara1995@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1632-6059.

lança *A oração do carrasco* (2017), um dos contos, também, presente em *Doramar ou a odisseia* (2021). Mais recentemente, persiste com o projeto em continuidade da "trilogia da terra", publicando o romance *Salvar o fogo* (2023). A grafia do soteropolitano, nascido em agosto de 1979, recebe de muitas fontes influência: a literatura regionalista da década de 1930 do Brasil, nomes como Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado; a produção da década de 1970, notadamente, a literatura de Raduan Nassar, e dos/as seus/as contemporâneos, Conceição Evaristo, Jeferson Tenório, Eliana Alves Cruz, entre outros nomes.

Neste trabalho, a análise refere-se à obra *Chupim* (2024) que trata de temas conhecidos e trabalhados pelo autor: a estratificação sociorracial; a vulnerabilidade dos povos campesinos; a disputa territorial. Desse modo, a confecção das ruralidades perpassa o ofício literário tanto pela esfera do mundo adulto quanto das crianças e jovens presentes no cenário brasileiro às margens. Antes de tratar das questões presentes na obra destacada, vale ressaltar a importância da publicação do ponto de vista da inserção no repertório de produções destinadas ao público infanto-juvenil. A linguagem literária se soma ao coro em literatura afro-brasileira que busca mitigar estereótipos ainda presentes na representação da população negra, principalmente, por trazer para o centro da ficção questões etnicorraciais sob o ponto de vista crítico. Para que esse coro fosse formado, vale mencionar o empenho de inúmeros escritores/as na tentativa de rebobinar o imaginário coletivo rumo à criação de novas representações, mais positivas e respeitosas no tocante à diversidade.

Pode-se tratar de "diversidade", "alteridade", "cumplicidade", "deslocamento", "utopia", entre "outras palavras andantes", como evidencia Eduardo Galeano (1993), quando decidiu reunir contos pertencentes às fábulas urbanas e lendas clássicas da América Latina. Isso porque Itamar Vieira Júnior nos convida a adentrar no "Brasil Profundo", como ele menciona recorrentemente em entrevistas, para entender as diferenças, as exclusões, mas, ao mesmo tempo, as formas de resistência erguidas para enfrentar as disparidades geradoras de múltiplas violências, ainda presentes em território brasileiro e latino-americano.

As reflexões tecidas a partir da leitura e análise de *Chupim* (2024) atendem à demanda contemporânea da Lei Nº 10.639/2003, atualizada pela Lei Nº 11.645/2008, mesmo após dezessete anos da promulgação da sua atualização. Esse marco jurídico nomeia-se "política de reparação" das desigualdades presentes no decurso da história no tocante às populações negras e indígenas porque trata da diversidade e da história da cultura africana, afro-descendentes e dos povos originários sob a ótica da diversidade e da comunhão. Evidentemente, uma obra a ser trabalhada dentro e fora do campo institucional. Tanto em escolas quanto em clubes de leitura, assentamentos, entre outros espaços abertos, as discussões geradas pelo contato entre diferentes públicos com a produção de Itamar Vieira Júnior são importantes pelas demandas supracitadas. Logo, o presente artigo se une a essa roda para que possamos melhor entender sob a ótica da literatura infanto-juvenil problemas estruturais que ainda sustentam a nossa formação social.

Literatura afro-brasileira e o Letramento Antirracista

Tratar da literatura afro-brasileira enquanto *corpus* da literatura brasileira significa confirmar que há nessa primeira produção características próprias, especificidades marcadas pelo olhar do/a escritor/a negro/a, a partir da sua experiência em uma sociedade atravessada pelas disparidades sociorraciais. Segundo Conceição Evaristo (2009, p. 19), "pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira.". Esse é o traço distintivo das demais produções e autorias tendo em vista que nessas grafias existe um empenho de revisar imagens estereotipadas no imaginário coletivo acerca das personagens e suas respectivas histórias. No entanto, essa afirmativa não pode ser compreendida pelo ângulo essencialista porque a literatura, embora imersa em um espaço e tempo, cultiva a liberdade criativa, podendo o/a autor/a negro/a não aderir em sua elaboração ficcional, seja na prosa ou na poesia, personagens de pertença identitária afrodiaspórica. Mesmo diante dessa autonomia, ele/a não deixa de ser um autor/a negro/a imerso em um contexto de

profundas desigualdades, advindas das heranças coloniais, inclusive, no campo de divulgação das suas letras.

Eduardo de Assis Duarte, no tocante ao mercado editorial, explicita o apagamento desses escritores/as na historiografia e no conhecimento do grande público leitor. Ele chama a atenção, por exemplo, para a produção de Domingos Caldas Barbosa que, em pleno século XVIII, produzia com vigor críticas diretas às hierarquias e ao prestígio do poeta Gregório de Matos, seu contemporâneo. Para Duarte, o mercado deixou "intacto o processo de obliteração que deixa no limbo de nossa história literária a prosa e poesia de inúmeros autores afro-brasileiros do passado" (2005, p. 115). A literatura contemporânea escrita por autores/as negros/as vem superando essa realidade graças às ações coletivas que buscaram driblar o *apartheid* literário com destaque para o protagonismo do Quilombhoje desde 1980, coletivo cultural e editorial atuante em São Paulo, mas que lança impactos para todo o território brasileiro.

Diante da atuação desse grupo e de outras iniciativas, a literatura afro-brasileira vem se solidificando em termos de expansão, dentro e fora dos muros institucionais. Um marco para a efervescência na adesão desses escritores/as deu-se já no século XXI com a lei promulgada em 2003, introdutoriamente citada. Todavia, consoante Eliane Debus, não podemos esquecer dos nomes que a antecederam em termos de produção e militância na aplicabilidade dessa literatura nos campos socioeducativos. Debus evidencia os seguintes autores e autora: Joel Rufino dos Santos, Rogério Andrade Barbosa, Júlio Emílio Braz e Geogina Martins. Na perspectiva da estudiosa das literaturas afro-brasileiras, a importância desse *corpus* nos espaços que abrangem diferentes públicos se dá porque "permite uma visão ampliada de mundo [...] a literatura negra ou afro-brasileira e/ou a temática da cultura africana e afro-brasileira se faz imprescindível, sabendo [...] que não é uma tarefa fácil". (Debus, 2017, p. 22-23).

Ainda pela ótica de Evaristo (2009), é significativo que nos livros didáticos, por muitos anos, houve um apagamento quase completo da população negra. Quando aparecia, carregava o peso colonial que destinava o lugar social à subserviência, tal como mapeado na pesquisa posteriormente

desenvolvida por Ayodele Floriano Silva (2022). Destarte, "sabe-se também da luta discursiva que se tem travado nos campos da história e da literatura, amparada pelas vozes do Movimento Negro, para colocar Zumbi dos Palmares, João Cândido, Luiza Mahin e outros e outras heroínas no panteão de heróis nacionais." (Evaristo, 2009, p. 24). Isso porque desde os anos anteriores à década de 1920 até 1980, a sub-representação ofereceu o tom das características atribuídas às personagens. Nesse sentido, Silva (2022, p. 46) nos apresenta um quadro didático dessa periodização e a configuração fornecida à presença negra: antes de 1920, havia uma ausência expressiva, quando presente, as personagens negras eram referidas à condição de escravizadas, ao espaço doméstico e reduzidas aos estereótipos racistas; até 1930, eram analfabetas, ou seja, sem autonomia intelectual, animalizadas e associadas à ingenuidade, ao primitivismo e à vagabundagem, sobretudo, os personagens masculinos; de 1955 a 1975, persiste a sub-representação com pouca elaboração e uma contínua marca da domesticação aliada à maldade, à sujeira; por fim, até meados dos anos 1980, começamos a visualizar a denúncia do preconceito e da discriminação racial, porém uma valorização expressiva dos traços da mestiçagem que desemboca na hiper sexualização do corpo negro, sobretudo, das mulheres, associadas ao caráter medroso e passivo.

Esse quadro se estende até a mudança dos anos 2000 que nos apresenta protagonistas negros/as de modo mais humanizado. Maior parte das publicações, ainda segundo levantamento de Silva, é trabalhada através de um resgate que evidencia a pertença cultural africana, associando à postura de resistência mantida em solo brasileiro, desde o período colonial até a contemporaneidade. Esse movimento engajado no âmbito da literatura se estende para o exercício antirracista que engloba o letramento literário. Vale trazer a perspectiva de Aparecida de Jesus Ferreira acerca da incorporação do termo "letramento racial crítico" no contexto escolar como resposta ao projeto colonizador de epistemicídio negro. Isto é, a execução de contínuas tentativas de apagamento da memória do colonizado "desde as voltas em torno a uma "árvore do esquecimento", até a proibição de cultos do candomblé e das demais manifestações culturais de herança africana

que surgiram durante o período escravocrata, como a capoeira" (Ferreira, 2015, p. 14). Por conseguinte, o letramento racial "é uma corrente dos letramentos que se propõe a estudar e entender como as relações de poder são engendradas para modelar as identidades de raça e como essas identidades atuam no seio das sociedades." (Pereira; Lacerda, 2019, p. 95).

Ademais, ao tratar da literatura pensada para as infâncias, devem-se levar em consideração os atravessamentos do público adulto na seleção desses textos. Ou seja, "na maioria das vezes, antes da criança, um adulto – livreiro, pai, professor, tio, avô – faz a seleção, a compra e a leitura do livro." (Debus, 2017, p. 27). Isso pressupõe uma espécie de "dois leitores-modelo", o qual inclui o próprio autor/a da obra. Em nosso caso, o contemporâneo Itamar Vieira Júnior que resgata da sua produção mais conhecida e destinada ao público adulto um elemento marcante (a ave Chupim) para inseri-lo na obra infanto-juvenil. Desse modo, o letramento racial crítico se estende à composição transetária. Tendo em vista os enredos das demais obras, seja do programa romanesco do autor, seja do acervo de contos, o protagonismo negro por via da ancestralidade afrodiaspórica na construção das suas personagens é marcante, cuja atuação se une ao coro da literatura afro-brasileira que se distingue das demais produções por seus pressupostos, ou seja, pela temática, a autoria, o ponto de vista, a linguagem e o público (Duarte, 2005).

Pensando a formação das infâncias: *Chupim* (2024)

O enredo da obra destacada trata da presença de crianças em meio ao trabalho no campo. A narrativa concisa inicia-se com o chamado do pai de Julim antes do sol nascer para acompanhá-lo junto aos demais trabalhadores. O sono do "Menino" é interrompido pela convocação que o faz despertar em meio à sonolência. Seus irmãos encontram-se de pé para cumprir a rotina da labuta coletiva, antes deitados sobre a rede para passar mais uma parte da noite no descanso. O narrador em terceira pessoa apresenta inicialmente de forma panorâmica a localização das personagens e o turno, este responsável por promover no texto uma ambientação

sombria, própria do anteceder da alvorada. A linguagem direta didatiza a identificação do protagonista referido. Somado ao texto verbal, as imagens dispostas lado a lado com o relato expõem a complementaridade dos sentidos fornecidos à cena. Desse modo, não há o ofuscamento de uma linguagem diante da outra, mas a correspondência entre diferentes usos da multimodalidade semiótica a fim de tornar mais envolvente a leitura e o fomento de sentidos.

De acordo com Hércules Corrêa e Cleide Campos (2019), a junção das diversas linguagens torna o texto destinado ao público infanto-juvenil enriquecedor do ponto de vista da promoção da experiência estética. Isso corrobora para a ampliação dos sentidos. Logo, o/a autor/a das imagens que compõem o livro, neste caso a artista visual Manuela Navas, não é somente um/a mero ilustrador/a, mas "autor/a protagonista", pelo trabalho coletivo dos aspectos semióticos apresentados. Pode-se, então, afirmar que, na atualidade, as obras destinadas às infâncias "são produzidas em múltipla autoria: além do escritor e do ilustrador [...] também são envolvidos na sua produção *designer* gráficos, editores especializados, e muitas vezes também outros especialistas da párea editorial e educacional" (Corrêa; Campos, 2019, p. 160).

Chupim (2024), publicado pela Editora Baião, ilustrado por Manuela Navas, segue essa composição. A edição assinada por Mell Brites com assistência de Laís Varizi, revisão de Ana Alvares e Jane Pessoa, produção gráfica de Aline Valli e projeto gráfico de Giulia Fagundes e Thaíse Amorim, chega ao público leitor com resgate de elementos conhecidos da produção do soteropolitano. A "ave Chupim" é recuperada de *Torto arado* (2019) que, em "Fio de corte" na narrativa de Bibiana, aparece como um animal conhecido pelas brincadeiras vivenciadas na infância. A plantação de arroz em meio ao sertão reaparece como uma tentativa de aproximar o olhar infantil de um problema ainda persistente no Brasil: o trabalho infantil.

> Nos longos anos em que plantaram arroz no meio do sertão de água, na beira dos pântanos dos marimbus, acordávamos antes que o sol se levantasse no horizonte e seguíamos rumo à roça da fazen-

> da. [...] Chupim aos montes e todo dia, ao alvorecer. Nós seguíamos para espantá-los com nossas armas. Chupim engana, é matreiro e preguiçoso. Come arroz que a gente planta – ouvíamos falar –, gosta de coisa pronta. Não batalha pelo seu grão. Chupim nos barimbus podia colocar ovos no ninho de xanã, no sangue-de-boi de penugem vermelha cor de fogo, cantando "tiê, tiê" para os ovos dos filhotes que pensa serem seus. Chupim coloca ovos no ninho de carrega-madeira que esteve construindo sua casa para abrigar sua cria – e as crias do parasita sem saber. Deixava seus ovos fecundados para serem chocados nos ninhos de xorró-d'água, cabeça-de-velho, sabiá-bosteira, sabiá-bico-de-osso, bem-te-vi, patu-d'agua e guachu. Os ovos do chupim cresciam debaixo da beleza do canto do sofrê e até de zabelê no chão. Mas nunca vi o ovo de chupim no ninho de paturi. (Vieira Junior, 2019, p. 42-44)

A trama da terra segue ao trazer para o centro da narrativa as ruralidades que mapeiam os interiores do Brasil, cuja infância encontra-se atravessada pela estratificação sociorracial. Nesse sentido, ao despertar pelos chamados repetidos do pai, com os irmãos à espera, Julim, alcunhado de "menino", infere-se por ser o mais novo da parentela, cumpre a rotina. A cena traz à luz do quadro imagético a moradia que a família reside. Nota-se a menção aos ruídos dos bichos, ao rumor do vento e ao cheiro da chuva, fazendo da obra uma experiencial sensorial (visual, auditiva e olfativa) para melhor expandir a sensibilidade provocada pela literatura. A residência situa-se no espaço rural, às margens do centro urbano, cuja ausência da luz elétrica é mais um dado que indica a vulnerabilidade socioeconômica das personagens, traço semelhante às demais obra do autor, conforme segue excerto: "Uma chama de luz do candeeiro iluminava o breu antes dos pássaros se levantarem em alvoroço, antes do galo anunciar que o dia ia raiar. Enquanto o sol coloria o horizonte, homens, mulheres e crianças se movimentavam para os campos de arroz." (Vieira Júnior, 2024, p. 8-9).

Na continuidade, o discurso do narrador é interrompido pela fala em primeira pessoa, marcada por aspas [" "], da chefia dos trabalhadores que enuncia a importância de levar as crianças para contribuição na colheita

dos grãos de arroz porque elas ficavam responsáveis por afugentar o pássaro chupim. Segundo a concepção cristalizada entre a população, a ave é causadora da disseminação de pragas no campo e culpada por levar o fruto do árduo trabalho coletivo para outras localidades, conforme a personagem Bibiana relata em *Torto arado* (2019). Embora cumprida a tarefa habitual de espantar o animal, o Menino questiona intimamente a ação: "Então a praga é o chupim? Mas que mal pode fazer um passarinho?, pensou Julim" (Vieira Júnior, 2024, p. 12).

A partir desse ponto da narrativa inicia-se uma aproximação entre a ave, que recebe um contorno impulsionador da reflexão, e o protagonista, responsável por desvelar sob o olhar infantil uma espécie de investigação acerca do ofício do pássaro. Afinal, "o menino tinha aprendido a amar os passarinhos. Com tanto arroz nos campos, alguns grãos não fariam falta." (Vieira Júnior, 2024, p. 14). Na continuidade do texto, destacamos a provocação que surge de forma tênue às temáticas sociais vistas no conjunto da obra de Vieira Júnior, como a fome, tendo em vista ser uma das preocupações da criança a garantia da alimentação do chupim, e o trabalho infantil, pela presença infantil no campo, interpretado como brincadeira, mas logo advertido o contexto de labor, pois "a aparência de diversão se desfazia quando o pai falava: "Meninos, meninos, não deixem o chupim levar o arroz, meninos." [...] Ele balançava o seu galho bem devagarinho para não os assustar." (Vieira Júnior, 2024, p. 12).

Diante disso, a contraposição da criança frente aos adultos é realizada, pois ambos interpretavam o comportamento do pássaro de modos distintos. Enquanto os fazendeiros e trabalhadores argumentavam que "Chupim é preguiçoso [...] [ele] come todo nosso trabalho e vai simbora" (Vieira Júnior, 2024, p. 16), Julim acreditava que era necessário oferecer o arroz para que os animais pudessem se alimentar e aninhar-se em outros espaços, inclusive, na cidade. Desse modo, "o menino não se convencia de que era preciso espantá-los" (Vieira Júnior, 2024, p. 16). Tudo se transformava, então, em festa pela ótica da infância: "algazarra de criança, algazarra de vôo de chupim" (Vieira Júnior, 2024, p. 18). Nesse ponto, mais vez, a migração acentua a trajetória dos trabalhadores do sertão, conforme as

demais obras de Vieira Júnior, sobretudo, nos romances, porque a revoada dos pássaros indicava um novo momento instaurado no arrozal, o tempo de partir visto que já não havia mais colheita. A situação de exaustão das personagens é referida devido aos anos de vida deixados na terra, configuração que não se distingue, por exemplo, de Zeca Chapéu Grande em *Torto arado* (2019) e Mundinho em *Salvar o fogo* (2023).

