Desleituras
ISSN 2764-006X
Número 15 - jan. | fev. 2026

Andréa Pereira Cerqueira
Thiago Aguiar de Pádua
[Organizadores]

LITERATURA E HUMANIDADES

NARRATIVAS EM TEMPOS DE INCERTEZAS

DOI 10.56372/desleituras.v15i15.242



editora CALÊNDULA

Desleituras

Publicação periódica da Editora Calêndula sobre Literatura, Filosofia, Cinema, Estética e Educação e áreas afins em fluxo contínuo, publica artigos e ensaios sobre estudos literários e culturais, resenhas e recensões críticas de obras literárias e de obras científicas na área de Literatura e Teoria Literária, Filosofia, Educação e Cinema.

Editores deste número:
Andréa Pereira Cerqueira
Thiago Aguiar de Pádua

Conselho Editorial
Arturo Gouveia (Universidade Federal da Paraíba)
Cacio José Ferreira (Universidade de Brasília)
David Oscar Vaz (Centro Universitário Paulistano)
Ester Abreu Vieira de Oliveira (Universidade Federal do Espírito Santo)
Fábio Dantas (Universidade Federal da Paraíba)
Flávio R. Kothe (Universidade de Brasília)
Francisco Aurelio Ribeiro (Universidade Federal de Minas Gerais)
Joel Cardoso (Universidade Federal do Pará)
Rodrigo Costa de Araújo (Universidade Federal Fluminense)
Teresa Mendes (Instituto Politécnico de Portalegre/Portugal)
Thiago Aguiar de Pádua (Universidade de Brasília)

Diagramação eletrônica
Eros Cícero de Oliveira

Revisão:
Dos Organizadores

Catalogação na Publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos CRB-8

Desleituras
Número 15 - jan./fev. 2026
São Paulo, SP
ISSN: 2764-006X
1. Publicação Periódica - Literatura. Filosofia

CDD 050

© 2026 Permitida a reprodução parcial ou total por qualquer meio de impressão, em forma idêntica, resumida, parcial ou modificada, em língua portuguesa ou outro idioma, desde que citada a fonte.

Todos os textos publicados sob Licença *Creative Commons*

editora CALÊNDULA
Avenida Paulista, 726, Sala 1202,
Bela Vista, São Paulo-SP - CEP 01310-910
www.editoracalendula.com.br
editora@editoracalendula.com.br
@editoracalendula
(11) 9 4322-4207

Registros/indexações

Editorial

Andréa Pereira Cerqueira
Thiago Aguiar de Pádua

Há momentos históricos em que a realidade parece ultrapassar nossa capacidade de compreendê-la. Nesses períodos, as palavras se tornam frágeis e, ao mesmo tempo, indispensáveis. A coletânea *Literatura e Humanidades: narrativas em tempos de incertezas* nasce justamente dessa tensão: do reconhecimento de que o mundo contemporâneo se apresenta como um emaranhado de crises, mas também da convicção de que a literatura continua sendo um dos espaços privilegiados para pensar o humano quando ele vacila.

Esta coletânea de textos é, antes de tudo, um gesto de confiança na força das narrativas. Confiança de que contar e interpretar histórias ainda pode ser uma forma de resistência simbólica; de que a leitura crítica ainda é capaz de abrir fendas no discurso dominante; de que a imaginação literária ainda possui potência para reinventar sentidos onde o presente parece esvaziá-los. Em meio a um tempo que privilegia respostas rápidas e certezas frágeis, os textos aqui reunidos apostam na demora do pensamento e na complexidade da escuta.

Vivemos sob o impacto de transformações que atravessam todas as esferas da vida: mudanças climáticas que ameaçam ecossistemas inteiros, novas tecnologias que redesenham relações afetivas e profissionais, tensões políticas que desafiam as bases da democracia, discursos de ódio que corroem a empatia social. Diante desse cenário, as humanidades frequentemente são convocadas a justificar sua utilidade. Esta coletânea responde a tal exigência de outra maneira: não defendendo a literatura por sua eficiência, mas por sua necessidade ética e estética.

A literatura não resolve problemas imediatos. E é justamente por isso que ela é essencial. Enquanto outros discursos prometem soluções, as narrativas nos ensinam a conviver com perguntas. Elas revelam que a experiência humana não cabe em fórmulas, que o sofrimento não se traduz em estatísticas, que a esperança não se reduz a slogans. Cada artigo aqui presente parte dessa compreensão: a de que o texto literário é um espaço onde o humano pode ser pensado em sua inteireza contraditória.

Os ensaios reunidos nesta obra percorrem múltiplos caminhos para afirmar essa potência. Alguns deles retornam a obras

clássicas e contemporâneas para mostrar como a poesia e a narrativa têm sido, ao longo do tempo, instrumentos de denúncia contra a indiferença moral. Ao aproximar tradições aparentemente distantes, revelam que a literatura estabelece diálogos improváveis entre séculos, culturas e linguagens, lembrando-nos de que a sensibilidade humana possui uma história compartilhada.

Outros textos se dedicam a imaginar cidades possíveis e sociedades alternativas, interrogando o peso do patriarcado, das hierarquias e das exclusões que moldaram nosso passado e ainda assombram o presente. Essas reflexões resgatam a dimensão utópica da literatura: sua capacidade de projetar mundos outros, de desnaturalizar estruturas de poder, de fazer do sonho um instrumento crítico. A utopia, aqui, não surge como fuga da realidade, mas como método de transformá-la.

Há trabalhos que investigam as formas contemporâneas de dominação simbólica e afetiva, revelando como discursos aparentemente emancipatórios podem esconder novas modalidades de violência. Em diálogo com narrativas ficcionais, esses estudos demonstram que a literatura possui uma aguda sensibilidade para desmascarar mecanismos de controle que muitas vezes passam despercebidos no cotidiano. Ela ilumina aquilo que a normalidade tenta tornar invisível.

A coletânea também acolhe reflexões sobre a memória, tema central para compreender tempos de incerteza. Alguns ensaios exploram como lembranças individuais e coletivas se inscrevem em objetos, gestos e narrativas, construindo identidades e pertencimentos. Outros examinam de que modo o passado retorna sob a forma de trauma, exigindo novas linguagens para ser elaborado. Nesses textos, a literatura aparece como guardiã de experiências que a história oficial tende a silenciar.

Em vários momentos, o leitor encontrará análises que aproximam literatura e ecologia, evidenciando como as narrativas registram as marcas do antropoceno e as tensões entre humanidade e natureza. Ao revisitarem paisagens amazônicas, sertanejas e urbanas, tais estudos mostram que o espaço literário é também um espaço político, onde se debatem modos de habitar o planeta e de imaginar futuros sustentáveis. A crise ambiental, longe de ser apenas tema científico, revela-se como problema profundamente narrativo.

Outras contribuições se voltam para o encontro com a alteridade cultural, investigando como o contato com o estranho e o estrangeiro desestabiliza certezas ocidentais. Esses ensaios proble-

matizam as fronteiras entre o eu e o outro, entre centro e periferia, entre tradição e invenção, sugerindo que a literatura é um exercício permanente de deslocamento. Ler torna-se, assim, uma forma de desaprender preconceitos e de ampliar horizontes.

Não faltam, nesta obra, reflexões sobre o lugar do criador na era digital. A indústria cultural, as plataformas de streaming, os algoritmos e a automação criativa são analisados como novos desafios éticos para escritores, músicos e artistas. Ao discutir a precarização do trabalho simbólico e as formas contemporâneas de silenciamento, esses textos lembram que a luta pela imaginação crítica é também uma luta política.

Há ainda estudos que examinam a condição do sujeito marginal, errante e desamparado nas narrativas contemporâneas, revelando como a ficção expõe as falhas do Estado e as fraturas da cidadania. Outros investigam a potência da literatura infantil e juvenil para tratar do trauma e do silêncio, demonstrando que mesmo os leitores mais jovens podem ser convocados a enfrentar as dores do mundo com sensibilidade e coragem.

Encontram-se também reflexões sobre o afeto como força desorganizadora, sobre a espera como forma de resistência, sobre o amor como acontecimento que reconfigura a existência. Tais ensaios revelam a literatura como espaço privilegiado para pensar a ética das relações humanas, lembrando-nos de que nenhuma teoria substitui a experiência concreta do encontro com o outro.

A coletânea também se abre para ensaios de fôlego ensaístico que dialogam com a tradição cultural brasileira em chave inventiva e crítica. Nesse horizonte, a reflexão sobre o tropicalismo e suas reverberações aparece como exercício de leitura que cruza literatura, música, filosofia e imaginário social. Ao revisitar mitologias estéticas, figuras emblemáticas e experimentações formais, tais textos recordam que a cultura brasileira sempre se construiu por meio de hibridismos, ironias e deslocamentos. O gesto tropicalista, irreverente, fragmentário e provocador, surge aqui como metáfora de um pensamento que recusa fronteiras rígidas entre gêneros e saberes, reafirmando a literatura como espaço de liberdade criativa e de reinvenção crítica do país.

Além desses eixos, a obra abriga investigações que interrogam o próprio estatuto da narrativa como forma de conhecimento. Alguns estudos discutem a intertextualidade, o descentramento do sujeito e as novas configurações do romance contemporâneo, mos-

trando como a literatura experimenta modos de dizer que desafiam a linearidade e a unidade identitária. Outros voltam-se para a relação entre estética e ética, analisando como a forma literária se torna lugar de elaboração filosófica e de reflexão sobre a dignidade humana. Essas abordagens recordam que cada escolha formal é também uma tomada de posição diante do mundo.

Somam-se a isso ensaios que exploram o diálogo entre diferentes linguagens artísticas e tradições culturais, aproximando a literatura da música, do cinema, da filosofia e das artes visuais. Ao fazê-lo, demonstram que as narrativas não pertencem a um campo isolado, mas participam de uma rede ampla de discursos e sensibilidades. Essa abertura interdisciplinar reafirma a literatura como espaço de mediação entre saberes, onde o pensamento crítico se enriquece ao atravessar fronteiras e a imaginação se amplia ao encontrar o diverso.

Essa diversidade temática não é acidental. Ela reflete a convicção de que as humanidades são, por natureza, um campo plural e indisciplinado. A literatura dialoga aqui com o direito, com a filosofia, com a sociologia, com a psicologia, com a história, com a ecologia. Em cada diálogo, revela-se que pensar o humano exige múltiplas lentes e que nenhuma disciplina, sozinha, dá conta da complexidade do presente.

Se fosse necessário nomear o espírito que atravessa toda a coletânea, poderíamos chamá-lo de ética da atenção. Atenção ao sofrimento que a pressa social prefere ignorar; atenção às vozes que a história oficial tenta calar; atenção às ambiguidades que os discursos simplificadores desejam apagar. A literatura, neste livro, é compreendida como uma escola dessa atenção, uma pedagogia do olhar e da escuta.

A dominação do feminino, o falso despertar e o descarte da vida em "Uma galinha", de Clarice Lispector

Andréa Pereira Cerqueira
Dinah Lima

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10. jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.228

Andréa Pereira Cerqueira
Mestranda em Literatura (Universidade de Brasília), Especialista em Literatura Contemporânea Brasileira e Literatura em Língua Inglesa.
E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com

Dinah Lima
Mestranda em Direito e Políticas Públicas (UniCEUB). Bolsista da FAP/DF. Especialista em Direito de Família. Direito Processual Civil e Direito Previdenciário.
E-mail: dinahlima@hotmail.com

Resumo: Neste estudo examinamos a retórica *red pill* como expressão contemporânea de uma racionalidade instrumental que converte o outro, sobretudo a mulher, em objeto de avaliação, consumo e descarte. Tomando como corpus central o conto "Uma galinha", de Clarice Lispector, a análise demonstra como a narrativa constrói, em chave alegórica, um regime de valoração no qual o corpo é capturado, a vida é reconhecida apenas quando se torna útil, o afeto é condicionado ao desempenho e a maternidade opera como salvo-conduto provisório. Articulando o texto literário a aportes teóricos de Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Judith Butler, Silvia Federici, Zygmunt Bauman, Roland Barthes e Byung-Chul Han, o estudo evidencia que a promessa de "despertar" associada ao discurso red pill pode funcionar como forma de cegueira ética. O conto revela, assim, uma violência normalizada que não se impõe por exceção, mas se naturaliza como funcionamento ordinário das relações**.**
Palavras-chave: Clarice Lispector. Red pill. Maternidade. Alteridade.

Abstract: This study examines the red pill rhetoric as a contemporary expression of an instrumental rationality that converts the other, especially women, into an object of evaluation, consumption, and disposal. Taking Clarice Lispector's short story "A Hen" as its central corpus, the analysis demonstrates how the narrative constructs, in an allegorical key, a regime of valuation in which the body is captured, life is recognized only when it becomes useful, affection is conditioned on performance, and motherhood operates as a provisional safe-conduct. Articulating the literary text with theoretical contributions from Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Judith Butler, Silvia Federici, Zygmunt Bauman, Roland Barthes, and Byung-Chul Han, the study shows that the promise of "awakening" associated with the red pill discourse can function as a form of ethical blindness. The story thus reveals a normalized violence that is not imposed by exception, but is naturalized as the ordinary functioning of relationships.
Keywords: Clarice Lispector. Red pill. Motherhood. Alterity.

Introdução

Este estudo examinaremos como a retórica *red pill*, ao prometer um "despertar" e uma leitura "realista" das relações, reitera uma racionalidade instrumental que converte o outro, sobretudo a mulher, em objeto de avaliação, consumo e descarte. Para compreender esse regime, tomamos como corpus central o conto "Uma galinha", de Clarice Lispector, publicado em *Laços de família* (2016), cuja arquitetura narrativa expõe, em chave alegórica, a redução do vivo à função: a vida só se torna socialmente tolerável quando prova utilidade, quando rende, quando serve. A força crítica do conto reside em tornar visível, com ironia seca, um mecanismo que naturaliza a violência sem ódio e preserva sem amor.

Partimos da hipótese de que a alegoria clariceana não apenas dramatiza um episódio doméstico de captura e morte, mas evidencia um regime de valoração: o corpo é administrado, a vida é instrumentalizada, o afeto é condicionado ao desempenho e a maternidade funciona como salvo-conduto provisório, isto é, como trégua funcional que não revoga a possibilidade do descarte. Nessa perspectiva, a análise procura demonstrar que a suposta lucidez *red pill* pode operar como forma de cegueira ética: ao transformar vínculos em cálculo, a alteridade é reduzida a métricas e funções, e a reciprocidade perde estatuto de fundamento moral.

Para sustentar essa leitura, articulamos o conto a um conjunto teórico que permite mapear a passagem da captura do corpo à administração da vida. Em Simone Beauvoir, encontramos a crítica à constituição do feminino como Outro e a exigência ética de uma liberdade necessariamente relacional; em Michel Foucault, a inteligibilidade da docilidade-utilidade como técnica de poder; em Judith Butler, a discussão da normatividade que governa a materialidade dos corpos e das vidas inteligíveis; em Silvia Federici, o processo histórico de naturalização do trabalho doméstico e reprodutivo; em Zygmunt Bauman, a lógica

de consumo afetivo e a reversibilidade dos vínculos; em Roland Barthes, a resistência à classificação do outro e a crítica à "viabilidade" como critério de valor; em Byung-Chul Han, a descrição de um regime de atenção fragmentada que neutraliza a negatividade necessária à reflexão e à ruptura; e, por fim, em Rita Segato e na literatura recente sobre a manosfera, elementos para compreender a centralidade do corpo como primeiro território de captura e controle.

O percurso argumentativo organiza-se em seis movimentos. Primeiro, discutimos a dominação do corpo como captura inaugural, anterior a vínculo e reconhecimento. Em seguida, analisamos a vida avaliada pela utilidade, evidenciando como o vivo só "existe" socialmente quando se converte em rendimento. Na terceira seção, examinamos o afeto condicionado e o falso cuidado, mostrando como o zelo pode funcionar como gestão da utilidade. Depois, abordamos a clausura doméstica e a "servidão da maternidade" como estabilização espacial e simbólica da dominação. Na sequência, tratamos da maternidade como salvo-conduto provisório e, por fim, da figura da vida entregue, consolidando a tese de que a tolerância da vida é condicional, revogável e governada pela docilidade-utilidade. O texto se encerra interrogando a promessa de "despertar" e demonstrando que, em "Uma galinha", não há transformação ética, mas a continuidade de um automatismo que torna a violência quase imperceptível.

A dominação do corpo

Para compreender o modo como a retórica *red pill* organiza uma leitura instrumental das relações, é decisivo começar pelo ponto em que essa racionalidade se instala de forma mais imediata: o corpo. Em "Uma galinha", Clarice Lispector expõe, com deliberada frieza, como o vivo pode ser reduzido à função e administrado por um olhar que não reconhece interioridade. É a partir dessa captura primeira, anterior ao afeto, à moral e à

própria relação, que se torna possível estabelecer o diálogo entre o conto e dispositivos contemporâneos de objetificação e controle do feminino.

No contexto da chamada manosfera, o termo *red pill* é mobilizado como símbolo de um suposto "despertar" para a realidade, em alusão direta ao filme *Matrix* (Weselovski da Silva; Hennigen, 2024, p. 2). Nessa lógica, a opressão histórica contra as mulheres é tratada como "ilusão" que esconderia um sistema "ginocêntrico", e o objetivo seria acessar a "verdade" sobre a natureza feminina, frequentemente reduzida a imperativos biológicos e funcionais. É contra essa fantasia de uma natureza explicada "de fora" que o conto "Uma galinha", de Clarice Lispector, opera. A narrativa se inicia recusando à protagonista qualquer profundidade psicológica legível: "Nunca se adivinharia nela um anseio" (Lispector, 2016, p. 155). A frase atua como veredito: o desejo não aparece como voz interna, mas como algo que o olhar alheio concede ou, neste caso, nega.

É nesse ponto que o corpo começa a ser tomado como Outro, definido menos como sujeito e mais como função. Simone de Beauvoir descreve com precisão essa mecânica de alteridade que estrutura o olhar masculino sobre o feminino: "A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o essencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro." (Beauvoir, 2009, p. 14).

Em "Uma galinha", essa determinação externa é brutal. Antes mesmo da tentativa de fuga, o corpo da protagonista não é propriamente visto: é manejado. A família a avalia "apalpando sua intimidade com indiferença", incapazes de dizer "se era gorda ou magra" (Lispector, 2016, p. 156). A indiferença no toque revela que não se trata de um encontro com um ser, mas da verificação de um objeto. Michel Foucault permite ler esse manejo como técnica de poder: "Esses métodos (...) impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as 'disciplinas'" (Foucault, 1999, p. 164). Aqui, a disciplina não exige grades visíveis; ela se instala na redução do corpo à sua utilidade comestível.

Há, contudo, no conto, o momento da fuga. No ponto em que o escape quase se confunde com respiro e esperança súbita de vida, Clarice interrompe a cena com uma pergunta que funciona como exame do corpo por dentro: "Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser." (Lispector, 2016, p. 157). A existência passa a ser medida pelo que pulsa, pela matéria viva, como se o estatuto de "ser" dependesse de um reconhecimento arrancado das vísceras, já que o reconhecimento social lhe foi negado. Nesse limiar, a alteridade se instala de forma radical. Como aponta Rita Segato: "O corpo é entendido aqui como o primeiro outro, a primeira experiência de limite, a primeira cena da incompletude e da falta." (Segato, 2025, p. 17).

Esse corpo, que é "víscera" para si mesmo, mas "coisa" para a família, está sujeito ao que Judith Butler chama de "ideal regulatório". A categoria "sexo" e, por extensão, "fêmea" funciona como norma que governa a materialidade dos corpos (Butler, 2019). Quando a galinha é recapturada e devolvida à cozinha, impõe-se não apenas um retorno físico, mas a recondução a um destino produtivo. Silvia Federici argumenta que o capitalismo precisou transformar o trabalho doméstico e reprodutivo em atributos de personalidade, convencendo-nos de que é "uma atividade natural, inevitável e que nos traz plenitude" (Federici, 2019, p. 42-43). O anseio negado no início do conto já anunciava essa sentença: antes de ser vivida, a vida da galinha, e, alegoricamente, a da mulher sob a ótica red pill, é uma vida administrada.

A partir dessa captura inaugural, abre-se a etapa seguinte do argumento: se o corpo é reduzido à função, a existência passa a ser contabilizada por critérios de rendimento. Com isso, o conto desloca o problema do manejo corporal para um regime de valor, no qual a vida se torna tolerável apenas quando se torna útil.

Vida avaliada pela utilidade

Se o corpo se apresenta como o primeiro lugar de captura, definido de fora, administrado e reconduzido à função, torna-se

necessário compreender como essa captura se traduz em critério de valor. Em "Uma galinha", Clarice Lispector evidencia que, uma vez reduzido a corpo-função, o vivo só adquire existência social quando se torna útil. É esse deslocamento, do corpo dominado à vida instrumentalizada, que se examina a seguir, colocando o conto em diálogo com o imaginário *red pill* e com uma crítica ética da racionalidade utilitária que o atravessa.

No conto, Lispector encena uma lógica na qual a vida só se justifica enquanto cumpre uma função. Antes de pôr o ovo, a galinha não é percebida como um ser vivo dotado de singularidade; ela é apenas um meio para um fim previamente definido, o alimento. Sua existência não convoca reconhecimento, mas cálculo. Trata-se de uma racionalidade instrumental que mede o valor do vivo exclusivamente por sua utilidade prática.

Essa lógica encontra paralelo direto no discurso *red pill*, que avalia o valor do outro, sobretudo da mulher, a partir de critérios funcionais como juventude, fertilidade, desempenho afetivo ou sexual. O sujeito não é reconhecido como fim em si mesmo, mas como portador de atributos passíveis de consumo, substituição ou descarte. O que está em jogo não é a liberdade relacional, mas a eficiência do vínculo.

Simone de Beauvoir oferece uma chave decisiva para compreender essa redução.

> O homem não pode encontrar senão na existência dos outros homens uma justificação de sua própria existência. [...] A preocupação moral não vem de fora ao homem; ele encontra em si mesmo essa pergunta ansiosa: para que? [...] Querer ser livre é também querer livres os outros. Essa vontade não é uma fórmula abstrata; indica a cada um ações concretas a cumprir. Mas os outros são separados, opostos mesmo, e em suas relações com eles o homem de boa vontade vê surgirem problemas concretos e difíceis. É esse aspecto positivo da moralidade que vamos agora examinar (Beauvoir, 1970, p. 60–61).

A filósofa inscreve a liberdade no campo da reciprocidade, e não da apropriação. A lógica utilitária, porém, opera na direção oposta: afirma a própria liberdade à custa da instru-

mentalização do outro. Na narrativa clariceana, a galinha só é poupada quando passa a produzir; no discurso *red pill*, a mulher só é valorizada enquanto corresponde a expectativas funcionais. Em ambos os casos, a liberdade do outro é irrelevante.

A suspensão da violência em "Uma galinha" ocorre quando o ovo aparece: "não mate mais a galinha, ela pôs um ovo!" (Lispector, 2016, p. 157). Esse evento biológico não inaugura empatia nem reconhecimento ético. Ele apenas reinsere a galinha no circuito da utilidade. Clarice revela, assim, que a vida não é preservada por ser vida, mas por gerar algo aproveitável. A maternidade, ainda que apenas sugerida, torna-se critério de valor, não como experiência subjetiva, mas como função social.

Beauvoir já havia advertido para esse mecanismo ao afirmar que

> ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado, que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro (2009, p. 361).

O que está em jogo não é uma essência natural, mas uma construção social que associa o feminino a determinadas funções, entre elas, a reprodutiva e a afetiva. O discurso *red pill* radicaliza essa construção ao traduzi-la em métricas explícitas de valor, transformando o corpo e o afeto em capitais simbólicos. Clarice, por sua vez, expõe o absurdo dessa lógica ao deslocá-la para o campo animal, tornando visível sua crueldade estrutural.

Zygmunt Bauman ajuda a compreender o horizonte sociológico desse processo ao observar que, na modernidade líquida, as relações passam a ser vistas como produtos avaliados por satisfação imediata e facilmente substituíveis (Bauman, 2004). A galinha é descartável até que prove sua utilidade; o outro, nas relações contemporâneas, permanece enquanto satisfaz expectativas previamente estipuladas.

Essa lógica de consumo afetivo elimina qualquer reconhecimento da singularidade. O discurso *red pill* opera por tipologias, rankings e generalizações, reduzindo o outro a categorias fixas e previsíveis. Em "Uma galinha", a impossibilidade de reconhecer a singularidade do vivo é o que autoriza a violência silenciosa. Não se mata alguém; elimina-se algo.

Lispector expõe, com ironia seca, o núcleo dessa racionalidade. Trata-se de uma forma de pensamento que se apresenta como lúcida, realista e desmistificadora, mas que só consegue reconhecer valor onde há rendimento. O conto sugere que o verdadeiro perigo não reside na ignorância ou no ódio declarado, mas na naturalização de uma lógica que transforma a vida em instrumento e o vínculo em operação funcional, uma lógica que mata sem ódio e poupa sem amor.

Ao mostrar que a vida só se torna digna de preservação quando se converte em valor funcional, explicita-se o princípio que sustenta todas as demais dinâmicas analisadas no estudo. Uma vez instaurada essa racionalidade, torna-se possível compreender por que o cuidado emerge apenas como resposta ao desempenho e por que a maternidade passa a operar como critério de tolerância da vida.

Afeto condicionado e falso cuidado

Quando a vida passa a ser reconhecida apenas na medida em que se torna funcional, os efeitos dessa racionalidade se estendem ao campo do afeto. O cuidado não desaparece, mas se reconfigura. Ele deixa de ser reconhecimento da alteridade para tornar-se gestão da utilidade. Em "Uma galinha", Clarice Lispector encena precisamente essa mutação, revelando como a lógica instrumental pode assumir a forma de zelo sem jamais romper com a violência que a sustenta.