> Os trabalhadores plantavam, colhiam, suavam, ficavam cansados. Deixavam seus anos na terra. Sempre que a colheita acabava, os chupins iam embora para passarinhar outros campos, "e comer o trabalho de alguém". Sem mais arroz para colher, as famílias também partiam em retirada. Iam para outras roças em busca de trabalho e morada. Quem visse trabalhadores e crianças andando pela estrada, veria gente grande pensando no amanhã e gente pequena correndo com seus galhos sem se preocupar com o depois. Quem os visse pela estrada imaginaria serem todos uma gente-chupim. Mas agora o pai se preocupava. Era o último dia de colheita e já estava na hora de encontrar outra roça para trabalhar. Como iria alimentar a família? (Vieira Júnior, 2024, p. 23-24)

Destarte, a situação de vulnerabilidade das personagens é reprisada ao evidenciar que a maior preocupação dos trabalhadores era manter com o labor o sustento da família. A pergunta que encerra a cena de migração encontra no horizonte da utopia uma resposta, esta apresentada pelo olhar da infância que justifica, mesmo através de um narrador que busca se distanciar, o ofício do pássaro de levar as sementes para outro espaço descampado a fim de preparar o solo para novo plantio. Desse modo, não havia o empenho humano no roçado, mas o trabalho que a própria natureza consumava, mostrando sua autonomia e soberania. O olhar do geógrafo, nesse ponto, se insinua porque, conforme Milton Santos defende em *A natureza do espaço*, no tocante ao meio natural e a atuação humana frente as suas condições de trabalho: "a harmonia socioespacial assim estabelecida era, desse modo, respeitosa da natureza herdada, no processo de criação de uma nova natureza. Produzindo-a, a sociedade territorial produzia,

também, uma série de comportamentos, cuja razão é a preservação e a continuidade do meio de vida." (Santos, 2006, p. 158). Vemos um cenário abundante em semeadura e livre das amarras da propriedade privada, conforme segue: "Naquela terra sem cerca e sem dono, o arroz crescia livre [...] Aquele campo não foi plantado pelas pessoas, foi trabalho da natureza: da terra, da chuva, do sol e dos chupins." (Vieira Júnior, 2024, p. 26).

Nota-se que, embora Vieira Júnior trate em seu enredo das personagens negras submersas em um cenário de vulnerabilidade socioeconômica, não há o reforço de estereótipos por muito tempo cristalizados na literatura mais conhecida do grande público. Em outras palavras, não reforça as imagens trazidas por Eliane Debus e Ayodele Floriano Silva repletas de estereótipos até início do nosso século. Ou seja, nesse caso não existe a representação do "sujeito afásico, possuidor de uma "meia-língua" [...] detentor de uma linguagem estranha e [...] incapaz de "aprender" o idioma branco, ou ainda como alguém anteriormente mudo e que, ao falar, simplesmente "imita", "copia" o branco" (Evaristo, 2009, p. 22). Contrariamente, o protagonista fala por si, em discurso direto, conjectura a possibilidade de existir do pássaro longe da concepção negativa que tinham dele e sonha com um mundo sem muralhas, sem cercas. Assim, Julim anuncia: "Encontrei um novo campos de arroz" (Vieira Júnior, 2024, p. 28).

Ainda na perspectiva de Debus, a literatura infanto-juvenil, ao compartilhar valores de natureza social, cultural, histórica e ideológica, contribui na construção de novos imaginários. As diferentes linguagens presentes em uma obra permitem aguçar a criatividade e a interpretação acerca das imagens sociais da própria infância. Por isso, faz-se contundente a crítica à representação das personagens negras estereotipadas no decurso das publicações.

> No que diz respeito à presença de personagens negros ou de elementos da cultura africana e afro-brasileira em narrativas de recepção infantil e juvenil, produzidas no Brasil, quase inexiste anteriormente à década de 1970, e, quando isso ocorre, o negro é representado com docilidade servil, submisso ao cumprimento de seu papel de subalternidade (tia Nastácia, de Monteiro Lobato), ou é aquele que provo-

> ca o apiedamento (Menino André, da lenda do Menino Pastoreio) ou, ainda, aquele que não é o que é, travestindo-se de outra pele: o negro de alma branca (como Joaquim, de *Joaquim, Zuluquim, Zulu*, 1983), repercutindo ideias vinculadas, seja pelo regime de subalternidade promovido pela escravização dos povos africanos, seja pela política de branqueamento. (Debus, 2017, p. 29-30)

Em *Chupim* (2024), o narrador, no desfecho, faz uso da personificação com o objetivo de dar voz, também, ao vento, evidenciando a harmonia entre natureza e ser humano, cuja ação de proteção dá-se de forma mútua. Além disso, vemos uma fusão metafórica do "menino-pássaro" que apresenta um novo caminho interpretativo para a própria configuração da personagem no cenário contemporâneo e uma linha de esperança no horizonte dos/as trabalhadores/as, por anos, curvados sobre a terra: "Enquanto corria, ouvia o chacoalhar das folhas e o vento dizer: "Menino, voando pelo caminho você mais parece um chupim"." (Vieira Júnior, 2024, p. 28).

Considerações finais

Com base nas reflexões geradas após a análise de *Chupim* (2024), notamos que a sua presença no panorama contemporâneo da literatura afro-brasileira destinada ao público infanto-juvenil corrobora para preencher as lacunas deixadas pela literatura canônica no tocante à representação da população negra na ficção. Embora a produção de Itamar Vieira Júnior ocupe um reconhecimento notório, pelo apoio editorial e a divulgação exponencial da sua escrita, tanto pelas editoras quanto pelas demais redes, a temática vista no livro destacado corresponde a um conteúdo ainda marginalizado. Tratar do trabalho infantil, do sequestro das infâncias em meio ao espaço rural, é um tema que coloca em evidência um problema não superado pelo Brasil, mesmo após a publicação do marco legal e regulatório que garante os direitos das crianças e adolescentes com base nos direitos humanos. Neste caso, referencia-se o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) pela promulgação da Lei Federal Nº 8.069/1990. Ou seja, mesmo após trinta e cinco anos, muitos dos seus pressupostos não foram aplicados, a

exemplo dos direitos fundamentais: direito à vida e à saúde; à liberdade, ao respeito e à dignidade; à convivência familiar e comunitária; à educação, cultura e ao esporte e ao lazer; ao direito à profissionalização e à proteção no trabalho (neste caso, permitido somente o trabalho como jovem aprendiz a partir dos quatorze anos), conforme vemos nos primeiros capítulos do documento referido.

O papel que a literatura afro-brasileira desempenha é fundamental, se pensarmos a etapa do público alvo almejado com a publicação da obra em análise. Contribuir na formação do letramento racial crítico nos primeiros anos de vida é importante porque além de trabalhar a própria auto-estima dos/as alunos/as, sobretudo, negros/as, estará constituindo um público leitor mais crítico às disparidade sociorraciais e afetuoso diante da diversidade, seja dentro da escola ou fora, em suas relações interpessoais e, futuramente, de trabalho. Trabalhar dentro de uma perspectiva antirracista significa colocar em ação um conjunto de práticas cotidianas que perpassam todas as atividades, não a entendendo como importante somente no mês de novembro, alusivo à Consciência Negra (Lei Nº 14.759/2023) em memória da morte de Zumbi dos Palmares, líder quilombola que representa resistência contra a escravização, mas durante todo o ano no contexto escolar e nas práticas cotidianas de letramento racial crítico.

Perante o exposto, o esforço deve ser coletivo e a literatura pode ser utilizada como uma ferramenta chave nesse processo de promoção da reflexão e do aguçamento crítico em públicos de diferentes idades, sobretudo, se pensarmos as infâncias. Se atendermos, pois, as orientações de Ailton Krenak, quando chama para a responsabilidade o público adulto acerca da contação de histórias e sua importância na formação humana, lançaremos sementes profícuas para colher novos amanheceres no futuro, certamente, mais iluminados e acolhedores. Nas palavras do filósofo indígena: "É hora de contar histórias às nossas crianças, de explicar que não devem ter medo. Para combater esse vírus, temos de ter primeiro cuidado, depois coragem." (Krenak, 2019, p. 85). Nesse sentido, Itamar Vieira Júnior não se contrapõe à tarefa. Desafiadoramente, se envereda pela literatura pensada para o público infanto-juvenil a fim de formar novos letramentos

raciais e trabalhar temas difíceis ainda presentes na formação das nossas infâncias, no Brasil e em outras localidades.

Referências

BRASIL. **Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências. Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil. Brasília, DF, 9 jan. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm. Acesso em 28 de outubro de 2024.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 março de 2008**. Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena". Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em 28 de outubro de 2024.

BRASIL. **Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990**. Dispõe sobre o Estatuto da Criança e do Adolescente e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l8069.htm. Acesso em 30 de março de 2025.

BRASIL. **Lei nº 14.759, de 21 de dezembro de 2023**. Declara feriado nacional o Dia Nacional de Zumbi e da Consciência Negra. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2023-2026/2023/lei/l14759.htm. Acesso em 30 de março de 2025.

CORRÊA, Hércules Toledo; CAMPOS, Cleide de Araujo. A influência dos elementos gráficos nos livros para crianças na contemporaneidade: análise de duas obras da coleção Universidade das Crianças. **Revista Graphos**, Fortaleza, v. 21, n. 1, p.159-175, jul. 2019.

DEBUS, Eliane. **A temática da cultura africana e afro-brasileira na literatura para crianças e jovens**. São Paulo: Editora Cortez, 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura, política, identidades**: ensaios. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. **Revista Terceira Margem**. v. 14, n. 23, 2010, p. 113-138. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953. Acesso em 30 de março de 2025.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **SCRIPTA**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afrobrasileiros da PUC Minas [online], 2009, v. 13, n. 25, pp. 17-31. ISSN 2358-3428.

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.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. **Letramento racial crítico através de narrativas autobiográficas**. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2015.

GALEANO, Eduardo. **As palavras andantes**. Tradução de Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2007.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PEREIRA, Ariovaldo Lopes; DE LACERDA, Simei Silva Pereira. Letramento racial crítico: uma narrativa autobiográfica. **Travessias**, v. 13, n. 3, p. 90-106, 2019.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Ayodele Floriano. 2022. 137 f. **Personagens negras infantis**: retalhos de histórias. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de São Carlos, São Carlos/SP, 2022.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Dias**. Salvador/BA: Caramurê, 2012.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **A oração do carrasco**. Itabuna/BA: Mondrongo, 2017.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Doramar ou a odisseia**. São Paulo: Todavia, 2021.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Salvar o fogo**. São Paulo: Todavia, 2023.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Chupim**. São Paulo: Baião, 2024.

LEITURA SOCIOCULTURAL DO TEXTO LITERÁRIO

Marcio Santos da Conceição[1]

O presente artigo é um desdobramento da minha tese de doutorado defendida em 2024 sob o título ***Leitura Sociocultural do texto literário:*** *da graduação ao contexto escolar em Alagoinhas,* pelo Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural da UNEB, Campus II em Alagoinhas-BA. Uma das principais inquietações que mobilizou a pesquisa está ligada ao ensino da literatura no ambiente escolar, visto que, a escola muitas vezes, restringe-se ao ensino historiográfico da literatura, não valorizando a subjetividade do estudante e seu contato com o texto literário.

Em vista disso a pesquisa questiona: como a leitura literária sociocultural pode contribuir para a emancipação intelectual do estudante? No intuito de responder a questão, estabeleceu-se como objetivo geral: analisar os mecanismos que contribuem para o apagamento do papel da subjetividade do estudante no ambiente escolar e algumas estratégias teórico-metodológicas que possam contribuir para sua emancipação. Para atingir tal objetivo delineou-se como objetivos específicos: analisar como a política de natureza neoliberal tem influenciado a construção curricular desenvolvendo o pensamento da escola como um espaço de formação voltada para as necessidades do mercado e de que forma o pensamento freireano pode se contrapor a essa realidade evidenciando a educação como prática de liberdade; refletir acerca da formação do professor de literatura e os desafios enfrentados pelos mesmos no processo de formação de leitores; apresentar a leitura sociocultural como um caminho metodológico que pode contribuir para emancipação intelectual dos estudantes.

O método utilizado para construção da pesquisa foi a revisão bibliográfica documental, através de uma abordagem qualitativa de natureza

1 Doutor em Crítica Cultural pelo Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da UNEB - Campus II, Alagoinhas-BA; Professor na Faculdade Santíssimo Sacramento; Membro do Grupo de Pesquisa GEREL; E-mail: msconceicao18@gmail.com.

exploratória. Optou-se pela pesquisa-ação pois, segundo Silva, Oliveira e Ataídes (2021, p. 4),

> A Pesquisa-ação é conhecida como uma estratégia metodológica, um tipo de pesquisa que trabalha com uma ação, imbuída na resolução de um problema. É uma investigação prática que evidencia seus esforços, análises e reflexões na possível solução ou proposição de intervenção ao problema levantado pelo pesquisador e participantes do contexto observado.

O armazenamento dos dados coletados foi feito através de resumos, fichamentos e resenhas. O tratamento desses dados seguiu um olhar interdisciplinar, dentro de uma perspectiva histórica, de base sociológica e filosófica. A dimensão filosófica operacionou com o método dialético, uma vez que o mesmo nos permite uma comparação entre diferentes posições acerca de certo objeto, mas também uma análise que evidencia os contrastes, contradições, presentes nesses olhares, bem como permite a construção e a reconstrução das ideias apresentadas.

A influência do Pensamento Neoliberal na Educação

A primeira parte da pesquisa buscou compreender os efeitos do neoliberalismo na educação e consequentemente na construção do currículo escolar, visto que essa forma de pensar a política, promove um esvaziamento na produção das subjetividades porque para os neoliberais cada pessoa é simplesmente uma unidade de investimento, como nos diz o livro *Sociedade do Cansaço*, um empreendedor de si (Han, 2017).

Em seu texto *A incorporação da racionalidade neoliberal na educação e a organização escolar a partir da cultura empresarial*, Trevisol e Andrade (2019) defendem a tese de que essa perspectiva de pensar o sujeito enquanto empreendedor de si, o transforma num "eu-empresa" ou em um neosujeito fruto da racionalidade neoliberal. Nessa seara, a escola torna-se um espaço de formação de jovens para a concorrência e competitividade.

Portanto, o fato de discutir o neoliberalismo dentro de uma pesquisa sobre ensino da literatura parte da ideia de que política, educação e currículo estão interligados. Nessa perspectiva, penso em que medida as políticas neoliberais influenciam na (re)definição do currículo escolar e incentiva ou não a produção de subjetividades.

Segundo Cruz (2012, p. 36) "muito se tem escrito acerca da influência do neoliberalismo na educação brasileira como uma experiência mercadológica que interfere na produção do conhecimento dentro da escola". Citando Azevedo (1995, p. 23) a autora nos faz compreender que "a concepção neoliberal transforma a educação em mercadoria de consumo e justifica a competição como lógica interna das instituições educacionais, chegando mesmo a considerar a desigualdade como um valor positivo e natural"

Em seu livro *Pedagogia do Oprimido* (1996), Freire nos apresenta um caminho decolonial para pensarmos a educação: sair de uma educação bancária e buscar uma educação dialógica, em vista de uma educação libertadora. Devo salientar que Freire não discutia decolonialidade porém, percebo que podemos comparar seus ensinamentos com a perspectiva decolonial que hoje os pesquisadores defendem para educação.

Na educação bancária o estudante em formação é visto pela escola como um receptor de conteúdos. Como utiliza-se de uma metodologia tradicional, o educador passa a ser o depositante do conhecimento. Na condição de depositante o docente ignora o conhecimento que o estudante traz e não aproveita as práticas sociais como combustível para o ensino e aprendizagem dos discentes. Paulo Freire se indignava com esse tipo de atitude pedagógica e afirmava que não existe discência sem docência e que todo aquele que aprende, ensina e todo aquele que ensina aprende no processo de construção do conhecimento. Portanto, existe aqui uma relação dialógica do conhecimento.

Desse modo, reitera-se que parecem perigosas todas as práticas pedagógicas que incentivam somente a memorização, o acúmulo de conteúdos, em detrimento de um processo formativo para uma análise crítica da realidade, isto porque, se investirmos em práticas pedagógicas que visem potencializar ou preparar os indivíduos para além de serem capazes de ler

o mundo, buscando caminhos para transforma-lo socialmente, essa será a grande virada da ressignificação da lógica da "escola-empresa". Em contraposição a esse olhar neoliberal sobre a educação, Paulo Freire propõe uma educação libertadora, uma educação problematizadora, na qual o indivíduo em formação participa de maneira ativa do seu próprio processo formativo.

A urgência de uma educação libertadora na perspectiva Freiriana advém da análise das últimas reformas curriculares propostas pelos ultimos governos, onde percebemos que há um incentivo, cada vez maior, à lógica neoliberal e mercadológica da educação. A educação pública passa por um verdadeiro desmonte dos seus ideais republicanos. Quando não há uma educação libertadora, segundo Freire, "o sonho do oprimido é ser o opressor", legitimando assim as desigualdades sociais e a meritocracia. Paralelo a educação bancária, percebemos também uma proposta de ensino mecânica e tecnicista, na qual a escola não exerce sua função política e social, pois torna- se somente um espaço de reprodução de ideias, ideologias estabelecidas pela elite e que torna os estudantes, sujeitos alienados. Portanto, para sobrepor a educação bancária, Freire propõe uma abordagem dialética e dialógica.

> A educação como espaço democrático é formadora de uma subjetividade da resistência, ainda mais diante da racionalidade neoliberal. Como resposta ao neoliberalismo, a educação tem que provocar os sujeitos para a humanidade, para uma sociedade democrática e sustentável, para outra globalização embasada na ética, na formação crítica e na compreensão de outro mundo possível. Não há como mudar o mundo sem que haja mudança dos sujeitos (Fortuna, 2021, p. 59)

Na perspectiva da leitura-mundo, que supera a simples decifração de signos, Freire defende uma subjetividade emancipada, onde o sonho da humanização faz parte de um processo e o mesmo demanda a ruptura concreta com as amarras de ordem econômica, política, social e ideológica, senão, segundo ele, estamos fadados ao fracasso. (Freire, 1992, p. 99)

Ao longo do processo de construção dessa pesquisa nos questionamos acerca de caminhos possíveis para enfrentarmos alguns dos problemas do

ensino da literatura em sala de aula. Um elemento essencial nesse processo diz respeito à formação dos professores de literatura e posteriormente às suas práticas pedagóggicas e metodológicos no ambiente escolar. Muitas vezes, o texto literário tornou-se um pretexto para o ensino da gramática. A leitura sociocultural torna-se, nessa perspectiva, uma possível estratégia face aos desafios aqui apresentados.