O cuidado que a família passa a dedicar à galinha não nasce do reconhecimento de sua condição de ser vivo, mas de um acontecimento funcional, o fato de pôr um ovo. Antes dis-

so, a relação é marcada pela indiferença absoluta: "Não olhava para ninguém, ninguém olhava para ela" (Lispector, 2016, p. 156). A ausência de olhar, gesto mínimo de reconhecimento, já anuncia que não há vínculo, apenas uso potencial. O afeto não é negado; ele simplesmente não existe enquanto a galinha não cumpre uma função.

Quando o ovo surge, instaura-se uma mudança abrupta de atitude. O grito da criança é decisivo: "Mamãe, mamãe, não mate mais a galinha, ela pôs um ovo! ela quer o nosso bem!" (Lispector, 2016, p. 157). O argumento não é ético, mas utilitário. A galinha merece viver porque produz algo valioso para a família. O cuidado nasce, portanto, como resposta à utilidade recém-comprovada. Trata-se de um afeto condicionado, dependente de desempenho e justificativa.

Essa forma de cuidado não rompe com a lógica instrumental; ao contrário, a aprofunda sob aparência de ternura. A galinha passa a morar com a família e torna-se "a rainha da casa" (Lispector, 2016, p. 158), mas Clarice introduz uma observação decisiva: "Todos, menos ela, o sabiam" (Lispector, 2016, p. 158). O cuidado não constitui relação; ele administra uma função. A galinha permanece inconsciente da suposta valorização porque não é sujeito do vínculo, mas objeto de um acordo tácito: viver enquanto for útil.

Simone de Beauvoir (1970) oferece, mais uma vez, um contraponto decisivo. Se a liberdade só se realiza de modo relacional, o que se observa no conto é o oposto. A vida da galinha é preservada sem que sua liberdade seja reconhecida. Ela continua confinada à cozinha e ao terraço, "usando suas duas capacidades: a de apatia e a do sobressalto" (Lispector, 2016, p. 158). O cuidado não transforma a relação; apenas reorganiza a função. Não há abertura à alteridade nem ruptura com a lógica que a reduzia a alimento em potencial. O gesto de poupar não emancipa. Ele prolonga a utilidade sob uma forma mais branda e socialmente aceitável.

Esse funcionamento não se limita ao espaço doméstico do conto, mas inscreve-se em uma lógica social mais ampla. Ao

analisar a modernidade líquida, Bauman mostra que os vínculos são concebidos como arranjos provisórios, mantidos sob a condição de reversibilidade (Bauman, 2004). O que se preserva não é o outro, mas a possibilidade de desfazer a relação sem perdas. No conto, essa reversibilidade está dada desde o início: a vida é tolerada enquanto útil, e o cuidado permanece condicionado à possibilidade de retirada.

Clarice explicita a fragilidade desse pacto ao mostrar que o afeto da família não se traduz em pensamento, empatia ou transformação ética: "O pai, a mãe e a filha olhavam já há algum tempo, sem um pensamento qualquer" (Lispector, 2016, p. 158). O cuidado não gera reflexão. Ele apenas suspende a violência. Trata-se de um zelo vazio, que não reconhece a alteridade nem produz responsabilidade duradoura.

Roland Barthes ajuda a compreender o que falta nesse tipo de relação ao afirmar: "Não posso classificar o outro, pois o outro é, precisamente, Único" (Barthes, 2018, p. 25). Em "Uma galinha", ocorre exatamente o oposto. A galinha é mantida viva não por sua singularidade, mas por sua classificação funcional, como poedeira, mãe, produtora. O afeto não nasce do encontro com o outro, mas da utilidade que dele se extrai.

Clarice expõe, assim, um falso cuidado que não elimina a violência, apenas a adia. O afeto condicionado opera como forma mais sofisticada de dominação. Não mata imediatamente, mas mantém a vida sob vigilância funcional. Ao revelar a precariedade desse cuidado, o conto antecipa uma crítica contundente às relações que se sustentam não no reconhecimento da alteridade, mas na exigência silenciosa de desempenho contínuo.

A partir desse ponto, torna-se necessário examinar o espaço em que essa lógica se estabiliza. Quando o cuidado já está condicionado ao desempenho, a função materna surge associada a um confinamento específico. É essa articulação entre espaço doméstico e maternidade que analisaremos a seguir.

A clausura doméstica e a "servidão da maternidade"

Uma vez demonstrado que o cuidado surge como forma administrada de preservação da vida, condicionado ao desempenho e à utilidade, torna-se necessário observar o espaço em que essa racionalidade se estabiliza. Em "Uma galinha", a captura do vivo não se dá apenas no nível do valor ou do afeto, mas se consolida espacialmente por meio do confinamento doméstico. A cozinha, longe de funcionar como abrigo, constitui-se como o lugar em que a existência precisa se justificar continuamente para não ser eliminada.

Se a dominação começa pelo olhar que objetifica, ela se consuma no espaço que confina. No conto, a galinha é arrancada do telhado, lugar de uma liberdade precária e vertiginosa, e devolvida ao chão da cozinha. Esse deslocamento não é meramente geográfico; trata-se de um gesto político. Quando Clarice descreve que a galinha foi "carregada em triunfo por uma asa através das telhas e pousada no chão da cozinha com certa violência" (Lispector, 2016, p. 157), o que se observa é a restauração da ordem. A fuga não inaugura uma nova possibilidade de vida, mas reafirma, por contraste, o lugar que lhe está destinado.

A cozinha não se apresenta, portanto, como espaço de acolhimento. Ela funciona como cativeiro, como o lugar em que a vida permanece sob vigilância e precisa comprovar sua utilidade para continuar existindo. Sob um olhar mais atento, esse espaço doméstico revela-se como o cativeiro de muitas outras mulheres, historicamente confinadas ao privado sob a justificativa da naturalidade.

Nesse cenário, a lógica da retórica *red pill* e a do patriarcado tradicional convergem. Ambas dependem de que o feminino seja circunscrito ao espaço doméstico, associado à reprodução, ao cuidado e à manutenção da vida alheia. Michel Foucault observa que a organização da vida moderna confisca a sexualidade e a encerra na família, absorvendo-a inteiramente na seriedade da reprodução (Foucault, 1999). A naturalidade com que a galinha é reintegrada à cozinha encobre, assim, uma

operação de poder: ela precisa estar ali não porque escolhe, mas porque é ali que seu corpo se torna funcional.

O que impede o abate imediato é o episódio do ovo, frequentemente lido como milagre, mas que Clarice trata de desromantizar. Não há epifania nem redenção; há exaustão fisiológica convertida em salvo-conduto. "De pura afobação a galinha pôs um ovo" (Lispector, 2016, p. 157). O ovo funciona como moeda de troca que valida a existência daquele corpo diante da soberania familiar. Trata-se de um vale-vida cuja duração é sempre provisória.

A rapidez com que a galinha assume esse novo papel constitui uma das ironias mais cortantes do conto. Clarice escreve que a galinha, "nascida que fora para a maternidade, parecia uma velha mãe habituada" (Lispector, 2016, p. 157). O verbo "parecia" é decisivo. Ele indica que a maternidade não emerge como essência, mas como adaptação. Essa formulação permite um diálogo direto com Judith Butler, para quem os papéis de gênero operam por meio da performatividade, isto é, como repetições normativas que tornam os corpos inteligíveis e socialmente toleráveis (Butler, 2018). A galinha performa a mãe para sobreviver.

Simone de Beauvoir já havia denunciado esse mecanismo ao afirmar que o organismo da fêmea acaba se adaptando àquilo que ela nomeia como "servidão da maternidade", não por destino natural, mas por imposição social (Beauvoir, 2009). No conto, a maternidade não se apresenta como escolha nem como realização subjetiva, mas como exigência silenciosa. A família aceita essa troca com alívio, pois ela reafirma a ordem das coisas e estabiliza o cotidiano.

É nesse ponto que a crítica clariceana se aproxima da análise de Silvia Federici, para quem o capitalismo historicamente transformou o trabalho reprodutivo em atributo moral e afetivo, fazendo com que ele apareça como amor, vocação ou realização pessoal, e não como serviço (Federici, 2017). O que a retórica red pill frequentemente apresenta como resgate do feminino autêntico revela-se, assim, como reedição de

um mecanismo de controle no qual o trabalho reprodutivo é naturalizado para ocultar sua exploração. A galinha vive, mas vive sob a condição de que seu cativeiro permaneça produtivo, controlado e autorizado.

A clausura doméstica, portanto, funciona como espaço privilegiado de estabilização da dominação. Nela, o corpo capturado é mantido vivo apenas enquanto produtivo. Evidencia-se que a maternidade não rompe com a lógica instrumental, mas a reorganiza. A vida é tolerada, não reconhecida; protegida, não libertada. É a partir dessa constatação que se torna possível avançar para a análise da maternidade como salvo-conduto provisório, isto é, como forma específica de suspensão da violência que jamais revoga a possibilidade do descarte.

Maternidade como salvo-conduto provisório

Após a análise da clausura doméstica como espaço de estabilização da dominação, impõe-se examinar o papel específico que a maternidade passa a desempenhar nesse regime. Em "Uma galinha", a função materna não inaugura uma transformação ética nem suspende a lógica instrumental que rege a vida doméstica. Ao contrário, ela opera como critério excepcional de tolerância da vida. Trata-se de uma trégua funcional, e não de um reconhecimento do sujeito.

Na narrativa, a maternidade não promove uma mudança duradoura no modo como a galinha é percebida. O ovo interrompe o gesto de matar, mas não altera a racionalidade que o tornava possível. A cena é decisiva: "Foi então que aconteceu. De pura afobação a galinha pôs um ovo. Surpreendida, exausta. Talvez fosse prematuro" (Lispector, 2016, p. 157). A vida é poupada não por reconhecimento ético, mas por função. O corpo que antes era alimento converte-se, provisoriamente, em matriz.

A reação da família confirma esse mecanismo. A galinha passa a ser tolerada porque produz e porque aquece o ovo:

"Seu coração, tão pequeno num prato, solevava e abaixava as penas, enchendo de tepidez aquilo que nunca passaria de um ovo" (Lispector, 2016, p. 157). O cuidado que surge permanece integralmente ancorado na função materna. Não há deslocamento do olhar nem ampliação do reconhecimento. O valor da galinha continua sendo definido por aquilo que ela entrega, agora sob a forma da maternidade.

Simone de Beauvoir já havia problematizado esse tipo de preservação funcional ao afirmar que libertar a mulher não significa encerrá-la nas relações que mantém com o homem, mas recusar que essas relações a definam inteiramente (Beauvoir, 2009). No conto, ocorre exatamente o oposto. A galinha passa a ser integralmente definida por sua função materna. Sua vida é aceita desde que permaneça capturada nesse papel. A maternidade não liberta; converte-se em salvo-conduto.

Essa lógica revela uma forma específica de exercício do poder. Não se trata da eliminação direta, mas da captura simbólica. A galinha, "nascida que fora para a maternidade" (Lispector, 2016, p. 157), passa a existir sob vigilância funcional. O papel materno não é escolha nem reconhecimento; é imposição silenciosa. A violência não desaparece, apenas se reorganiza sob uma forma socialmente legitimada.

Zygmunt Bauman contribui para compreender o alcance desse mecanismo ao observar que, na modernidade líquida, os vínculos se mantêm apenas enquanto cumprem expectativas claramente delimitadas (Bauman, 2004). A preservação é sempre condicional e nunca definitiva. No conto, a maternidade não estabelece um vínculo estável, mas institui uma trégua. A galinha continua vivendo sob a possibilidade permanente do descarte, ainda que temporariamente sacralizada.

Roland Barthes oferece uma chave crítica para essa lógica ao questionar a centralidade da viabilidade como critério afetivo: "Dizem-me: este gênero de amor não é viável. Mas como avaliar a viabilidade? Por que o que é viável seria um

Bem? Por que durar seria melhor do que queimar?" (Barthes, 2018, p. 17). A maternidade da galinha funciona como índice máximo de viabilidade. Enquanto é produtiva, sua vida é aceitável. Quando a função se esgota, o vínculo perde sentido. O valor não reside no ser, mas no rendimento.

Clarice evidencia a precariedade desse salvo-conduto ao mostrar que, mesmo durante o período de proteção, nada se transforma de modo substantivo: "A galinha passou a morar com a família" (Lispector, 2016, p. 158), mas permanece alheia à condição que lhe foi atribuída. Não há consciência, escolha ou reciprocidade. A maternidade não inaugura uma história nem reconfigura a relação; ela apenas adia o fim.

O desfecho do conto dissolve qualquer ilusão de redenção: "Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos" (Lispector, 2016, p. 158). A maternidade não salva; apenas posterga. Com essa conclusão seca, Clarice desmonta a fantasia de que determinados papéis, sobretudo os maternos, garantiriam proteção definitiva. O que se preserva não é a vida, mas a função enquanto útil.

O conto clariceano revela, assim, que a maternidade, longe de operar como redenção automática, pode funcionar como mecanismo de captura. Trata-se de um modo de manter o vivo sob controle, adiando a violência sem jamais revogá-la. A galinha não é morta apesar de ser mãe; ela é poupada enquanto a maternidade convém. Quando deixa de convir, a lógica original se restabelece intacta.

A maternidade, portanto, não opera como reconhecimento ético da vida, mas como forma de tolerância condicional. Mesmo durante o período de proteção, a lógica do descarte permanece ativa. A vida é poupada, mas segue sendo administrada como recurso. É dessa precariedade estrutural, em que a existência subsiste apenas sob concessão revogável, que emerge a figura da "vida entregue", por meio da qual se consolida definitivamente a relação de docilidade-utilidade.

A vida entregue: a galinha como espelho da condição feminina

Se a maternidade operou como trégua funcional e salvo-conduto provisório, torna-se necessário examinar o estatuto dessa vida que passa a ser tolerada sob condição. Em "Uma galinha", Clarice Lispector nomeia essa condição com precisão perturbadora. Trata-se de uma vida "entregue", não apropriada por quem a vive, mas concedida e administrada por outros. É essa forma de existência sob tutela, dócil, útil e permanentemente revogável, que se impõe como desfecho lógico do percurso analisado até aqui.

A domesticação da galinha, agora consolidada pela maternidade, não deve ser lida apenas como um evento zoológico. Ela opera, na economia do conto, como alegoria da domesticação do corpo feminino. Clarice Lispector assinala o caráter ilusório dessa paz doméstica ao afirmar que a galinha permanece "inconsciente da vida que lhe fora entregue" (Lispector, 2016, p. 158). A formulação é decisiva, pois indica uma existência alienada de si mesma, cuja continuidade não depende de escolha nem de reconhecimento, mas de concessão externa.

A expressão "vida entregue" sugere, assim, uma existência sob tutela. Nessa condição, a galinha, tal como a mulher no imaginário patriarcal, não possui a própria vida, mas a recebe como autorização precária dos donos da casa. Essa autorização está condicionada, em última instância, à manutenção de uma postura inofensiva e funcional. Ao observarmos a ave confinada na sala, vemos projetar-se o ideal de feminilidade que o discurso red pill busca naturalizar: um ser cuja sobrevivência depende de agradar, servir e não ameaçar a ordem estabelecida.

Michel Foucault descreve essa mecânica de poder ao afirmar que tais métodos "impõem uma relação de docilidade-utilidade" (Foucault, 1999, p. 164). A galinha só é tolerada aquecendo o estômago e o ovo porque seu corpo se tornou dócil o suficiente para não perturbar a ordem e útil o suficiente para sustentá-la. A vida não é reconhecida em sua singula-

ridade, mas administrada segundo critérios de rendimento e previsibilidade.

A família reveste essa exploração com uma camada de afeto e a chama de "rainha da casa", mas essa nomeação não altera a estrutura da relação. Silvia Federici permite desmascarar esse falso reinado ao mostrar como, historicamente, o sistema transformou o trabalho de reprodução e cuidado em algo que, longe de ser reconhecido como serviço produtivo, passou a aparecer como ato privado de amor e dever (Federici, 2017, p. 192). O afeto que a família dedica à galinha é, na verdade, a gestão de um recurso. Enquanto ela performa a mãe devotada, sua condição de alimento permanece suspensa, mas jamais abolida. A violência estrutural contra seu corpo continua intacta.

Essa precariedade remete diretamente ao que Judith Butler discute ao tratar das vidas que habitam uma zona de inviabilidade (Butler, 2019). A matriz normativa que regula quais vidas merecem ser preservadas é rígida e excludente. Ao deixar de cumprir sua função materna ou simplesmente ao cair no esquecimento da rotina doméstica, o sujeito desliza de volta à condição de objeto descartável. O desfecho do conto confirma que a fêmea nunca é um fim em si mesma nesse sistema.

A narrativa se encerra com a frieza de um ciclo econômico: "Até que um dia mataram-na, comeram-na e passaram-se anos" (Lispector, 2016, p. 158). A morte não se apresenta como tragédia, mas como retorno à normalidade utilitária. A maternidade funcionou como salvo-conduto temporário, mas, esgotada a função, a relação de docilidade-utilidade resolve-se no consumo final. É nesse ponto que a galinha e a mulher se encontram no texto clariceano, ambas submetidas a uma lógica em que a vida só é validada enquanto serve a alguém.

A consolidação da figura da "vida entregue", entendida como existência sob tutela, dócil, útil e descartável, conduz inevitavelmente à interrogação que orienta o fechamento do ensaio. Diante desse regime de administração da vida, haveria algum espaço efetivo para o "despertar" prometido pelo imaginário red pill? Em "Uma galinha", tudo indica que não há

ruptura nem consciência transformadora, mas a normalização de um automatismo que torna a violência quase imperceptível. É essa ilusão do despertar que passamos a examinar a seguir.

A ilusão do "despertar"

Após a análise da vida entregue, administrada e permanentemente revogável, impõe-se enfrentar o núcleo ideológico que sustenta esse regime. Trata-se da crença de que ver claramente equivale a agir eticamente. O discurso *red pill* se apresenta como promessa de lucidez e ruptura com ilusões, mas a história de "Uma galinha" constrói um universo narrativo em que nada desperta, nada se transforma e nada se elabora. É essa disjunção entre lucidez instrumental e ética que se torna decisiva para a leitura final do conto.

A retórica *red pill* se organiza como um saber revelador. Seu eixo central é a ideia de "despertar", entendida como a capacidade de ver o que os outros não veem, abandonar ilusões românticas e encarar a suposta "realidade" das relações humanas. Em "Uma galinha", no entanto, Clarice Lispector constrói um mundo no qual nenhum despertar ocorre. Não há tomada de consciência, ruptura simbólica ou deslocamento ético. Tudo se passa no interior de um automatismo doméstico que funciona sem reflexão, sem questionamento e sem culpa.

Desde o início, a galinha está inserida em uma cadeia de gestos repetidos que não se apresentam como escolhas, mas como hábitos. As ações se sucedem por inércia, e é nesse automatismo que a violência se torna possível. O almoço de domingo não exige justificativa ética porque já se impõe como necessidade naturalizada. Nesse regime, a eliminação do outro não decorre de ódio ou perversidade, mas da simples continuidade da rotina.

Mesmo o episódio da fuga, que poderia sugerir uma ruptura, não produz consciência duradoura. Durante a perseguição pelos telhados, a galinha "parecia tão livre" (Lispector,

2016, p. 157). A formulação é decisiva, pois indica uma liberdade apenas aparente, um instante suspenso entre dois automatismos. Não há aprendizado nem memória ética. Capturada, a galinha é imediatamente reinserida na lógica anterior, que se restabelece sem resistência. A fuga não desperta ninguém; apenas interrompe temporariamente o fluxo das ações.

Esse ponto é central para o diálogo com o imaginário red pill. O "despertar" prometido por esse discurso supõe uma consciência ativa, capaz de romper com a ingenuidade e assumir o controle racional das relações. Clarice sugere o contrário. O perigo maior não está na ilusão, mas na normalização. A violência mais profunda não precisa ser desvelada porque já se apresenta como ordem natural das coisas.

Byung-Chul Han oferece uma chave decisiva para compreender essa forma de violência que não se manifesta como choque, mas como continuidade. Ao afirmar que "o excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos. Modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção. Com isso se fragmenta e destrói a atenção" (Han, 2015, p. 23), o autor descreve um regime no qual a experiência já não comporta pausa, negatividade ou interrupção. A saturação não produz conflito, mas dispersão. Não convoca resistência, mas adesão automática. Trata-se de um poder que não se impõe de fora, mas se reproduz precisamente porque elimina as condições da reflexão crítica.

No conto de Lispector, essa economia da atenção encontra um correlato narrativo preciso. A vida doméstica é regida por gestos sucessivos que não exigem pensamento. Preparar o almoço, perseguir a galinha, poupá-la, esquecê-la, matá-la. Cada acontecimento absorve o anterior sem produzir ruptura. Mesmo episódios potencialmente disruptivos, como a fuga, a postura do ovo ou a convivência prolongada, são rapidamente reintegrados ao fluxo cotidiano. Nada se fixa, nada se elabora. A atenção não se concentra; apenas se desloca.

Nesse contexto, não há espaço para um despertar efetivo. A ausência de negatividade, de conflito real ou de suspensão do

curso das ações impede que a violência seja reconhecida como tal. O que poderia interromper o automatismo é imediatamente neutralizado pela continuidade da rotina. A galinha não é morta por ódio nem poupada por amor. Ela é administrada dentro de um sistema que funciona sem fricção, exatamente como descreve Han ao analisar sociedades que substituem a repressão pelo desempenho e a coerção pelo fluxo ininterrupto de estímulos.

A família não desperta nem mesmo diante do nascimento do ovo. O acontecimento, que poderia provocar reflexão, é imediatamente absorvido pela lógica funcional: "Todos correram de novo à cozinha e rodearam mudos a jovem parturiente" (Lispector, 2016, p. 157). O silêncio não é contemplativo, mas vazio. Há apenas suspensão momentânea da ação violenta, não transformação. A galinha é poupada, mas ninguém se altera.

Roland Barthes permite aprofundar essa crítica ao problematizar a própria noção de viabilidade como critério de valor nas relações. Ao questionar por que o "viável" deveria ser necessariamente um bem, Barthes desmonta a lógica que transforma o afeto em cálculo racional (Barthes, 2018). O discurso *red pill* reivindica exatamente essa viabilidade como prova de lucidez. Relações devem funcionar, produzir, render. Clarice revela que essa lucidez instrumental é, na verdade, uma forma de cegueira.

No universo de "Uma galinha", tudo é viável. Matar a galinha, poupá-la, criá-la, esquecê-la, comê-la. A viabilidade não impede a violência; apenas a organiza. Não há contradição entre cuidado e morte porque ambos pertencem ao mesmo regime instrumental. A galinha pode ser chamada de "a rainha da casa" (Lispector, 2016, p. 158) e, ainda assim, permanecer absolutamente descartável. O título simbólico não produz ruptura; apenas encobre a precariedade da situação.

A própria ausência de interioridade da galinha reforça essa crítica: "não era nem suave nem arisca, nem alegre, nem triste, não era nada" (Lispector, 2016, p. 157). Clarice não romantiza o animal nem projeta nele uma consciência humana. Ao contrá-

rio, expõe como a recusa de subjetividade facilita a naturalização da violência. No discurso *red pill*, algo semelhante ocorre quando o outro é reduzido a categoria, estatística ou tipo. Elimina-se a complexidade subjetiva para tornar a relação administrável.

O verdadeiro "despertar", se existe, não ocorre dentro da narrativa, mas fora dela, no leitor. Ao apresentar personagens que não refletem, não aprendem e não mudam, Clarice desloca a crítica para quem observa. A violência mais eficaz é aquela que não se percebe como tal.

Por isso, o gesto final do conto é tão perturbador: "Até que um dia mataram-na, comeram-na" (Lispector, 2016, p. 158). Não há drama, explicação ou remorso. O retorno à lógica inicial não é apresentado como queda, mas como continuidade. Tudo o que aconteceu antes, fuga, ovo, cuidado, convivência, não produziu ruptura alguma. A vida foi apenas administrada até deixar de ser conveniente.

Clarice sugere, assim, que o perigo maior não está na ignorância nem na ingenuidade, mas na crença de que ver claramente equivale a agir eticamente. O discurso *red pill* promete lucidez. "Uma galinha" demonstra que a lucidez instrumental pode coexistir perfeitamente com a violência. Mata-se não por ódio, mas por hábito. Poupa-se não por amor, mas por conveniência. Onde tudo funciona bem demais, nada precisa mudar, e é justamente aí que a violência se torna mais profunda, porque já não encontra resistência.

Ao desmontar a promessa de um "despertar" ético e evidenciar a persistência do automatismo como forma de governo da vida, "Uma galinha" conclui seu percurso crítico com uma constatação incômoda. A violência mais eficaz não é aquela que se exerce por exceção, mas a que se naturaliza como funcionamento ordinário. Entre o corpo dominado, a vida instrumentalizada, o afeto administrado e a maternidade capturada, o conto de Clarice Lispector revela, em chave alegórica, a lógica que sustenta tanto o imaginário *red pill* quanto outras racionalidades utilitárias contemporâneas. Trata-se de uma lógica que não precisa odiar para eliminar, nem amar para poupar.

Considerações finais

A leitura desenvolvida ao longo deste estudo permite afirmar que "Uma galinha" opera como uma alegoria rigorosa da racionalidade utilitária que atravessa, de modo explícito ou disfarçado, certas gramáticas contemporâneas das relações, entre elas a retórica *red pill*. O conto evidencia que a violência mais eficaz não é aquela que se anuncia como exceção ou ruptura, mas a que se naturaliza como funcionamento cotidiano. Mata-se por hábito, poupa-se por conveniência; preserva-se enquanto rende, descarta-se quando deixa de servir. Essa normalização não exige ódio e, justamente por isso, torna-se estrutural, silenciosa e persistente.

Ao iniciar pelo corpo, modtramos que a captura se instala antes mesmo de qualquer vínculo afetivo ou reconhecimento moral. O vivo é manejado, avaliado e reconduzido a um destino produtivo. Essa captura inaugural converte-se em critério de valor quando a vida passa a ser reconhecida apenas na medida em que se traduz em utilidade. A partir desse ponto, o cuidado não desaparece, mas se reconfigura. Ele se torna afeto condicionado, administração de um recurso, prolongamento funcional da violência sob a aparência de zelo.

Nesse mesmo regime, a maternidade assume papel central, não como reconhecimento ético do sujeito, mas como salvo-conduto provisório. Trata-se de uma trégua que suspende momentaneamente a violência sem jamais revogar sua possibilidade. A função materna, longe de libertar, estabiliza a dominação ao tornar a vida tolerável enquanto produtiva. Quando a função se esgota, a lógica do descarte reaparece sem conflito, como retorno à normalidade.

A figura da "vida entregue" condensa de modo exemplar essa dinâmica. A existência sob tutela não é vivida como direito, mas como concessão revogável, dependente de docilidade e utilidade. Nesse ponto, o conto clariceano revela a afinidade estrutural entre a administração doméstica da vida e formas contemporâneas de racionalidade instrumental que reduzem o ou-

tro a função, tipo ou desempenho. O diálogo com o imaginário *red pill* permite compreender como a promessa de lucidez pode ocultar uma ética empobrecida, compatível com a violência, desde que esta se apresente como cálculo, eficiência ou realismo.

Em contraponto a essa lógica, a chave beauvoiriana da liberdade como experiência necessariamente relacional permite nomear o núcleo ético ausente no universo do conto. Querer ser livre implica querer livres os outros. Onde o outro é convertido em meio, função ou recurso, a liberdade se torna privilégio unilateral e a violência passa a operar sem resistência. "Uma galinha", ao construir um mundo sem reflexão, sem aprendizado e sem transformação, desloca a crítica para fora da narrativa. O verdadeiro "despertar", se ocorre, ocorre no leitor, confrontado com a naturalização do descarte.

Como contribuição, o ensaio sustenta que a força crítica do conto reside em sua capacidade de expor a continuidade entre dominação do corpo, instrumentalização da vida, gestão do afeto e captura da maternidade, descrevendo um circuito no qual cuidado e morte pertencem ao mesmo regime utilitário. Como limite, reconhece-se que a análise privilegiou a dimensão alegórica e ética, sem esgotar as mediações sociotécnicas específicas da circulação contemporânea do discurso *red pill*. Pesquisas futuras podem aprofundar esse debate articulando a leitura literária a estudos empíricos sobre ambientes digitais, pedagogias afetivas masculinizadas e regimes de atenção, bem como ampliando o corpus clariceano para outras narrativas que tematizam a normalização da violência e a ruína do reconhecimento.

Referências

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. São Paulo: Francisco Alves, 2018.

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

BEAUVOIR, Simone de. *Moral da ambiguidade*. Tradução de Anamaria de Vasconcellos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. Tradução de Verônica Daminelli e Daniel Yago. São Paulo: n-1 edições, 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

LISPECTOR, Clarice. "Uma galinha". In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 155–158.

SEGATO, Rita Laura. *As estruturas elementares da violência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2025. Recurso digital.

WESELOVSKI DA SILVA, A. C.; HENNIGEN, I. Misoginia online: a red pill no ambiente virtual brasileiro. *Revista Feminismos*, [S. l.], v. 12, n. 1, 2024. DOI: 10.9771/rf.v12i1.57028. Disponível em: <link informado pelas autoras>. Acesso em: 25 jan. 2026.

Ao final, permanece o núcleo crítico que "Uma galinha" insiste em tornar visível. Quando tudo funciona bem demais, quando a utilidade governa, quando a reversibilidade se torna norma e o afeto é condicionado, a violência se aprofunda por-

que deixa de encontrar resistência. É nesse ponto que o conto de Clarice Lispector, ao mesmo tempo simples e implacável, ilumina com precisão uma exigência ética mínima que a racionalidade utilitária tenta apagar. A vida não pode depender do rendimento para ser reconhecida como vida.

Quando amar desorganiza o mundo: afeto, excesso e espera em Clarice Lispector

Andréa Pereira Cerqueira

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10. jan. 2026, aceito em 02fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.229

Andréa Pereira Cerqueira
Mestranda em Literatura (Universidade de Brasília. Especialista em Literatura Contemporânea Brasileira e Literatura em Língua Inglesa.
E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com

Resumo: Este estudo analisa o afeto como acontecimento na obra de Clarice Lispector, a partir dos contos "Amor" e "O búfalo", de *Laços de família* (1995), e "Felicidade clandestina", do livro homônimo (1998). Parte-se da hipótese de que, nessas narrativas, o afeto não se reduz a conteúdo psicológico ou valor moral, mas opera como força desorganizadora que expõe o sujeito ao risco de existir para além das defesas simbólicas. Em diálogo com Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas, Bataille, Barthes e Benedito Nunes, o artigo investiga diferentes destinações do excesso afetivo — contenção, dissipação e espera —, mostrando como Clarice inscreve o amor no campo da vulnerabilidade, da temporalidade e da crise do sentido. Argumenta-se que a literatura clariceana constitui uma mediação crítica entre excesso, fragilidade humana e ética da experiência.
Palavras-chave: Clarice Lispector. Afeto. Excesso. Ética. Temporalidade.

Abstract: This study analyzes affect as an event in the work of Clarice Lispector, based on the short stories "Amor" and "O búfalo," from *Laços de família* (1995), and "Felicidade clandestina," from the book of the same name (1998). It starts from the hypothesis that, in these narratives, affect is not reduced to psychological content or moral value, but operates as a disorganizing force that exposes the subject to the risk of existing beyond symbolic defenses. In dialogue with Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas, Bataille, Barthes, and Benedito Nunes, the article investigates different destinations of affective excess—containment, dissipation, and waiting—showing how Clarice inscribes love in the field of vulnerability, temporality, and the crisis of meaning. It argues that Claricean literature constitutes a critical mediation between excess, human fragility, and the ethics of experience.
Keywords: Clarice Lispector. Affect. Excess. Ethics. Temporality.

Introdução

Nas narrativas modernas, o afeto deixa de ser mero conteúdo psicológico ou ornamento temático para tornar-se um operador de crise: ele desloca o sujeito de suas rotinas de inteligibilidade, expõe a fragilidade dos arranjos cotidianos e reconfigura, de modo muitas vezes irreversível, o modo de estar-no-mundo. Este artigo investiga essa hipótese a partir de três contos de Clarice Lispector: "Amor" e "O búfalo", publicados em *Laços de família* (Lispector, 1995), e "Felicidade clandestina", publicado no volume homônimo (Lispector, 1998), propondo que, nesses textos, o afeto opera como acontecimento: uma irrupção que desorganiza as defesas simbólicas do sujeito e o coloca diante do risco de existir sem garantias.

O ponto de partida é a leitura do afeto como disposição existencial, em diálogo com Heidegger, para quem os afetos não constituem estados internos isolados, mas modos de abertura do ser-no-mundo e do ser-com (Heidegger, 2009). Essa perspectiva permite compreender que, em "Amor", o encontro de Ana com o cego não produz apenas um abalo emocional, mas uma alteração do regime de sentido que sustentava sua vida apaziguada. Em seguida, a reflexão fenomenológica sobre a experiência do mundo vivido, tal como formulada por Merleau-Ponty (1999), oferece um vocabulário decisivo para pensar a dimensão sensível dessa crise: o afeto se manifesta no corpo, na percepção, na atmosfera do real, antes de se deixar traduzir em pensamento ou narrativa moral. A esse eixo soma-se a problemática ética da alteridade em Levinas (1982), pela qual o outro comparece como convocação irredutível, um mistério que resiste à assimilação e rompe circuitos de autossuficiência.

No plano da economia do excesso, o artigo mobiliza a noção de gasto improdutivo em Bataille (1975) para interpretar as diferentes destinações do excedente afetivo: em "Amor", ele tende à contenção e à recomposição do cotidiano; em "O búfalo", ele é buscado e intensificado até assumir feição catastrófica; já em "Felicidade clandestina", o excesso encontra uma

forma distinta de sustentação: a retenção do desejo e a duração da falta. Nesse ponto, a análise dialoga com Barthes (1994), especialmente com a figura do sujeito enamorado como "*aquele que espera*", cuja identidade se organiza pela suspensão do tempo e pela persistência do desejo.

Por fim, a leitura crítica de Benedito Nunes (1989) funciona como eixo de sustentação literária: sua compreensão da escrita clariceana como experiência de limiar, em que linguagem e subjetividade atravessam zonas de instabilidade, contribui para situar os contos não como exemplares de psicologia do cotidiano, mas como dramatizações rigorosas de uma crise do humano. Assim, o objetivo do artigo é mostrar como Clarice Lispector não estetiza o afeto nem o reduz a sentimentalismo: ela o trata como problema central da existência, interrogando o modo como o sujeito tenta conter, dissipar ou sustentar aquilo que o excede, e fazendo da literatura uma mediação crítica entre excesso, fragilidade e ética.

À luz desse enquadramento teórico, a análise que se segue propõe uma leitura atenta das formas narrativas pelas quais Clarice Lispector dramatiza o afeto como acontecimento. Em vez de tomar os contos como ilustrações de conceitos filosóficos, o artigo busca acompanhar, no nível da linguagem e da construção narrativa, os modos pelos quais o excesso afetivo se manifesta, se desloca e encontra diferentes destinações. A passagem da vida apaziguada à crise, da contenção à dissipação e da frustração à espera será examinada a partir da experiência concreta das personagens, de modo a evidenciar como a escrita clariceana transforma o afeto em problema ético e existencial central, inscrito no tempo, no corpo e na relação com o outro.

O afeto como acontecimento e o medo de existir

No conto "Amor", publicado em *Laços de família* (1995), Clarice Lispector constrói uma cena exemplar daquilo que pode ser compreendido como o afeto enquanto acontecimen-

to, isto é, como algo que irrompe na experiência cotidiana e desorganiza o modo habitual de ser-no-mundo do sujeito. Ana, personagem central, vive uma existência regulada pela repetição e pela funcionalidade.

> Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida (Lispector, 1995, p. 29).

A enumeração de gestos e cenas cotidianas sintetiza uma existência inteiramente integrada à ordem do previsível. O crescimento que atravessa o trecho não aponta para abertura ou transformação, mas para a reprodução contínua de uma vida domesticada, regulada pelo possível e pelo já dado. Ao oferecer "tranquilamente" sua "mão pequena e forte" a tudo o que a cerca, Ana confirma uma relação com o mundo fundada na adaptação e na contenção do risco, na qual o viver se confunde com a manutenção silenciosa da estabilidade.

A irrupção do afeto ocorre de maneira involuntária e desprovida de sentido prévio: o encontro com o cego mascando chiclete no bonde. Não se trata de empatia nem de reconhecimento psicológico, mas de uma ruptura sensível, que lança Ana em um estado de desorganização afetiva. Nesse sentido, o conto dialoga diretamente com a noção heideggeriana de que o *ser-aí* é essencialmente disposição:

> Essas πάθη, "afetos", não são estados pertencentes a "coisas com alma" ou a "propriedades da alma", mas estão relacionados à disposição (Befindlichkeit) dos seres vivos no mundo, no modo desse ser vivo se posicionar em relação a algo, permitindo que algum assunto importe a ele. Os afetos desempenham, portanto, um papel fundamental na determinação de ser-no-mundo, no ser-com-e-para-os-outros (Heidegger, 2009, p. 83).

A formulação heideggeriana permite compreender que o abalo vivido por Ana não diz respeito a um estado emocional interno, mas a uma alteração radical de seu modo de estar-no-mundo. O encontro com o cego faz com que algo, até então neutralizado pela rotina, passe a importar excessivamente: o mundo irrompe como presença viva e incontornável. A desorganização afetiva que se segue não é, portanto, psicológica, mas existencial, pois modifica a disposição a partir da qual Ana se orienta em relação a si, aos outros e às coisas. Em "Amor", o afeto revela-se como força que rompe a economia do cotidiano apaziguado e expõe a personagem à dimensão ética do ser-com, ainda que essa exposição seja imediatamente seguida por um movimento de retração. O medo que emerge não é do outro em si, mas da exigência de existir de modo menos protegido diante daquilo que agora importa.

O choque vivido por Ana não se traduz imediatamente em pensamento, mas em sensação, em perturbação corporal e perceptiva. Ao descer no Jardim Botânico, ela experimenta um excesso de vida que não consegue integrar à ordem doméstica: "O jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno" (Lispector, 1995, p. 37). O medo, aqui, não é de ameaça concreta, mas da intensidade do real, aquilo que Merleau-Ponty descreve como o mundo vivido, anterior à elaboração racional: "O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo" (Merleau-Ponty, 1999, p. 14).

Esse excesso sensível convoca Ana a uma existência mais aberta, menos protegida. No entanto, o que o conto evidencia é justamente a dificuldade, talvez a impossibilidade de sustentar essa abertura. O retorno ao espaço doméstico marca uma tentativa de recomposição da ordem anterior, ainda que algo tenha sido irreversivelmente deslocado:

> Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto para que esta não explodisse. Mantinha tudo em serena compreensão, separava uma pessoa das outras, as roupas eram claramente feitas para serem usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da noite — tudo feito de modo a que um dia se seguisse ao outro. E um cego mascando goma despedaçava tudo isso (Lispector, 1995, p. 34).

O verbo *apaziguar* condensa o projeto existencial de Ana: viver significa conter, administrar, neutralizar o excesso. A vida é organizada para não explodir, isto é, para que o fluxo do vivido permaneça previsível e domesticado, protegido de rupturas que ameacem sua estabilidade simbólica. A ordem doméstica, sustentada pela separação clara entre pessoas, objetos e funções, funciona como dispositivo de contenção do real; por isso, a presença do cego mascando goma assume caráter devastador não por sua violência, mas por instaurar uma fissura irreversível no mecanismo de continuidade "de modo a que um dia se seguisse ao outro" (Lispector, 1995, p. 34).

Essa contenção pode ser lida, à luz de Emmanuel Levinas, como uma recusa da convocação ética que o outro representa. Para o filósofo, "a relação com o outro é uma relação com um mistério" (Levinas, 1982, p. 87), isto é, com algo que não pode ser assimilado sem abalo. O cego, figura da alteridade radical, interrompe o circuito fechado da vida de Ana e a convoca a uma resposta que ela não sabe ou não consegue dar.

O sentido de existir no amor, portanto, não se manifesta como falha moral, mas como limite humano. Em Clarice Lispector, amar não é gesto de plenitude, mas experiência de exposição, na qual o sujeito se vê lançado para além das defesas que organizavam sua relação com o mundo. Como observa Benedito Nunes, a escrita clariceana conduz a linguagem a um ponto de tensão em que o sentido já não se estabiliza, pois "o indizível só me poderá ser dado através do fracasso da minha linguagem" (Nunes, 1989, p. 137).

Essa concepção permite compreender que a ruptura vivida pelas personagens não é apenas psicológica ou temática, mas também linguística e existencial: ao tocar o excesso do afeto, a experiência rompe o regime ordinário de inteligibilidade e coloca o sujeito diante de um limiar em que viver, sentir e dizer deixam de coincidir plenamente. Assim, a ficção clariceana situa seus personagens em zonas de instabilidade radical, nas quais o amor expõe, ao mesmo tempo, a fragilidade do humano e os limites da linguagem que tenta apreendê-lo.

Essa lógica do limite e do excesso reaparece, de modo mais radical, no conto "O búfalo", também em *Laços de família* (1995), no qual a personagem feminina não recua diante do afeto, mas o busca em sua forma extrema, convertendo o amor em ódio como tentativa desesperada de sentir. Aqui, o excesso já não é contido, mas deliberadamente provocado, aproximando-se daquilo que Georges Bataille define como gasto improdutivo:

> [...] o organismo vivo, na situação determinada pelos jogos de energia na superfície do globo, recebe em princípio mais energia do que é necessário para a manutenção da vida: a energia (a riqueza) excedente pode ser utilizada para o crescimento de um sistema (de um organismo, por exemplo); se o sistema não pode mais crescer, ou se o excedente não pode ser inteiramente absorvido em seu crescimento, há necessariamente que perdê-lo sem lucro, despendê-lo, de boa vontade ou não, gloriosamente ou de modo catastrófico (Bataille, 1975, p. 60).

A formulação de Bataille ilumina o modo como Clarice Lispector dramatiza, em registros distintos, o destino do excesso afetivo. Em "Amor", a energia excedente que irrompe no encontro com o cego não encontra vias de crescimento nem de elaboração simbólica e, por isso, é rapidamente reconduzida à ordem doméstica, apaziguada para que não se converta em explosão. Já em "O búfalo", essa mesma lógica se radicaliza: a personagem, incapaz de absorver o excesso na manutenção de uma vida funcional, busca deliberadamente sua perda, convertendo o amor frustrado em ódio e violência afetiva. O que Bataille descreve como gasto improdutivo manifesta-se, assim, não como escolha moral, mas como necessidade estrutural: quando o excesso não pode ser integrado, ele precisa ser despendido, seja de modo contido e silencioso, seja de forma catastrófica. Clarice expõe, nesses dois contos, alternativas igualmente precárias diante do excesso do sentir: a contenção que empobrece a existência e a dissipação que ameaça destruí-la.

Já em "Felicidade clandestina" (1998), conto publicado em livro homônimo, o excesso afetivo assume outra forma: não a

explosão nem a recusa, mas a espera intensa. O desejo não se resolve na posse imediata do objeto amado (o livro), mas se prolonga na falta, na antecipação e no adiamento. Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1994), Barthes tematiza a experiência da espera como condição constitutiva do sujeito apaixonado, colocando o amante em estado de tensão e sofrimento enquanto aguarda a resposta do outro: uma forma de subjetivação que se organiza pela demora. Barthes descreve esse estado amoroso repetidamente nas figuras que compõem a obra:

> Estou apaixonado? – Sim, pois espero." O outro não espera nunca. Às vezes quero representar aquele que não espera; tento me ocupar em outro lugar, chegar atrasado; mas nesse jogo perco sempre: o que quer que eu faça, acabo sempre sem ter o que fazer, pontual, até mesmo adiantado. A identidade fatal do enamorado não é outra senão: *sou aquele que espera* (Barthes, 1994, p. 96, grifo do autor).

A formulação de Barthes permite compreender a espera não como intervalo passivo, mas como condição constitutiva do sujeito enamorado, cuja identidade se organiza em torno da suspensão do tempo e do desejo. Em "Felicidade clandestina", a narradora encarna precisamente essa posição: sua relação com o livro desejado não se define pela posse imediata, mas pela intensidade da espera, que a absorve inteiramente e a coloca em estado de atenção extrema. Assim como no fragmento barthesiano, a criança não consegue ocupar outro lugar simbólico; tudo converge para o momento adiado do encontro com o objeto amado. A espera, longe de ser simples atraso, torna-se experiência plena, carregada de afeto e sofrimento, na qual o sujeito se reconhece como aquele que espera. Clarice evidencia, desse modo, que o amor, mesmo quando deslocado para o campo do desejo literário, constitui-se menos pela satisfação do que pela permanência na falta, fazendo da espera não uma deficiência, mas a própria forma de existir do enamorado.

Desse modo, os três textos clariceanos ,"Amor", "O búfalo" e "Felicidade clandestina", desenham um campo comum: o afeto como experiência que desestabiliza o sujeito e o confronta com a coragem (ou a impossibilidade) de existir para além das defesas.

Em todos eles, viver afetivamente é perigoso, e é nesse perigo que Clarice Lispector inscreve uma ética da vulnerabilidade.

O excesso afetivo e suas destinações: entre a contenção e a catástrofe

As narrativas modernas da crise deslocam o afeto do domínio do sentimento privado para o centro das tensões que estruturam a experiência humana. Em vez de operar como expressão ornamental ou como promessa de conciliação, o afeto passa a figurar como força desorganizadora, capaz de expor a fragilidade do sujeito e a precariedade dos dispositivos simbólicos que sustentam a vida cotidiana. Nesse contexto, a literatura assume uma função decisiva como mediação crítica do excesso e da violência, pois torna visível aquilo que a ordem social procura neutralizar: a intensidade do sentir, o risco do encontro e a instabilidade constitutiva do vínculo. A ética do afeto, assim, não se confunde com uma moralização das emoções, mas com a exposição do sujeito àquilo que o excede e o convoca.

É nesse horizonte que a ficção de Clarice Lispector se inscreve de modo singular. Seus textos recusam qualquer estetização conciliadora do afeto e o apresentam como problema humano central, isto é, como força que irrompe e põe em crise os arranjos frágeis da existência ordinária. Em *Laços de família* (1995), o afeto aparece reiteradamente associado ao excesso: ora contido e reconduzido à funcionalidade doméstica, ora deslocado para formas indiretas de satisfação, ora convertido em violência. A literatura clariceana, desse modo, não oferece saídas redentoras; ela expõe alternativas igualmente precárias diante do excesso do viver.

Essa lógica pode ser compreendida à luz da noção batailliana. Em *A parte maldita* (2013), o filósofo argumenta que um organismo recebe mais energia do que aquela necessária à sua manutenção e que esse excedente não pode ser simplesmente absorvido por crescimento ou pela lógica utilitária: ele deve ser

necessariamente despendido de forma não produtiva, ou seja, sem retorno de valor produtivo, assumindo formas culturalmente diversas de gasto e dissipação.

Embora formulada no âmbito da economia geral, essa concepção ilumina a experiência subjetiva: o excesso afetivo, quando não encontra vias de elaboração simbólica, exige uma destinação. Clarice dramatiza precisamente esse impasse, mostrando que a contenção do excesso empobrece a existência, enquanto sua dissipação ameaça destruí-la.

Em "Amor", como visto, a irrupção do afeto encontra resistência e se aprofunda até se converter em consciência da precariedade do existir. Ao retornar para casa, Ana atravessa um estado liminar em que o mundo parece prestes a desabar e a ordem cotidiana já não oferece garantias de sentido ou proteção:

> Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levara até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se trêmula. Porque a vida era periclitante (Lispector, 1995, p. 37).

Nesse trecho, Clarice desloca decisivamente o afeto para o plano da revelação ontológica. A piedade, descrita como violenta, não se dirige apenas ao outro, mas força Ana a reconhecer que o mundo, agora percebido como sujo e perecível, já não se sustenta em nenhuma ordem moral segura. A casa, com sua limpeza excessiva e luminosidade quase artificial, surge como espaço estranho, incapaz de apagar a descoberta de que a normalidade cotidiana repousa sobre um fundo de risco permanente. O abraço no filho, longe de restituir serenidade, assume caráter defensivo: é um gesto de proteção trêmula diante da consciência de que viver é sempre perigoso. Clarice mostra,

assim, que o afeto não conduz à pacificação, mas à lucidez dolorosa de que a vida é *periclitante*, isto é, exposta, instável e sem garantias, fazendo do amor não um refúgio harmonizador, mas uma tentativa precária de sustentar-se diante da vulnerabilidade do mundo.

Em "O búfalo", por sua vez, a lógica se inverte. A personagem feminina não recua diante do excesso afetivo; ao contrário, ela o busca deliberadamente, como se apenas a intensidade extrema pudesse resgatar a possibilidade de sentir. Desde o início do conto, o afeto aparece deslocado para uma forma negativa: "[...] sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela fora ao Jardim Zoológico para adoecer" (Lispector, 1995, p. 158). A recusa do amor, aqui, não conduz à indiferença, mas à procura obstinada de uma emoção absoluta, capaz de romper o vazio deixado pela frustração.

O zoológico, espaço em que o conto se desenrola, funciona como cenário simbólico dessa busca pelo excesso. Entre os animais, a personagem procura um olhar que corresponda à intensidade que deseja sustentar. O encontro com o búfalo condensa esse movimento extremo, no qual dor, prazer, ódio e desejo se tornam indissociáveis:

> O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como uma grota aquele óleo amargo, a fêmea desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela.
> O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e, à distância, encarou-a. Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo (Lispector, 1995, p. 167).

Aqui, Clarice radicaliza a experiência do excesso afetivo ao expor sua natureza ambivalente e irredutível. A dor inicial não se dissipa, mas se transforma em uma sensação paradoxal, descrita como *incompreensível* e corporal, próxima de uma

alegria que não se deixa nomear. O afeto já não busca reconhecimento nem conciliação, mas a preservação da intensidade a qualquer custo. Desse modo, "O búfalo" encena uma forma catastrófica de destinação do excesso afetivo: incapaz de ser contido ou elaborado, o sentir se converte em violência simbólica e desejo contraditório, confirmando que, em Clarice Lispector, o amor não é idealizado, mas apresentado como força perigosa, capaz de dissolver fronteiras entre prazer e destruição.

À luz de Bataille (1975), pode-se afirmar que "O búfalo" encena a modalidade catastrófica do gasto improdutivo. Incapaz de converter o excesso em crescimento ou de reconduzi-lo à ordem da manutenção, a personagem opta pela dissipação violenta. Não se trata de escolha ética no sentido moral, mas de uma necessidade estrutural: o excesso exige saída. Clarice revela, assim, que o ódio não é o oposto do amor, mas sua deformação extrema quando o afeto não encontra vias de elaboração.

O contraste com "Amor" torna-se, então, particularmente revelador. Em Ana, o excesso é neutralizado; na mulher de "O búfalo", ele é provocado e amplificado. Em ambos os casos, porém, o resultado é a exposição da fragilidade humana diante da intensidade do sentir. A contenção preserva a forma da vida ao custo de sua densidade; a dissipação preserva a intensidade ao custo da estabilidade. Clarice não hierarquiza essas alternativas, mas as apresenta como destinos igualmente precários.

Essa leitura permite compreender por que a autora não estetiza o afeto. Em seus contos, o amor não aparece como valor idealizado, mas como força ambígua, capaz de fundar e de ameaçar o sujeito.

A literatura clariceana opera, assim, como espaço crítico da crise, no qual o afeto é interrogado em sua dimensão ética e existencial. Ao expor as diferentes destinações do excesso afetivo, Clarice reinscreve a experiência amorosa no campo do humano, afastando-a tanto da idealização sentimental quanto da pura violência, e afirmando a literatura como lugar privilegiado para pensar os limites e as possibilidades de existir.