A Formação do Professor de Literatura

Em seu texto *O ensino da literatura pelo viés da Licenciatura* de 2017, a professora Neide Rezende sinaliza que sempre existiu uma separação entre a formação para os cursos considerados técnico-científicos e os cursos de natureza didático-pedagógica, sendo esses últimos tidos como inferiores pelo fato de cuidarem da educação básica e do ensino fundamental. E isso termina por influenciar enormemente o ensino na escola.

A crítica da autora parte da evidência que os cursos de Letras se preocupam pouco com metodologias e práticas escolares e que a Licenciatura tenha um tempo curto de formação. Citando Geraldi (1997), Rezende defende que os professores foram se distanciando aos poucos dos processos de produção do conhecimento e se limitaram a trabalhar com alguns suportes, mediações, construções das Secretarias de Educação, dentre os quais encontramos o livro didático, que muitas vezes serve mais para o professor do que para o estudante.

Mesmo os estudantes que tiveram a possibilidade de uma formação com professores pesquisadores comprometidos são confrontados, ao adentrar na sala de aula, com uma cultura escolar, pré-estabelecida. Essa cultura escolar para André Chervel (*apud* Rezende, 2017) peca por não se referir nem ao produto de um conhecimento nem a uma tradição escolar, tidos portanto, como essenciais pela sociedade.

Maria Amélia Dalvi corrobora as ideias de Neide Rezende e defende que existe atualmente um esvaziamento da formação dos professores de literatura decorrente de um discurso pautado na ideia de mais prática e menos teoria.

> [...] os currículos de formação de professores (entre os quais os de literatura), seja na graduação, seja no mestrado, têm sido sistematicamente reformulados na direção de um esvaziamento de um corpo sólido e reconhecível de conteúdos, experiências e saberes oriundos de diferentes campos do conhecimento e na direção de uma defesa da formação "prática" ao custo do apagamento da formação e reflexão "teórica" (Dalvi, 2018, p. 4).

Para Dalvi, é preocupante a dicotomia na qual se encontra o profissionalismo docente, pois, além de uma simplificação da relação entre teoria e prática, termina-se por legitimar, segundo a autora, a ideia de que a atividade de ensino possa acontecer sem que haja um "denso trabalho intelectual" (Dalvi, 2018, p. 3).

O resultado disso é que os professores se tornam meros repetidores de experiências de sucesso e desfaz-se a categoria da Práxis. Para sustentar essa práxis, Dalvi acredita que isso requer condições objetivas de trabalhos decentes e um conhecimento do professor de literatura acerca do seu objeto de trabalho, no caso a própria Literatura.

O olhar da autora, assemelha-se às reflexões expostas anteriormente acerca das políticas neoliberais da educação. Nessa perspectiva, dá-se ênfase à uma prática (ou pragmatismo) sem reflexão teórica, os professores simplesmente executam políticas desenhadas por outrem. Formam-se técnicos da educação e não profissionais intelectualmente capazes de refletir sobre questões sociais, ajudando no processo de emancipação dos seus estudantes. Se o professor não for capaz de refletir criticamente sobre sua condição de profissional da educação, tornar-se-á um mero transmissor do conhecimento produzidos por outros e massa de manobra.

Escolarização do texto literário

Falar de escolarização da leitura literária significa antes de tudo, entender como a escola se apropria da literatura e como a mesma a utiliza para seus próprios fins. Pode parecer à primeira vista algo natural essa escolarização, porém, gostaríamos aqui de problematizar algumas questões

desse encontro: o primeiro problema a ser visto é como a literatura ou o texto literário tem sido usado simplesmente como um pretexto para o ensino da língua portuguesa.

Um problema complexo que se apresenta é o fato das aulas de literatura estarem vinculadas às aulas de língua portuguesa e muitos professores não terem afinidade com a leitura literária e preferirem o ensino de regras gramaticais, ou mesmo um ensino historiográfico dos textos literários em detrimento da leitura literária em si.

A partir da leitura da Base Nacional Comum Curricular (2018), a BNNC, pode-se constatar várias mudanças nas propostas do ensino da literatura nas escolas. A principal delas é o fato de que a literatura deixou de ser um componente curricular para tornar-se um tema transversal que pode se apresentar preferencialmente nas aulas de Língua Portuguesa mas também em outras áreas do conhecimento, pois estará presente em todos os campos que trabalham com Linguagens.

Houve um esforço na construção do texto oficial para explicar a importância da relação entre o aluno e o texto literário. O mesmo afirma que a literatura é capaz de ampliar nossa visão de mundo assim como de formar pessoas críticas. A argumentação da necessidade do lugar da leitura literária no processo do ensino da literatura está amparada em uma das habilidades (6) onde defende-se que "A fruição, alimentada por critérios estéticos baseados em contrastes culturais e históricos, deve ser a base para uma maior compreensão dos efeitos de sentido, de apreciação e de emoção e empatia ou repulsão acarretados por obras e textos." (Brasil, 2018, p. 498)

Magda Soares (2003, p. 22) faz uma crítica à escolarização da literatura no Brasil, afirmando que a escolarização é feita de forma inadequada, errônea pois ao transformarmos o texto literário em texto escolar, nós o desvirtuamos. Porém, ao mesmo tempo defende que não há como não existir uma escolarização do conhecimento, da arte, pois isso perpassa nossa formação curricular. O problema é como a escola tem realizado essa escolarização.

Segundo a autora, que em seu texto enfatiza o ensino da literatura infanto-juvenil na escola, "toda bibliografia prescritiva sobre literatura na

escola é uma bibliografia sobre como promover uma escolarização adequada da literatura: como se deve ensinar literatura, como se deve trabalhar o texto literário, como se deve incentivar e orientar a leitura de livros".

Soares (2003, p. 24) estabelece o que chama de instâncias da escolarização da literatura e destaca a leitura e o estudo de livros de literatura através de determinadas estratégias que terminam mascarando a leitura pela leitura, a leitura por prazer. O fato de toda leitura ser, de certa forma, orientada para algum tipo de avaliação, alguma exigência por parte do professor porque isso faz parte da essência da escola, verificar e avaliar a leitura feita, o que não aconteceria com uma leitura realizada fora dos ambientes formais de ensino, cria resistência por parte dos alunos.

Pode-se perguntar então: o que seria uma escolarização adequada do ensino da literatura que pudesse despertar no aluno um gosto pela leitura, uma leitura que se nutrisse das práticas sociais? Uma das pistas, ou caminho metodológico, tem a ver com a seleção dos textos, dos gêneros, das obras; a questão das intenções e dos objetivos da leitura e estudo do texto. (Soares, 2003, p. 24).

Partindo desses pressupostos que a pesquisa optou por um trabalho com a obra de Carolina Maria de Jesus *Quarto de despejo: diário de uma favelada,* por entender que a mesma problematiza questões sociais, políticas, culturais e que isso poderia promover uma identificação do público escolar com tais questões promovendo assim, uma aproximação entre os leitores e a obra.

O conteúdo dos Diários de Carolina Maria de Jesus

Durante a construção da pesquisa optou-se por trabalhar com a leitura da Obra Quarto de Despejo, a qual se deu de forma interdisciplinar, pois foi possível mobilizar a literatura, a partir de questões sociológicas, questões históricas e culturais ao mesmo tempo. Através de oficinas de imersão literária buscou-se evidenciar em que medida a obra Quarto de Despejo poderia contribuir, numa perspectiva sociocultural, para a emancipação intelectual dos leitores. As representações culturais presentes na

obra conduziram a uma experiência de pertencimento por parte dos leitores, pois nela encontramos questões como as desigualdades sociais, a violência, identidade de gênero, etc, evidenciando que "A leitura literária como prática social possibilita uma pedagogia da inclusão, onde o estético e o social não estão separados." (Gomes, 2010).

As questões raciais e sociais também estiveram presentes, a partir daí, problematizou-se questões sobre o racismo estrutural e a condição social da mulher negra nos dias atuais e a proposta de aproximar os estudantes do texto literário foi alcançada e a possibilidade de vê-los lendo suas vidas através do texto e o texto através de suas vidas reforçou a necessidade de pensar em novas metodologias de ensino no processo de formação dos estudantes da licenciatura.

A abordagem desses temas através do texto literário, além de permitir uma identificação com as representações sociais ali presentes, torna o texto um espaço de reivindicação, de debate, cria uma consciência de cidadania, ao mesmo tempo em que ajuda na autoestima de alguns alunos, uma vez que ajudou na valorização de suas identidades, através da quebra de certos estereótipos criados por uma cultura hegemônica.

A escrita de Carolina foi construída através de relatos memorialísticos na forma de um diário, por isso é uma obra também de cunho autobiográfico. Nela, a autora transformou-se em personagem da sua própria vida escrita. "Ela constrói sua escritura como máquina de guerra, modo de produzir simultaneamente uma fala subjetiva de uma voz situada em sua condição social, e por isso, seleciona, copia, ficciona, altera, transcria". (Gonçalves, 2014, p. 26). Apesar da obra Quarto de Despejo ser um diário, numa perspectiva autobiográfica, a autora não trata apenas da realidade do seu mundo particular. Ela retrata a favela numa visão de macro sistema da cidade, é como um espaço de exploração da elite vigente.

Interseccionalidade na obra de Carolina Maria de Jesus

O conceito de Interseccionalidade foi tecido em 1989 pela autora Kimberlé Crenshaw no contexto do movimento de mulheres negras dos

Estados Unidos. Estudiosa da teoria crítica racial a autora defende que as questões raciais sempre estão elencadas às questões de gênero e às de condição social.

Adauto Dantas, que foi o jornalista que apresentou a Carolina Maria de Jesus ao mundo, no prefácio do livro *Quarto de Despejo: diario de uma favelada*, afirma essa interseccão na obra da autora. No seu diário podemos encontrar aquilo que a constituía enquanto pessoa através do trinômio "mulher", "preta", "pobre", atravessando as relações de gênero, raça e classe social (Gonçalves, 2014, p. 25).

Segundo Zamoner (2024, p. 47):

> Utilizando a interseccionalidade como uma lente de análise das experiências narradas pela escritora negra, é possível compreender o entrecruzamento entre raça, classe, gênero e um conjunto de opressões vivenciadas por Carolina Maria de Jesus, como aspectos que constituem as singularidades da sua história de vida numa interface com a história do Brasil, da identidade nacional e identidade de grupos sucessivamente marginalizados: mulheres, negros, pobres, indígenas, pessoais com deficiência, estrangeiros, lésbicas, gays e transexuais...

Ela retrata a favela numa visão de macro sistema da cidade, é um espaço de exploração da elite vigente. Parece-nos então que o caos estabelecido do ponto de vista socio-econômico beneficia a estrutura colonial e escravocrata. Em sua concepção, Carolina afirma que a fome é a representação da escravidão do seu tempo. (Jesus, 2014, p. 32).

Um outro elemento característico da sociedade patriarcal e escravocrata na qual Carolina se encontra é a superioridade do homem branco, e seu lugar de poder. Carolina rejeita a justificação do racismo. Em sua trajetória chegou até mesmo a ser presa, às vezes, pela sua condição de pobreza e pela cor de sua pele. Porém, no trecho abaixo, pode-se observar como ela se orgulha de sua raça:

> de junho [...] Eu escrevia peças e apresentava aos diretores de circo. Eles respondiam-me: É uma pena você ser preta. Esquecendo eles

> que eu adoro a minha pele negra, e o meu cabelo rustico. Eu até acho cabelo de negro mais iducado do que o cabelo de branco. Porque o cabelo onde põe fica. É obediente. E o cabelo de branco, é só dar um movimento na cabeça ele já sai do lugar. É indisciplinado. Se é que existe reicarnações, eu quero voltar sempre preta. [...] O branco diz que é superior. Mas que superioridade apresenta o branco? Se o negro bebe pinga, o branco bebe. Se o branco sente fome, o negro também. A natureza não seleciona ninguém. (Jesus, 2014, p. 64-65).

Carolina não se deixou contaminar com o discurso colonial que buscou durante tanto tempo legitimar a superioridade, o lugar dos brancos em detrimento dos negros, através da classificação das raças. Mesmo não tendo uma educação formal ou acadêmica, a autora se nega a incorporar o racismo como uma justificativa de superioridade.

Outro elemento interessante nessa seara de discussões, é como a personagem-autora se coloca face aos homens no sentido da relação homem-mulher. Carolina escolheu ser mãe solteira. Cada filho, (teve três) de um pai diferente. Não quis se submeter à ideia tradicional que precisava de um homem na sua vida para ser reconhecida ou respeitada. Nos relatos, aparecem propostas até mesmo de casamento, mas necessita da autonomia até mesmo para continuar a realizar seu sonho, escrever e torna-se uma grande escritora. Portanto, foge e nega a necessidade da figura do homem provedor, da ideia de responsabilidade masculina na criação dos seus filhos.

A leitura sociocultural do texto literário

Após esse longo percurso na construção da pesquisa aqui apresentada, faz-se necessário apontar algumas considerações. A primeira que se pode evidenciar é que nossas concepções teóricas e metodológicas precisam estar relacionadas diretamente com as concepções que nós carregamos de ser humano e de sociedade, como defende Maria Amélia Dalvi. A sociedade atualmente, é marcada por desigualdades sociais. É preciso, portanto, formar cidadãos críticos que possam atuar de forma transformadora, através de uma educação humanista e libertadora. Nessa direção,

o trabalho científico, as escolhas metodológicas, devem ser orientadas não somente no intuito de formar sujeitos a partir das suas subjetividades, mas também que compreendam, através da devida orientação, a complexidade das questões sociais e culturais que nos constituem.

Nessa perspectiva, defendo a educação literária como um espaço para o exercício da leitura, mas também, da formação de cidadãos críticos, capazes de fazer face à indústria cultural, à massificação dos gostos de leitura, à cultura hegemônica que estabelece seus valores a partir daqueles que detêm o poder. Ou seja, através da leitura literária na perspectiva dos estudos culturais, criando assim, uma cultura contra-hegemônica.

O texto literário é uma produção cultural polissêmica, na medida em que ele representa as relações sociais e expressa identidades, torna-se também um instrumento de resistência cultural e de luta em busca de uma sociedade mais justa e igualitária (Cosson, 2021). Através da literatura existe uma representação das diferentes identidades sociais, de raça, gênero, sexualidade.

Essas representações nem sempre foram valorizadas pela escola devido a diversos fatores, por isso, através da experiência da imersão literária, do estudo da obra de Carolina Maria de Jesus, Quarto de Despejo, pode-se comprovar a relevância da leitura sociocultural como um espaço de problematização de questões ligadas às camadas desfavorecidas do nosso país e reafirmar a necessidade de pautar o trabalho científico e nossas opções metodológicas como possibilidades de formar estudantes críticos, visando à emancipação política e social dos mesmos, dentro de uma sociedade plural e democrática.

Na perspectiva sociocultural, ainda encontramos em Carolina Maria de Jesus, uma mulher negra, fruto de um racismo estrutural e estruturante da história do nosso país, porém que se nega a ver na cor da sua pele algo que possa diminuir o seu valor, pelo contrário, ela se orgulha da sua pele, dos seus cabelos, da sua identidade Dentro dessa mesma perspectiva, além da luta contra o racismo, uma resistência ao machismo, enfim, uma resistência ao patriarcado, herança do colonialismo.

Carolina nos mostra o poder da literatura, da escrita dos subalternos. A partir da experiência de identificação dos estudantes na sala de aula com

os problemas sociais presentes na obra (filhos de mulheres negras, nascidos na periferia e criados por uma mãe solteira), evidenciei a necessidade de repensar minha prática pedagógica, meu compromisso político e moral com a educação. É importante salientar que as discussões nessa perspectiva sociocultural, não se restringem somente ao estudo dessa literatura dita subalterna, elas perpassam também o estudo dos cânones literários e outras formas de obra de arte.

A leitura sociocultural também me fez repensar as identidades que carrego: um educador negro, filho de uma mãe quilombola, oriundo da periferia de Salvador, estudante de uma universidade pública. Compromisso político com a formação crítica para que meus alunos possam desenvolver a consciência crítica emancipatória e consciência ética diante da sociedade que vivemos.

Diante desses argumentos, defendo que a abordagem sociocultural possa contribuir para uma leitura do texto literário em ambiente escolar como um instrumento de emancipação intelectual dos alunos assim como, contribuir para uma educação libertadora e humanista dentro da perspectiva freiriana.

Considerações Finais

A leitura sociocultural permite ao leitor refletir sobre o seu lugar na sociedade assim como, que tipo de sociedade ele quer construir. Esse posicionamento político é de extrema relevância pois demonstra como o texto literário contribuiu para emancipação política desses sujeitos

A presente pesquisa partiu do princípio que a leitura sociocultural do texto literário é uma abordagem de leitura que pode contribuir para a emancipação política, social e intelectual dos estudantes seja no ambiente da escola, seja na formação acadêmica, visto que ela permite uma relação entre o estético e o social, e problematiza questões como as representações sociais presentes na cultura estabelecida por um poder hegemônico.

Outra constatação da pesquisa, foi que a escola precisa valorizar a subjetividade dos estudantes na leitura do texto literário, porém existem mecanismos que impedem esse processo de valorização. Alguns desses

mecanismos são didático-pedagógicos, porém a escola vem sendo fortemente influenciada por uma política neoliberal.

A formação integral do indivíduo, o desenvolvimento da capacidade de ler o mundo de forma crítica e buscar assim sua emancipação político-social não aparecem dentro desse projeto de educação neoliberal. Ao promover a ideia da educação enquanto mercadoria, o que observamos é o aumento das desigualdades sociais, uma falsa ideia da escola pública enquanto uma instituição fracassada, incapaz de formar indivíduos críticos, para o exercício da cidadania. Face a esta realidade é preciso pensar a educação como uma prática de liberdade numa perspectiva humanista.

Paralelo a essa realidade, a pesquisa nos conduziu a refletir sobre a escolarização do ensino da literatura e suas consequências. Muitas vezes, a escola trabalha o texto literário através de fragmentos, nem sempre existe um incentivo à leitura da obra, e essa leitura quase sempre é orientada para certos tipos de avaliação. O estudante não encontra dessa forma o prazer da leitura, tampouco compreende como a leitura pode contribuir para a sua emancipação.

Os professores utilizam-se do texto literário para ensinar gramática, porém com a implantação de certas estratégias de leitura, como a leitura sociocultural, é possível colaborar para que haja uma verdadeira aproximação entre o estudante e o texto literário.