A espera como destinação do afeto: desejo, falta e resistência no conto "Felicidade clandestina"

Se em "Amor" o excesso afetivo é contido para que a vida cotidiana não exploda e, em "O búfalo", esse excesso é buscado em sua forma mais violenta, "Felicidade clandestina" apresenta uma terceira economia do afeto: a espera. Aqui, o excesso não se dissipa nem se neutraliza; ele é retido, prolongado, transformado em experiência durável da falta. O desejo não encontra satisfação imediata, mas se intensifica no adiamento, fazendo da espera não um intervalo passivo, mas o próprio modo de existir do sujeito enamorado.

Desde o início do conto, Clarice constrói uma cena marcada pela assimetria e pela crueldade. A menina que detém o livro, filha do dono da livraria, exerce um poder silencioso e calculado:

> Mas que talento tinha para a crueldade. Ela toda era pura vingança, chupando balas com barulho. Como essa menina devia nos odiar, nós que éramos imperdoavelmente bonitinhas, esguias, altinhas, de cabelos livres. Comigo exerceu com calma ferocidade o seu sadismo. Na minha ânsia de ler, eu nem notava as humilhações a que ela me submetia: continuava a implorar-lhe emprestados os livros que ela não lia (Lispector, 1998, p. 9).

A narradora, por sua vez, aceita as humilhações em nome do desejo de ler. O afeto, aqui, já se mostra como força que submete o sujeito, deslocando-o de qualquer posição de dignidade imediata.

A revelação da existência de *As reinações de Narizinho*, livro de Monteiro Lobato, inaugura o regime da espera. O livro desejado não é apenas objeto material, mas promessa absoluta: "Era um livro grosso, meu Deus, era um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o. E completamente acima de minhas posses. Disse-me que eu passasse pela sua casa no dia seguinte e que ela o emprestaria" (Lispector, 1998, p. 10). A partir desse momento, o tempo deixa de ser linear e

passa a ser vivido como expectativa. A narradora descreve esse estado com clareza: "Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave" (Lispector, 1998, p. 10). A espera não suspende a vida; ela substitui a vida, reorganizando o corpo, o tempo e o mundo.

A estratégia de adiamento se repete indefinidamente, convertendo o *dia seguinte* em estrutura de sofrimento prolongado. Clarice é precisa ao marcar essa experiência como fundadora: "Mal sabia eu como mais tarde, no decorrer da vida, o drama do 'dia seguinte' com ela ia se repetir com meu coração batendo" (Lispector, 1998, p. 10). A espera deixa de ser episódica e se transforma em forma de relação com o desejo, antecipando um modo de existir que ultrapassa a infância. Aqui, o conto dialoga diretamente com Roland Barthes, para quem "a identidade fatal do enamorado não é outra senão: *sou aquele que espera*" (Barthes, 1994, p. 96, grifo do autor). A narradora clariceana encarna exatamente essa posição: tudo nela converge para o objeto amado, ainda que esse objeto permaneça inacessível.

Quando o livro finalmente lhe é concedido, a satisfação não se dá de modo imediato. Ao contrário, a narradora prolonga deliberadamente o prazer, adiando a leitura, fingindo não possuir o livro, criando "as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade" (Lispector, 1998, p. 12). A felicidade, como o próprio título anuncia, não se confunde com a posse, mas com o adiamento consciente, vivido com orgulho e pudor: "Havia orgulho e pudor em mim. Eu era uma rainha delicada" (Lispector, 1998, p. 12). A espera, aqui, não é apenas sofrimento imposto pelo outro, mas também escolha subjetiva, modo de intensificar o desejo.

Nesse ponto, Clarice radicaliza sua reflexão sobre o afeto. A narradora afirma: "A felicidade sempre iria ser clandestina para mim. Parece que eu já pressentia" (Lispector, 1998, p. 12). O afeto não se realiza na transparência nem na plenitude pública; ele exige segredo, demora, ocultamento. A cena em que a menina se balança na rede com o livro aberto no colo, "sem

tocá-lo, em êxtase puríssimo" (Lispector, 1998, p. 12), sintetiza essa economia do desejo: a intensidade não depende do consumo do objeto, mas da suspensão do gesto final.

O desfecho do conto explicita essa lógica ao transpor o desejo do campo infantil para o erótico: "Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante" (Lispector, 1998, p. 12). A metáfora amorosa não idealiza o afeto, mas o inscreve definitivamente no campo da falta e da espera. Amar, em Clarice, não é possuir, mas sustentar a distância; não é pacificar o desejo, mas habitá-lo.

Assim, "Felicidade clandestina" completa o arco das destinações do afeto. Se a contenção empobrece a vida, em "Amor", e a dissipação ameaça destruí-la, em "O búfalo", a espera surge como solução precária, porém resistente: uma forma de manter o excesso sem negá-lo nem descarregá-lo. Clarice Lispector não oferece reconciliação, mas expõe, com precisão ética e literária, os modos frágeis pelos quais o humano tenta sustentar aquilo que o excede. A literatura, assim, reafirma-se como espaço privilegiado para pensar o afeto não como ornamento sentimental, mas como problema central da existência.

Temporalidade afetiva e ética da demora

Nos contos "Amor", "O búfalo" e "Felicidade clandestina", Clarice Lispector constrói uma poética singular do afeto que não se organiza pela resolução, mas pela demora. O que une essas narrativas não é apenas a crise subjetiva, mas a insistência em reter o tempo, suspender o curso ordinário da vida para que o sentir se torne legível. O afeto, em Clarice, não se esgota no instante; ele exige duração, adiamento, repetição: uma temporalidade própria que entra em conflito com o tempo funcional da vida social.

Em "Amor", essa suspensão aparece quando o cotidiano de Ana é interrompido por um acontecimento mínimo e desprovido de finalidade: o encontro com o cego mascando

chicletes. A partir desse instante, o tempo deixa de ser sucessão organizada e se converte em experiência espessa. Ana percebe que "o mal estava feito" (Lispector, 1995, p. 33) e que já não era possível retornar imediatamente à ordem anterior. O Jardim Botânico surge como espaço dessa dilatação temporal: ali, Ana "andava pesadamente pela alameda central, entre os coqueiros. Não havia ninguém no Jardim. depositou os embrulhos na terra, sentou-se no banco de um atalho e ali ficou muito tempo" (Lispector, 1995, p. 35). A narrativa insiste na permanência, na imobilidade, na lentidão do olhar e da respiração. O afeto não pede ação, mas permanência. A crise não se resolve; ela se demora.

Essa mesma lógica reaparece no retorno ao lar, quando Ana reconhece que "por um instante a vida sadia que levara até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver" (Lispector, 1995, p. 37). O advérbio *por um instante* é decisivo: não se trata de conversão nem de ruptura definitiva, mas de uma fenda temporal em que a vida é vista sob outra luz. Clarice constrói, assim, um tempo ético precário, instável, que não se institucionaliza, mas tampouco se apaga sem deixar marcas. O afeto opera como intervalo: "porque a vida era periclitante" (Lispector, 1995, p. 37).

Em "Felicidade clandestina", a suspensão temporal torna-se o próprio núcleo da narrativa. A felicidade não é experimentada no acesso imediato ao objeto desejado, mas no adiamento sistemático. A narradora afirma que, antes de receber o livro, "até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria" (Lispector, 1998, p. 10). A espera não é um vazio; ela é um estado pleno, quase absoluto. Quando finalmente o livro chega às suas mãos, o gesto decisivo não é lê-lo, mas adiar a leitura: "Chegando em casa, não comecei a ler. Fingia que não o tinha, só para depois ter o susto de o ter" (Lispector, 1998, p. 12). Clarice transforma a demora em forma de gozo ético: a felicidade precisa ser protegida do consumo imediato, sob pena de se perder.

A narradora reconhece explicitamente essa lógica ao nomear sua experiência: "Criava as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade" (Lispector, 1998,

p. 12). A clandestinidade, aqui, não é moral, mas temporal. A felicidade não cabe no tempo linear da posse; ela exige ritual, encenação, repetição, intervalo. A frase final do conto —"Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante" — consagra essa temporalidade outra: o livro não é objeto, mas relação, sustentada no tempo da espera e da retenção.

Em "O búfalo", a demora assume uma forma mais tensa e corporal. A personagem não busca o instante explosivo do ódio, mas a sua gestação lenta, quase ritualística. Ela percorre o zoológico demoradamente, testando os animais, falhando repetidas vezes em encontrar o afeto que procura. O texto insiste na repetição do percurso, no cansaço, na fome, na exaustão: "Recomeçou a andar em direção aos bichos" (Lispector, 1995, p. 162). Mesmo o encontro decisivo com o búfalo é preparado por uma longa espera silenciosa: "Mantendo o corpo imóvel, a cabeça recuada, ela esperou" (Lispector, 1995, p. 165).

O momento em que o "primeiro fio de sangue negro" (Lispector, 1995, p. 166) escorre não é explosão súbita, mas resultado de uma acumulação temporal. Clarice descreve o instante como algo que se forma lentamente: "como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo" (Lispector, 1995, p. 166). A violência, aqui, não é descarga imediata, mas condensação de um tempo excessivamente vivido. O encontro final suspende o tempo narrativo numa cena quase imóvel, hipnótica, em que o sujeito fica "presa ao mútuo assassinato" (Lispector, 1995, p. 167). O afeto não se resolve; ele paralisa.

> Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente à frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos. E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tonteou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranquilo de ódio, a olha-

> va. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo (Lispector, 1995, p. 167)

Esse trecho concentra, de forma exemplar, a poética da lentidão violenta que estrutura "O búfalo". O que Clarice encena não é o clímax explosivo da agressão, mas a formação gradual de um afeto extremo, que só se torna possível porque o tempo se contrai, se adensa, se suspende. A aproximação do búfalo é marcada por advérbios e ritmos de espera — *devagar*, *ela esperou*, *não recuou um só passo* — que transformam o encontro em um rito, não em um ato. O olhar recíproco constitui o verdadeiro acontecimento: ao fixar os olhos do búfalo e ser por eles fixada, a personagem entra numa zona de indistinção em que sujeito e objeto, humano e animal, ação e passividade se confundem. A repetição obsessiva do verbo olhar e a insistência na palidez, na tontura e no entorpecimento indicam que o afeto não se resolve em gesto, mas em paralisia. Estar *presa ao mútuo assassinato* não significa matar ou morrer de fato, mas ficar capturada num circuito ético sem saída, em que desejar a destruição do outro implica a dissolução de si. A imagem final sela essa experiência como vertigem temporal: o mundo inteiro se condensa num instante prolongado, no qual o afeto, levado ao limite, já não conduz à ação, mas à suspensão radical do sujeito. Clarice mostra, assim, que a violência extrema não nasce da rapidez do impulso, mas da demora insuportável de um sentir que não encontra forma simbólica de se resolver.

Lidos em conjunto, os três contos revelam que Clarice Lispector constrói o afeto como experiência temporalmente complexa, incompatível com a aceleração, a funcionalidade e a resolução imediata. Amar, odiar, desejar, esperar: tudo isso exige demora. A crise, em Clarice, não é aquilo que rompe o tempo, mas aquilo que o espessa, o torna difícil de atravessar.

Por isso, suas personagens frequentemente se veem deslocadas do ritmo comum da vida: Ana senta-se longamente num jardim; a narradora de "Felicidade clandestina" posterga indefinidamente a leitura; a mulher de "O búfalo" permanece imóvel diante do animal, aguardando algo que não sabe nomear.

Nesse sentido, a literatura clariceana opera como uma pedagogia do tempo do afeto. Ao recusar a solução rápida, o gesto edificante ou a moral explícita, Clarice força o leitor a permanecer na suspensão, no desconforto, na demora. O afeto não aparece como resposta, mas como problema que só pode ser vivido no tempo. A ética que emerge dessa escrita não é normativa, mas experiencial: trata-se de aprender a sustentar o intervalo, a não fechar apressadamente o sentido, a tolerar a instabilidade que o sentir introduz na vida.

Assim, ao trabalhar a temporalidade do afeto, Clarice Lispector inscreve sua obra num horizonte profundamente humanístico. Seus contos interrogam não apenas o que sentimos, mas como o tempo do sentir entra em conflito com as formas sociais de vida. A literatura torna-se, então, espaço privilegiado para pensar aquilo que a vida funcional tenta abolir: a demora, a espera, a suspensão — condições frágeis, mas essenciais, de uma experiência ética do humano.

Considerações finais

A leitura conjunta de "Amor", "O búfalo" e "Felicidade clandestina" permite afirmar que Clarice Lispector constrói, nesses textos, uma poética do afeto marcada por três operações convergentes: a crise como acontecimento, a destinação do excesso e a temporalidade da demora. Em "Amor", o afeto irrompe como ruptura do previsível e revela a precariedade da ordem cotidiana. A vida de Ana, organizada para *não explodir*, é atravessada por um encontro mínimo (o cego mascando goma) que desloca o mundo do regime utilitário da repetição para um regime de presença intensa e inquietante. A partir daí,

a experiência já não é meramente psicológica: trata-se de uma alteração existencial da disposição (Heidegger,2009), vivida corporalmente como excesso sensível (Merleau-Ponty, 1999) e atravessada pela alteridade como convocação ética que não se deixa neutralizar (Levinas, 1982). O movimento final do conto, ao tentar recompor a ordem doméstica, não apaga a fissura; apenas evidencia o custo humano de "apaziguar" a vida.

Em "O búfalo", a mesma problemática se radicaliza. O excesso afetivo deixa de ser contido e passa a ser deliberadamente provocado, como se apenas a intensidade extrema pudesse restituir a experiência do sentir. A personagem busca no zoológico uma pedagogia do ódio, e o encontro com o búfalo culmina numa cena em que amor e violência se imbricam, suspendendo o tempo narrativo e aprisionando o sujeito numa vertigem de olhar e paralisia. À luz de Bataille (1975), o conto explicita a face catastrófica do gasto: quando o excedente não encontra elaboração simbólica nem conversão em forma de vida, ele exige saída e se derrama como violência, não por escolha moral, mas por necessidade estrutural.

"Felicidade clandestina", por sua vez, completa o arco ao oferecer uma terceira economia do afeto: a espera. O desejo do livro não se resolve na posse; ele se intensifica no adiamento, na falta, no "dia seguinte" reiterado. A narradora encarna, em chave literária, a figura barthesiana do enamorado cuja identidade se organiza como espera (Barthes, 1994): não se trata de intervalo vazio, mas de forma de existência. Clarice mostra que o afeto pode ser sustentado não apenas por contenção ou explosão, mas também por retenção e demora — uma forma precária, mas resistente, de conservar a intensidade sem destruí-la.

Ao final, o argumento central deste estudo se confirma: em Clarice Lispector, o afeto não é reconciliação nem ornamento; é problema humano e experiência-limite, no sentido em que a ficção clariceana continuamente desloca o sujeito para zonas de instabilidade, expondo a fragilidade de seus dispositivos de sentido (Nunes, 1989). Entre o medo de existir, a violência do excesso e a clandestinidade da espera, os contos

analisados revelam que amar e, mais amplamente, viver afetivamente, implica enfrentar um real que não se deixa domesticar sem custo. Nesse quadro, a literatura torna-se mediação crítica privilegiada: não para moralizar o sentir, mas para torná-lo pensável em sua ambivalência, em sua temporalidade própria e em sua potência de crise.

Referências

HEIDEGGER, Martin. *Basic Concepts of Aristotelian Philosophy* . Tradução de Robert D. Metcalf e Mark B. Tanzer. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LEVINAS, Emmanuel. *Ética e infinito*. Tradução de João Gama. Lisboa: Edições 70, 1982.

LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Hortênsia dos Santos. 13. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

O rabo mitológico do tropicalismo de areia: feio, sujo e malvado neste breve ensaio dialógico à sombra de Tom Zé, Machado de Assis e Jorge Luis Borges

Thiago Aguiar de Pádua

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10. jan. 2026, aceito em 02fev. 2026]

DOI: https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.230

Thiago Aguiar de Pádua
Pós-Doutoramento em Literatura (UnB).
Membro da Academia Brasiliense de Letras (ABrL).
E mail: professorthiagopadua@gmail.com

Resumo: Texto ensaístico que percorre trilhas de sentido por meio de construções metafóricas, idas e vindas, desde a perspectiva do significante inicial do "rabo mitológico", com inspiração em Tom Zé, de onde também haurimos a perspectiva sobre uma peculiar teoria tropicalista", num diálogo que será feito com autores como Agamben, Herrera Flores, Willis Guerra Filho, que será agregado aos pensamentos Machado de Assis e Jorge Luís Borges, respectivamente, numa leitura sobre a reimaginarão dos deuses e do imaginário sobre o livro de areia, de modo a falar sobre a sociedade brasileira e a Constituição, com a liberdade que só o estilo ensaístico permite.
Palavras-Chave: Rabo mitológico. Tropicalismo. Livro de Areia. Machado de Assis.

Abstract: This essay explores some paths of meaning through metaphorical constructions, with its back-and-forth movements, starting from the initial signifier of the "mythological tail", inspired by Tom Zé, from whom we also draw a perspective on a peculiar tropicalist theory. The dialogue will engage with authors such as Agamben, Herrera Flores, and Willis Guerra Filho, and will be combined with the thoughts of Machado de Assis and Jorge Luis Borges, respectively, in such interpretation that explore the reimagining of gods and the imaginary in the context of the book of sand, ultimately addressing Brazilian society and the Constitution with the academic freedom that only the essayistic style allows.
Keywords: Mythological tail. Tropicalism. Book of Sand. Machado de Assis.

Introdução: A Sombra da Sombra!?

A história da cultura político-jurídica do Brasil, não sem o emprego de alguma hipérbole, pode ser tida por não totalmente linear, ou não inteiramente caricata, muito embora impregnada por diversas camadas e ilustrada por inúmeros exemplos fáticos que talvez insistissem no anverso (mais que no inverso). Serve para demonstrar a construção da "ordem" por meio de aparências, como o fato de termos utilizado aqui, por apenas 1 dia de vigência, a Constituição Espanhola de Cádiz, (tornando-se a primeira constituição escrita do Brasil), no episódio de 21 de abril de 1821, com a finalidade de acalmar uma revolta popular, influindo ainda nas primeiras eleições gerais da história do país, e, "em função da organização política planejada pelos portugueses utilizando a norma, as capitanias hereditárias se tornariam províncias"[1].

Este apenas "1 dia de vigência" da Constituição de Cádiz é menos importante do ponto de vista normativo do que sob o prisma simbólico, pois traduziu o primeiro conflito entre constitucionalismo e democracia, permanentemente repetido.

E isto porque relacionava-se à Revolta do Colégio de Eleitores contra as escolhas do Rei, no exato momento em que se outorgava ao príncipe Dom Pedro a regência, com o estabelecimento das escolhas dos ministros de todas as pastas, envolvendo, ainda, a partida de Dom João VI para as cortes, carregando consigo quase todo o dinheiro do Banco do Brasil (com consequências perversas e dramáticas para a economia brasileira: a falência do banco e o desaparecimento do ouro em circulação), bem como, ainda, algo particularmente significativo: traduzia a permissão do monarca de permitir que a população acompanhasse de perto as eleições gerais, na intenção de "angariar simpatia popular" e aprovação de seus atos, com a medida de autorizar a discussão livre de suas decisões[2], ao tempo em que também demonstra que os agitadores, especialmente um jovem de nome Luís Duprat, filho de um alfaiate

francês, passariam à história, na descrição das lentes da época, como "*uma meia dúzia de homens quasi todos da última ralé*" [3].

A carga desta última expressão (ralé) é ilustrativa. É sociologicamente visível o nem sempre explicitamente visível amplo "ódio ao pobre" vivenciado hoje no Brasil, sendo algo que decorre, conforme Jessé Souza, do ódio ao escravo. A interpretação do Brasil por muitos pensadores das ciências sociais chegou ao ponto de engendrar a importância explicativa a partir da noção de uma específica singularidade, qual seja, a forma do Estado (patrimonialismo), deixando de lado a patológica e abissal desigualdade no país; este ponto, conforme Jessé, é o mais relevante na interpretação histórica, e que verdadeiramente singulariza o Brasil[4].

É particularmente significativo que o nascimento da noção de Constituição escrita entre nós tenha sido marcado pelo golpe, e pelo desprezo ao outro com uma complexa carga de discriminação não só institucional, mas também social.

Além disso, o efêmero presente naquele "1 dia de vigência" da Constituição de Cádiz entre nós significou, na realidade, uma maneira de buscar "acalmar os revoltosos" da "ralé", e alguns de seus representantes, que exigiram a Constituição justamente para aplicar o dispositivo que impedia o embarque do Rei com o dinheiro[5], sem autorização, sob pena de se entender ocorrida a abdicação, mas a demanda foi atendida apenas para efeito de mera funcionalidade instrumental de proteger interesses e resguardar valores que não eram propriamente populares, denotando trapaça política, nem que para isso fosse necessário usar o pretexto de aplicar uma Constituição, sem que houvesse efetiva intenção de cumpri-la[6]. Simbólico.

Se bem puxarmos pelos fios da memória, somos provocados a justapor duas ideias. A primeira, mais histórica que mundana, nas lentes de José Murilo de Carvalho[7], recorda que o monarca buscava competir com o Parlamento pela "representação da nação", e, assim, "achar-se em condições de melhor refletir a opinião pública do que a assembleia eleita". A segunda, seguramente aquela que "mundaniza"[8] o ciclo, remonta à

música "classe operária", de Tom Zé, no álbum "No Jardim da Política", que fala de pessoas que sempre sabem o que é melhor para o povo e a classe operária[9], mas com o discurso encoberto por variadas cascas daquilo que pode ser chamado de "hipocrisia constitucional", permitindo ser desnudada por um "Tropicalismo Constitucional", propositalmente "mundanizador".

Tropicália "Constitucional"

Denomino[10] "Tropicalismo (ou Tropicália) Constitucional" a chave conceitual que preconiza o uso de variados tipos de imagens e discursos, com pretensão de ressignificação "mundanizadora" a partir da influência idealística e simbólica do tropicalismo, da forma como concebido pela chave do "Lixo Lógico de Tom Zé"[11], adensada por meio da junção das propostas teóricas de Bruno Latour, Herrera Flores, Giorgio Agamben e Willis Santiago Guerra Filho, mais que Efígies gravadas na fundação da ideia, no sentido de Declarações de Independência, no qual Derrida[12] ressalta o relevo do "laço emancipador", aqui manejado (ressignificado e tomado de empréstimo) como flanco de emancipação do pensamento e da liberdade.

Seria tentador, e, ao mesmo tempo perigoso, respectivamente, percorrer uma jornada meramente iconoclasta do ideário da imagem da "Constituição" (ou apreciação de pinturas feitas por alguns de seus "intérpretes"), para além de seus aspectos abstratos, pisando no solo mais ou menos firme da releitura de sua concretude histórica. A este propósito, são poderosas as ideias advindas de muitos pensadores sobre imagens tradicionalmente esculpidas, mas que podem entrar em rota de colisão com outras imagens, conforme asseverado por Bruno Latour, em "*iconoclash*"[13].

Seguramente influenciado pela brutalidade imagética, bem como sobre os efeitos advindos de um "choque" de imagens, Bruno Latour fustiga a origem da distinção entre "verdade" e "falsidade", ou seja, a distinção entre "um mundo puro",

esvaziado de intermediários criados pelo homem, e "um mundo impuro", bastante repulsivo (para alguns), e repleto de "mediadores" feitos pelos homens. Seriam ao menos duas as possibilidades: (1ª) Sem intermediários, o acesso à "verdade" seria mais puro (e mais "rápido"), bem como à natureza e à ciência. (2ª) Num outro patamar, com a presença de intermediários, as imagens seriam a única maneira de obtenção da permissão de acesso à verdade, e, igualmente à natureza e à ciência[14].

A perspectiva remonta ao famoso "jogo de palavras" de Mondzain: "A verdade é imagem, mas não existe uma imagem da verdade", numa encruzilhada que se procura compreender, documentar e eventualmente, quem sabe, até mesmo superar[15].

Haveria nisso tudo um curioso paradoxo, qual seja, a conclusão de que os "destruidores de imagens", verdadeiros "teoclastas", "iconoclastas" ou "ideoclastas", acabariam por criar também uma gigantesca quantidade de "novas imagens" constituídas de "ícones frescos" e "mediadores rejuvenescidos", imbuídos de "ideias mais fortes" e "ídolos mais poderosos"[16].

Também reside nessa reflexão o inevitável sabor da crítica de pluralidade cultural, secundada pelo toque de Joaquin Herrera Flores, em sua conhecida abordagem que, revirando provocativamente a tumba de Plotino, o filósofo da Unidade, traça um círculo que ao mesmo tempo (re)afirma a mudança de sentido do conselho original sobre a necessidade de não deixarmos jamais "de esculpir" a nossa própria estátua, para, anos mais tarde, através da constatação de que "o único imperativo ético que "o nome do riso" permitiria formular, é deixarmos "de lado toda a transcendência, todo monolitismo e todo monotonoteísmo a favor do imanente, da flexibilidade e do pluriforme"[17], mas sempre comprometido com a importância da proteção da Constituição e dos Direitos Fundamentais, já não apenas a partir da insuficiente categoria dos Direitos Humanos[18].

Outra evidente sugestão de incentivo de aproximação "mundanizante", surge a partir do ideário de "profanação", presente em Giorgio Agamben, desde sua vinculação à ludicidade[19], e, como estabelecido, antagônico ao conceito de sacrali-

zação, conforme se segue: "Se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens"[20], algo que busca ainda contato com o outro conceito agambeniano de "dispositivo"[21], desde (e para além de) Foucault[22], o qual posteriormente Agamben irá ressignificar como aquilo que (e por meio do qual) "se realiza uma pura atividade de governo sem fundamento no Ser", e, "por isso os dispositivos devem sempre implicar um processo de subjetivação, isto é, devem produzir o seu sujeito" [23], algo que denota possibilidade de afirmação ou reinterpretação dos valores da instituição[24].