A leitura a partir dos estudos culturais traz questões de identidade, de raça, gênero, etc. fazendo com que os estudantes possam vivenciar uma identificação com o texto na medida em que esse reflete questões sociais e culturais presente em sua realidade. Através dessa forma de ler o texto, o estético e o social caminham juntos.

A pesquisa aqui apresentada é de grande relevância, pois há uma necessidade de romper com modelos hegemônicos de formação do aluno, que vem priorizando uma homogeneização de ideologias elitistas, reproduzindo um estilo jesuítico de ensino e reforçando assim a nossa responsabilidade socio-educacional na promoção das subjetividades, permitindo ao sujeito-leitor de tornar-se protagonista nesse processo e não somente um reprodutor de informações.

Referências

AZEVEDO, José Clóvis. Neoliberalismo e Educação. **Revista Paixão de Aprender,** Porto Alegre, n. 9, dez. 1995.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**: educação é a base. Brasília: Ministério da Educação; Conselho Nacional de Secretários de Educação; União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação, 2018.

COSSON, Rildo. **Paradigmas do ensino da literatura.** São Paulo: Contexto, 2021.

CRENSHAW, Kimberle. **Demarginalizing the intersection of race and sex:** a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. Vol. 1989. Iss 1, Article 8. Disponível em: https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf

Acesso em: 15 maio de 2025.

CRUZ, Maria de Fatima Berenice da. **Leitura literária na escola:** desafios e perspectivas de um leitor. Salvador: EDUNEB, 2012.

DALVI, Maria Amélia. Sobre o esvaziamento da formação de professores de literatura. **Revista Voz da Literatura,** 2021. Disponível em: https://literaturaeeducacao.ufes.br/sites/grupoliteraturaeeducacao.ufes.br/files/field/anexo/19-04-2021_-_sobre_o_esvaziamento_da_formacao_de_professores_de_literatura.pdf. Acesso em: 10 de maio de 2025.

FORTUNA, Valnei. **Subjetividade e Educação Libertadora:** a atualidade de Paulo Freire. Tese (Doutorado em Educação) Universidade de Passo Fundo, PR. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança:** um reencontro com a Pedagogia do oprimido. 15ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 44º edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GOMES, Carlos Magno. Leitura e estudos culturais. In: **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 12, n.16, 2010.

GONÇALVES, Marcos Antonio. Um mundo feito de papel: sofrimento e estetização da vida (Os diários de Carolina Maria de Jesus). In.: **Horizontes Antropológicos,** Porto Alegre, ano 20, n. 42, p.21-47, jul./dez., 2014.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço.** Petrópolis, RJ.: Vozes, 2017.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo:** diário de uma favelada. 10ª ed. São Paulo: Ática, 2014.

REZENDE, Neide. O ensino da literatura sob o viés da licenciatura. **Revista Literatura e Sociedade.** n. 24, p. 114-124, jan-jun. 2017.

SILVA, Anair Araujo de Freitas; OLIVEIRA, Guilherme Saramago de.; ATAÍDES, Fernanda Barros. Pesquisa-ação: princípios e fundamentos. In.: **Revista Prisma,** v.2, n.1, p. 2-15, 2021, Rio de Janeiro.

SOARES, Magda. A Escolarização da Literatura Infantil e Juvenil. In: **A Escolarização da Leitura Literaria:** O Jogo Do Livro Infantil E Juvenil. Coleção Linguagem e Educação. Editora Autentica – Belo Horizonte, 2003.

TREVISOL, Marcio Giusti; ALMEIDA, Maria de Lourdes Pinto de.; A incorporação da racionalidade neoliberal na educação e a organização escolar a partir da cultura empresarial. **Revista Educação e Emancipação,** São Luís, v. 12, n. 3, set./dez. 2019

ZAMONER, Lucia Fátima. **A escrita literária de Carolina Maria de Jesus:** análise interseccional da obra Quarto de Despejo: diário de uma favelada. Orientadora: Renilda Vicenzi, 2024, 73 f. TCC. (Graduação em História) Universidade Federal de Fronteira Sul, Rio Grande do Sul, Chapecó, 2024.

LEITURA LITERÁRIA E TECNOLOGIAS DIGITAIS: DESAFIOS E POSSIBILIDADES NO ENSINO MÉDIO

Nadja Silva Brasil Santos[1]

A leitura literária deveria constituir um espaço de fruição estética e reflexão crítica, capaz de promover encontros significativos entre o sujeito-leitor e as múltiplas vozes que compõem o tecido da literatura. No entanto, a realidade educacional brasileira, especialmente no contexto das escolas públicas, ainda impõe obstáculos à consolidação dessa prática como um direito pleno dos estudantes. A fragmentação dos textos literários, o predomínio de abordagens voltadas unicamente à preparação para exames e a ausência de políticas públicas sustentáveis de incentivo à leitura compõem um cenário que fragiliza o vínculo dos jovens com a literatura.

Tal advertência motiva a presente investigação, que parte do reconhecimento das transformações culturais e tecnológicas contemporâneas para refletir sobre as possibilidades de integrar, de forma crítica e pedagógica, as tecnologias digitais à leitura literária no Ensino Médio, uma vez que vivemos uma era marcada pela ubiquidade das telas, pela aceleração da informação e pelo surgimento de novas práticas de leitura, muitas das quais se desenvolvem fora dos espaços escolares. Diante desse contexto, é urgente repensar o papel da escola como mediadora da leitura literária. Para isso, é necessário incorporar, com ética e intencionalidade, as linguagens e ferramentas da cultura digital às práticas pedagógicas.

Nesse sentido, Cruz (2020) propõe uma reflexão crítica sobre o texto literário no contexto escolar, ao problematizar as formas de apropriação da leitura literária no ensino de Língua Portuguesa. A autora defende a valorização da literatura e destaca seu potencial formativo na constituição

1 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural do Departamento de Linguística, Literatura e Artes – DLLArtes, Campus II - Alagoinhas/ Bahia. Membro do Grupo de Pesquisa GEREL e bolsista PROGPESQ. Professora da rede estadual da Bahia. Endereço eletrônico: brasil.nadja2@gmail.com . Orcid: https://orcid.org/0000-0003- 1479-2945

do sujeito leitor. Segundo ela, a presença qualificada da leitura literária nas práticas pedagógicas representa uma alternativa eficaz e significativa para o ensino de literatura junto aos alunos de diferentes faixas etárias.

Para Zilberman (1991), a presença da literatura na escola, embora relevante, por vezes perdeu seu potencial educativo, esvaziada de sua dimensão crítica e estética. Já Lajolo (1993) ressalta que a leitura exige do sujeito uma ativação de sua memória leitora, na qual cada novo texto dialoga com os anteriores, numa operação de sentido que convoca o repertório individual e coletivo do leitor. Por conseguinte, ambas propõem um ensino da literatura que valorize a experiência leitora em sua complexidade, promovendo o encontro significativo entre texto e sujeito.

Autores como Pierre Lévy (1999) e Manuel Castells (2003) elucidam como as tecnologias digitais modificam os modos de produzir e acessar conhecimento, transformando como se lê, como se escreve e como se interage com os textos. Essas transformações não podem ser ignoradas pelo ensino de literatura, sob pena de se aprofundar o abismo entre a escola e os repertórios culturais dos estudantes. É preciso, portanto, que a formação do leitor literário no Ensino Médio dialogue com as condições sociotécnicas do tempo presente, sem, contudo, ceder à superficialidade das práticas fragmentadas que caracterizam muitas vezes o uso indiscriminado da tecnologia.

Nesse contexto, a mediação docente exige um olhar atento às potencialidades e limites das ferramentas digitais no processo de ensino da literatura. Como defende Paulo Freire (1989), ensinar é um ato dialógico, que exige escuta, compromisso ético e a construção coletiva de significados. A integração de recursos digitais às aulas de literatura não deve ocorrer por modismo ou imposição técnica, mas como parte de um projeto pedagógico fundamentado, em que o educador compreende os fundamentos da leitura literária, reconhece o valor da tecnologia e atua com intencionalidade didática. Nessa perspectiva, os aportes teóricos de Rildo Cosson, Regina Zilberman, Marisa Lajolo e Roger Chartier oferecem elementos para uma reflexão crítica sobre a formação do leitor, entendida como processo de ampliação do repertório simbólico, da empatia e da capacidade interpretativa dos estudantes.

A presente discussão, vinculada a uma pesquisa de doutorado em fase de conclusão, busca compreender como a leitura literária pode ser potencializada por meio das tecnologias digitais, desde que mediada por práticas docentes críticas e planejadas. Trata-se de um estudo de natureza qualitativa, desenvolvido por meio da metodologia da pesquisa-ação em uma escola pública estadual localizada em Feira de Santana-BA, com a participação de alunos e professores do Ensino Médio.

O foco deste estudo recai, portanto, sobre os desafios e possibilidades de integrar literatura e tecnologia de forma ética e transformadora, considerando tanto os limites estruturais das escolas quanto as potencialidades criativas dos alunos e professores. Espera-se, com isso, contribuir para o debate sobre o ensino de literatura no Ensino Médio, reconhecendo-o como espaço legítimo de formação leitora, cultural e cidadã – um espaço onde a literatura encontra a tecnologia não como rival, mas como possibilidade de reinvenção pedagógica e de democratização do acesso ao imaginário literário.

A leitura literária no Ensino Médio: fundamentos e desafios contemporâneos

No campo da educação, especialmente no Ensino Médio, a leitura literária deve ser compreendida não apenas como conteúdo a ser aprendido ou como recurso para avaliações, mas como uma prática social com potência formadora. Essa concepção exige o reconhecimento da literatura como ponte entre o indivíduo e o mundo, capaz de despertar a sensibilidade estética, estimular o pensamento crítico e favorecer o encontro com o outro. Antonio Candido (2004), em *O direito à literatura*, argumenta que o acesso à experiência literária integra a própria dignidade humana. Negar esse direito significa, portanto, excluir sujeitos da possibilidade de uma humanização plena.

A legislação educacional brasileira, expressa na LDB (Lei n.º 9.394/1996), orienta a formação integral do estudante, articulando conhecimentos, competências e valores para o exercício da cidadania. A Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018), ao tratar da área de Linguagens

no Ensino Médio, estabelece como um de seus objetivos o desenvolvimento de competências que permitam ao estudante "compreender e valorizar as manifestações culturais e artísticas como expressão simbólica das experiências humanas no tempo e no espaço" (Brasil, 2018, p. 406). O documento também enfatiza que o ensino da literatura deve ir além da decodificação técnica e abordar a dimensão estética, moral e política dos textos literários, considerando a diversidade cultural brasileira e a pluralidade de vozes que compõem o patrimônio literário nacional.

No entanto, essa diretriz se choca com práticas didáticas fragmentadas, voltadas à preparação de exames de larga escala, como o ENEM (Exame Nacional do Ensino Médio) e SAEB (Sistema de Avaliação da Educação Básica), além de vestibulares e avaliações. Isso resulta na instrumentalização da leitura literária, muitas vezes restringida a exercícios de interpretação voltados à identificação de figuras de linguagem e estilos de época. Essa abordagem empobrece o contato do estudante com a obra literária, afastando-o de sua experiência estética e subjetiva, e contraria o que orientam os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), que reconhecem a literatura como linguagem artística e como meio de formação crítica e sensível (Brasil, 2000).

Os Parâmetros Curriculares do Ensino Médio (PCNEM) reforçam esse compromisso da formação integral do indivíduo ao propor que o trabalho com literatura deve possibilitar "a apreensão da linguagem literária como forma de conhecimento da realidade e de expressão da subjetividade" (Brasil, 2000, p. 68). Já o plano decenal, fundamentado no antigo Plano Nacional do Livro e Leitura (PNLL) de 2006, com previsão de implementação para o período de 2025 a 2034, sob o Decreto nº 12.166, de 5 de setembro de 2024 regulamenta a Política Nacional de Leitura e Escrita (PNLE), visa escutar a sociedade civil, envolvendo diferentes atores do campo da educação, cultura e leitura. Assim, enfatiza-se que o ensino literário envolve o desenvolvimento de competências relacionadas à sensibilidade estética, à empatia, à escuta e à imaginação.

Nesse sentido, a leitura literária não deve ser compreendida como responsabilidade exclusiva da disciplina de Língua Portuguesa. Embora

historicamente atrelada a essa área, a literatura é patrimônio cultural da humanidade e deve ser explorada em uma perspectiva interdisciplinar. A BNCC (2018) sugere essa integração, ao prever que os componentes curriculares dialoguem entre si, promovendo aprendizagens significativas, articuladas com as vivências dos estudantes. Isso implica pensar a leitura literária como eixo transversal, capaz de perpassar as ciências humanas, as linguagens, a matemática e mesmo as ciências da natureza, enquanto mobiliza valores, narrativas, contextos históricos e dilemas éticos universais.

É necessário reconhecer, portanto, que a leitura literária no Ensino Médio não deve ser um privilégio, tampouco um conteúdo subordinado às lógicas avaliativas. Trata-se de uma exigência pedagógica, legal e social. A literatura, como linguagem simbólica, permite que o estudante compreenda o mundo e a si a partir de múltiplas perspectivas. Ao ser incluída de forma crítica e constante na escola, possibilita o enfrentamento das desigualdades culturais, amplia o horizonte interpretativo e consolida a formação ética e cidadã dos jovens.

Por conseguinte, Cosson (2014) defende que o papel do professor é de suma importância, sendo necessário compreendê-lo como mediador cultural – alguém que constrói conexões entre o universo simbólico das obras e o cotidiano dos alunos, respeitando suas vivências leitoras e incentivando-os a ampliar a sensibilidade estética. Ele ressalta que essa mediação não ocorre somente por meio da escolha dos textos, mas também pela criação de experiências significativas de leitura, pelo incentivo à escuta atenta e pelo compartilhamento de sentidos construídos em grupo

A formação do leitor literário demanda, portanto, um projeto pedagógico comprometido com a diversidade, com a democracia cultural e com a justiça social. A literatura deve ser um espaço de resistência ao empobrecimento da linguagem e à homogeneização dos discursos. Os textos literários, ao apresentarem realidades possíveis, imaginadas ou silenciadas, possibilitam a desnaturalização do cotidiano, convidando o leitor a uma postura de questionamento e reflexão, como afirmou Paulo Freire (1989, pág. 16) “educar é um ato político”. Portanto, ensinar a ler o mundo por

meio da literatura é parte desse compromisso ético do professor com a emancipação humana.

Apesar do reconhecimento teórico e das diretrizes legais, a efetivação da leitura literária no Ensino Médio enfrenta desafios expressivos. Entre eles, destaca-se a persistência de práticas didáticas reducionistas, a precariedade das formações continuadas para professores, a insuficiência de acervos atualizados e diversificados nas escolas e as desigualdades de acesso ao livro e à cultura. Além disso, a pressão por resultados em avaliações padronizadas e a tendência à tecnicização do ensino comprometem a qualidade da mediação literária.

Outro desafio é o enfrentamento das mudanças culturais contemporâneas, que demandam novas formas de mediação e a incorporação das tecnologias digitais como parte da experiência leitora dos jovens. A escola precisa adaptar-se a esses contextos, promovendo o diálogo entre o clássico e o contemporâneo, o analógico e o digital, o universal e o local. Somente assim, a leitura literária poderá continuar exercendo seu papel insubstituível na formação humana, ética e cidadã.

Esses desafios colocam em xeque a política pública e a prática pedagógica, exigindo esforços coordenados e comprometidos de todos os atores envolvidos no processo educacional. A leitura literária no Ensino Médio deve ser prioridade para que a escola cumpra seu papel de espaço de formação integral, democrática e culturalmente plural. Afinal, garantir o direito à literatura é garantir o direito à humanidade.

Dessa forma, a inclusão efetiva da leitura literária no Ensino Médio deve ser entendida como política pública e como responsabilidade coletiva. Isso implica a valorização do livro e da leitura nas escolas, a formação continuada dos professores, a ampliação dos acervos, o estímulo à pesquisa literária e o reconhecimento da literatura como prática essencial à vida. A construção de uma sociedade leitora começa na escola, mas se projeta para além dela, exigindo o envolvimento das famílias, da comunidade e dos gestores públicos na defesa do direito à literatura.

As tecnologias digitais como meio e como linguagem: contribuições ao ensino da leitura literária

A cultura digital, ao se consolidar como paradigma comunicacional do século XXI, impõe à escola o desafio de repensar suas práticas pedagógicas e seus modos de significar o mundo. Quando se trata do ensino da leitura literária no Ensino Médio, essa revisão não deve ocorrer apenas sob a ótica instrumental do uso das tecnologias, mas sobretudo a partir da compreensão das TICs como meios e linguagens que produzem sentidos e transformam as formas de ler, interpretar e experienciar a literatura.

As tecnologias digitais não apenas influenciam, mas também redefine os modos de ler, escrever e interagir com o conhecimento. As tecnologias digitais, quando compreendidas para além de suas funcionalidades instrumentais, podem ser aliadas na ampliação do acesso à leitura literária, especialmente em contextos marcados pela escassez de recursos, como no caso de muitas escolas públicas.

Roger Chartier (1999) propõe que compreendamos a leitura não apenas como prática individual de decodificação textual, mas como experiência situada em suportes materiais e em práticas sociais específicas. Assim, a leitura digital não é menos profunda do que a leitura em papel, mas exige outras competências interpretativas, formas de atenção e modos de interação. Recursos como livros interativos, podcasts literários, audiolivros e narrativas transmídia podem configurar novos caminhos de aproximação dos jovens ao texto literário, desde que inseridos em projetos pedagógicos críticos e reflexivos.

Com base nos estudos de Chartier (2002), é possível afirmar que cada suporte molda práticas específicas de leitura. A passagem do impresso ao digital não implica, necessariamente, a substituição de um pelo outro, mas a coexistência de diferentes formas de textualidade, exigindo do professor uma postura crítica e curatorial diante da multiplicidade de plataformas disponíveis. O leitor digital não é apenas aquele que lê em telas, mas aquele que navega entre textos, hiperlinks, imagens, vídeos e sons, operando uma leitura multissemiótica. Esse novo cenário exige competências leitoras

ampliadas, que não se restringem à decodificação, mas incluem o domínio de linguagens híbridas e de contextos comunicativos variados.

José Manuel Moran (2015) reforça essa necessidade de ressignificação da prática docente frente às redes digitais ao afirmar que os professores do século XXI devem adotar posturas criativas, colaborativas e críticas no uso das tecnologias. Ele destaca que o emprego de ferramentas digitais na educação não deve ser meramente instrumental ou modista, mas com propósito. Nesse contexto, Moran (2015, p. 102) reitera que "a tecnologia não é fim em si, mas recurso que exige reflexão pedagógica".