Também é possível pensar a partir do filósofo Willis Santiago Guerra Filho[25], numa perspectiva igualmente complementar, para além de Bruno Latour, Herrera Flores e Agamben, e de quem colho aportes iniciais de compreensão sobre uma "guerra de imagens", e da possibilidade de singrar os mares do conhecimento à cata ou à procura de outros prismas, formas distintas, seguramente, do que está à (primeira) vista.

A criativa e estimulante visão de Willis transcende o enfadonho, descascando camadas de sentido necessárias para não cegar a visão a partir da naturalização da catástrofe, numa leitura fenomenológica da vida, calcada, dentre outras e multiformes abordagens, numa interpretação de Deleuze, preocupada com a "vida", sem nisso protagonizar realismos decorrentes de concretas lentes distorcidas, sem deixar de perceber, pois, que há um vínculo de cooriginariedade (histórico, lógico e cronológico) entre democracia enquanto regime representativo e discursos com (legítimas) pretensões de cientificidade[26].

Pois bem, é com base em tais elos que se reconhece haver uma considerável quantidade de imagens pintadas sobre a Constituição, passíveis de choque consciente ou inconsciente (iconoclasmo/iconoclash), de onde retiramos a sugestão mais ou menos perigosa de sucumbir à tentação de "*profanir*"[27] nossa própria imagem em "escultura poética profanada", não estática, permeando cores, texturas, nuances e sabores, embora jamais partindo de um grau zero, ou ignorando o passado, mas exatamente por isso fotografando o movimento para restituição.

Tais pensadores e respectivas chaves teóricas não são meras Efígies, uma vez que utilizo também aqui a expressão "energia signatária"[28], refletida em termos fundacionais por Derrida para, desde seu interior, mencionar que o ideário de Latour, Herrera Flores, Agamben e Willis Santiago Guerra Filho se conectam uns com os (e nos) outros, de maneira a formarem uma espécie de "rabo mitológico"[29], não como os Faraós do Egito, e nem como a pura referência a Tom Zé, mas num sentido próprio e peculiar de aproximar o objeto de pesquisa sob crivo multiforme, mas que, diferentemente do conhecido manifesto antropófago de Mário de Andrade, proposto com ideário de deglutição do legado cultural europeu, para posterior digestão (para uma brasileira afirmação identitária), antes, este ora proposto "rabo mitológico" do "Tropicalismo Mundanizante" busca trabalhar com dois dos antônimos do verbo deglutir[30], para refletir sobre a importância de criticar a qualidade do alimento a que somos submetidos, europeu, americano (ou de onde for), com característica aproximadamente "decolonial"[31].

Contudo, torna-se necessário registrar uma aparente equivocidade que perpassa a mente de algumas pessoas quando se deparam com constructos trabalhados a partir de algumas categorias de sentido tropicalista, ou caracteres que remontam àquele ideário, como se não houvesse sentido ou fosse possível falar "qualquer coisa sobre qualquer coisa", sem compromisso, algo que foi devidamente contrastado por Tom Zé, numa entrevista/performance na qual uma jornalista americana vinculada ao *The Economist*[32], lhe disse que seu filho de 11 anos a havia corrigido sobre uso da expressão que remonta antiga frase tropicalista de alguém que veio "confundir para explicar" e "explicar para confundir":

> **Repórter**: Isso significa que você pode dizer o que você quiser, para quem você quiser? É isso?
> **Tom Zé**: Não. Isso seria uma irresponsabilidade que chega perto da imoralidade, como por exemplo tirar a roupa aqui.
> **Repórter**: Ele tem só 11 anos.
> **Tom Zé**: Tudo bem, não tem nenhuma grosseria minha com ele...
> **Repórter**: Ok.

> **Tom Zé**: Mas veja bem, nós vivemos num mundo em que Aristóteles está demitido, a relatividade de Einstein, a matemática de Heisenberg, a matemática moderna de Cantor, a teoria dos quanta de Planck, tudo isso que está na firma e no trabalho de vocês com um novo contexto, é absolutamente 'tô te ensinando pra te confundir, e tô te confundindo pra te esclarecer'. Quer dizer, nós, meros e inocentes poetas, as vezes damos algum sinal do que são esses tempos. Todo mundo sabe que as teorias de Einstein passaram mais de 40 anos para cada coisa ser provada. A força, uma linha reta impossível porque a gravidade vai mudar essa linha reta, coisas que eram inimagináveis para nós, e talvez até alguns de nós, hoje, já até na cabeceira ou na chefia de empresas, ainda não demos a devida importância a essas diversas coisas. A criação da entropia, com a segunda lei da termodinâmica, todas essas coisas são não aristotélicas, Haiacava e Zorzipsi disseram "eu demito Aristóteles", que fez o trabalho dele em "*circa*", como gostam de dizer, 350 a.C, e "admito a ciência moderna como minha metafísica". Olha, eu acho essas palavras tão grandiosas. Eu tenho lutado tanto para me aproximar delas. Eu sou um analfabeto, um homem da roça. Mas tenho lutado tanto para me aproximar dessas compreensões. E para fazer música popular você precisa disso. Música popular não é brincadeira. Nesse país nunca foi".

Dito isto, e tomando as linhas mestras que atribuem sentido ao "rabo mitológico" de um "tropicalismo constitucional" para "*profanir*", menciono o escritor Júlio Diniz, na afirmação de que "o tropicalismo [propriamente dito] buscava fazer uma constelação de diálogos", dizendo que na verdade, o movimento "tropicalismo não é um diálogo só com a literatura ou só com as artes plásticas, ou só com o cinema. É com tudo e mais alguma coisa. É com o pensamento social brasileiro. É com a cultura de massas", ligado a uma crise de representatividade de um "projeto nacional popular", produto de uma crise da esquerda da pauta das questões da esquerda naquele período[33].

Por outro lado, Caetano define como deflagrador ter assistido ao filme "Terra em Transe", de Glauber Rocha (1967). Por sua vez, para Gil teria sido determinante ter ouvido os álbuns "Sgt Peppers", dos Beatles e a Banda de Pífanos, de Caruaru. De fato, Tom Zé se recorda de que Caetano, literalmente, o trancou dentro de um quarto para fazer com que ouvisse o disco dos Beatles, faixa a faixa, e depois teriam ido assistir na-

quela noite a peça "O Rei da Vela", montada pelo diretor Zé Celso Martinez, que remonta à Glauber Rocha, e a algo mais.[34]

Numa outra reflexão "de dentro", Tom Zé credita o nascimento do movimento tropicalista a um choque cultural educacional, num sentido muito próprio, qual seja, a experiência de choque vivenciada por dois dos maiores expoentes: Caetano e Gil. Tal explicação é feita em entrevistas e também na música "*Tropicalia Jacta Est*", com aspectos que devem ser ressaltados[35].

Dentre tantas narrativas explicativas do movimento tropicalista, ainda sem a pretensão de analisar algumas das possibilidades, merece atenção a verdadeira tese de Tom Zé em seu disco "Tropicalia Lixo Lógico"[36], principiada com a canção "Apocalipsom A (O Fim do Palco do Começo)"[37] declarando um acordo entre Deus e o Diabo, precedida do solene pronunciamento da fórmula em latim: "*Personae iuris alieni*". No momento da gênese, segundo Tom Zé, a descrição metafórica das testemunhas e personagens que marcaram o momento:

> E toda casta divina
> Estava lá reunida:
> Apolo e Macunaíma, Diana, Vênus, Urânia
> Chiquinha Gonzaga Bethânia.
> O Diabo ali presente,
> De todo banco gerente
> (Conforme um cabra da peste
> Chamado Bertold Brecht).
> Tinha comida e regalo
> Tinha ladrão de cavalo
> Pai de santo e afetado,
> Padre, puta e delegado
> E a menina, meu rapaz
> Cresceu depressa demais:
> Anda presa na Soltura Circula
> na Quadratura.

O poeta fala evidentemente de duas ordens de coisas, a partir de influências geradoras, e imagens do complexo das perspectivas desveladoras. Mas para a jornada de compreensão de como a Tropicália estava lançada, em substituição a "*alea*"

romana das batalhas narradas e encenadas, o percurso de "Tropicália Jacta est" [38] o qual Tom Zé, como cronista qualificado pela (e através da) narrativa, reparte e picota em pequenas pílulas de explicitação:

> Parassá penteu escuta cá
> Parassá penteu escuta aqui
> Quando Baco bicou no barco
> Tinha Pigna, Campos in
> Celso Zeopardo, Matinê par´o delfim
> Vi, vi, vi.

Sobre o ponto, contextualiza, considerando a conhecida "tradução de Haroldo de Campos de Metamorfoses, Canto III, por ele intitulada de "A morte de Narciso" e publicada em Crisantempo"[39], e sobre ela, menciona uma interpolação fática[40]. E, retomando "Tropicália Jacta est" [41], densifica suas linhas centrais, ditos e não ditos revelados para uma espécie de "Teoria Política da Tropicália" em prosa e verso, mas também em canção musical[42]:

> Dois que antes da cela – da ditadura
> Deram a vela / da nossa aventura
> Barqueiro meu navegador
> Pa-ra-rá conjectura
> logo nosso primeiro
> Computador / computador.
> No disco do Sinatra a viagem começa no século VIII, quando o zero invadiu nossos avós.
> Mas voltamos aos anos 60.
> Era urgente / sair da tunda
> Levar a gente / para a Segunda
> Revolução Industrial
> Pa-ra-rá capacitados para a nova folia:
> Tecnologia

Com efeito, aquela moça chamada "Tropicália", desde seu rito de passagem, até seu desenvolvimento a partir das imagens devidamente encadeadas por Tom Zé, vinculam-se a tormen-

toso momento social e político vivenciado em nosso país, no qual se vivenciava uma ausência de "alternativas", e a partir do qual foram construídas outras formas de enxergar e expressar. Representam o "choque" e cascata de imagens de que nos falou Latour, bem como uma necessidade de vivenciar o imanente, a flexibilidade e do pluriforme sobre os quais nos legou Herrera Flores, a partir ainda de uma reconexão derivada de Agamben e na poética de Willis, para um "caráter fundante que tem a imaginação no esforço humano de entender qualquer manifestação mundana ou consciencial".

ArgoCarta de Casaca

São tais aportes que permitem visualizar a Constituição a partir de um arsenal de metáforas, como se tivessem sido introduzidas sub-repticiamente nas Metamorfoses de Ovídio, embora não no Canto III, como a desavergonhada moça Tropicália de Tom Zé, mas no Canto I, sendo possível enxergar a Constituição (e suas interpretações) como Argos, e seus 100 olhos[43] de vigia (do comportamento de outrem, e sob o mando de alguém), e que experimenta a morte trágica pelas mãos da trapaça de Hermes, o mensageiro dos deuses, tão caro ao imaginário político, jurídico e teológico.

Em uma das versões, narra-se que a deusa Hera teria encarregado o gigante Argos de vigiar a ninfa Io, transformada em novilha por Zeus, de quem era amante, quando tentou escondê-la de sua esposa, mas esta foi mais astuta, e, não apenas descobriu, mas tomou a novilha para si, intrigada pela paixão que por ela sentia seu marido. Argos tinha 100 olhos que jamais dormiam todos de uma só vez, pois as muitas janelas da alma, correspondentes a metade de seus olhos ficavam abertas enquanto dormia e descansava.

Zeus, por sua vez, encarrega Hermes de resgatar Io de onde se encontrava, mesmo sob a vigilância de Argos, o que foi feito. Hermes vai até Argos, toca sua flauta encantada, fazendo

com que Panoptes adormeça, aproveitando para matá-lo. Hera descobre, e reconhece os serviços prestados por Argos, pegando todos os seus olhos, colocando-os na cauda de um pavão.

Como pode ser imaginado, a partir de duas grandes metáforas, alguns pensadores servirão de esteio para construir uma senda que ilumina o percurso, cada qual colaborando com uma unidade específica de sentido, para alcançarmos o fim almejado.

Com efeito, escrutinada a alma do Bruxo do Cosme Velho desde sua "biblioteca latino-portuguesa", que não se resume aos livros encontrados na sua "biblioteca física", atualmente em poder da Academia Brasileira de Letras, e que em 1960 já foi "catalogada por Jean-Michel Massa"[44], permitindo a perspectiva física ou o "mapeamento de citações a tradutores e traduções cuja leitura ou conhecimento por parte do escritor está testemunhada em suas" obras[45].

Através dela, descobre-se que Machado foi testemunha, presente também *in locu,* e, portanto, presenciando todos os acontecimentos do Olimpo, tendo sido parte da essência usada na "vara narcotizada" (dora) com que Hermes[46] acariciou os olhos de Argos, e disso prestou contas em chave codificada em "Os Deuses de Casaca", quando, primeiro, expõe o pedido que lhe fizeram, como exigência, para que da "sua peça" não participassem mulheres[47], como uma prisão informal de Argos.

Segundo, transforma a flauta de Hermes em violão, numa antecipação verdadeiramente "Tropicalista", além de constatar um choque dos Deuses brasileiros ao depararem com a diplomacia como a nova ferramenta de solução de conflitos, algo como a arte de não dizer as coisas pelo seu próprio nome, que as vezes fala de um gato, fazendo com que pensem ser um cão, e, ainda, alcança a conclusão de que o dinheiro de papel é o novo senhor dos senhores, numa mudança sugerida da distinção do que existia em uma outra época no Olimpo, agora povoado por pessoas comuns transformadas em Deuses com trejeitos e traços cariocas. Com isso, o Bruxo do Cosmo Velho antecipava em 137 anos a abordagem de Neil Gaiman em "Deuses Americanos"[48].

Mas, diferente deste, os Deuses de Machado se destacam pela ordinarização, e, em especial, Hermes, que é transmutado em mero "garoto de recados" (ou fio condutor da política), e, de acordo com a narrativa do epílogo, é um Deus demitido, no sentido da convocação:

> Vem comigo; entrarás na política escura.
> Proteu há de arranjar-te uma candidatura.
> Falarei na gazeta aos graves eleitores,
> E direi quem tu és quem foram teus maiores.
> Confia e vencerás. Que vitória e que festa!
> Da tua vida nova a política... é esta:
> Da rua ao gabinete, e do paco ao tugtirio,
> Farás o teu papel, o papel de Mercúrio;
> O segredo ouvirás sem guardar o segredo.
> A escola mais rendosa é a escola do enredo.

Contudo, a singularidade (enredo) da narrativa vai longe na possibilidade da mudança, remontando ao fraseado de Proteu, o qual diz poder transformar-se a seu gosto, e cujo destacado talento residiria "em não mostrar a mesma cara ao vento", trocando a coloração (vermelho de manhã, sou de tarde amarelo), sendo "bigorna" ou "martelo", ao girar da conveniência, provocando e retalhando sentidos que podem ser vislumbrados mesmo (e para além do) formalismo jurídico: "A forma é essencial, vale de pouco o fundo / Vai o tempo chuvoso? Envergo um casacão / Volta o sol? Tomo logo a roupa de verão".

A Constituição, portanto, também já foi "muitas" Constituições, e também trocou muitas vezes de roupa e fantasia, permanecendo, paradoxalmente "a mesmo" Constituição, caracterizada a assertiva tanto na semelhança de um Argos que tem seus cem olhos transmutados em adereços de rabo de Pavão, conclusão a que se chega a partir do manejo do "rabo mitológico" de nosso "Tropicalismo Constitucional", mas não apenas. Um evento histórico de relevante significação demanda uma outra chave de sentido.

E isto porque, no fundo, aquela primeira chave que encontra no evento fundante do tratamento do "povo" (ou dos

que exigem participação) como a "ralé", carrega consigo uma outra possibilidade de encontrar não apenas a visão de um ressentimento dos Deuses, mas também uma maneira que permita enxergar a referida circunstância a partir de uma outra "mundanização", demais de sugerir pautas futuras, também a constatação de que acachapantes e não lineares narrativas constitucionais parecem ter sido capazes de coonestar um dos trajes, tornando-o evanescente o suficiente a ponto de não ser mais visto à luz do dia, numa espécie de esconderijo obliterador da "raléização" dos partícipes da democracia e do próprio constitucionalismo, amplamente contrário aos que pressupõe serem "feios, sujos e malvados", em nova chave interpretativa.

Feios, Sujos e Malvados?

A contribuição da criminologia cultural, numa aproximação a partir de Farrel e Hayward, para os quais ela ofereceria meios de aprimorar suas próprias perspectivas com o arejamento de outras áreas do saber, ao mesmo tempo em que "fornece aos colegas de estudos culturais, sociologia da cultura, estudos da mídia (...) algumas perspectivas inestimáveis sobre criminalidade, criminalização, e sua relação com processos culturais e políticos" [49].

Não é ingênua a escolha, como de resto, nada no universo jurídico, do pano de fundo narrativo de "Feios, Sujos e Malvados"[50] impregnada do humor negro que Ettore Scola produziu (1976), ao tratar da história de muitas pessoas de um núcleo familiar, especialmente de um homem - Giacinto - que perde a visão em um acidente e recebe uma opulenta indenização laboral (um milhão de liras), passando os dias a maldizer seus parentes (que aliás, ele sustenta, e que tentam diuturnamente "furtar" seu dinheiro).

Aquelas cerca de vinte pessoas convivem em um minúsculo barraco muito pobre numa favela romana, mas não há a romantização da pobreza. São retratados impiedosamente

muitos "vícios" e "penumbras" humanas, sobretudo de caráter ocidental: tentativas de roubo e furto, violência doméstica e familiar, traição e violência sexual com cunhado e sogro, 'coisificação' do envelhecimento, trapaças, mentiras, tentativas cínicas de homicídio, etc., ambientados num lugar onde as crianças também brincam em meio à sujeira, cercados por ratazanas; esteticamente produzido para incomodar.

Possivelmente a abordagem estética da pobreza, ali vivenciada (como um objeto de arte), fosse mais profícua a partir do ideário de Passolini, especialmente sobre aquilo que este autor enxergava "como a cooptação do subproletariado e da classe trabalhadora para os valores burgueses, através do consumismo e dos desenvolvimentos do capitalismo tardio", ou, em outras palavras, e, tomando de empréstimo a questão fundamental de Asteriti: qual seria o senso de estética daqueles que, não pertencendo a classe trabalhadora (e portanto empobrecida), clamam pela participação no interesse político de seu destino, engajados pela "aparência desta mesma classe trabalhadora"?[51]

A obra de Pasolini já foi descrita como um "soco no estomago, iconoclasta, friamente moldada por um comunista gracioso e altamente culto que acabou sendo expulso do partido por causa de sua suposta imoralidade"[52]. São inquietações que, somadas à concepção pasoliniana de genocídio cultural, fornecem três tipos de indagação que podem ser feitas a partir de seu pensamento:

> A cultura das classes mais baixas (quase) não existe mais; existe apenas uma economia das classes mais baixas [...], e a atroz infelicidade ou agressividade criminosa dos jovens proletários e subproletários derivaria precisamente do descompasso entre cultura e condições econômicas na impossibilidade de alcançar (exceto imitando-as [ênfase acrescentada]) os modelos culturais da classe média devido à pobreza persistente, que é mascarada por uma melhora ilusória no padrão de vida[53]

Pode ser uma nota inicial para a tentativa de compreensão sobre um projeto de higienização social existente no Brasil, que se fez expresso, sem vergonha alguma, na Constituição

de 1934, muito explicitamente em seu artigo 138, e que, muito embora não tenha sido repetido em outros momentos, pode significar uma – ainda que absurdamente inconstitucional – "norma constitucional não escrita"[54] da Carta Constitucional anterior àquele marco temporal (1891), e também das Constituições posteriores (1937, 1946, 1967, 1969 e 1988), explicativa tanto do modelo de tratamento institucional brasileiro, eis que as bases institucionais possuem a cara das elites dominantes que dela participam, inclusive advogados, promotores e juízes.

Explicaria, ainda, a forma de controle cultural e normativo que criminalizava desde há muito os mais pobres, até momentos contemporâneos, com o mesmo rastro de "higienização social". Cite-se recente texto sobre a "criminalização surrealista" dos acontecimentos urbanos em Bogotá, que tomamos como uma inspiração para reflexões sobre tentativas recentes de normatividade criminal, também presente no chamado "Pacote Anticrime" de certo ex-Ministro da Justiça, no qual observamos haver um curioso ponto demonstrativo de que podemos estar a criminalizar os feios, os sujos e os maus para permitir o controle de uma "narrativa penal", da mesma forma que a intervenção urbana, no coração de cidades complexas, somente se mostra possível se criminalizarmos os acontecimentos e, consequentemente, aqueles que seriam seus protagonistas[55].

O raciocínio não se relaciona apenas à criminalização pelos diversos estágios das agências de criminalização, pois, devido a seu fundamento e estrutura de caráter cultural, se permite espargir para o coração histórico do constitucionalismo e da democracia, sem os quais a própria criminalização não possuiria sentido atribuído e atribuível dos pontos de vista político e jurídico, que entre nós tem funcionado à base do medo[56], numa espécie de indômito "*red scare*" à brasileira[57].

Aliás, deve-se também a uma artificial "mão invisível do medo" o inegável protagonismo na criminalização de certos acontecimentos, eis que "a atuação da mídia, aliada aos interesses econômicos, é colocada na condição de arma de fabricação de verdades" [58], o que acaba por influenciar o poder judiciário, aquele

que deveria servir como "garantidor de promessas" democráticas, e cujo papel deveria ser o de resistir a esses ataques, mas, infelizmente sucumbe com frequência, ao tempo em que age "como gestor na desmontagem constitucional, na medida em que deixa de cumprir seus mandamentos – passa[ndo] a ser o principal fator na rota inversa, conduzindo o Contraprocesso de Desdemocratização" [59], e, às vezes como testemunha (ora inerte, ora causadora ou partícipe) dos ciclos de violência sistêmica[60].

Não se discute aqui a "existência" de problemas sociais graves, mas parece claro que isso se torna complexo quando as soluções legais eventualmente propostas não os resolvem, mas apenas os "deslocam":

> (quando) a lógica da mídia e da atuação policial (...) enquadra outras percepções sobre o crime que têm sido criticadas, pois comportam-se de maneira bastante semelhante" a muitos "processos de construção social da realidade, abuso e excesso na criminalização, a criminalização de questões que poderiam ser melhor tratadas em outros cenários legais", aliado "ao uso discriminatório de instituições penais com quebra do princípio da igualdade, a persistência em categorias que não têm base na realidade como suporte para a criminalização, manipulações populistas de certas ações divergentes[61].

Em outras palavras, e, para não ir além, e como já ressaltado, trata-se do tema "higienização social" através da seletividade e dos atores das agências de controle, desde nosso passado normativo, (Constituição de 1934, em seu artigo 138, alíneas "f" e "g"), que preconizava a adoção de "medidas legislativas e administrativas tendentes a restringir a moralidade e a morbidade infantis; e de higiene social", e o necessário cuidado "da higiene mental" e do incentivo da luta "contra os venenos sociais".

Nada poderia ser mais "estético" quanto imaginar – com os incentivos normativos próprios – um "esquadrão de limpeza" contra os "feios", os "sujos" e os "maus", como sugerido por Zaffaroni: "A criminologia da mídia cria a realidade de um mundo de pessoas decentes frente a uma massa de criminosos identificados através de estereótipos, que os separam do resto

da sociedade, como um conjunto diferente e ruim", sendo certo que os "da criminalidade midiática incomodam, impedem-nos de dormir com as portas e janelas abertas, atrapalham as férias, ameaçam as crianças, sujam por toda a parte e por isso devem ser separados da sociedade", para uma vida em paz e sem medo[62].

É que pretensões de idealização da violência evidenciam "os processos de construção social da realidade, na construção de imaginários sobre criminalidade e criminosos, bem como o controle criminal"[63], pois atos de "higienização" consubstanciados a partir de gatilhos midiáticos acabam por revelar a natureza e a dinâmica que são "características do conflito social, onde a lei é um instrumento dentro do conflito, usado para a realização de interesses de certos grupos com poder, que criminalizam o adversário, o marginalizam e o excluem" [64]. Fatos como esses, impregnados de pretensão de "higienização social":

> devem colocar as políticas públicas no centro do debate, é claro, políticas de segurança, mas também políticas de desenvolvimento social e urbano" nuançados pelo "processo de construção social da realidade do criminoso, conseguindo desviar toda a atenção sobre os criminosos, sua sujeira, feiura e maldade [65].

É com essa perspectiva, a propósito do acesso ao tema a partir do "rabo mitológico" do Tropicalismo Constitucional, que também estabelece-se a premissa de que, acesso à Constituição como imaginário, mas com altos déficits democráticos, emulando uma disputa pela "opinião pública", e outras bases de "substituição", quer dos representantes, quer dos representados, estará renovando (com pretensão de reafirmação consciente ou inconsciente) a noção de "ralé", afastando os elos democráticos sob disfarces semânticos, pois a atividade endossa não apenas uma higienização social, mas uma verdadeira "higienização da cidadania constitucional" contra os que seriam vistos como "feios, sujos e malvados", em oposição às virtudes supostamente desejáveis.

Constitucionalismo de Areia como Conclusão Provisória

Disso decorre, como ressoa evidente, o fato de que um imaginário Constitucional, não algemado aos grilhões da rígida realidade "codificada" (e da legislação promulgada), passando ela mesma a assumir o papel de sua fonte de poder (povo x representantes do povo), independentemente de tentar chancelar ou suplantar o *status quo*, convertendo-se num "Ideário-Idealizado-Constituição", ou numa espécie de "*Holy Writ*", o fabuloso opúsculo imaginado por Borges em "O Livro de Areia" [66], com ou sem a advertência de que, ao visualizar uma de suas páginas, jamais o utente voltará a se deparar com ela novamente, nascendo do zero, portanto, todas as vezes.

Desnecessário enfatizar, talvez, o fato de que um tal "constitucionalismo de areia", demais de escorrer entre os dedos, deixa exalar também seu odor e aura de "poder incontrastável" e "incontrolável", não importando a sofisticação do disfarce semântico ou as boas intenções de que provavelmente seja constituído o portador da imagem cristalizada.

Isso demanda também abordagem preocupada com dois dos temas mais caros ao constitucionalismo contemporâneo, quais sejam, a rigidez constitucional e a Supremacia da Constituição. Muito embora já se fizesse presente desde o caso *Marbury v. Madson* (1803), e reforçado como argumento também em 1819, no caso *McCulloch v. Maryland*, a distinção entre Constituições rígidas e flexíveis remonta a James Bryce (1884), inicialmente em "*The American Commonwealth*"[67], e depois em "*Constitutions*"[68], momento em que Constituição "rígida" é referida como sinônimo de Constituição "Suprema"[69], num contexto em que se buscava "aprimorar" a classificação anteriormente vigente, relacionada a "Constituições Escritas" (Written Constitutions) e "Constituições Não Escritas" (Unwritten Constitutions), uma vez que as constituições não escritas denotavam costumes, e, quando os costumes passavam a ser inseridos em documentos formalmente elaborados, deixavam de figural como "não escritos", demarcando a inutilidade da classificação.

É com esse registro, presente na literatura jurídica de há muito, que não se torna difícil imaginar que a prática constitucional anteriormente referida como "constitucionalismo de areia" atomizaria também, mas não apenas, a noção de rigidez e de supremacia da Constituição (Constituição Suprema), seja por fazer predominar o político sobre o jurídico, seja por fornecer as condições de possibilidade para o disfarce do exercício de um poder sem contraste, sendo mais fluida que o próprio costume, implementado como simulacro fora de sua tradição constitucional, aí sim, neste último caso, sendo facilmente intuído que uma "nova" Constituição pode nascer todos os dias, a depender da exclusiva "vontade" do intérprete, em exercício da decisão como "ato de vontade".

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios.* Chapecó: Argos, 2009

AGAMBEN, Giorgio. ***Profanações***. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARIZA LOPEZ, Ricardo A. Los feos, los sucios, los malos: criminalización surrealista de los acontecimentos urbanos. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 23, n. extra 1, 2018;

ASTERITI, A. Ugly, dirty and bad: working class aesthetics reconsidered. *Law and Literature,* 26 (2), 2014.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, 2013.

BAPTISTA, Mauro Rocha. A profanação dos Dispositivos em Giorgio Agamben. *Revista Estação Literária,* v. 13, p. 10-23, jan. 2015.

BARBOSA DE CARVALHO, Raimundo Nonato. *Metamorfoses em Tradução*. Relatório Final (pós-doutoramento -- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP). São Paulo, 2010.

BIZZOTTO, A. *A mão invisível do medo e o pensamento criminal libertário*. Florianópolis: Empório do Direito, 2017.

BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. Em: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. vol. 3. São Paulo: Globo, 1999.

BRYCE, James. *The American Commonwealth. Abridged and Revisied From First Edition With a Historical Appendix.* Filadelfia: John D. Morris and Co., 1906.

BRYCE, James. **Constitutions**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1901.

CAMPOS, Haroldo. *Crisantempo: no Espaço Curvo Nasce Um*. São Paulo, Perspectiva,1998.

CARVALHO, José Murilo. *A Construção da Ordem (a elite política imperial). Teatro das sombras (a política imperial)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CHAVES JUNIOR, A. *Além das grades*: a paralaxe da violência nas prisões brasileiras. Florianópolis: Tirant lo blanch, 2018.

CONNELL, Raewyn. *Southern theory*. Cambridge: Polity Press, 2007.

DERRIDA, Jaques. Declarações de Independência. Trad. Thiago Aguiar de Pádua *Revista da AGU*, v. 16, n. 2, 2017.

FELONIUK, Wagner Silveira. *A Constituição de Cádiz e a sua influência no Brasil*. (Mestrado em Direito) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

FERRELL, J. Culture,Crime, and Cultural Criminology. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 3(2), pp. 25-42, 1995.

FERRELL, J. Cultural Criminology. Em: *Blackwell Encyclopedia of Sociology*, org. by George Ritzer. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

GAIMAN, Neil. *American Gods*. New York: William Morrow, 2016.

GUERRA FILHO, Willis Santiago; CANTARINI, Paola. Os direitos fundamentais não são direitos humanos positivados (e é bom para ambos que assim seja). *RIDH*, v. 7., n. 2, 2019.

GUERRA FILHO, Willis Santiago; CANTARINI, Paola. *Teoria Poética do Direito*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015.

GUERRA FILHO, Willis Santiago. *Quantum Critic:* Conhecimento e Comunicação em Transmutação Físico-Matemática. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica da PUC/SP). São Paulo, 2017.

HAYWARD, K. Cultural Criminology. Em: *The Dictionary of Youth Justice*, ed. por Barry Goldson. Cullompton; Willan, 2007.

HERRERA FLORES, Joaquín. *O nome do Riso. Breve tratado sobre arte e dignidade*. Trad. Nilo Kaway. Florianópolis: Bernúncia, 2007.

IVORY, J. Foreword. Em: *The Selected Poetry of Pier Paolo Pasolini*, edit. and Trans. Stephen Sartelli. Chicago: The University of Chicago Press, 2014.

LATOUR, Bruno. *O que é Iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?* Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 111-150, jan./jun. 2008.

LEAL, Aurelino. *História Constitucional do Brasil.* Brasília: Senado Federal, 2002.

LISBOA, Carolina Cardoso Guimarães. *Normas Constitucionais não escritas: costumes e convenções da constituição.* Coimbra: Almedina, 2014.

MACHADO DE ASSIS, J.M. *Teatro de Machado de Assis*, org. de João Roberto Faria, São Paulo: Martins Fontes, 2003. Originalmente de 1866.

MASSA, Jean-Michel. A biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis.* Rio de Janeiro: ABL/Topbooks, 2001.

MELLO MORAES, Alexandre José. *História do Brasil-reino e Brasil-imperio comprehendendo:* A história circumstanciada

dos ministerios, pela ordem chronologica dos gabinetes ministeriaes, seus programmas, revoluções politicas que se derão, e cores com que apparacerão, desde a dia 10 março de 1808 até 1871. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & C., 1871.

MICHAELS, Jonathan. The origins of red scare Anti-Comunism. Em: *McCarthyism: the realities, Delusions, and Politics Behind the 1950's Red Scare*. New York: Routledge, 2017.

MOYA VARGAS, M.F. *Los fallos penales por inasistencia alimentaria*. Universidad Santo Tomás, Bogotá, 2007.

PASOLINI, Pier Paolo. My proposals for schools and televisions", em: *Lutheran Letters*, trans. Stuart Hood. New York: Carcanet, 1987.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.) *Epistemologias do Sul.* São Paulo: Cortez, 2010. CONNELL, Raewyn. *Southern theory.Cambridge*: Polity Press, 2007; BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº11. Brasília, 2013.

SILVA, Denival F. da. *De guardião a vilão: a contribuição do poder judiciário no desmonte da democracia no Brasil*. Florianópolis: EMais, 2018.

SILVA GARCÍA, G. Una mirada crítica al uso de la pena de prisión por los jueces. *Revista Nuevos Paradigmas de las Ciencias Sociales Latinoamericanas*, 1, (1), pp. 59-86, 2010.

SILVA GARCÍA, G. *Criminología. Construcciones sociales y novedades teóricas.* ILAE, Bogotá, 2011.

SILVA GARCÍA, G. *La teoría del conflito: Un marco teórico necesario*. Prolegómenos, XI, 2008.

SOUZA, Jessé. *A construção social da subcidadania*: para uma sociologia política da modernidade periférica. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira:* quem é e como vive. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2009.

SOUZA, Jessé. *Os batalhadores brasileiros:* nova classe média ou nova classe trabalhadora? Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

SOUZA, Jessé. *A tolice da inteligência brasileira*: ou como o país se deixa manipular pela elite. São Paulo, LeYa, 2015;

SOUZA, Jessé. *A radiografia do golpe:* entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro, LeYa, 2016.

TOM ZÉ. Classe Operária, Em: *"No Jardim da Política"*. São Paulo: Palavra Cantada Produções Musicais: 1998. disco (2›54 min).

TOM ZÉ. Tropicalia Jacta Est, Em: *"Tropicália Lixo Lógico"*. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (5›428min);

TOM ZÉ. Apocalipsom A (O Fim do Palco do Começo), Em: *"Tropicália Lixo Lógico"*. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (4›42 min).

TOM ZÉ. [Entrevista]. Ideas Economy: Brazil the next level of competition, by Helen Joyce. Conversation and music by Tom Zé. *The Economist*, outubro de 2012, (9'42 min., apróx).

VELANDIA MONTES, R. Inseguridad vial y política penal en Colombia. *Derecho Penal Contemporáneo-Revista Internacional*, (45), pp. 119-158, 2013.

VELANDIA MONTES, R. *Del populismo penal a la punitividad*: la política penal en Colombia en el siglo XXI. Bogotá, Universidad Católica de Colombia, 2017.

VIEIRA, Brunno V. G. A biblioteca latino-portuguesa de Machado de Assis. Em: AMARANTE, José; LAGES, Luciene. *Mosaico clássico: variações acerca do mundo antigo*. Salvador: UFBA, 2012.

ZAFFARONI, E. *La cuestión criminal*. Bogotá: Ibáñez, 2013.

Notas

1 FELONIUK, 2013.

2 MELLO MORAES, 1871, p. 45; FELONIUK, 2013, p. 291-292.

3 LEAL, 2002, p. 15; FELONIUK, 2013, p. 292.

4 Dentre outros: SOUZA, 2003; SOUZA, 2009; SOUZA, 2010; SOUZA, 2015; SOUZA, 2016;

5 A população entoava em grupo: "*Olho vi, e pé lingeiro, vamos à nào buscar o dinheiro*". FELONIUK, 2013, p. 293.

6 O dispositivo da Constituição de Cádiz invocado era do art. 171, n 2, que preconizava: "*No puede el Rey ausentarse del reino sin consentimiento de las Cortes; y silo hiciere se entiende que ha abdicado la corona*". FELONIUK, 2013, p. 293.

7 CARVALHO, 2008, p. 417.

8 Conforme se perceberá mais à frente, autores bem diversos permitem o referido aporte "mundanizador", como Bruno Latour em seu Iconoclash, Herrera Flores em seu constructo das multiplicidades, Giorgio Aganbem com suas "profanações", e Willis Guerra Filho com sua proposta "poiético" imaginária do direito.

9 TOM ZÉ. Classe Operária, Em: **"No Jardim da Política"**. São Paulo: Palavra Cantada Produções Musicais: 1998. disco (2'54 min).

10 Utilizo aproximação que afasta a impessoalidade acadêmica, prenhe de suposta isenção e neutralidade, como provocação e como forma de personificar o conceito desenvolvido no tópico.

11 Em especial "Tropicalia Jacta Est" e Apocalipsom". Cfr. TOM ZÉ. Tropicalia Jacta Est, Em: **"Tropicália Lixo Lógico"**. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (5'428min); TOM ZÉ. Apocalipsom A (O Fim do Palco do Começo), Em: **"Tropicália Lixo Lógico"**. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (4'42 min).

12 Como ressaltado na dúvida de Derrida: "Significa que esse "bom povo" libertou a si mesmo, de fato, e está apenas enunciado o fato desta emancipação na Declaração? Ou ao contrário, que eles libertaram a si mesmos no instante da assinatura da Declaração". Cfr. DERRIDA, 2017.

13 De modo geral, "iconoclasmo" seria termo significante de que "sabemos o que está acontecendo no ato de quebrar, e quais são as motivações para o que se apresenta como um claro projeto de destruição". Por sua vez, o "iconoclash" ocorreria "quando não se sabe, quando se hesita, quando se é perturbado por uma ação para a qual não há maneira de saber, sem uma investigação maior, se é destrutiva ou construtiva". Pergunta-se: "por que as imagens provocam tanta paixão?". Cfr: LATOUR, 2008.

14 LATOUR, 2008, p. 114.

15 Neste sentido: "O que aconteceu, que tornou as imagens (e por imagens queremos dizer qualquer signo, obra de arte, inscrição ou figura que atua como mediação para acessar alguma outra coisa) o foco de tanta paixão? A ponto de destruí-las, apaga-las, desfigura-las se ter tornado a pedra de toque para provar a validade da fé, da ciência, da perspicácia, da criatividade artística de alguém? A ponto de que ser iconoclasta parece ser a mais alta virtude, a mais alta piedade em círculos intelectuais?". Cfr. LATOUR, 2008, p. 114.

16 LATOUR, 2008, p. 114.

17 HERRERA FLORES, 2007.

18 A referência é de Willis Santiago Guerra Filho e de Paola Cantarini Guerra, que ampliam e densificam a perspectiva proposta de há muito por Christopher Stone (1972)., para uma reflexão de caráter protetivo mais ampla sobre o meio ambiente e outros seres. Cfr. GUERRA FILHO; CANTARINI, 2019, p. 208.

19 Segundo Agamben, "Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas". Cfr. AGAMBEN, 2007, p. 75.

20 Segundo Agamben, "Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar com elas". Cfr. AGAMBEN, 2007, p. 65.

21 AGAMBEN, 2009.

22 Respondendo a pergunta sobre o que seria, para ele, um "dispositivo", Foucault responde: "Através deste termo tento demarcar, em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos". Cfr, FOUCAULT, 2009, p. 244.

23 AGAMBEN, 2009, p. 38.

24 Conforme Mauro Baptista, analisando o ideário de Agamben: "O dispositivo pode se apresentar em três níveis diferentes: os dois primeiros demarcam a sua visão negativa, uma vez que tanto pode atuar validando a instituição de forma direta, quanto resguardar seus valores por meio dos silenciamento e do velamento, mas o terceiro representa a possibilidade de se abrir espaço a uma reinterpretação dos próprios valores da instituição". BAPTISTA, 2015.

25 GUERRA FILHO, 2015.

26 A referência é de Willis Santiago Guerra Filho: "(...) entendemos que haja um vínculo de cooriginariedade, tanto histórico, cronológico, como lógico mesmo, entre a democracia enquanto regime político e a discursivi-

dade com pretensões, legítimas, de cientificidade, na medida em que ambas as "vocações", para referir aos conhecidos termos empregados por Max Weber em suas célebres conferências, a saber, aquela para a ciência e outra, para a política, assentam-se sobre os mesmos pressupostos, por assim dizer, antropológicos, ao fiarem-se na capacidade humana de decidir sobre o que seja certo para se pensar e fazer a partir da argumentação aberta à participação de quem quer que possa apresentar a melhor fundamentação, comprovável". Cfr. GUERRA FILHO, 2017, p. 264.

27 Nosso conceito, "*profanir*", representativo do ato de profanar enquanto se constrói a nossa própria imagem em movimento, desde uma complementação de sentidos contida nas sugestões de Latour, Herrera Flores, Willis e Agambem, compreendendo uma cascata e guerra de imagens, no imanente-flexível-pluriforme, permitindo a possibilidade de abordagem mundanizada acerca da Constituição e seus intérpretes.

28 Ressalta Derrida: "Tomada em conjunto, a supressão total e completa de seu texto teria sido melhor, deixando em seu lugar, sob o mapa dos Estados Unidos, apenas a crueza nua de seu nome: instituindo o texto, ato fundante e energia signatária. Precisamente no lugar da última instância está Deus que, sozinho terá assinado, mas que não tem nada que ver com nada disso, e, ter representado deus sabe quem, ou o que, no interesse de todas aquelas boas pessoas, e que indubitavelmente não dá à mínima. É a sua própria declaração de independência, em ordem a fazer um pronunciamento sobre ela, nem mais nem menos.". Cfr. DERRIDA, 2017, p. 85.

29 Conforme Tom Zé, sobre o "rabo mitológico": "Tem uma coisa do mito... eu, para trabalhar esse assunto do tropicalismo, da maneira que trabalhei, tive que me dirigir muitas vezes às questões mitológicas, de maneira a tentar imitar o procedimento do mito. Tem um velho e tradicional hábito no Egito (---interrupção para discussão pela falta de educação da plateia americana de olhar o celular e não prestar atenção ao palestrante latino-americano, com retorno subsequente---); [continua]... O rabo, *this tail*, isso porque no mundo mitológico têm uma sabedoria muito fértil e muito usada, como por exemplo no Egito, o Faraó, que já é por si só um Deus, mas quando ele ia a uma cerimônia em que ele representava Deus, por uma questão de sabedoria, ele usava um rabo para poder regredir a espécie humana à uma espécie animal, e, assim, ele poder representar um Deus. Como no assunto geral dessa coisa eu estou representando Gilberto Gil e Caetano, que são entidades superiores a nós músicos da medianidade, eu uso um rabo pra representar essas entidades". Cfr. TOM ZÉ. [Entrevista]. Ideas Economy: Brazil the next level of competition, by Helen Joyce. Conversation and music by Tom Zé. The Economist, outubro de 2012, (9'42 min., apróx). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVxfX-Q9OAh4>, acesso em janeiro de 2026.

30 Os dois antônimos referidos são "cuspir" e "vomitar". A música sugere quase a mesma coisa [falando sobre a "moça tropicália"]: "Conserta e já

desconcerta, No senso que ela retalha Não há quem bote cangalha. Se você faz represália Ela passa a mão na genitália, Esfrega na sua cara". Cfr. TOM ZÉ. Apocalipsom A (O Fim do Palco do Começo), Em: **"Tropicália Lixo Lógico"**. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (4'42 min).

31 É importante registrar a opção, embora não totalmente coincidente, uma vez que o tropicalismo não pode ser visto como um movimento cultural-social decolonial, e sim como de tentativa de avanço cultural que retirasse o Brasil da idade média, conduzindo-o para pelo menos a segunda evolução industrial, na metáfora que mimetiza a "contracultura" que se choca com as imagens da cultura internamente incentivada e muitas vezes imposta. Por tudo, ainda assim, a referência decolonial: "Atualmente, diversos autores e autoras, situados tanto nos centros quanto nas periferias da produção da geopolítica do conhecimento, questionam o universalismo etnocêntrico, o eurocentrismo teórico, o nacionalismo metodológico, o positivismo epistemológico e o neoliberalismo científico contidos no mainstream das ciências sociais. Essa busca tem informado um conjunto de elaborações denominadas Teorias e Epistemologias do Sul". Cfr. SANTOS, 2010; CONNELL, 2007; BALLESTRIN, 2013, pp. 89-117.

32 TOM ZÉ. [Entrevista]. Ideas Economy: Brazil the next level of competition, by Helen Joyce. Conversation and music by Tom Zé. The Economist, outubro de 2012, (9'42 min., apróx). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVxfXQ9OAh4>, acesso em janeiro de 2026.

33 Entrevista a Charles Gavin, no programa "O Som do Vinil", da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928>, acesso em janeiro de 2026.

34 O fragmento relevante: "O Rei da Vela, que marcou profundamente o teatro brasileiro, foi dedicado ao filme do Glauber Rocha, que nós todos tínhamos visto e aclamado, que é "Terra em Transe", e nós ficamos deslumbrados com aquela imagem, com aquela possibilidade de se criar uma alegoria em torno do Brasil. São Paulo tinha já um teatro, que era o Teatro de Arena, que era um teatro político, exercia política no teatro. O [Teatro] Oficina também, mas o Rei da Vela rompeu com todo esse sectarismo, com toda essa questão um pouco stalinista; explodiu ali cores e formas de expressão, o realismo crítico brechtiano, junto com teatro de revista da Praça Tiradentes, e com uma ópera, então já eram as três fases do Rei da Vela, de interpretação né". Entrevista a Charles Gavin, no programa "O Som do Vinil", da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?-v=tLuzTt0V928>, acesso em janeiro de 2026.

35 Especialmente: "Nós nascemos todos, (Caetano, Torquato, Capinan, Gilberto Gil, Glauber Rocha), há 20 quilômetros um do outro em linha reta. Então era a mesma creche; podia se chamar "creche tropicalista". Era o mesmo berçário. Nós tínhamos, desde o começo, uma banca de preceptoras babás. A primeira coisa que nós ouvimos foi uma educação moçárabe, que foi uma educação não aristotélica, através [da influência que exerceu sobre o] do can-

tador nordestino, a provençal dos séculos XI e XII, dos poetas tropicais que influenciaram a própria poesia concreta, cantando". Entrevista a Charles Gavin, no programa "O Som do Vinil", da TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tLuzTt0V928>, acesso em janeiro de 2026.

36 Ou, na sua perspectiva mais estética, dentro do próprio álbum "Tropicalia Lixo Lógico": "ATriBUi-se ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato. Some-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso, etc. …: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex. O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália. De 0 A 2 anos, a placa mental está virgem e faminta. Nunca mais, durante toda a vida, o ser humano aprenderá com tal intensidade. Aí reside a força do aprendizado na creche tropical. Só a partir da escola primária, que para nós começava aos 6 ou 7, tem início o contato com a organização do pensamento ocidental promovida por Aristóteles – um choque delicioso –, cuja comparação com a creche desencadeia o lixo lógico. O monTe HÉlicon teve muito trabalho, como sempre. As filhas de Mnemósine provocaram várias esquinas energéticas: Marcus Preto aventou um encontro com Mallu Magalhães. Kassin veio também. A iminência de encontrá-los provocou a febre que compôs a parte romântica. Gerald Thomas me consultou sobre uma ópera e inspirou o tecido mitológico, com Joseph Campbell Neusa, assimilada ou externa, encadeava terços de tabuada e álgebra". TOM ZÉ. **"Tropicália Lixo Lógico"**. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco.

37 TOM ZÉ. Apocalipsom A (O Fim do Palco do Começo), Em: **"Tropicália Lixo Lógico"**. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (4'42 min).

38 TOM ZÉ. Tropicalia Jacta Est, Em: **"Tropicália Lixo Lógico"**. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (5'428min).

39 CAMPOS,1998; BARBOSA DE CARVALHO, 2010, p. 90.

40 Menciona: "Começa com o Canto III de Ovídio, que Augusto, Décio e Haroldo traduziram juntos. Mas, eu ai começo a botar personagens no Canto 3. O canto 3 é assim: o próprio Baco, ainda criança, e um personagem que está contando esse caso a Penteu, um Rei de uma das terras gregas que ainda não tinha aceito a presença de Baco no Panteão -- porque Baco veio de "fora" e não foi aceito logo -- conta que eles estavam bebendo água quando chegaram os marinheiros. Eles pediram aos marinheiros para levarem eles para Naxus, porque Baco queria ir pra lá e ele também queria. Ele [no caso] é o Acetes. Então os marinheiros disseram "sim, levamos". Então os puseram ele no navio, mas não levaram para Naxus, levaram eles para outro lugar onde queriam vender eles como escravos. (Risos). Rapaz, vender um Deus como escravo? Pqp. Entraram numa fria da disgrama. Ai Acetes viu que não estava indo para Naxus, e pra ficar calado, porque a criança era mais valiosa pra vender, deram umas porradas nele, e nisso a criança acordou. Menina (risos), nisso o tempo parou, o navio parou, as águas pararam, o vento parou, aquele silêncio, como se fosse uma coisa

fora do tempo e do espaço, e começaram a crescer parreiras dentro do navio, o cheiro de animais selvagens que são da corte de Baco, linces, tigres, o timoneiro foi logo comido por um delfim, (matinê para o delfim, é isso). E eu acrescento que entraram no barco Décio, Augusto, Haroldo e tal. Isso ele contando a Penteu, para tentar convencer Penteu a passar pro lado de Baco." Cfr. TOM ZÉ. Roda Da Folha: Tom Zé - Parte 4. **Entrevista no programa "Roda Folha", Folha de São Paulo**, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-bqgJ8TufNo&list=TLPQMjUwMjIwMjB-Qwa55ndfiYw&index=4>, acesso em janeiro de 2026.

41 TOM ZÉ. Tropicalia Jacta Est, Em: **"Tropicália Lixo Lógico"**. São Paulo: Tom Zé: 2012. disco (5'428min).

42 Pontua: "Aí começa Caetano e Gil, com a história; eles levaram o Brasil da Idade Média, com o Tropicalismo, para a Segunda Revolução Industrial; estavam presos né. Pra chegar na Segunda Revolução Industrial, precisava imediatamente da tecnologia. [Sair da Tundra]. Significa porrada, surra. No disco do Sinatra, aí eu estou imitando a música do Torquatro, lá do [álbum] Tropicalismo. Quando o zero invadiu nossos avós, quando os árabes invadiram os nossos avós, no oitavo século quando invadiu Portugal, eles tinham acabado de inventar o zero, tinham uma medicina desenvolvida, uma arquitetura maravilhosa que até hoje é o ponto de venda do turismo de Barcelona, Lisboa, Madri, eram um dos povos mais sábios."Cfr. TOM ZÉ. Roda Da Folha: Tom Zé - Parte 4. Entrevista no programa "Roda Folha", Folha de São Paulo, Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?-v=-bqgJ8TufNo&list=TLPQMjUwMjIwMjBQwa55ndfiYw&index=4>, acesso em janeiro de 2026.

43 No presente caso Argos não deve ser confundido com um outro Argos, o cão de Ulisses.

44 MASSA, 2001, p. 40.

45 VIEIRA, 2012, p. 233.

46 Na variante Mercúrio, da personagem que ele descreveu em "Os Deuses de Casaca".

47 Em suas palavras: "Uma das condições impostas ao autor desta comédia, e ao autor do Luís, era que nas peças não entrassem senhoras. Daqui vem que o autor não pôde como lhe pedia o assunto, fazer intervir as deusas do Olimpo no debate e na deserção dos seus pares". Trecho do início de "Os Deuses de Casaca". Em: MACHADO DE ASSIS, 2003 (Originalmente de 1866).

48 Embora, é certo, Neil Gaiman trate de deidades pagãs que envelheceram e passaram a ser substituídas, especialmente deuses nórdicos, há uma espécie de piedade de Zeus e de Hermes, quando menciona: "Esses dois campos se envolvem em escaramuças, e a guerra total parece inevitável. Os novos deuses no quarteirão parecem mais bem equipados para a batalha. Isso ajuda a controlar todos os produtos interessantes para o consumidor. Quando o Todo-Poderoso Deus da Televisão quer lhe enviar uma mensagem, ele

tem 500 canais a cabo, mais ou menos, para escolher. O pobre Zeus só teve Hermes e suas sandálias aladas - diabos, você também pode enviar suas diretrizes divinas pelo correio tradicional". GAIMAN, 2016, prefácio.