Pierre Lévy (1999) amplia esse debate ao introduzir a noção de nova ecologia cognitiva, marcada pela interatividade, pela hipertextualidade e pela descentralização da informação. Nesse cenário, a leitura deixa de ser linear e configura-se como processo fragmentado, colaborativo e multimodal. Na escola, essa perspectiva possibilita estratégias como clubes de leitura virtuais, plataformas de anotação compartilhada, aplicativos de leitura digital e produção de conteúdo multimídia. Ao promover a inteligência coletiva, tais práticas mobilizam os estudantes e tornam a literatura mais próxima de suas experiências e linguagens.

Manuel Castells (2003) sustenta a ideia de que vivemos em uma sociedade conectada, na qual o saber é construído a partir de vínculos em rede. No entanto, o autor (2009) chama atenção para os perigos da exclusão digital: ainda que a cultura da conexão amplie as possibilidades de acesso à informação, ela pode acentuar disparidades quando há desigualdades na infraestrutura entre escolas de distintas localidades. Assim, promover o uso das tecnologias na educação implica a implementação de políticas públicas consistentes, que garantam recursos adequados, formação contínua de professores e acesso justo para todos.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC, 2018), ao tratar das competências específicas de Linguagens, sinaliza que a escola deve proporcionar aos estudantes a leitura de textos literários em diferentes mídias, valorizando a diversidade cultural e as múltiplas vozes da literatura. A competência de número seis do componente de Língua Portuguesa, por exemplo, prevê que o aluno deva "reconhecer a literatura como manifestação

artística e como patrimônio cultural da humanidade, desenvolvendo o gosto pela leitura e pelo compartilhamento de experiências de leitura" (Brasil, 2018, p. 500). Essa diretriz indica que o ensino da literatura não pode mais prescindir de experiências leitoras mediadas por linguagens digitais, que dialoguem com os modos de recepção e circulação da cultura contemporânea.

Além disso, documentos como o Plano Nacional de Educação (PNE, 2014) indicam a urgência de ações que articulem leitura, literatura e tecnologias, compreendendo que os meios digitais representam caminhos legítimos de acesso aos bens culturais. No Ensino Médio, essa articulação pode se concretizar por meio de práticas pedagógicas inovadoras e sensíveis à linguagem dos estudantes. O uso de podcasts literários, clubes de leitura virtuais, resenhas em vídeo, *fanfictions* publicadas em *blogs* ou fóruns digitais, bem como a produção de *booktrailers* ou *reels* literários em redes sociais, são exemplos de como as tecnologias podem ampliar o campo de significação da literatura. Como argumenta Cosson (2014), a mediação da leitura deve considerar os interesses, as linguagens e os repertórios dos estudantes, inserindo-se em seu cotidiano de forma dialógica e provocativa.

Essa abordagem também dialoga com a perspectiva dos multiletramentos, proposta por Rojo (2013), que compreende o letramento não como um conjunto técnico de habilidades, mas como prática sociocultural situada. A leitura literária no ambiente digital, portanto, não deve ser vista como uma adaptação ou transposição do impresso para o digital, mas como uma nova experiência estética, expandida por diferentes linguagens e por novos modos de mediação.

Entretanto, a mera inserção de tecnologias não garante uma prática pedagógica significativa. É fundamental que a incorporação de recursos digitais esteja ancorada em um projeto pedagógico bem delineado, com objetivos claros e fundamentos teóricos consistentes. José Manuel Moran (2015) ressalta a importância da intencionalidade pedagógica no uso das tecnologias, destacando que elas devem ser compreendidas como meio, e não como fim.

Destarte, é preciso considerar que a mera adoção de tecnologias não garante inovação pedagógica. Ao contrário, quando utilizadas de forma acrítica ou descontextualizada, as tecnologias podem apenas reforçar práticas habituais de ensino, esvaziando seu potencial transformador. Como alerta Kenski (2007), a mediação tecnológica requer planejamento e constante ponderação sobre os objetivos pedagógicos. No caso da leitura literária, isso significa pensar em estratégias que estimulem o uso das tecnologias e assegurem o contato dos alunos com obras de qualidade estética, diversidade temática e relevância cultural.

O uso das TICs no ensino da literatura deve, portanto, combinar três eixos: o acesso, a fruição e a problematização. O primeiro diz respeito à possibilidade de acessar obras literárias por meio de bibliotecas digitais, repositórios públicos, plataformas de *e-books* e audiolivros. O segundo refere-se à construção de uma relação afetiva e estética com a literatura, por meio de experiências compartilhadas de leitura, que podem ser potencializadas pelas redes sociais e pelas mídias digitais. Por fim, o terceiro eixo exige que essas práticas sejam acompanhadas de leitura crítica, análise discursiva e problematização das questões sociais, históricas e culturais presentes nos textos – o que só se efetiva mediante o propósito do professor como mediador.

Leitura literária e tecnologias digitais: articulações, potências e limites

A relação entre leitura literária e tecnologias digitais não é linear nem consensual. Ao contrário, ela se constitui em um campo de tensões, desafios e possibilidades, exigindo um olhar atento às condições materiais, pedagógicas e simbólicas da escola contemporânea. Reconhecer essa articulação como fecunda e necessária implica compreender que o ensino da literatura deve dialogar com as transformações culturais e tecnológicas da sociedade atual, sem, contudo, abdicar de seus fundamentos estéticos, éticos e humanizadores.

As tecnologias digitais ampliam as formas de mediação e circulação da literatura, permitindo que os textos literários extrapolem os limites

físicos do livro e ganhem novos espaços de leitura: redes sociais, *blogs*, plataformas de *streaming*, aplicativos de leitura, audiolivros, *games* narrativos, entre outros. Essas novas formas de fruição literária transformam também o perfil do leitor, que passa a interagir com os textos em ambientes hipertextuais, multissemióticos e colaborativos. Como argumenta Chartier (2002), ler é também um gesto cultural, e os suportes digitais produzem novas maneiras de ler, interpretar e experienciar a linguagem literária.

Essa articulação entre literatura e tecnologia, quando realizada com responsabilidade didática, pode promover a democratização do acesso à leitura literária – especialmente em contextos nos quais o livro físico é escasso e o aparato digital, embora precário, está mais presente no cotidiano dos jovens. Nesse sentido, iniciativas como bibliotecas digitais, clubes de leitura *online* e uso de redes sociais para debate literário são práticas que dialogam com os princípios do Plano Nacional de Educação (PNE, 2014), que entende a leitura como direito e política pública. Ao mesmo tempo, destaca a necessidade de fomentar a leitura literária como prática cultural em todas as etapas da educação básica, o que exige da escola um compromisso com a inclusão digital e com o acesso equitativo aos bens simbólicos.

Entretanto, as limitações dessa articulação também precisam ser reconhecidas e problematizadas. Uma delas diz respeito à desigualdade estrutural de acesso às tecnologias — um dado que, no Brasil, ainda compromete a efetividade de propostas que dependem da internet, de dispositivos móveis e de ambientes digitais. Como aponta Rojo (2013), o letramento digital para além do domínio técnico das ferramentas, envolve o uso crítico e criativo das tecnologias, exigindo formação docente contínua, investimentos públicos e políticas educacionais que não romantizem a realidade escolar.

Outro limite é o risco de reduzir a literatura a um objeto de consumo rápido, submetido à lógica algorítmica e efêmera das redes digitais. A leitura literária requer tempo, escuta e fruição – elementos muitas vezes incompatíveis com a velocidade e a superficialidade que marcam boa parte das interações digitais. De tal modo, é preciso assegurar que a experiência estética não seja esvaziada por estratégias que priorizem o engajamento

superficial ou a produtividade escolar. A literatura, como lembra Antonio Candido (2004), é um direito e uma necessidade humana, pois mobiliza dimensões afetivas, éticas e simbólicas que contribuem para a formação do sujeito.

O uso de tecnologias pode, por um lado, ampliar o acesso a diferentes obras, estimular a leitura colaborativa e promover interações significativas com o texto. Por outro lado, pode também gerar dispersão, superficialidade e consumo rápido de conteúdo, caso não seja criticamente mediado. Roger Chartier (1998) lembra que toda leitura é atravessada por dispositivos e mediações, o que nos obriga a pensar o ato de ler em sua materialidade e em suas condições socioculturais.

Além disso, como destaca Cosson (2014), o professor de literatura deve estar atento para não transformar a mediação digital em uma tecnicização do ensino. É fundamental que as tecnologias sejam incorporadas como aliadas, e não como substitutas da relação pedagógica, da escuta sensível e da construção coletiva de sentidos. A mediação docente continua sendo o elo fundamental entre o texto e o leitor – é ela que possibilita a interpretação, o confronto de ideias, o exercício da empatia e o desenvolvimento da consciência crítica.

Portanto, ao refletir sobre as articulações entre leitura literária e tecnologias digitais, é necessário adotar uma postura equilibrada, que reconheça as potências das ferramentas digitais para expandir o acesso, para diversificar linguagens e para fomentar novas experiências leitoras, mas que também compreenda os riscos de sua aplicação acrítica, fragmentada ou descolada do projeto pedagógico da escola. A chave dessa articulação está na intencionalidade educativa: quando a tecnologia serve à literatura, e não o contrário; quando os recursos digitais contribuem para ampliar a fruição estética e o pensamento crítico, e não para substituí-los; quando o foco permanece na formação humana, e não somente na performance escolar.

Sob o prisma freiriano da leitura de mundo, a mediação tecnológica deve possibilitar que o aluno não apenas consuma conteúdos, mas os problematize, compreendendo as implicações sociais, estéticas e culturais dos textos e dos meios. Paulo Freire (1989, p. 56) ensina que "educar é um ato

político de transformação da realidade, de leitura do mundo antes de ser leitura da palavra".

Em síntese, a articulação entre literatura e tecnologia no Ensino Médio não é uma solução pronta, mas um caminho a ser construído de forma dialógica, ética e crítica. Cabe ao professor de Língua Portuguesa, como mediador cultural, promover essa aproximação de maneira consciente e formativa, assegurando que a leitura literária, mesmo em tempos digitais, continue a exercer seu papel insubstituível de formar sujeitos sensíveis, críticos e participativos no mundo.

Nessa conjuntura, a articulação entre leitura literária e tecnologias digitais configura-se como um dos desafios mais relevantes do ensino de Língua Portuguesa na contemporaneidade. A interação entre essas duas dimensões não deve ser pautada por antagonismos, mas por aproximações reflexivas. É nesse espaço de intersecção que emergem experiências pedagógicas inovadoras, desde que orientadas por fundamentos teórico-metodológicos consistentes.

Portanto, o Ensino Médio, etapa que encerra a educação básica e antecede a inserção adulta, deve desenvolver autonomia intelectual e pensamento crítico (LDB n.º 9.394/1996). A BNCC (2018), ao estabelecer competências gerais para Linguagens, sublinha a importância dos multiletramentos e do uso de tecnologias digitais. Em ambos os documentos, reconhece-se que a formação do leitor crítico exige infraestrutura tecnológica e formação continuada de professores. Sem garantir o direito à tecnologia, a escola compromete o direito à literatura: jovens em situação de vulnerabilidade social podem enfrentar exclusão digital.

Considerações Finais

A cultura digital, quando mediada criticamente, abre horizontes para práticas inovadoras e integradoras – como clubes de leitura online, podcasts literários, blogs de resenhas, plataformas colaborativas e redes sociais com fins educativos. Tais recursos, quando integrados de forma reflexiva e planejada, potencializam o repertório estético, crítico e criativo dos

alunos, promovendo uma experiência leitora mais plural, participativa e significativa. Contudo, essas iniciativas não se concretizam de forma espontânea. Dependem de infraestrutura adequada, acesso à conectividade, disponibilidade de dispositivos e políticas públicas que assegurem formação continuada e uso pedagógico consciente.

Nesse cenário, cabe ao professor o papel de mediador crítico e ético. A atuação docente, mais do que domínio técnico de tecnologias digitais, demanda repertório teórico, sensibilidade pedagógica e compreensão profunda das dinâmicas de leitura no mundo digital. Ser mediador de leitura literária no século XXI implica selecionar obras relevantes, promover debates significativos, propor práticas de escuta ativa, incentivar a produção autoral em múltiplos formatos e, sobretudo, garantir que o texto literário continue sendo um espaço de fruição, resistência e reflexão.

A pesquisa-ação demonstrou, em termos empíricos, que a inserção criteriosa dos recursos digitais no ensino de literatura gera impactos positivos na aprendizagem. Houve aumento no engajamento discente, fortalecimento do letramento literário e estímulo à autoria de conteúdos criativos. Os alunos passaram a interagir com a literatura de maneira mais autônoma, crítica e conectada às suas vivências. Contudo, também se evidenciaram entraves persistentes: a escassez de equipamentos, a instabilidade da conexão, a ausência de formação continuada e a desarticulação entre as esferas gestoras fragilizam o direito à leitura literária em ambientes mediados pelas tecnologias.

Superar tais barreiras implica compreender a escola como espaço de disputa peculiar e de afirmação de direitos. A construção de políticas públicas que priorizem a infraestrutura digital, a inclusão tecnológica e a valorização do professor é condição indispensável para o Ensino Médio cumprir sua função formadora. Leitura literária e tecnologia não são esferas excludentes: ao contrário, são dimensões complementares de um mesmo processo educativo voltado à formação integral do sujeito. A ausência de uma implica a precarização da outra.

Assegurar o direito à leitura literária no espaço escolar público exige, de forma incontornável, o acesso às tecnologias, o investimento na

formação dos professores e uma mediação pedagógica consistente. Quando articuladas com reflexão crítica e olhar atento à realidade dos estudantes, essas dimensões favorecem a construção de leitores aptos a interpretar os múltiplos sentidos do presente. O desafio que se impõe vai além das escolhas técnicas ou dos caminhos metodológicos: trata-se de uma questão de ordem política e educativa. É fundamental garantir a cada aluno o encontro com a palavra, com a escuta ativa, com a possibilidade de autoria e com a literatura enquanto força capaz de impulsionar mudanças sociais.

Referências

BRASIL. **Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996**. Estabelece as diretrizes e bases da educação nacional. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 27833, 23 dez. 1996. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 11 jun. 2025.

BRASIL. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília, DF: Ministério da Educação, 2018. Disponível em: http://basenacionalcomum.mec.gov.br/. Acesso em: 11 jun. 2025.

BRASIL. **Parâmetros Curriculares Nacionais: Ensino Médio**. Brasília, DF: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Média e Tecnológica, 2000.

COSSON, Rildo. **Letramento literário: teoria e prática**. São Paulo: Mercado de Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador.** São Paulo: Loyola, 1999.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. **Leitura Literária na Escola: desafios e perspectivas de um leitor.** Salvador: Eduneb, 2012.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

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

KENSKI, Vani Moreira. **Educação e tecnologia: O novo ritmo da informação**. São Paulo: Papirus, 2007.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Ática, 1993.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil.** São Paulo: Ática, 1996.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.

MORAN, José Manuel. **Educação no século XXI: inovação e tecnologia**. Campinas: Papirus, 2015.

ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola, e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura e educação**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

UMA LEITURA ENTRE A BORDA E O TEXTO: O CASO DAS EPÍGRAFES DE *DOIS IRMÃOS* E *OS ANOS*

Vitória D'Almas Andrade Chaves[1]

As epígrafes desempenham um papel importante na literatura, atuando como pontes entre o texto e seu contexto, orientando a leitura e aprofundando significados narrativos. Gérard Genette, em *Paratextos Editoriais* (2009), define as epígrafes como "uma borda da obra" (2009, p. 131), um elemento liminar que conecta o leitor aos temas de uma narrativa e estabelece vínculos intertextuais. No romance *Dois irmãos* (2000), de Milton Hatoum, a epígrafe de Carlos Drummond de Andrade, retirada do poema "Liquidação", ilustra esse papel ao introduzir discussões sobre memória, pertencimento e as dinâmicas familiares que permeiam a obra. O mesmo recurso é mobilizado por Annie Ernaux em *Os anos* (2008), ao apresentar epígrafes de José Ortega y Gasset e Anton Tchekhov que já anunciam os tensionamentos entre identidade, tempo e coletividade que perpassam toda a narrativa.

Publicado em 2000, *Dois irmãos* é um marco da literatura contemporânea brasileira, abordando a história de uma família de imigrantes libaneses em Manaus. O romance foca nas vidas dos gêmeos Yaqub e Omar, cujas rivalidades e escolhas moldam as gerações da família e reverberam na vida de Nael, narrador da história. A trama não se limita à esfera familiar, mas reflete as transformações de Manaus ao longo do século XX, entrelaçando conflitos familiares com questões de identidade cultural, memória e relações de poder. Já em *Os anos*, Ernaux constrói uma autobiografia coletiva, dissolvendo a centralidade do "eu" narrativo em um "nós" histórico, social e afetivo, em que a memória deixa de ser apenas individual para se tornar ressonância cultural. Em ambas as obras, a epígrafe introduz e organiza o campo de tensões temáticas e estilísticas, funcionando como uma camada inaugural da escuta leitora.

1 Mestranda pelo PPGL/UFS; Bolsista CAPES; E-mail: vitoriadalmas2024@gmail.com; ORCID: https://orcid.org/0009-0003-88708731

Neste contexto, o foco desse trabalho está em compreender como as funções interpretativa e de efeito-epígrafe influenciam a estrutura narrativa de *Dois irmãos* e *Os anos*, bem como ampliam a interpretação de seus temas. A escolha de Hatoum ao incluir a epígrafe de Drummond estabelece um diálogo intertextual que, para além da narrativa, conecta-a a questões universais de pertencimento e perda. Ernaux, por sua vez, dispõe as epígrafes como dispositivos que orientam o leitor a enxergar a dissolução do sujeito na coletividade e a transitoriedade dos valores históricos. Assim, este estudo busca responder: como as epígrafes contribuem para a construção temática e para a experiência de leitura em ambas as obras?

O objetivo geral é investigar as funções e os impactos das epígrafes nos romances de Hatoum e Ernaux, analisando como suas escolhas estratégicas ampliam a complexidade narrativa e estilística das obras. Para isso, o método adotado envolve uma análise qualitativa, fundamentada nos conceitos de Gérard Genette sobre paratextos, nas discussões de Roland Barthes sobre intertextualidade, na perspectiva semiótica de Umberto Eco e nas contribuições de Annie Rouxel acerca da figura do leitor, de forma que esse arcabouço teórico permita explorar de maneira crítica as interseções entre poesia e prosa, memória individual e coletiva, texto e leitor. Ao colocar as epígrafes em primeiro plano, esta pesquisa evidencia que elas inauguram o texto e modelam sua recepção e sua arquitetura interpretativa.

O que é uma epígrafe?

> Que moradia me há de receber? Que vale
> Há de ser meu porto? Embaixo de que bosque
> Habitarei? E qual regato cristalino
> Embalará com seu murmúrio meu repouso?
> A terra toda está à minha frente. (Wordsworth, 2010)

As epígrafes desempenham um papel de importância na literatura, estabelecendo vínculos entre o texto principal e os contextos literários e culturais presentes. Gérard Genette, em sua obra *Paratextos Editoriais* (2009), categoriza as epígrafes como elementos do paratexto que atuam

na "zona liminar" da obra, conectando o texto ao leitor e criando pontes intertextuais. Elas desempenham múltiplas funções que vão além de sua aparente simplicidade, contribuindo tanto para o contexto quanto para a experiência de leitura.

Dentre essas funções, a primeira apontada por Genette é a possibilidade de a epígrafe agir como um comentário ao título da obra. Ao escolher estrategicamente uma citação que dialogue com o título, o autor oferece ao leitor uma interpretação inicial que amplia ou complementa seu significado. Essa relação entre título e epígrafe conduz o leitor a reconhecer temas ou nuances que poderão ser desenvolvidos ao longo do texto principal.

A segunda função, que é especialmente relevante para este trabalho, consiste na epígrafe servir como um comentário do texto principal. Segundo Genette, esta é "[...] certamente, a mais canônica: consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente." (Genette, 2019, p. 142). Esse comentário interage de forma sutil, iluminando aspectos centrais da narrativa. Em *Dois irmãos* e em *Os anos* as epígrafes cumprem esse papel ao antecipar, de maneira poética e sugestiva, os temas de memória, rompimento dos laços e desamparo que permeiam a obra. A citação não só acompanha o texto, mas enriquece a interpretação ao fornecer ao leitor uma perspectiva adicional para abordar as narrativas de Milton Hatoum e Annie Ernaux.

Além disso, Genette identifica a função de conferir credibilidade ao texto principal. Nesse caso, a epígrafe empresta uma autoridade simbólica ao texto, não necessariamente por conta do conteúdo da citação, mas pelo prestígio do autor escolhido. A presença de uma epígrafe de um autor reconhecido, como Drummond e Tchekhov, insere a obra em um campo literário mais amplo, conferindo-lhe legitimidade e posicionando-a dentro de uma tradição cultural de alta relevância.

Por fim, o efeito-epígrafe, outra função a ser analisada neste trabalho, é descrito por Genette como sendo marcado pela própria presença ou ausência de uma epígrafe, o que influencia significativamente a percepção do texto. Ele afirma que "[...] a presença ou a ausência de epígrafe assinala por si só, afora pequena margem de erro, a época, gênero ou a tendência

de um escrito." (Genette, 2019, p. 144). Essa função transcende o conteúdo literal da epígrafe, situando a obra em um contexto literário e cultural específico.

Em *Dois irmãos*, o uso da epígrafe insere o romance em uma espécie de obras que dialogam com a tradição modernista brasileira, retratando a complexidade da memória e das relações humanas, enquanto simultaneamente posiciona Hatoum como um autor que valoriza e participa desse diálogo cultural. Em *Os anos*, o uso das epígrafes insere a obra em uma linhagem de narrativas que exploram criticamente a memória como construção coletiva e a identidade como processo em constante transformação. Ao estabelecer um diálogo com o pensamento filosófico, Ernaux posiciona sua escrita dentro de uma tradição que compreende o sujeito não como essência isolada, mas como ponto de confluência entre história pessoal e experiência compartilhada.

Essas funções são enriquecidas por perspectivas teóricas complementares, como as de Roland Barthes. Ele contribui com sua análise das relações intertextuais e da materialidade do texto, permitindo que se interprete a epígrafe como um elemento estrutural que amplia as possibilidades narrativas. A relevância de suas perspectivas será explorada em maior profundidade ao longo deste artigo, especialmente no que diz respeito à maneira como tais conceitos iluminam a relação entre a epígrafes e a narrativas em *Dois irmãos* e *Os anos*.

Portanto, as epígrafes se revelam como dispositivos literários complexos, que vão muito além de um papel decorativo. Elas introduzem temas, estabelecem conexões intertextuais e moldam a experiência de leitura, consolidando seu lugar como elementos indispensáveis na construção narrativa. Nas obras a serem trabalhadas, essas funções se tornam ainda mais evidentes, especialmente na forma como as epígrafes orientam e intensificam a leitura, dialogando com os temas dela.

Hatoum e *Dois irmãos*

> A casa foi vendida com todas as lembranças
> todos os móveis todos os pesadelos
> todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
> a casa foi vendida com seu bater de portas
> com seu vento encanado sua vista do mundo
> *seus imponderáveis* [...] (Drummond, 1993, p. 503)

A epígrafe não é apenas um elemento decorativo; ela atua como um portal que convida o leitor a refletir sobre os temas centrais da obra. Desde os primeiros versos, Drummond constrói um retrato lírico do desmoronamento de um lar em seus aspectos físico e emocional. Ao incorporar essa citação ao romance, Hatoum antecipa a liquidação da casa onde a família viveu e dos próprios vínculos que sustentavam suas relações. A casa, que por vezes parece um personagem silencioso na narrativa, carrega consigo as marcas da memória, da dor e das mágoas acumuladas ao longo das gerações.

Na narrativa de Hatoum, a casa é descrita como o espaço onde todos os conflitos da família se concentram, mas também como um receptáculo das memórias que resistem ao tempo. Essa interação entre espaço físico e emocional é encapsulada na epígrafe de Drummond, que, com seu tom melancólico e reflexivo, antecipa os dilemas narrativos. Nael, o narrador, observa: "O que ficou para trás na casa não eram apenas os móveis; eram as histórias, os ecos das vozes, os gritos e os silêncios que moldaram aquela família." (Hatoum, 2000, p. 67). Essa sensação de que a casa guarda algo mais profundo do que objetos materiais ressoa com os versos de Drummond: "todos os móveis todos os pesadelos", destacando a ligação entre espaço e memória.

Segundo Gérard Genette (2009), a epígrafe desempenha diversas funções importantes no contexto de uma obra literária. Entre essas, a segunda função é especialmente relevante para *Dois irmãos*. A epígrafe, ao comentar indiretamente os temas da narrativa, oferece uma lente interpretativa que guia o leitor para compreender as camadas mais profundas da obra.

Isso é evidente quando Nael reflete sobre a fragmentação das relações familiares: "Ninguém parecia disposto a resolver o que estava quebrado, e a casa parecia carregar o peso dessa recusa." (Hatoum, 2000, p. 82). Aqui, a epígrafe amplia o impacto simbólico da narrativa, ao conectar as tensões da família ao espaço físico que as abrigou.

A quarta função da epígrafe, o efeito-epígrafe, também se manifesta de forma significativa na obra. Genette afirma que "a presença ou a ausência de epígrafe assinala por si só, afora pequena margem de erro, a época, gênero ou a tendência de um escrito." (Genette, 2019, p. 144). A escolha de Drummond como autor da epígrafe posiciona *Dois irmãos* dentro da tradição literária brasileira e estabelece uma ponte entre o modernismo poético e a narrativa contemporânea. O lirismo da epígrafe permeia a obra, como no momento em que Nael reflete sobre a venda da casa: "A liquidação da casa não era apenas um ato material; era uma despedida, um abandono do que foi e do que poderia ter sido." (Hatoum, 2000, p. 119).

Além de estabelecer conexões simbólicas com o texto, a epígrafe desempenha um papel fundamental na interação com o leitor. A abordagem de Hans Robert Jauss ajuda a compreender como a epígrafe atua como um ponto de abertura que convida o leitor a preencher lacunas e interpretar significados. Ele argumenta que "o texto não oferece uma verdade absoluta, mas uma multiplicidade de caminhos que só podem ser percorridos pelo envolvimento do leitor." (Jauss, 2002, p. 23). Em *Dois irmãos*, a epígrafe de Drummond, ao abordar a liquidação de lembranças, desafia o leitor a relacionar esses conceitos às tensões narrativas e à própria experiência de perda e memória.

Annie Rouxel complementa essa perspectiva ao explorar a leitura subjetiva como um ato de diálogo entre texto e leitor. Segundo a autora, "ler é se confrontar com o texto a partir de nossas próprias emoções e vivências, permitindo que as histórias narradas se misturem às nossas próprias." (Rouxel, 2018, p. 47). A epígrafe do livro, ao evocar imagens de lembranças e pecados, mobiliza o leitor a refletir sobre suas próprias memórias e perdas, ampliando o impacto emocional da narrativa. Quando Nael descreve a casa como um lugar onde "os ecos das brigas ainda podiam

ser ouvidos, como um som que nunca desaparece" (Hatoum, 2000, p. 93), o leitor é convidado a ressignificar sua própria compreensão de espaço e memória.

A relação entre a epígrafe, o texto e o leitor também podem ser analisada sob a perspectiva de dialogicidade. O texto literário pode ser destacado como um espaço de múltiplas vozes, onde cada elemento, incluindo a epígrafe, contribui para essa interação polifônica. A epígrafe de Drummond, ao estabelecer conexões com o tema da liquidação emocional e física, atua como uma dessas vozes que dialogam tanto com a narrativa de Nael quanto com as reflexões do leitor. Esse diálogo é ampliado na obra quando Nael reflete: "A casa, agora vazia, ainda parecia gritar as histórias que nunca foram contadas, como se exigisse que fossem ditas." (Hatoum, 2000, p. 111).

Além disso, Barthes (1986) nos ajuda a compreender como a epígrafe é, para além de uma introdução, um elemento estruturante que amplia as possibilidades interpretativas da obra. Consoante a isso, entendemos como o texto literário é um espaço de abertura, onde múltiplos significados podem coexistir e onde a relação entre autor e leitor é mediada pelo próprio texto. Na obra de Hatoum a epígrafe atua como esse mediador, criando uma constelação de significados que conecta a narrativa às reflexões do leitor sobre memória, pertencimento e perda.

A epígrafe também encapsula a transitoriedade das relações humanas e sua inevitável fragilidade. A frase "todos os pecados cometidos ou em vias de cometer" reverbera na obra ao expor as marcas deixadas pelos conflitos entre os irmãos e a tensão irreparável que permeia a família. Quando Zana, a mãe, tenta reconciliar Yaqub e Omar, ela expressa uma esperança que nunca se concretiza: "Talvez um dia eles se entendam, dizia Zana, mas até ela sabia que isso era impossível." (Hatoum, 2000, p. 95). Aqui, a epígrafe prepara o leitor para esse desfecho e amplifica o impacto emocional ao conectar os eventos narrativos ao simbolismo poético.

A memória, que é o eixo central de *Dois irmãos*, encontra na epígrafe um reflexo. Nael, ao reconstruir o passado, enfrenta constantemente os limites de sua própria compreensão: "O que escrevo são pedaços do que lembro e

do que ouvi. Talvez o que falta seja mais importante do que aquilo que sei." (Hatoum, 2000, p. 152). Essa incompletude ressoa com a epígrafe, que sugere que a venda da casa, e tudo que ela representa, nunca pode apagar completamente os imponderáveis que ela abrigou. A narrativa de Hatoum é marcada por esse conflito entre aquilo que é lembrado e aquilo que se perde, tornando a casa um símbolo da fragilidade da memória e dos vínculos humanos.

Rouxel argumenta que o leitor desempenha um papel ativo na reconstrução do texto, trazendo suas próprias vivências para a interpretação. Segundo ela, "a memória do leitor se entrelaça com a memória narrada, criando um encontro entre história e subjetividade." (Rouxel, 2018, p. 49). Esse processo é intensificado pela epígrafe, que, com seu tom lírico e evocativo, convida o leitor a refletir sobre suas próprias experiências de perda, transformação e pertencimento. Ao abordar a venda da casa como um momento de ruptura, Hatoum permite que o leitor projete suas emoções na narrativa, tornando a leitura um diálogo íntimo.

Jauss complementa essa perspectiva ao destacar que o leitor é essencial para preencher as lacunas deixadas pelo autor quando afirma que "a literatura se realiza na interação entre texto e leitor, e o significado do texto emerge dessa relação dinâmica." (Jauss, 2002, p. 27). Na obra, a epígrafe de Drummond cria essas lacunas ao sugerir que a casa carrega mais do que lembranças, ela abriga os "imponderáveis" que nunca podem ser totalmente explicados ou liquidados. Essa ambiguidade exige que o leitor participe da construção dos significados do texto, interpretando os silêncios e fragmentos deixados por Nael em sua narrativa.

A epígrafe, enquanto voz externa, entra em diálogo direto com a narrativa de Nael e com as interpretações do leitor, criando uma constelação de significados que transcende o texto. Essa interação é evidente quando ele descreve o impacto emocional da casa: "Mesmo depois de vazia, ela parecia viva, como se guardasse em seus muros as sombras do que aconteceu." (Hatoum, 2000, p. 96).

A memória, enquanto força motriz da narrativa, também destaca o papel da epígrafe como um elo entre o passado e o presente. Nael, ao narrar os eventos que ocorreram na casa, admite que suas lembranças estão

fragmentadas: "As partes que consigo lembrar são apenas sombras do que foi. Não sei se consigo juntar tudo em algo que faça sentido." (Hatoum, 2000, p. 142). Essa incompletude reflete a ideia central da epígrafe, que permeia a impossibilidade de liquidar completamente as marcas do passado. A casa vendida torna-se o símbolo daquilo que permanece, mesmo quando os objetos materiais são removidos.

Além disso, a epígrafe intensifica os temas da narrativa e posiciona *Dois irmãos* como uma obra que dialoga com tradições literárias brasileiras e universais. Ao escolher Drummond como interlocutor, Hatoum conecta seu romance à herança modernista brasileira. Essa interação entre poesia e narrativa amplifica a densidade simbólica da obra, tornando-a uma experiência literária rica e multifacetada.

Annie Ernaux e *os anos*

> Temos apenas a nossa história e ela não é nossa. (José Ortega y Gasset)

> – Sim. Seremos esquecidos. É a vida, nada podemos fazer. Aquilo que hoje parece importante, grave, cheio de consequências, um dia será esquecido, deixará de ter relevância. E o curioso é que não podemos saber hoje o que será um dia considerado grande e importante ou medíocre e ridículo. (...) Pode ser também que esta vida de hoje à qual nos agarramos seja um dia considerada estranha, desconfortável, desprovida de inteligência, insuficientemente pura e, quem sabe até, passível de culpa. (Anton Tchekhov)

As epígrafes que abrem *Os anos*, de Annie Ernaux preparam, desde o início, uma atmosfera de leitura e funcionam como dispositivos que estruturam e orientam a experiência interpretativa do leitor. Atuando em duas funções, interpretativa e efeito-epígrafe, elas criam sentidos, direcionam o olhar e modulam a escuta do texto. O romance atua sob o signo dessas vozes outras, que se infiltram na narrativa como marcas de memória, antecipando e tensionando os temas centrais da obra: identidade, experiência coletiva e a fragilidade das fronteiras entre o vivido e o narrado.

A primeira epígrafe, de José Ortega y Gasset, já antecipa uma dimensão fundamental do romance: a relação paradoxal entre o sujeito e sua própria memória, atravessada por estruturas coletivas. O que parece ser uma narrativa pessoal logo se revela como um projeto de escrita que busca ultrapassar o individual, fundindo biografia e o social. A história vivida pela narradora é, na verdade, atravessada por discursos históricos, culturais e midiáticos, o que a distancia da ideia de uma experiência puramente subjetiva e soberana.

A segunda epígrafe, retirada de Anton Tchekhov, dialoga com a recusa da autora em apresentar uma identidade fixa. Ao longo de *Os anos*, o eu narrativo é constantemente diluído em um "nós", ou mesmo em uma forma impessoal, que busca captar os gestos, os objetos, as palavras e os silêncios que atravessam gerações. A autora apresenta a personagem como vetor sensível de uma história comum, que desaparece para dar lugar à escuta dos ecos culturais e temporais, como explicita ao afirmar: "Nas conversas ao redor de uma mesa em dias de festa, nós seremos apenas um nome, cujo rosto vai se desvanecer até desaparecer na massa anônima de uma geração distante." (Ernaux, 2021, p. 15).

Em outra passagem, ela observa: "Cada um de nós guarda dentro de si as gerações que o precederam. Ao escrever, tento dar forma a esse acúmulo, a essa espessura" (Ernaux, 2021, p. 91). Nesse gesto, a memória não é apenas pessoal, mas uma memória-sedimento, atravessada por camadas culturais, sociais e políticas. O texto se torna então uma tentativa de "salvar alguma coisa do tempo em que nunca mais estaremos" (Ernaux, 2021, p. 25), evidenciando que a escrita em *Os anos* visa tanto ao testemunho quanto à construção de uma memória coletiva.

A intertextualidade presente nas epígrafes pode e deve como parte orgânica da arquitetura do texto. Nesse sentido, Barthes oferece uma contribuição teórica fundamental ao afirmar que "[...] todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis" (Barthes, 2004, p. 275). Assim, as epígrafes funcionam como dispositivos antecipadores que já contêm, em forma condensada, uma tensão fundamental do romance: o entrelaçamento entre

o tempo individual e o tempo coletivo, entre a fala interior e os discursos sociais. Mais do que isso, elas instauram uma atmosfera de estranhamento e reflexão que molda a forma como o leitor irá se engajar com a obra.

Do ponto de vista da construção semiótica, a obra de Ernaux pode ser lida à luz das formulações de Umberto Eco, sobretudo no que diz respeito à pluralidade de significados que um texto literário pode oferecer. Como afirma Eco

> [...] a pesquisa semiológica, pelo menos como a entendo, não visa a definir um sistema de comunicação baseado em estruturas imutáveis do Espírito Humano [...], e sim tentar continuamente dar formas cada vez mais abrangentes e operativas às modalidades pelas quais os homens se comunicam no curso da história e através de modelos sócio-culturais diferentes. (Eco, 1991, p. 16)

Isso significa que o texto não encerra sentidos, mas os propõe, abrindo-se à cooperação interpretativa do leitor, que atualiza o discurso a partir de sua própria experiência. As epígrafes, nesse caso, funcionam como guias semióticas que sugerem possíveis direções de leitura sem aprisionar o leitor a uma interpretação única.