49 FERRELL, 2007.

50 Ou: "Feos, sucios y malos" ou no original italiano "Brutti, sporchi e cattivi".

51 ASTERITI, 2014.

52 IVORY, 2014.

53 PASOLINI, 1987, p. 113.

54 Conforme a tese de Carolina Lisboa: normas constitucionais não escritas decorrem "da própria vida das instituições [com o] desenvolvimento de práticas que, reiteradas, acabam por assumir carga de obrigatoriedade a permitir sua equiparação com preceitos solene e formalmente inscritos nos textos constitucionais." Cfr. LISBOA, 2014, p. 42.

55 ARIZA LOPEZ, 2018.

56 Na Proclamação da República, um medo contra a libertação dos escravos. Anos depois, na Constituição de 1937, um medo "bolchevique", e na ditadura civil militar de 1964 um medo do "comunismo", que nos dias atuas funciona com a mesma chave, com novas camadas: medo de uma suposta "*cubanização*" e de uma "*venezuelização*" do Brasil.

57 Nosso modelo de "medo vermelho" possui influência e origem cultural mais visível a partir dos Estados Unidos, não necessariamente a partir da guerra fria, mas de alinhamentos políticos anteriores e posteriores. Confira-se, dentre outros: MICHAELS, 2017, p. 38.

58 BIZZOTTO, 2017, p. 56 e ss.

59SILVA, 2018, p. 318.

60 CHAVES JUNIOR, 2018, P. 177-200.

61 ARIZA LOPEZ, 2018; VELANDIA MONTES, 2013; VELANDIA MONTES, 2017; SILVA GARCÍA, 2010; MOYA VARGAS, 2007.

62 ZAFFARONI, 2013.

63 SILVA GARCÍA, G., 2011.

64 SILVA GARCÍA, G., 2008.

65 ARIZA LOPEZ, 2018.

66 BORGES, 1999, p. 79.

67 BRYCE, 1906, p. 26.

68 BRYCE, 1901, p. 26.

69 James Bryce disse, em livro cuja 1ª edição data de 1884, ao falar sobre os poderes do Presidente da República, que: "Aqui, também, pode-se ver como uma Constituição rígida, ou suprema, serve para manter as coisas como elas eram". Cfr. BRYCE, 1906, p 26.

A memória coletiva em "Uso diário", de Alice Walker

Jacqueline Laranja Leal Marcelino

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI:https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.231

Jacqueline Laranja Leal Marcelino
Doutora em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo, UFES). Professora da Universidade do Estado da Bahia, Campus X, Teixeira de Freitas.
E-mail: jmarcelino@uneb.br

Resumo: Neste ensaio analisaremoss o papel da memória coletiva na construção das personagens femininas do conto *Uso diário*, de Alice Walker, a partir da perspectiva teórica de Maurice Halbwachs. Compreendendo a memória como um fenômeno social, o estudo investiga como as lembranças individuais da narradora e de suas filhas, Dee e Maggie, são constituídas e legitimadas no interior do grupo familiar. A análise evidencia que a memória coletiva se manifesta por meio da partilha de experiências, da convivência cotidiana e da preservação das tradições familiares, especialmente no que diz respeito aos objetos artesanais confeccionados para o uso diário. Enquanto Maggie se identifica com os valores e as práticas herdadas, Dee se distancia do grupo ao reinterpretar esses mesmos objetos como artefatos culturais a serem preservados esteticamente, e não utilizados. Concluimos que o conto problematiza o conflito entre pertencimento e distanciamento cultural, revelando como a memória coletiva atua na construção das identidades femininas afro-americanas e na valorização das tradições familiares.
Palavras-chave: Literatura afro-americana. *Uso diário*. Alice Walker. Memória coletiva. Identidade feminina.

Abstract: In this essay we will analyze the role of collective memory in the construction of female characters in the short story *Everyday Use* by Alice Walker, based on the theoretical perspective of Maurice Halbwachs. Understanding memory as a social phenomenon, the study investigates how the individual memories of the narrator and her daughters, Dee and Maggie, are formed and legitimized within the family group. The analysis shows that collective memory is expressed through shared experiences, everyday coexistence, and the preservation of family traditions, especially regarding handmade objects intended for daily use. While Maggie identifies herself with inherited values and practices, Dee distances herself from the group by reinterpreting these objects as cultural artifacts meant for aesthetic appreciation rather than practical use. We conclude that the short story problematizes the tension between the sense of belonging and cultural detachment, revealing how collective memory shapes Afro-American female identities and affirms the significance of family traditions.
Keywords: African American Literature. *Everyday Use*. Alice Walke. Collective Memory. Female Identity.

Introdução

O conto *Uso diário* (*Everyday Use*), de Alice Walker, insere-se no contexto da literatura afro-americana contemporânea como uma narrativa fundamental para a compreensão das relações entre memória, identidade e tradição cultural. Ambientado no sul rural dos Estados Unidos, o texto apresenta o reencontro de uma mulher negra com suas duas filhas, Dee e Maggie, cuja interação revela tensões simbólicas relacionadas à herança familiar, ao pertencimento cultural e às diferentes formas de apropriação do passado. A disputa em torno das colchas de retalhos confeccionadas por gerações da família constitui o núcleo narrativo do conto, funcionando como metáfora da memória coletiva e de sua função na construção da identidade feminina.

A emergência e a consolidação da literatura afro-americana, especialmente a partir da segunda metade do século XX, configuram-se como um espaço de contestação das narrativas hegemônicas e de afirmação das experiências históricas e culturais da população negra nos Estados Unidos. Nesse âmbito, a produção de Alice Walker destaca-se por articular questões de gênero, raça e classe, atribuindo centralidade às vivências cotidianas das mulheres negras. A literatura, nesse contexto, não apenas representa tais experiências, mas atua como um meio de preservação e transmissão da memória coletiva, transformando vivências compartilhadas em narrativas que reafirmam identidades e valores culturais.

Neste ensaio analisaremos a construção da memória coletiva no conto *Uso diário*, observando de que maneira as personagens femininas elaboram suas identidades a partir de diferentes vínculos com o grupo familiar e com suas tradições. Busca-se examinar como as lembranças individuais da narradora, de Maggie e de Dee se articulam — ou se afastam — da memória coletiva da família, evidenciando processos de pertencimento, distanciamento e ressignificação cultural. Tal análise permite compreender o papel da memória na constituição da identidade feminina afro-americana representada na narrativa.

A fundamentação teórica do estudo baseia-se principalmente nos pressupostos de Maurice Halbwachs, cuja concepção de memória coletiva compreende a lembrança como um fenômeno social, construído e legitimado no interior dos grupos. Para o autor, ainda que a memória individual possua um caráter psicológico, ela só se efetiva plenamente quando ancorada em quadros sociais compartilhados. Essa perspectiva permite interpretar os conflitos do conto como resultantes de diferentes graus de inserção das personagens nos grupos aos quais pertencem, bem como das transformações ocorridas em seus contextos sociais.

Ao articular os estudos sobre memória coletiva com a análise literária de *Uso diário*, este trabalho propõe uma leitura que evidencia a literatura afro-americana como um espaço privilegiado de inscrição da memória e de construção da identidade feminina. Assim, o conto de Alice Walker revela-se um campo fértil para a reflexão sobre as formas pelas quais o passado é preservado, disputado e ressignificado no cotidiano das relações familiares. Entendemos que a memória coletiva faz parte de nossas vidas pois, se elencarmos lembranças de qualquer momento de nossas vidas veremos que estas recordações estão sempre associadas a um grupo e ainda que uma memória individual possa ser identificada, esta só existe na medida em que esse indivíduo está integrado a um grupo. Dentre os vários exemplos que Halbwachs utiliza para ilustrar este ponto de vista destacamos a descrição sobre a primeira visita dele a Londres quando esteve diante de *Saint-Paul* ou da *Mansion House*. O autor diz que o tempo todo e em todas as circunstâncias ele não estava sozinho; pois em pensamento ele se situava neste ou naquele grupo. Ele reflete que ainda que passeasse sozinho, as lembranças não seriam só dele, pois ao passear por diferentes lugares ora se lembrava do que lhe havia dito um amigo historiador, ou amigo pintor sobre o lugar; menciona ainda que os romances de Dickens lidos na infância o fazia crer que ele passeava pela cidade com Dickens.

Nosso estudo será norteado pela perspectiva de memória essencialmente coletiva, a capacidade de lembrar mediante a

presença de um grupo e a relevância do grupo para legitimar as lembranças e memórias.

Sobre memória individual e memória

Sabemos que a memória é constituída pelo passado rememorado a partir do presente, que pauta essa releitura. Embora se refira ao passado com base no presente, o aspecto temporal da memória é também relativo ao futuro (Gagnebin, 2004, p. 91). Nesse sentido, Halbwachs (2006) não nega a existência da memória individual, que encerra um caráter psicológico, podendo ser explicada como a faculdade de armazenar informações, mas destaca que esta não pode ser desconectada dos contextos sociais em que foi produzida. Para o autor a rememoração pessoal está situada na encruzilhada das redes de relacionamentos em que estamos envolvidos e destaca que as mudanças que ocorrem nas nossas relações com os grupos aos quais estamos ou estivemos integrados influenciam na seletividade do que lembramos ou desejamos lembrar e também na maior ou menor clareza destas lembranças. Ele defende a relevância da compreensão da memória como fenômeno coletivo ao afirmar que é necessário que haja um testemunho para que um fato se perpetue e se torne memória para um grupo, pois "[...] recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós" (Halbwachs, 2006, p. 29).

É imprescindível que o testemunho do "eu" e do "outro" se harmonizem visto que ambos devem se reconhecer como parte de um mesmo grupo sendo que o evento ou eventos vividos e recordados devem ser comuns aos integrantes do grupo, assim é possível que a memória individual possa ser transposta de sua natureza pessoal para uma natureza coletiva que a torna mais significativa e legitima (Halbawachs, 2006).

Pode-se dizer, então que a memória individual depende da memória coletiva, uma vez que não será possível a legitimi-

dade de recordações de um indivíduo em determinado contexto, se as lembranças entre os participantes deste grupo não se identificarem, tendo em vista que:

> Para que nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum [...]. É preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão sempre passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (Halbwachs, 2006, p. 39).

As memórias são construções dos grupos sociais, sendo que tais grupos é que vão determinar o que é memorável e os lugares onde está memória será preservada. As memórias de um indivíduo não são, portanto, exclusivamente suas, e não existe lembrança apartada de uma sociedade (Halbwachs, 2006), pois

> nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. Não é preciso que outros estejam presentes, materialmente distintos de nós, porque sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem (Halbwachs, 2006, p. 26).

Nesta perspectiva, a constituição da memória de cada pessoa resulta da interação das memórias dos diferentes grupos dos quais ela faz parte: família, escola, um grupo de colegas de classe ou de trabalho e a carga de influência que cada grupo impõe. Por isso a memória individual não pode existir isolada e fechada. Se por um lado "na base de qualquer lembrança haveria um chamamento a um estado de consciência puramente individual (Halbwachs, 2006, p. 42) que implica dizer que mes-

mo integrando um grupo, uma pessoa não se descaracteriza porque apesar de um passado comum com determinado grupo, apresenta especificidades em suas lembranças, a noção de memória que prevalece é a memória coletiva já que a memória individual tem uma relação intrínseca e dependente da memória coletiva.

A memória coletiva por sua vez, abarca a memória do grupo e cada integrante deste grupo deverá se identificar com a mesma, uma vez que construímos nossas lembranças no contexto das relações de grupos a que pertencemos, e estas recordações estão marcadas pelas memórias das pessoas e do contexto que nos cercam influenciadas por nossa interação com estes elementos, pois

> a rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, particularmente a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (Gagnebin, 2004, p. 91).

Nesse sentido, a literatura se estabelece de espaço simbólico privilegiado pois, a memória cumpre sua dimensão compartilhada e sua função social a partir do momento em que toma a forma narrativa (Le Goff (2013).

Memórias da narradora: uma mulher negra, mãe de duas filhas

O conto *Uso diário* é narrado por uma mulher negra, mãe de duas meninas: Maggie e Dee, que viviam em uma pequena cidade na área rural no sul dos Estados Unidos. A trama inicia a partir das expectativas do retorno da primogênita Dee à casa materna depois de uma longa ausência de viagem para estudos, sendo que o conflito principal se estabelece durante esta esperada visita que dura parte de um dia.

A narradora se apresenta como uma mulher grandona, forte e trabalhadora e se mostra orgulhosa por suas qualidades.

A pobreza da família é destacada desde o início da narrativa, seja pela descrição da casa, modo de vida da família e dificuldades enfrentadas, inclusive a mãe negra ressalta que precisou contar com a ajuda da igreja para que a filha Dee pudesse viajar para estudos. Temos principalmente a descrição psicológica da filha Dee através de relatos desta mãe narradora e na maioria das vezes estes relatos partem de recordações, memórias. A princípio poderíamos classificar de meramente memórias individuais desta mãe, mas no decorrer da narrativa esta memória se afirma como memória coletiva porque no desenrolar da trama observa-se o testemunho incondicional da filha Maggie confirmando as memórias da mãe.

Através das recordações desta mãe nos é revelado que sua filha Dee se considerava mais sofisticada e com mais estilo que sua irmã Maggie e possivelmente superior a qualquer outra pessoa da vizinhança, e, antes mesmo de sair para estudar em Augusta:

> Dee queria do bom e do melhor. Um vestido de *organdi* amarelo para a formatura da escola; *escarpins* pretos para combinar com um conjunto verde que ela reformara de umas roupas que alguém lhe dera. [...] Aos dezesseis anos ela já possuía um estilo próprio; e sabia o que estilo significava. (Walker, 1998, p. 55).

Podemos observar que a menina Dee apesar de ciente de sua pobreza ousava solicitar roupas novas e mesmo escolher sapatos e não apenas se contentava com qualquer par de sapatos que poderia ganhar de segunda-mão e mesmo as roupas que eventualmente ganhasse por caridade eram reformadas por ela própria, segundo seu próprio estilo e gosto.

Já a filha Maggie é descrita em tempo real quando surge pedindo opinião da mãe sobre sua aparência para receber a irmã que vai chegar: "Como é que estou, mamãe? - Pergunta Maggie, mostrando um mínimo de corpo magro coberto por saia cor de rosa e blusa vermelha só para eu saber onde ela está, quase escondida atrás da porta. (Walker, 1988, p.54). Sua mãe nem responde e se limita a chamá-la para o quintal onde

se encontra. Nesta passagem observamos a insignificância da aparência desta filha para a mãe pois além de não responder ao questionamento da filha sobre sua aparência, a narradora a descreve comparando-a com um animal manco atropelado por alguém, de quem o animal se aproximou tentando ser gentil.

Pelas memórias da narradora mãe, também ficamos sabendo que Dee detestava a casa pobre em que moravam na narrativa da ocorrência do incêndio que consumiu a morada delas:

> Os olhos estavam muito abertos, arregalados, iluminados pelas chamas que refletiam. E Dee? Vejo-a de pé, meio afastada, de baixo do liquidâmbar de onde costuma extrair resina; a concentração estampada no rosto enquanto observava a queda de uma das tábuas cinzentas e encardidas da casa na direção da chaminé de alvenaria incandescente. Por que não dança em volta das cinzas? Era o que eu tinha vontade de lhe perguntar. Ela odiara profundamente aquela casa" (Walker, 1998, p. 54).

Mesmo conhecendo a situação de pobreza da família, e a falta que a morada poderia fazer, a primogênita Dee se mantém a parte do acontecido, como se esse não a atingisse ou não importasse para ela. Neste episódio concorrem também recordações da mãe sobre como a irmã Maggie reagiu a este incêndio de forma bem diferente de sua irmã Dee: "Vez por outra ainda ouço as labaredas e sinto os braços de Maggie grudados a mim, seu cabelo fumegante e o vestido se desfazendo em floquinhos negros. Os olhos estavam muito abertos, arregalados, iluminados pelas chamas que refletiam (Walker, 1988, p.54). Podemos observar que Maggie estava na casa na hora do incêndio ou talvez tenha adentrado a casa na tentativa de salvar alguns pertences porque o fato da mãe se lembrar de Maggie "grudada" a ela e com vestígios do incêndio demonstra que a Maggie e a mãe compartilharam e sofreram juntas aquele acontecimento e suas consequências.

Igualmente nos é mostrado pelas memórias de sua mãe, o perfil da filha Dee como estudante que se aproveita de sua habilidade e facilidade para ler, para impor seu gosto e ritmo de

leitura tanto para a mãe quanto para a irmã que se colocavam como ouvintes de sua leitura:

> Ela costumava ler para nós sem piedade; forçando palavras, mentiras, hábitos de outros povos, vidas inteiras sobre nós duas, ali encurraladas e ignorantes à mercê de sua voz. Ela nos mergulhou num rio de faz de contas; marcou-nos com o fogo de um conhecimento que não nos era necessário. Procurava nos abraçar com a forma séria com que lia, só para nos afastar com violência no exato momento em que, como imbecis, parecíamos estar a ponto de compreender (Walker, 1988, p. 54).

Em contraste com o perfil de Dee como "leitora" apresentado pelas memórias da narradora também é mostrado a forma com que sua filha Maggie lê: "De vez em quando Maggie lê para mim. Vai errando despreocupadamente, mas não enxerga bem. Ela sabe que não é inteligente" (Walker, 1988, p.55). Quando a mãe diz que Maggie é conhecedora de que não é inteligente entendemos que Maggie reconhece que a inteligência de sua irmã com quem se compara ou sempre é comparada é superior à sua também configurando-se este fato também um testemunho das memórias de sua mãe.

Estas lembranças ou memórias que elencamos utilizadas pela narradora para apresentar suas filhas se caracterizam como memórias coletivas da família porque apesar das especificidades da memória individual, estão inseridas em uma memória maior que caracteriza o grupo família. Na maioria das vezes encontramos testemunho das memórias da mãe narradora nas memórias, atitudes e comportamento da filha Maggie em relação a esta mãe da qual nunca se afastou e com a qual partilha afinidades. Por outro lado, a filha Dee confirma com um testemunho de comportamento as memórias de sua mãe.

Memórias das filhas Dee & Maggie

A partir da chegada da filha Dee à casa materna depois de longa ausência para estudos temos o desenrolar do conflito

crucial da trama quando Dee demonstra querer se apropriar de objetos confeccionados a mão por seus parentes. Dee pede a sua mãe a tampa de um latão de leite: "- Essa é a tampa que eu quero- disse. – Não foi o tio Buddy que a esculpiu de uma árvore que **vocês** tinham?" (Walker, 1988, p. 60).

Observamos que Dee ao apontar a tampa que deseja levar de presente, aponta uma particularidade do objeto: ter sido esculpida pelo tio Buddy. Apesar de ela integrar aquela família, ela própria se exclui deste grupo pois usa o pronome "**vocês**" para explicar a origem da madeira que foi esculpida "[...] a esculpiu de uma árvore que **vocês** tinham" quando poderia ter dito "de uma árvore que **nós** tínhamos".

Após ouvir a confirmação da mãe, que fora de fato tio Buddy quem fizera aquela peça. Dee solicita também à mãe a batedeira de manteiga. Neste momento o marido de Dee questiona se tal peça também havia sido esculpida pelo tio Buddy. A frase que sucede esta pergunta, ilustra bem a tentativa de reconstrução de memória: "Dee (Wangero) olhou para mim sem saber responder" (Walker,1988, p. 60). É significativo que Dee tenha olhado para a mãe "sem responder". Observamos nesta atitude de Dee uma ausência de memória e como ela busca na mãe um auxílio para lembrar. Porém ao invés da mãe responder quem o faz é sua irmã Maggie, indicando que Maggie conhece e compartilha das memórias da família como sua mãe: "- Quem fez a batedeira foi o primeiro marido de tia Dee – disse Maggie em voz tão baixa que quase não dava para se ouvir. – O nome dele era Henry, mas todos o chamavam de Stash." (Walker, 1988, p. 60). São relevantes os detalhes da informação dada por Maggie. Ela sabia até o nome verdadeiro daquele primeiro marido da avó (Henry) ainda que fosse conhecido por Stash. Compreendemos que esta memória pode inclusive ter sido preservada por Maggie por ter ouvido muitas estórias sobre sua avó e seus casamentos já que esta se casara duas vezes.

Também é relevante destacar a ironia com que Dee reage, pois, diz que Maggie tem um cérebro de elefante: "- Maggie tem o cérebro de um elefante." (Walker, 1988, p. 60). Anterior-

mente já havia sido destacado no texto o quanto Dee era mais inteligente e esperta que Maggie, porém em se tratando de memórias daquele grupo: família, Dee mostra-se em desvantagem e fica evidente que isto a incomodou bastante, por outro lado esta ocorrência pode confirmar que a memória de Maggie não esteja apenas embasada no que se lembra da convivência com a avó, mas também, que ela certamente se lembra mais de histórias da família através do que ouviu convivendo coma família.

Mais tarde quando Dee pede a mãe para ficar com as duas colchas confeccionadas a mão pela sua avó, ela pergunta: "posso ficar com estas colchas velhas? (Walker,1988, p.61) Ao selecionar o adjetivo "velhas" para qualificar o presente pretendido, ela parece enfatizar que o objeto não tem qualquer valor e, portanto, seu pedido não teria porquê ser recusado. A descrição de um fato simultâneo à formulação do mencionado pedido: "Ouvi barulho de alguma coisa caindo na cozinha, e um minuto depois a porta da cozinha se fechou com violência" (Walker, 1988, p.61) indica que este pedido tem forte impacto nos sentimentos de usa irmã Maggie uma vez que está explícito que esta foi a reação de Maggie ao ouvir o pedido da irmã.

A mãe das meninas ainda tenta convencer Dee a ficar com outras colchas e esclarece que aquelas pleiteadas por Dee não foram feitas exclusivamente pela avó, complementando que ela (a mãe narradora) também participou da confecção das mesmas: "Essas *velharias* foram feitas por mim e por Big Dee com uns retalhos que sua avó reuniu antes de morrer" (Walker, 1988, p. 61, *destaque nosso*). A narradora contrasta o termo *velharias* (reafirmando o adjetivo usado pela filha) com a tradição de costurar colchas de retalho em família. Somente neste momento Dee explicita seu real interesse pelas colchas que solicita: "Os outros não me interessam. Eles têm uma costura à máquina em toda volta." (Walker, 1988, p.61). Quando a mãe dela argumenta que ter sido costurada à máquina garante durabilidade Dee responde: "- Essa não é a questão mamãe. Todos estes retalhos são de vestidos que vovó usava. Ela costurou tudo a mão. Imagine só!" (Walker, 1988, p. 61).

Neste momento mais uma vez fica claro o quanto as lembranças de Dee são vagas e se distanciam das memórias minuciosas de sua mãe e de sua irmã em relação ao cotidiano da família. Mesmo tendo acabado de ouvir a sua mãe dizer que ajudou Big Dee a fazer aquelas colchas, Dee atribui a feitura das colchas exclusivamente à sua avó. Além disso a tradição de confeccionar colchas de retalhos em família indica que participaram da feitura daquelas colchas a narradora, sua irmã mais velha (Big Dee) e sua mãe (vó Dee): "E lá veio Wangero com dois acolchoados. Eles haviam sido formados a partir de retalhos por vovó Dee, e depois Big Dee e eu os penduramos nas molduras que tínhamos na varanda da frente e fizemos o acolchoado" (Walker,1988, p. 60).

Dee também não reconhece e não compartilha a tradição da família de confeccionar colchas para o uso diário ao criticar o destino que sua irmã daria as colchas quando sua mãe lhe diz que havia prometido dá-las de presente de casamento a sua irmã: "- Maggie não tem condição de dar valor a essas colchas! É bem capaz que ela seja tão retardada a ponto de as deixar no uso diário" (Walker, 1988, p. 61). Por sua vez a mãe narradora ratifica que este seria o destino adequado a aquelas peças e somente por isso estas vinham sendo poupadas: "– Acho que sim – disse eu- Só Deus sabe há quanto tempo venho guardando essas colchas sem que ninguém as use. Espero que ela use, sim" (Walker, 1988, p. 61).

Mais uma vez constata-se que a narradora e sua filha Maggie partilham dos mesmos interesses e expectativas confirmando o estreitamento de afinidades e harmonia enquanto grupo familiar. Além disso, Maggie não se lembra de nada sobre as colchas a não ser o fato delas terem sido feitas pela avó (se esquecendo inclusive que teve ajuda de sua mãe e de sua tia Big Dee) e sua mãe é que vai rememorando os detalhes na composição das colchas a partir do que cada retalho mais significativo evoca:

> Os dois eram compostos de retalhos de vestidos que vovó Dee usara uns cinquenta anos antes. Diversos pedaços de camisa de lã escocesa de vovô Jarrell. E um minúsculo fragmento azul desbotado,

> mais ou menos do tamanho de uma caixa de fósforos que era de nosso bisavô Ezra durante a Guerra de Secessão. [...] - Alguns dos retalhos, como os de cor lilás, são de roupas velhas que sua bisavó deu a ela (Walker, 1988, p. 61).

Na descrição da peça percebemos o quanto da memória da família estava contido naquele trabalho.

Outro ponto importante do texto sobre noção de memória é quando Maggie verbaliza que abre mão das colchas: "– Ela pode ficar com elas, mamãe. [...] – Eu posso me lembrar de vovó Dee sem as colchas" (Walker, 1988, p. 62).