Ainda segundo Eco, "[...] a linguagem seria então um sistema que se esclarece por si mesmo, através de sucessivos sistemas de convenções que se explicam reciprocamente" (Eco, 1991, p. 116), o que implica que os sentidos não são dados a priori, mas construídos no entrelaçamento entre texto, leitor e contexto sociocultural e histórico. O mesmo vale para as epígrafes, que só se realizam plenamente quando acionadas pela experiência de leitura. Como destaca Barthes,

> [...] um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura: a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino [...]. (Barthes, 2004, p. 64)

Nesse processo, o texto de Ernaux se torna lugar de escuta e ressonância, não uma narrativa com começo, meio e fim, mas um arquivo sensível, feito de restos, de ecos, de palavras que se repetem e retornam.

A função interpretativa permite que o leitor entre em contato com as ideias de Ortega y Gasset e de Anton Tchekhov como enunciados que anunciam a reflexão de Ernaux sobre o pertencimento, o tempo e a memória como matéria compartilhada. Essas epígrafes condensam, em sua breve enunciação, o embate entre individualidade e coletividade, entre o desejo de singularidade e a percepção de que a história pessoal está irrevogavelmente internalizada nas malhas da história coletiva. Como observa Barthes, "[...] o texto é um tecido de citações provenientes dos mil focos da cultura." (Barthes, 2004, p. 68), e é precisamente esse entrelaçamento que funda a arquitetura narrativa de Ernaux.

Essa intertextualidade epigráfica contribui para o que Barthes denomina como "texto de prazer": aquele em que o leitor se vê convocado a participar de uma leitura não passiva, mas dialógica, atravessada pela fricção de sentidos, pela ativação de memórias e pelo jogo com o já-dito. Como ele afirma, "O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu." (Barthes, 1987, p. 26). Em *Os anos*, esse corpo que lê é constantemente deslocado pelas imagens, pelas vozes coletivas, pela justaposição de tempos, narradores e expressões sociais.

Por sua vez, o de efeito-epígrafe, atua como uma força estrutural. A leitura do romance é constantemente permeada pelo eco das epígrafes, porque elas não desaparecem após a abertura, mas permanecem como camadas de sentido que ressoam a cada movimento da narrativa. Ao reler a observação de Ernaux de que "história familiar e história coletiva são uma única coisa" (Ernaux, 2021, p. 24), somos inevitavelmente remetidos ao enunciado de Ortega y Gasset: "Temos apenas a nossa história e ela não é nossa". As frases se iluminam mutuamente, tecendo um jogo de espelhamentos que amplia o simbolismo do texto.

Esse efeito de reverberação é uma das marcas do que Umberto Eco define como a abertura do texto literário à pluralidade de leituras. As

epígrafes antecipam temas e moldam o campo semântico em que a narrativa se desenrola. Elas criam uma espécie de moldura simbólica que, ao mesmo tempo que orienta a leitura, exige do leitor um gesto ativo de significação. Na obra, esse gesto se concretiza na forma de escuta: escuta da linguagem gasta, das expressões esquecidas, da memória do outro, das palavras que voltam em contextos deslocados, como em: "expressões em desuso, ouvidas de novo ao acaso, de repente tornam-se valiosas como objetos perdidos e reencontrados" (Ernaux, 2021, p. 12). A epígrafe, nesse caso, é uma operador de sentido, um modo de ativar a sensibilidade do leitor para os fluxos temporais que atravessam a obra.

O que se estabelece, portanto, é um campo de escuta. Uma escuta que reconhece, nas vozes epigrafadas, sua própria condição de possibilidade. A epígrafe se torna uma espécie de "ouvido externo" do texto, uma marca do que ainda será dito e uma convocação para que o leitor acolha, para além do enredo, as ausências, os restos, os silêncios. O texto de Ernaux, como observa Barthes, "[...] não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas." (Barthes, 2004, p. 62). Assim, a epígrafe, longe de ser um limiar neutro, é um ponto de inflexão semiótica, que participa da construção de sentido e convida o leitor a se posicionar frente às ambiguidades da linguagem, da memória e da identidade.

Considerações finais

A análise das epígrafes em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, e *Os anos*, de Annie Ernaux, evidencia como esses enunciados inaugurais exercem funções estruturais e interpretativas no tecido narrativo. Mais do que elementos periféricos, elas operam como referências de leitura que antecipam e tensionam os grandes temas das obras, como memória, identidade, tempo e pertencimento. Ao exercerem simultaneamente as funções interpretativa e de efeito-epígrafe, tais fragmentos textuais participam

ativamente da construção do horizonte de expectativas do leitor, promovendo uma escuta reflexiva.

No romance de Hatoum, a epígrafe estabelece uma atmosfera marcada pela dor da experiência familiar e pela fragilidade da memória, inserindo o autor num diálogo direto com a tradição literária brasileira. Nesse contexto, a memória não é apenas o que se recorda, mas o que se inventa, o que se silencia e o que se disputa entre vozes em conflito. Já em *Os anos*, as epígrafes de Ortega y Gasset e Anton Tchekhov anunciam um movimento de diluição do "eu" em um "nós", aproximando a trajetória da narradora de uma história coletiva e, ao mesmo tempo, intangível.

Apoiando-se nas ideias dos teóricos abordados, observamos que as epígrafes funcionam como operadores semióticos e intertextuais, abrindo o texto para múltiplas leituras. Barthes lembra que todo texto é um intertexto, enquanto Eco destaca que o sentido não é fixo, mas construído em um jogo de convenções e leituras. As epígrafes, portanto, não encerram significados, mas os inauguram. São enunciados que ressoam ao longo da narrativa, convocando o leitor a completar o gesto literário em sua própria experiência interpretativa.

Tanto com Hatoum quanto com Ernaux, o uso das epígrafes reafirma a literatura como espaço de escuta e reverberação. Elas anunciam os temas centrais e ajudam a costurar as vozes, do passado, da coletividade, da memória, da perda, que habitam a narrativa. Ao final, o que se evidencia é que a epígrafe não é uma citação isolada: é uma fresta por onde entra a história, abrindo a obra para o diálogo com o mundo e com o leitor.

Referências

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 2ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ERNAUX, Annie. **Os anos**. São Paulo: Fósforo. 2021.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

JAUSS, Hans Robert et al. **A literatura e o leitor**: textos de Estética da Recepção. Seleção, coordenação e tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ROUXEL, Annie. Ousar ler a partir de si: desafios epistemológicos, éticos e didáticos da leitura subjetiva. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 35, 2018.

WORDSWORTH, William. **O Prelúdio**: ou o desenvolvimento do Espírito de um Poeta. Poema autobiográfico. Tradução e apresentação Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

NARRATIVAS ORAIS, ENCANTAMENTOS E DESAFIOS NA FORMAÇÃO LEITORA DA EJA

Carlene Vieira Dourado[1]

Desde os tempos mais remotos, as narrativas orais entre as gerações têm servido como um meio de comunicar, educar, entreter e unir comunidades, constituindo-se como uma importante ferramenta na formação da identidade coletiva. Em sociedades onde a escrita não era predominante, a oralidade emergiu como o principal veículo de transmissão cultural, desempenhando uma função central na perpetuação dos saberes ancestrais. Segundo o tradicionalista africano Hampâté Bâ (2010, p. 183), os narradores da tradição oral são peças fundamentais na preservação da memória coletiva e dos valores culturais: "são eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através das experiências, mas por meio de histórias, lendas, máximas, adágios. Os provérbios são as missivas legadas à posteridade pelos ancestrais".

No entanto, à medida que os contextos socioculturais se transformam, algumas práticas tradicionais, como a figura do narrador oral, sofrem modificações. Walter Benjamin, na década de 1930, no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, já alertava para o declínio dessa figura diante da modernidade capitalista. Ainda assim, a narrativa oral persiste como um elemento significativo na construção de sentidos, exercendo influência tanto nas comunidades tradicionais quanto nos espaços formais de aprendizagem. Temos observado, no entanto, que no ambiente escolar, o trabalho com os gêneros que fazem parte da narrativa/literatura oral, frequentemente são tratados de forma superficial e utilitária, sem espaço para a imaginação, fruição e a apreciação. A imaginação, força que atravessa e sustenta a travessia do humano, é para o educando um território de liberdade onde se tece a esperança e se cultiva o desejo de (re)inventar-se.

1 Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários - UEFS; Mestre em Crítica Cultural - UNEB; Professora da Educação Básica/Sec-Ba. ORCID: https://orcid.org/0009-0000-6032-6086 Email- douradocarlene@gmail.com

Existem diversos estudos no campo da literatura oral, porém com ênfase predominante na educação infantil; isso resulta numa lacuna significativa em estudos que investiguem as interfaces das narrativas orais na formação leitora na Educação de Jovens e Adultos (EJA) em contextos rurais. Soma-se a isso as incoerências no que concerne ao ensino de literatura em um dos documentos norteadores curriculares mais atuais, a BNCC - Base Nacional Comum Curricular. O documento orienta que a escola trabalhe com obras da tradição popular, no entanto, conforme observam os autores Amorim e Silva (2019, p. 170): o documento posiciona-se de modo bastante contundente quanto à necessidade do trabalho com os clássicos em sala de aula, sob o argumento de que, por meio deles, preservamos e compreendemos de forma mais profunda nossa identidade artístico-cultural .

Esse modelo hegemônico e engessado de se trabalhar literatura parece não ter funcionado, não faz sentido formar o leitor da EJA com literatura canônica e descartar a literatura popular que os representam. Sendo assim, as narrativas da tradição oral podem ser entendidas como um recurso educativo multifacetado que vai além do trabalho com a leitura e a escrita em suas concepções tradicionais para com este público.

O conceito tradicional de leitura é compreendido como um processo técnico de decodificação e compreensão literal de palavras. Defensores desse modelo focaram na habilidade de reconhecer e interpretar o texto de forma direta. No entanto, essa abordagem é criticada por não considerar aspectos mais amplos da leitura, como a interpretação crítica e o contexto cultural. Mikhail Bakhtin (1981), por sua vez, oferece uma perspectiva importante sobre a leitura enquanto processo dinâmico e social. Para ele, compreender um texto implica dialogar com múltiplas vozes, contextos e sentidos, o que amplia a leitura para além da simples decodificação. Assim, ao considerar o leitor como sujeito ativo na construção de significados, sua abordagem rompe com a visão reducionista e instrumental da leitura, valorizando sua dimensão ideológica, cultural e formativa.

Atualmente inúmeras pesquisas põem em diálogo as concepções de leitura; o fato é que a escola não pode privilegiar uma única abordagem,

enquanto prática decodificadora e tornar-se um espaço de exclusão, sobretudo com os estudantes atores desse estudo que, geralmente possuem dificuldades em decodificar sinais gráficos ou ler um texto escrito complexo, no entanto possuem uma vasta experiência em outros tipos de leitura. Eliana Yunes (2002) nos lembra que o desenvolvimento da competência leitora depende do estabelecimento de uma relação pessoal com a leitura. Leitura é construção do eu, do sujeito. Sendo assim, os processos de leitura dos atores sociais da EJA devem contemplar repertórios e obras que possam dialogar com suas leituras de mundo e seus contextos de vida. Dentro dessa perspectiva, questiona-se quem é esse leitor e como se dá seu processo de leitura. O trabalho com gêneros da narrativa de tradição oral pode facilitar o processo de formação do leitor e fomentar a formação do leitor literário[2]?

Em particular, acredita-se que na Educação de Jovens e Adultos, as narrativas orais assumem um papel ainda mais relevante, uma vez que muitos alunos e alunas que retornam aos estudos após longos períodos afastados da educação formal, trazem consigo uma rica bagagem de conhecimentos e experiências adquiridas ao longo de suas vidas. Esses estudantes, muitas vezes oriundos de contextos rurais ou periféricos, possuem uma relação estreita com a oralidade e com as narrativas que compõem seu repertório cultural.

A EJA, conforme estabelecido pela Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB), tem como objetivo proporcionar oportunidades educativas para aqueles que não tiveram acesso à educação na idade apropriada. No entanto, para que essa educação seja efetiva e inclusiva, é fundamental que se reconheça e valorize os saberes e experiências dos estudantes. Sabemos, entretanto, que este modelo de educação tem dado sinais de que ainda não obteve um alcance satisfatório. Os estudantes são atuantes em suas igrejas, famílias, comunidades, mas em alguns contextos não há espaço para suas formas de falar, para a oralidade, modelo de

2 Conforme Rildo Cosson (2009) leitor literário é aquele que, através do letramento literário, desenvolve a capacidade crítica e sensível de interpretar e se envolver com textos literários, indo além da simples decodificação para uma experiência de reflexão e apreciação estética.

leitura, experiências, cor, identidade, origem, escolaridade e suas histórias de vida.

Os atores sociais deste estudo frequentam uma escola pública rural, em sua maioria pertencentes à raça negra, adultos e idosos que não dominam leitura e escrita em suas concepções tradicionais. O anseio que nos move é entender qual o sentido de uma educação que se quer inclusiva, que objetiva ser ponte para que os sujeitos atravessem as margens que os separam do restante do mundo e atuem nos mais diversos contextos sociais, mas ao mesmo tempo, essa educação escolar negligencia outras práticas de leitura, experiências e práticas culturais do educando, tornando o aprendizado esvaziado de sentido.

Partindo desta ótica, o presente artigo de inspiração pós-estruturalista, torna-se contra hegemônico na medida em que traz para a cena os atores acima descritos e questiona qual concepção de leitura ocupa o espaço da EJA; busca-se ainda trazer para o debate práticas da tradição oral para pôr em diálogo com a escrita reificada pela escola, prática legitimada pelos agentes de poder. Daí o viés pós-estruturalista deste estudo, já que este movimento propõe a desconstrução de poderes instituídos e [ ] contribui com a sua crítica da verdade e sua ênfase na pluralidade de interpretação (Peters, 2000, p. 32).

A proposta é discutir como as narrativas orais contribuem para a formação leitora dos estudantes da EJA, especialmente em escolas do campo, destacando sua relação com o ensino de literatura. Esses estudantes, apesar de integrarem um público heterogêneo, geralmente são homens e mulheres, pardos e negros com idades entre 25 e 70 anos, são trabalhadores do campo, agricultores, catadores, donas de casa e profissionais da construção civil, cujas experiências e saberes são atravessados pela oralidade como forma central de transmissão cultural.

Os gêneros da narrativa oral como as narrativas de si, os provérbios, os mitos, as lendas, os cordéis, a poesia oral, os relatos históricos etc., integram o vasto campo da literatura oral, cujas matrizes são fundamentais para a compreensão da cultura e da identidade dos sujeitos. Considerar esses gêneros no ensino da literatura possibilita a construção de uma formação leitora que reconhece o repertório dos estudantes, ampliando suas

experiências de leitura e estabelecendo pontes entre os saberes da tradição oral e as práticas escolares. Dessa forma, o estudo busca fomentar um ensino mais significativo e inclusivo, que valorize as vivências e trajetórias dos sujeitos da EJA e reforce o papel da literatura como um espaço de diálogo entre oralidade e escrita.

A formação leitora dos estudantes da EJA em escolas do campo: desafios e possibilidades

A formação leitora de estudantes da Educação de Jovens e Adultos (EJA) em escolas do campo é atravessada por uma série de desafios que refletem as condições sociais, econômicas e culturais desses sujeitos. Conforme sinalizado, esses estudantes, em sua maioria, são trabalhadores rurais, adultos e idosos que retomam os estudos após longos períodos afastados da escola. Suas trajetórias são marcadas por interrupções educacionais, baixa escolarização familiar e a necessidade histórica de priorizar o trabalho sobre a educação formal.

A ausência de uma formação leitora estruturada desde a infância resulta em dificuldades na compreensão e interpretação de textos mais complexos, tornando a leitura em sua concepção tradicional uma prática distante de seu universo. Nesse sentido, acreditamos que a formação leitora desses sujeitos deveria partir de uma abordagem que reconhecesse e valorizasse seus saberes prévios, integrando práticas de leitura que possam dialogar com suas experiências de vida. O uso de textos que abordam a cultura rural, as narrativas orais locais, os relatos de vida e a literatura popular pode contribuir para aproximá-los do universo letrado de maneira significativa e com mais sentido.

A esse respeito, a perspectiva dos multiletramentos, conforme desenvolvida por Magda Soares (1998), amplia a compreensão tradicional de letramento ao reconhecer que os sujeitos constroem sentidos a partir de diversas práticas sociais de linguagem, ancoradas em suas vivências culturais, profissionais, religiosas, digitais e comunitárias. Assim, as formas de leitura e escrita mobilizadas no cotidiano como a escuta de causos, a

participação em rodas de conversa, o uso de aplicativos de mensagem, a leitura de textos religiosos ou de receitas caseiras devem ser compreendidas como práticas legítimas de letramento. Incorporar essa diversidade à prática pedagógica é fundamental para que a leitura assuma um papel significativo na vida dos estudantes da EJA no campo.

Nesse contexto, torna-se essencial que a escola reconheça e valide as leituras trazidas pelos estudantes, evitando a imposição de um modelo baseado, exclusivamente, na decodificação ou na valorização exclusiva de textos canônicos e descontextualizados. A valorização dos multiletramentos amplia as possibilidades de interação com a linguagem, promovendo um ensino mais humanizado, dialógico e coerente com as vivências dos sujeitos do campo.

Entre as práticas de multiletramentos mobilizadas pelos sujeitos da EJA no campo, é possível identificar um repertório diverso de saberes que se expressam em múltiplos modos de linguagem. Muitos estudantes demonstram familiaridade com a leitura e interpretação de textos religiosos que compõem a Bíblia Sagrada ou folhetos litúrgicos; outros se engajam na produção oral de causos, mitos e histórias que circulam em suas comunidades, o que revela uma forte tradição narrativa oral. Além disso, práticas como o uso de aplicativos de mensagem para comunicação com familiares e vizinhos, a leitura de bulas de remédio, rótulos de produtos agrícolas, receitas culinárias e o acompanhamento de conteúdos em rádios comunitárias configuram formas legítimas de letramento em contextos não escolares. Esses saberes e práticas, muitas vezes invisibilizados pelo modelo escolar tradicional, evidenciam a necessidade de uma abordagem pedagógica que os reconheça como fontes válidas de conhecimento e ponto de partida para a construção de novos sentidos na escola.

A relação entre literatura oral/oralidade e formação leitora tem sido discutida por estudiosos ao longo dos anos; a professora e pesquisadora Maria de Fátima Berenice da Cruz que, em um trabalho investigativo sobre os desafios do texto literário na formação leitora de estudantes da educação de jovens e adultos, evidencia os equívocos de algumas práticas docentes ao reduzir o ensino de leitura. Assim, ela observa:

> Considerei a prática de leitura na sala de aula como sendo mais complexa, porque entendi que havia um equívoco dos professores ao dicotomizarem, no planejamento escolar, o ensino da leitura em dois formatos. O ensino da leitura não pode ser desenvolvido na sala de aula visando alcançar o objetivo da decodificação ou da fruição. O texto, e em especial o texto literário, deve servir de pretexto para que o aluno-leitor possa dialogar com os discursos da sociedade na qual habita. Esta proposta não refuta a avaliação e nem tão pouco a decodificação. Ela vai mostrar que é possível estabelecer um amálgama de todos os fatores que compõem a habilidade da leitura. E desta forma o aluno-leitor passa a ver o trabalho com o texto como uma rica possibilidade de conhecer o texto a partir do seu envolvimento real com ele (Cruz, 2009, p. 142).

Essa observação nos leva a uma questão ainda mais complexa, se com o texto literário escrito, impresso, materializado, há uma significativa redução do trabalho com a leitura, imaginemos a exclusão que ocorre com aqueles estudantes que não possuem o domínio da leitura exigida pela escola. Além dessa, somos desafiados por muitas outras problemáticas no que se refere à formação leitora e emancipatória dentro dos espaços da sala de aula. A esse respeito, Rosemary Oliveira (2013) reflete sobre os numerosos desafios enfrentados no ensino da leitura nas escolas, como a falta de organização e logística, a ausência de apoio familiar e a defasagem na formação de alguns profissionais, que não estão atualizados com as mais recentes pesquisas sobre leitura. Ela também menciona a influência de várias outras variáveis que dificultam o aprendizado, resultando em situações onde nem todos os alunos aprendem da mesma forma ou no mesmo ritmo, e aponta para currículos que não empoderam os alunos de maneira adequada.

Seguindo o fio desenrolado por esta autora, surgem diversas inquietações referentes à formação do leitor na EJA, desde a circulação e recepção das narrativas de tradição oral na sala de aula à forma como as práticas de leitura dos estudantes são recebidas pelos ambientes formais de aprendizagem. Rildo Cosson (2006), a respeito do letramento literário, argumenta

que este processo vai muito além da simples decodificação de textos. Em sua concepção, o letramento literário envolve a formação de leitores que não só compreendem o texto literário em sua literariedade, mas que também são capazes de interpretá-lo, apreciá-lo esteticamente e relacioná-lo ao seu contexto cultural e histórico. Ele destaca também que o letramento literário é um processo contínuo, que se desenvolve ao longo do tempo e que deve ser incentivado por meio de práticas pedagógicas que aproximem o estudante do texto literário de maneira significativa e prazerosa.

Se o estudante não tem esse contato com o texto literário ou se o educador/educadora não explora as potencialidades do texto, a formação leitora será fragmentada, cheia de lacunas. Daí a importância de se considerar as leituras de mundo e toda a bagagem cultural que os estudantes trazem consigo; se o sujeito não domina a leitura em sua concepção tradicional de decodificação, ele domina a oralidade, ele sabe contar uma história, sabe o significado de um provérbio ou fazer uma narrativa de si, consegue elevar a capacidade imaginativa que o texto permite, consegue apreender os ensinamentos e os sentidos que o texto traz, o que muda é apenas o formato, da escrita para a oralidade.

E esse texto oral, performatizado, por ser vocalizado e não escrito é destituído de literariedade? Alguns estudiosos desde Paul Zumthor até os estudos mais recentes como os das pesquisadoras Gislayne Matos (2005) e Doralice Alcoforado (2018), por exemplo, têm levantado questionamentos a esse respeito do tratamento dado ao texto oral em relação à escrita e a sobreposição que se tem dado ao texto literário escrito em detrimento do oral. Ainda que os documentos orientadores curriculares como a BNCC, (Base Nacional Comum Curricular), incluam a oralidade como prática de linguagem, sabe-se que muitos dos gêneros discursivos/textuais sugeridos para o desenvolvimento de competências e habilidades relacionados a este eixo não contempla a realidade de muitos estudantes, sobretudo aqueles que são socialmente marginalizados. Assim o documento orienta:

> As práticas de linguagem que ocorrem em situação oral com ou sem contato face a face, como aula dialogada, webconferência,

> mensagem gravada, spot de campanha, jingle, seminário, debate, programa de rádio, entrevista, declamação de poemas (com ou sem efeitos sonoros), peça teatral, apresentação de cantigas e canções, playlist comentada de músicas, vlog de game, contação de histórias, diferentes tipos de podcasts e vídeos, dentre outras. Envolve também a oralização de textos em situações socialmente significativas e interações e discussões envolvendo temáticas e outras dimensões linguísticas do trabalho nos diferentes campos de atuação (Brasil, 2018, p.78-79).

Os documentos e as escolas se configuram como agentes de poder na medida em que homogeiniza e agrupa todos os estudantes a uma mesma classe social, gênero, raça etc; grande parte dos gêneros discursivos elencados acima não refletem a realidade dos estudantes da EJA, sobretudo o público-alvo desta pesquisa, já que, em sua maioria, não vive em centros urbanos, não possuem poder econômico para se apropriarem de recursos tecnológicos. Essa afirmação pode ser endossada pelos pesquisadores Dantas & Amorim (2023) ao refletirem sobre a importância da EJA e a necessidade de reconhecer e valorizar como uma modalidade educacional essencial, que atende a um público específico com necessidades e realidades distintas. São inúmeros os desafios enfrentados por esse público, o foco deste estudo, no entanto, é a complexidade das concepções de leitura descontextualizada para com esses atores sociais.

Outros pesquisadores (Santos, Conceição e Amorim, 2023, p. 129) que também navegam por essas margens, nos chamam a atenção para as idiossincrasias do público da EJA e a busca desses sujeitos por um processo de ensino e aprendizagem que respeitem seus tempos humanos, que garanta sua verdadeira inserção na sociedade, tendo a escola noturna como aberta e acolhedora para a suas necessidades de aprendizagens, culturais e sociais". Na realidade, muitos estudantes não se sentem acolhidos e sentem-se impotentes por não dominarem a leitura como quer a escola, nem a escrita, muitos menos fazem uso de ferramentas tecnológicas/digitais; e se a escola não acolhe os múltiplos letramentos dos estudantes, conforme denomina Roxane Rojo (2009), ela se torna excludente e se configura como

espaço de poder e dominação. Esse não deve ser seu papel, enquanto espaço de inclusão, transformação e valorização de saberes.

O discurso dominante sempre foi combatido por diversos estudiosos, principalmente por Paulo Freire, defensor da educação libertadora e inclusiva; em obras como *Pedagogia do Oprimido* (1970) e *A importância do ato de ler: em três artigos que se completam* (1982), Freire enfatiza a leitura do mundo como precursora da leitura da palavra. Ele defende uma pedagogia que integra o contexto cultural dos alunos ao processo de alfabetização e formação leitora, propondo uma educação libertadora que valoriza os saberes populares. Na obra *Pedagogia do Oprimido*, ele argumenta que a educação deve ser um ato de liberdade e transformação social, onde os educandos são sujeitos ativos no processo de aprendizagem. Este princípio é essencial para a EJA, pois muitos estudantes trazem consigo uma rica bagagem cultural e experiencial que pode ser potencializada através das narrativas orais. Na já citada obra *A importância do ato de ler*, Freire discute como a leitura é um processo que vai além da decodificação de palavras, envolvendo a interpretação crítica do mundo ao redor.

Diálogos entre oralidade, documentos orientadores e formação leitora

As narrativas orais são manifestações culturais que atravessam gerações, transmitidas de boca a ouvido, ressignificadas no tempo e no espaço. São formas de conhecimento que carregam a memória coletiva dos povos e constituem um dos pilares das culturas tradicionais. A oralidade, não se configura apenas como um meio de transmissão de histórias, mas como uma tecnologia simbólica que estrutura a comunicação, a identidade e os modos de apreensão do mundo.

Paul Zumthor (2000) destaca a performatividade da oralidade, ressaltando que a palavra falada é dotada de uma materialidade própria, distinta da escrita. Para ele, a voz é portadora de ritmos, entonações e gestos que ampliam a experiência narrativa, tornando-a um evento único a cada nova enunciação. Essa concepção encontra ressonância nos estudos de Amadou Hampâté Bâ (2010), que enfatiza a oralidade como um espaço

de transmissão de saberes ancestrais e de preservação da memória coletiva, especialmente em sociedades africanas, onde os narradores desempenham o papel de guardiões da tradição. Assim, o ato de narrar se configura como um veículo de socialização, educação e resistência, tanto em aldeias tradicionais quanto na escola.

A legitimidade das narrativas orais como forma de conhecimento, no entanto, ainda enfrenta resistência na historiografia literária. Durante séculos, o discurso dominante sustentou a primazia da escrita, relegando as poéticas orais a um lugar de inferioridade. Alvanita Santos (2018) denuncia essa marginalização ao afirmar que os textos da literatura oral são frequentemente analisados por modelos rígidos que desconsideram sua diversidade e especificidade, sendo, por vezes, rotulados como "literatura menor". Em artigo a respeito do tema, esta pesquisadora faz uma reflexão bastante importante que corrobora com o que está sendo dito a respeito da inferiorização que se tem dado à literatura oral em detrimento da escrita. Diz a autora Alvanita Santos (2018, p. 308):

> Os textos de que se ocupam os pesquisadores das poéticas orais ficam à mercê de modelos de análise rígidos e unidimensionais que não consideram a diversidade e as diferenças, o que acaba por relegá-los a campos discriminatórios, desconsiderados, no mais das vezes, como "literatura" – ou ainda tratados a partir de conceitos pré-estabelecidos, identificados como "baixa literatura", "literatura marginal" etc. (Santos, 2018, p. 308).

Essa desvalorização tem implicações diretas na escola, onde as múltiplas formas de letramento dos estudantes são, muitas vezes, ignoradas ou desqualificadas. A relação entre oralidade e escolarização é um ponto de tensão e, ao mesmo tempo, de potência no contexto da Educação de Jovens e Adultos (EJA). A escola, ao adotar um modelo hegemônico de leitura e escrita, frequentemente desconsidera os repertórios culturais dos estudantes, que são, em grande parte, marcados pela oralidade. Como destaca Roxane Rojo (2009), a negação dos múltiplos letramentos contribui para um processo de exclusão simbólica, em que aqueles que não dominam a

escrita nos moldes acadêmicos são vistos como deficientes em suas capacidades leitoras. No entanto, a oralidade é, em si, um campo vasto de produção e transmissão de conhecimento, onde os sujeitos demonstram habilidades narrativas complexas, como a construção de enredos, o domínio do ritmo e a capacidade de elaborar discursos argumentativos e metafóricos.

Nesse sentido, o letramento literário, conforme proposto por Cosson (2009), deve ir além da simples decodificação textual e abarcar uma formação leitora que envolva interpretação, apreciação estética e a relação entre texto e contexto cultural. O contato com narrativas orais no ambiente escolar possibilita que os estudantes reconheçam a legitimidade de suas próprias experiências e tradições. Assim, conforme já enfatizado, mesmo que o sujeito não domine a leitura convencional, ele detém o saber da oralidade: ele narra histórias, interpreta provérbios, rememora mitos e lendas, elevando sua capacidade imaginativa e interpretativa. O que se altera é o suporte da escrita para a voz, do texto fixo para a palavra viva.

A valorização das narrativas orais na escola, portanto, não deve ser vista como um anacronismo ou um resquício de um passado a ser superado, mas como uma estratégia pedagógica capaz de promover inclusão e transformação. Paulo Freire (1967) já apontava para a importância de uma educação dialógica, em que o conhecimento não seja imposto de forma vertical, mas construído coletivamente. No contexto da EJA, essa abordagem se torna ainda mais essencial, pois os estudantes trazem consigo uma rica bagagem cultural e experiencial que pode ser potencializada por meio das narrativas orais.

Dessa forma, o ensino de literatura na EJA não pode se limitar à transmissão de um cânone previamente estabelecido; ele deve abrir-se para as diversas manifestações da oralidade, reconhecendo sua legitimidade como forma de arte, de conhecimento e de identidade. O desafio, portanto, não está apenas em incluir as narrativas orais nos currículos, mas em garantir que elas sejam abordadas de forma crítica e reflexiva, em diálogo com as experiências dos estudantes e com os desafios do mundo contemporâneo.

Considerações

O presente estudo se propôs a discutir a relevância das narrativas orais na formação leitora dos estudantes da Educação de Jovens e Adultos, destacando como o trabalho com textos desse gênero, enraizados na tradição e na experiência coletiva, abre caminhos significativos para o letramento literário. Desse modo, acredita-se que a leitura não se restringe ao contato com o texto escrito, mas se manifesta também na escuta, na memória e na oralidade, que tecem os sentidos e fortalecem a relação do sujeito com a linguagem. No contexto da EJA, sobretudo nas escolas do campo, onde a trajetória escolar é marcada por descontinuidades e desafios, reconhecer a potência da palavra narrada significa valorizar saberes e repertórios que frequentemente são invisibilizados pelos modelos convencionais de ensino.

Retomando os questionamentos iniciais, percebemos que a apropriação das narrativas orais no espaço escolar não é apenas um resgate de tradições, mas uma possibilidade de ampliar a experiência leitora e de provocar encontros entre diferentes formas de transmissão do conhecimento. Como destaca Petit (2009), o leitor não é um sujeito passivo diante do texto, mas alguém que reinscreve sentidos, reemprega o que lê em outros contextos e se deixa transformar pela experiência da leitura. Essa relação dialógica entre leitor e narrativa se intensifica quando o texto se ancora na escuta e na oralidade, permitindo que o sujeito se reconheça naquilo que é narrado e, ao mesmo tempo, ressignifique sua própria trajetória.

Além disso, a presença da oralidade na formação leitora revela que a leitura é um processo afetivo e social. Como afirma Yunes (1995), o ato de ler combina sensibilidade e inteligência, tornando-se uma experiência que ultrapassa a decodificação da escrita para se configurar como um gesto de encontro e partilha. Essa perspectiva é essencial para pensar o letramento literário na EJA, onde as histórias narradas pelos sujeitos/educandos funcionam como pontes entre o vivido e o imaginado, entre a palavra dita e a palavra escrita. A escuta atenta dessas narrativas além de contribuir para a ampliação do repertório dos estudantes, pode fortalecer seu vínculo com

a leitura, despertando um desejo genuíno de ler e de contar suas próprias histórias.

Diante desse cenário, reafirma-se a necessidade de práticas pedagógicas que reconheçam o trabalho com as narrativas orais como parte constitutiva do processo formativo. Se a escola deseja formar leitores críticos e sensíveis, precisa compreender que a leitura não nasce apenas do contato com o livro, mas da imersão na linguagem em suas múltiplas formas. As narrativas orais, ao adentrar o espaço escolar, não apenas democratizam o acesso à literatura, mas também criam um ambiente em que a palavra encantada pode cumprir sua função primordial: transformar, sensibilizar e inscrever os sujeitos no mundo da leitura.

Referências

AMORIM, Marcel Alvaro de; SILVA, Tiago Cavalcante da. O ensino de literaturas na BNCC: Discursos e (Re) existências possíveis. In: GERHARDT, Ana Flávia Lopes Magela; AMORIM, Marcel Alvaro de (Orgs). **A BNCC e o ensino de línguas e literatura**. Campinas, SP: Pontes, 2019. [p. 153-179].

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras Escolhidas:** Magia e técnica, arte e política ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2008a. p. 114-221.

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <https://t.ly/2028t> Acesso em: 13 jun. 2025.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: Global, 2008.

COSSON, Rildo**. Letramento Literário:** teoria e prática. São Paulo: contexto, 2009.

CRUZ, Maria de Fátima Berenice da. **Inserção do Texto Literário na Educação de Jovens e Adultos:** Desafios e Perspectivas de Uma Formação Leitora. In: Interdisciplinar, Ano IV, V.8, jan-jun de 2009, p. 139-154.

DANTAS, T. R.; AMORIM, A. **Mais do que uma apresentação :** debates acerca da EJA**.** Revista Internacional de Educação de Jovens e Adultos, *[S. l.]*, v. 6, n. 11, p. 13-18, 2023. Disponível em: < https://shorturl.at/WIbrQ>. Acesso em: 2 jun. 2025.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler:** em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez & Moraes, 1982.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática docente. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdad**e. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In UNESCO. **História geral da África:** metodologia e pré-história da África. v.1. Brasília: Unesco, MEC, UFSCar, 2010.

KLEIMAN, Ângela B. Modelos de letramento e as práticas de alfabetização na escola. In: **Os significados do letramento:** uma nova perspectiva sobre a prática social. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1995.

MATOS, Gislayne A. **A palavra do contador de histórias**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Rosemary Lapa. **A leitura-estar-no-mundo e a constituição do sujeito-leitor.** 156 f. 2013. Tese (doutorado) Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013

PETERS, Michael. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura:** uma nova perspectiva. 2ª ed. Tradução Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROJO, R. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

SANTOS, Alvanita. Gêneros da literatura popular: na encruzilhada dos métodos. In: **Vozes, performances e arquivos de saberes**. Organizado por Edil Silva Costa, Frederico Augusto Garcia Fernandes e Nerivaldo Alves Araujo. – Salvador: Eduneb, 2018.

SOARES, M. **Letramento:** um tema em três gêneros. Autêntica, Belo Horizonte, 1998.

YUNES, Eliana. **Pelo avesso:** A Leitura e o Leitor. Revista Letras, *[S. l.]*, v. 44, 1995. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19078. Acesso em: 4 jun. 2025.

YUNES, Eliana. **Pensar a leitura**: complexidade. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Esta obra é coordenada por pesquisadores vinculados aos grupos de pesquisa GELIC/CNPq/ UFS e CIMEEP/UFS e recebeu apoio do Programas de Pós-Graduação: PPGL/UFS e PROFLETRAS/UFS e das agências de fomento CNPq e CAPES.