Maggie afirma que a importância das colchas para ela é a memória de sua avó, mesmo assim admite que a ausência do objeto não apagará a memória que ela tem da avó, ratificando que conviver com a avó marcou suficientemente sua vida para que seja possível para ela abrir mão daquele prometido presente de casamento. É dito na narrativa que Maggie sabe fazer aquele tipo de colcha e que "Foram vovó Dee e Big Dee que a ensinaram a fazer acolchoados" (Walker, 1988, p. 62). Evidencia-se, então, que enquanto a filha Dee mais se identificava com os estudos formais e tinha ambição de estudar em centros maiores, possivelmente não se identificava , nem se envolvia com atividades rotineiras da família e que este distanciamento da família se acentou por ela ter passado a integrar outros grupos ao ter se deslocado para centros maiores para estudar.

Halbawachs (2006) considera que a duração de uma memória está limitada à duração da memória do grupo, sendo assim existe a necessidade de que os elos entre os integrantes de um grupo sejam preservados para que a sua memória permaneça. O autor exemplifica esta assertiva recorrendo a recordações que podem ser coletadas a respeito de uma turma escolar, do ponto de vista dos alunos e do ponto do professor. Conclui-se que os alunos se lembram de fatos vividos na turma específica e destacam sempre a performance do professor. Já o professor, por não fazer parte apenas daquele grupo específico (uma turma) e por compartilhar experiências similares com outros grupos e ainda por estar menos envolvido do que

os alunos no grupo que ambos faziam parte, não recupera facilmente ou nem completamente a mesma lembrança do grupo (alunos de uma turma e professor desta turma). Este exemplo mostra que a memória coletiva tem como base as recordações que as pessoas recuperam enquanto integrantes de um grupo e mesmo tendo uma base comum, as lembranças serão acessadas de a partir do envolvimento de cada um em cada contexto e terá influência destes ambientes ou ambientes de que participava:

> Contudo, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que este mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes (Halbwachs, 2006, p. 69).

Entendemos, então, que uma lembrança será reconhecida e reconstruída se os atores sociais buscarem marcas de proximidade que os permita continuar fazendo parte de um mesmo grupo compartilhando as recordações. Para Halbwachs (2006) se as lembranças não podem ser partilhadas pode-se dizer que desaparece uma memória coletiva:

> Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstruída sobre uma base comum. [...] é preciso que esta reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns que estejam em nosso espírito e também no dos outros, porque elas estão passando destes para aquele e vice-versa, o que será possível somente se tiverem feito parte e continuarem fazendo parte de uma mesma sociedade, de um mesmo grupo (Halbwachs, 2006, p.39).

Ainda que as recordações estejam relacionadas a acontecimentos distantes no tempo, o contato com as pessoas que

partilharam aquelas situações ou com os lugares em que elas aconteceram permite a lembrança daqueles fatos através da relação intrínseca da memória individual e memória coletiva. Quanto mais inseridos estiverem os participantes de um grupo, mais condições terão de recuperarem suas memórias assim como melhor contribuirão para a recuperação e perpetuação da memória do grupo.

Considerações finais

Através das análises das memórias da mãe narradora do conto *Uso Diário* e das memórias de suas filhas Dee e Maggie, pudemos constatar a identificação da filha Maggie com a mãe e vice versa pelo fato das duas partilharem espaço e tempo valorizando as tradições de família. Já a filha Dee, desde jovem rejeitava alguns hábitos e tradições de família por ter acesso a outros saberes e outra consciência que a princípio desvalorizava estas tradições de sua família afro-americana.

Quando Dee tanto argumentou, na tentativa de ganhar de presente de sua mãe as duas colchas de retalhos, para levá-las a fim de pendurar como quadros, obras de decoração em sua residência, sua mãe se recordou que já havia oferecido uma delas a esta filha, quando esta foi para a universidade, mas "na época ela me dissera que elas eram antiquadas, fora de moda (Walker,1988, p.62) e a recusou. Naquele momento Dee estava tão influenciada por valores de uma educação hegemônica que não conseguia valorizar a tradição da sua própria família, comportando-se inclusive como se fosse vergonhoso levar para a universidade uma colcha de retalhos, velha e fora de moda, pois não conseguia ver nada além disso, naquela peça confeccionada em família.

Ao se deslocar para um grande centro, Dee teve contato com a redescoberta e o interesse que o mundo estava dedicando a ancestralidade e cultura africana e a reação dela se assemelha ao olhar do estrangeiro que passa a valorizar o que há de

exótico na tradição africana que ganha *status* de peça cultural de inestimável valor que merece ser observada e ou preservada em museus ou galerias de arte. As lembranças vagas e mesmo a falta de memória das tradições de sua família que percebemos na constituição da personagem Dee demonstram a influência do meio social e dos grupos a que se integrou durante seus deslocamentos e que certamente impactaram na constituição de sua identidade.

Dee caracteriza-se como uma mulher negra que pela educação formal conquistou muito espaço e conhecimento, e que por outro lado deixou de absorver mais de sua tradição familiar que indica que preservava os valores de família com respeito e orgulho. A memória coletiva da família da narradora preserva e respeita a tradição de se dedicar ao artesanato para confeccionar objetos para o uso próprio e diário mesmo que para outras realidades este artesanato tenha alçado valor de "arte "e tenha se tornado passível de outro tipo de consumo. O uso das colchas de retalhos confeccionadas em família para uso diário pode indicar uma resistência natural a exploração de suas energias criadoras como produtos que podem render lucros para pessoas externas ao seu mundo natural e por isso significa tão diferente para a mãe e afilha que convivem e partilham memórias da filha Dee que há muito deixou de pertencer aquele grupo familiar por divergências de interesses, ideias e estilos de vida.

A noção de memória coletiva segundo Halbawachs (2006) que defende que quanto mais inseridos estiverem os participantes de um grupo, mais condições terão de recuperarem suas memórias assim como melhor contribuirão para a recuperação e perpetuação da memória do grupo; nos permitiram destacar com clareza a identificação da mãe narradora com a filha Maggie assim como evidenciar o processo de distanciamento desta família vivida pela personagem Dee seja pelo que privilegiou nos estudos ainda quando vivia com a família, seja pela empatia que TVE com outros grupos do quais tem feito parte durante sua vida.

Referências

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. "Entre moi et moi-même" ("Entre eu e eu mesmo", Paul Ricœur). *In:* GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecília; KANZEPOLSKY, Adriana; IZARRA, Laura Zuntini (org.). *Em primeira pessoa:* abordagens de uma teoria da autobiografia. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH/USP, 2009. p. 133–139.

GOMES, Ângela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão; Irene Ferreira; Suzana Ferreira Borges. 7. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

NASCIMENTO, Daniela de Almeida. *Carolina Maria de Jesus e a escrita de si como lugar de memória e resistência*. 2020. 108 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2020.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, v. 10, jul./dez. 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763. Acesso em: 10 jul. 2024.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Mulher, literatura e poder: as escritoras afro-americanas contemporâneas. *In:* REIS, Lívia Freitas de; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadette (org.). *Mulher e literatura*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1999. v. 1, p. 140–148.

WALKER, Alice. Uso diário. Tradução de Waldéa Barcellos. In: _____. *De amor e desespero:* histórias de mulheres negras. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 52–63.

Narrar o que não se diz: infância, trauma e silêncio na literatura infantil latino-americana contemporânea

Ana Claudia da Silva

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10. jan. 2026, aceito em 02fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.232

Ana Claudia da Silva
Doutora em Estudos Literários (Universidade de São Paulo). Docente do Departamento de Teoria Literárias e Literaturas da Universidade de Brasília.
E-mail: aclaudasilva@gmail.com

Resumo: Este texto se aproxima de *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021) e *A mulher da guarda* (Bertrand; Acosta, 2019), narrativas ilustradas do Selo Emília, para escutar como o silêncio e a suspensão de sentido operam na literatura infantil e juvenil latino-americana. Nessas obras, experiências de trauma, perda e violência histórica não se oferecem à transparência do relato, mas retornam como fragmentos e lacunas que convocam o leitor à escuta do não-dito. Em diálogo com reflexões de María Teresa Andruetto (2020), Cecilia Bajour (2020) e com a noção de narratividade do trauma formulada por Anderson da Mata (2006), a leitura compreende o silêncio como procedimento ético e estético que preserva o resto da experiência traumática. Articulada às Epistemologias do Sul, essa perspectiva lê tais narrativas como gestos de resistência e afirma a literatura infantil e juvenil como espaço crítico de memória, imaginação e reinvenção do humano.
Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil. Narratividade do trauma. Silêncio. Resistência simbólica.

Abstract: This text approaches *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021) and *A mulher da guarda* (Bertrand; Acosta, 2019), illustrated narratives from the Emília imprint, to listen to how silence and the suspension of meaning operate in Latin American children's and young adult literature. In these works, experiences of trauma, loss, and historical violence do not offer themselves to the transparency of the narrative, but return as fragments and gaps that call the reader to listen to the unspoken. In dialogue with reflections by María Teresa Andruetto (2020), Cecilia Bajour (2020), and with the notion of narrativity of trauma formulated by Anderson da Mata (2006), the reading understands silence as an ethical and aesthetic procedure that preserves the remainder of the traumatic experience. Articulated with the Epistemologies of the South, this perspective reads such narratives as gestures of resistance and affirms children's and young adult literature as a critical space of memory, imagination, and reinvention of the human.
Keywords: Children's and young adult literature. Narrative of trauma. Silence. Symbolic resistance.

Introdução

Narrar o que não se diz é um dos desafios centrais da literatura quando esta se confronta com experiências marcadas pela violência, pela perda e pelo trauma. Em especial no campo da literatura infantil contemporânea, tal desafio se intensifica: como dizer sem explicar em excesso? Como abordar o sofrimento histórico sem convertê-lo em espetáculo, lição ou consolo apressado? Como sustentar, na linguagem literária, aquilo que resiste à nomeação plena?

Este capítulo parte da hipótese de que determinadas narrativas infantis latino-americanas contemporâneas respondem a essas questões por meio de uma ética do silêncio. Em vez de recorrer à explicitação dos acontecimentos traumáticos, essas obras constroem zonas de espera, lacunas narrativas e imagens ambíguas que convocam o leitor a uma escuta atenta do não-dito. O silêncio, nesses textos, não se apresenta como ausência de sentido, mas como forma de elaboração simbólica da experiência, especialmente quando esta atravessa a infância.

Ao focalizar duas narrativas ilustradas publicadas pelo Selo Emília – *Os afogados*, escrito por María Teresa Andruetto e ilustrado por Daniel Rabanal (2021), e *A mulher da guarda*, com texto de Sara Bertrand e ilustrações de Alejandra Acosta (2021) –, propomos uma leitura que articula literatura infantil, memória histórica e ética narrativa. Ambas as obras abordam experiências infantis marcadas pela perda, pela repressão política ou pela ausência de proteção, mas o fazem recusando o testemunho direto e a linearidade explicativa. Em seu lugar, instauram atmosferas de suspensão, medo e indeterminação, nas quais o trauma se inscreve de modo indireto, fragmentário e sensível.

A infância, nessas narrativas, não aparece como metáfora abstrata nem como espaço de inocência preservada, mas como lugar de inscrição da História. Ainda que as personagens infantis não compreendam plenamente os acontecimentos que as cercam, seus corpos, gestos e silêncios revelam uma profunda afetação pelo contexto social e político. A literatura torna-se,

assim, um campo privilegiado para pensar a experiência infantil diante da violência histórica, não pela via da explicação, mas pela sustentação da complexidade do vivido.

Do ponto de vista teórico, este estudo dialoga com reflexões que concebem a literatura como espaço de risco, pergunta e escuta. As contribuições de María Teresa Andruetto (2020) e Cecilia Bajour (2020) permitem compreender o silêncio como gesto estético e ético, que reconhece o leitor como co-criador de sentidos e recusa a homogeneização da experiência. A essas reflexões somam-se perspectivas oriundas das Epistemologias do Sul, que iluminam o projeto editorial do Selo Emília como gesto de resistência cultural e de valorização da bibliodiversidade latino-americana. Além disso, a reflexão de Anderson Luis Nunes da Mata (2006) sobre infância, trauma e narratividade oferece uma chave fundamental para pensar o silêncio como resto da experiência traumática — aquilo que insiste em retornar sob a forma de lacuna e interrupção.

Ao analisar *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021) e *A mulher da guarda* (Bertrand; Acosta, 2019) a partir desse horizonte, este capítulo busca contribuir para o debate sobre o lugar da literatura infantil nas Humanidades, compreendendo-a não como campo menor ou preparatório, mas como espaço crítico de elaboração ética e simbólica do humano. Narrar o que não se diz, nesse contexto, não é falhar na palavra, mas reconhecer seus limites e, ainda assim, permanecer com ela — em silêncio, em espera, em escuta.

Silêncio, leitura e escuta: literatura como risco e pergunta

Pensar o silêncio como dimensão constitutiva da narrativa literária implica deslocá-lo do campo da ausência para o da escolha. Em determinadas obras, sobretudo aquelas que se confrontam com experiências-limite, o silêncio não sinaliza falha expressiva nem insuficiência da linguagem, mas um gesto ético que reconhece os limites do dizível. Ao recusar a

explicitação total, a literatura preserva a complexidade da experiência humana e evita a redução do sofrimento a enredo, lição ou espetáculo.

María Teresa Andruetto (2020) tem insistido, em sua reflexão crítica, na compreensão da literatura como espaço de risco e de pergunta. Para a autora, a escrita literária não se orienta pela oferta de respostas, mas pela abertura de zonas de inquietação que desestabilizam certezas e expõem o leitor ao desconforto do não sabido. A literatura, nesse sentido, não consola nem resolve: ela interroga. Ao propor perguntas em lugar de soluções, a narrativa literária se aproxima da experiência ética, pois reconhece aquilo que não pode ser plenamente nomeado ou pacificado pela linguagem.

Essa concepção é particularmente relevante quando se trata da literatura destinada à infância. Longe de funcionar como espaço de simplificação do mundo ou de proteção idealizada, a literatura infantil que assume o risco da pergunta reconhece a criança como sujeito capaz de lidar com a complexidade, desde que esta lhe seja apresentada sem violência simbólica. O silêncio, aqui, opera como forma de cuidado: ele protege a experiência do excesso de explicação e preserva a abertura interpretativa.

Cecilia Bajour (2020) amplia essa perspectiva ao pensar a leitura literária como exercício de escuta. Para a autora, ler não é decifrar um sentido previamente estabilizado, mas participar de um processo dialógico em que texto e leitor se afetam mutuamente. A escuta, nesse contexto, não se reduz à recepção passiva da palavra do outro; ela exige atenção, tempo e disponibilidade para habitar a espera. O silêncio, longe de interromper a comunicação, constitui a condição para que o vínculo entre leitor e texto se estabeleça.

Ao associar leitura e escuta, Bajour desloca a centralidade do sentido fechado para a experiência compartilhada da interpretação. Narrativas que apostam no não-dito não abandonam o leitor; ao contrário, confiam nele. Ao abrir lacunas e zonas de indeterminação, essas obras reconhecem o leitor como co-

-criador de sentidos, convocado a sustentar a ambiguidade e a multiplicidade interpretativa. Trata-se de uma ética da leitura que recusa tanto o autoritarismo do texto explicativo quanto a indiferença diante do sofrimento narrado.

Essa postura encontra ressonância nas reflexões de Boaventura de Sousa Santos (2013) sobre as Epistemologias do Sul, que denunciam a homogeneização dos saberes e defendem a valorização de formas plurais de conhecimento e de expressão. Ao reconhecer a coexistência de diferentes modos de narrar e compreender o mundo, esse horizonte epistemológico ilumina a literatura como campo privilegiado de resistência simbólica. A recusa da transparência absoluta e do discurso totalizante aproxima a narrativa literária de uma ecologia de saberes, na qual o silêncio e a opacidade não são déficits, mas modos legítimos de dizer.

No âmbito da produção editorial, o projeto do Selo Emília pode ser compreendido como gesto alinhado a essa perspectiva. Ao reunir narrativas latino-americanas que abordam experiências infantis marcadas pela perda, pela violência e pela ausência, o selo aposta em uma literatura que não simplifica a infância nem a instrumentaliza pedagogicamente. As obras publicadas recusam o fechamento moral e preservam zonas de indeterminação que exigem do leitor uma postura ética de escuta.

Silêncio, trauma e narratividade: a infância como resto da experiência

Se o silêncio pode ser compreendido como gesto ético e escolha narrativa, é necessário avançar na reflexão para pensar de onde ele emerge quando a narrativa se confronta com experiências traumáticas. Nesse ponto, a reflexão desenvolvida por Anderson Luis Nunes da Mata (2006) sobre infância, trauma e narratividade oferece uma chave decisiva para compreender o modo como a literatura elabora aquilo que não pode ser plenamente dito.

Ao discutir a relação entre experiência histórica e formas narrativas, Mata (2006) destaca que o trauma não se apresenta como acontecimento inteiramente narrável. Ao contrário, ele se manifesta como resto, como interrupção da experiência e da linguagem, insistindo sob a forma de lacuna, silêncio e fragmento. A narrativa literária, nesse contexto, não restitui o sentido perdido nem recompõe a totalidade da experiência; ela opera por deslocamentos, contornos e aproximações, reconhecendo os limites da palavra diante da violência histórica.

Essa perspectiva desloca o silêncio do campo da técnica para o da experiência. Ele não é um recurso acrescentado à narrativa, mas a marca de algo que não pôde ser simbolizado no momento em que ocorreu. Quando a experiência excede as possibilidades de compreensão e nomeação, o que resta não é o relato, mas o vestígio: um medo difuso, uma atmosfera de ameaça, uma sensação persistente de insegurança.

É nesse sentido que a infância ocupa um lugar central. Ainda que a criança não compreenda racionalmente os acontecimentos que a cercam, ela é profundamente afetada por eles. A violência histórica se inscreve no corpo, nos gestos, nos silêncios e nas narrativas interrompidas. A literatura que se ocupa dessas experiências não pode, portanto, assumir a forma do testemunho direto sem falsear a própria natureza do trauma.

As narrativas aqui analisadas optam por formas indiretas de elaboração, nas quais o silêncio, a fragmentação e a ambiguidade não são falhas expressivas, mas modos de fidelidade à experiência vivida. O trauma não aparece como evento delimitado, mas como presença difusa que atravessa o cotidiano e desorganiza a percepção do tempo e do espaço.

Essa narratividade do silêncio constitui uma forma ética de resistência à simplificação da dor e à espetacularização do sofrimento. Ao preservar o não-dito, a literatura reconhece que há experiências que não se deixam converter em relato, mas que ainda assim exigem ser acolhidas. A infância emerge, assim, como espaço crítico de elaboração do trauma, e a litera-

tura, como lugar em que o não-dito encontra forma de permanecer — não como ausência, mas como presença inquietante.

Os afogados: silêncio, metáfora e medo como forma narrativa

A narrativa ilustra da *Os afogados*, de María Teresa Andruetto e Daniel Rabanal (2021), inscreve-se no campo da literatura que se aproxima da memória política latino-americana por vias oblíquas, recusando a explicitação histórica direta e apostando na potência da metáfora, da fragmentação e do silêncio. O livro não se organiza como relato testemunhal da ditadura argentina, mas como elaboração sensível de uma experiência atravessada pelo medo, pela perseguição e pela ameaça constante, cuja inteligibilidade se dá mais no plano atmosférico do que no narrativo linear.

A história apresenta um casal jovem em dois tempos que se alternam: o do início do namoro e o da vida adulta, quando, já casados e com um filho pequeno, buscam refúgio em uma casa abandonada, tentando escapar da vigilância e da repressão. Esse movimento temporal fragmentado impede a construção de uma narrativa contínua e reforça a sensação de instabilidade, como se o passado e o presente se contaminassem mutuamente. O medo não se localiza em um evento isolado, mas se espalha pela narrativa como uma presença difusa, que atravessa gestos, silêncios e decisões cotidianas.

Nesse sentido, a mancha escura que aparece na areia da praia – elemento central da narrativa – não funciona como símbolo transparente, mas como imagem perturbadora que resiste à interpretação imediata. A referência aos chamados "voos da morte", prática adotada pela ditadura argentina para o desaparecimento de presos políticos, não é explicitada no texto verbal. Ela se insinua por meio da imagem, da repetição e do silêncio que a circunda. O gesto narrativo desloca o foco do acontecimento histórico para seus efeitos sensíveis, fazendo do medo uma experiência compartilhável sem que se torne plenamente dizível.

As ilustrações de Daniel Rabanal desempenham papel decisivo nesse processo. Colocadas antes e depois do texto verbal, elas não acompanham a narrativa de modo ilustrativo, mas instauram uma camada própria de significação. Os traços sombreados, a paleta escura e a ausência de contornos definidos contribuem para a construção de uma atmosfera de ameaça permanente, na qual o não-dito adquire densidade visual. A imagem não explica; ela intensifica a experiência do silêncio.

Esse funcionamento narrativo aproxima *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021) daquilo que Anderson da Mata (2006) define como narratividade do trauma, entendida não como restituição do acontecimento, mas como elaboração indireta de seus vestígios. O trauma, aqui, não se organiza como relato contínuo nem como memória estabilizada; ele irrompe sob a forma de imagens inquietantes, cortes temporais e silêncios que interrompem a linearidade da experiência. Ao recusar a explicitação do evento histórico, a narrativa reconhece que a violência política não se deixa narrar por completo, inscrevendo-se antes como fragmento e atmosfera, constitutivos da experiência histórica vivida.

A presença da criança na narrativa reforça esse movimento. Ainda que o foco não recaia exclusivamente sobre a infância, a figura do filho pequeno introduz uma camada ética fundamental. A criança habita um mundo atravessado pelo medo, sem que lhe sejam oferecidas explicações claras. Sua experiência é marcada por gestos de proteção, silêncios e deslocamentos, que evidenciam como a violência política se inscreve na infância mesmo quando não é compreendida racionalmente. A repressão, aqui, não é apenas um fato histórico; é uma atmosfera que molda a percepção do mundo.

Ao recusar o fechamento narrativo e deixar em suspenso o sentido da mancha, *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021) convoca o leitor a permanecer na espera. Não há resolução, esclarecimento ou redenção. O silêncio final não apazigua; ele prolonga a inquietação. Trata-se de uma escolha estética que se articula a uma ética da narrativa: não transformar o sofrimen-

to em espetáculo nem reduzir a experiência traumática a uma lição moral.

Nesse sentido, *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021) exemplifica de maneira contundente o modo como a literatura infantil latino-americana contemporânea pode abordar a memória da violência política sem recorrer ao didatismo ou à explicitação excessiva. Ao narrar o que não se diz, a obra sustenta o silêncio como espaço de escuta e de resistência, preservando a complexidade da experiência humana diante da História.

A mulher da guarda: espera, proteção ambígua e imaginação como abrigo

Em *A mulher da guarda* (2019), de Sara Bertrand e Alejandra Acosta, a experiência infantil da perda e da precariedade da proteção é elaborada por meio de uma narrativa que se constrói na fronteira entre o cotidiano e o onírico. Diferentemente de *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021), em que o medo se articula à memória política e à repressão histórica, aqui o trauma se manifesta a partir da ausência materna e da fragilidade dos vínculos de cuidado, instaurando uma atmosfera de espera e vulnerabilidade que atravessa toda a narrativa.

A protagonista, Jacinta, vive em um mundo em que as outras crianças têm mãe, mas ela não. Essa constatação, aparentemente simples, organiza toda a experiência da personagem e estrutura o modo como o medo se insinua em sua vida cotidiana. A ausência não é explicada nem narrada retrospectivamente; ela é dada como fato, como condição de existência. O silêncio em torno da mãe não funciona como lacuna a ser preenchida, mas como presença constante que molda a percepção de Jacinta sobre o mundo.

É nesse contexto que surge a figura da mulher da guarda. Longe de assumir a forma de um anjo protetor ou de uma solução redentora, essa personagem ambígua — uma mulher idosa, silenciosa, que cavalga um cavalo azul e carrega um

olho na mão — habita o espaço da imaginação sem eliminar a precariedade da experiência vivida. Sua presença não resolve o medo, mas o torna habitável. Trata-se de uma proteção que acompanha, não que salva.

As ilustrações de Alejandra Acosta desempenham papel central na construção dessa atmosfera. A paleta restrita, marcada por tons de azul intenso e preto, reforça a sensação de suspensão e de instabilidade. As imagens não se limitam a ilustrar o texto verbal; elas instauram uma temporalidade própria, feita de pausas, repetições e sobreposições. O silêncio, aqui, também é visual: ele se manifesta nas sombras, nos vazios da página e na ausência de contornos precisos.

A estrutura narrativa de *A mulher da guarda* (Bertrand; Acosta, 2019) aprofunda esse movimento ao recorrer a histórias dentro da história. Jacinta, ao cuidar dos irmãos menores, conta-lhes uma longa narrativa — grafada em letras azuis — na qual crianças enfrentam monstros que tomaram sua casa. Esse segundo nível narrativo espelha, de forma simbólica, o medo real vivido pelos personagens. A distinção entre fantasia e realidade torna-se instável, e o leitor é convidado a permanecer nessa zona de indeterminação.

Em *A mulher da guarda* (Bertrand; Acosta, 2019), a reflexão de Anderson da Mata (2006) sobre a narratividade do trauma ilumina um outro tipo de experiência-limite, menos vinculada ao acontecimento histórico explícito e mais à vivência da perda e da ausência. O trauma não se manifesta como ruptura súbita, mas como condição persistente que atravessa o cotidiano da infância, organizando-se em silêncios, repetições e imagens simbólicas. A narrativa não busca preencher a lacuna deixada pela ausência materna, mas criar formas de torná-la habitável, reconhecendo que certas experiências não se elaboram pela explicação, e sim pela imaginação e pela espera.

A figura da mulher da guarda, identificada no posfácio como Chokyi Drolma, da tradição popular tibetana, acrescenta uma camada simbólica importante, sem, contudo, estabilizar o sentido da narrativa. Mesmo quando nomeada, essa perso-

nagem não se converte em chave interpretativa definitiva. Sua função não é esclarecer, mas acompanhar. O cuidado que ela oferece não elimina a dor nem recompõe a ausência materna; ele apenas permite que Jacinta e os irmãos atravessem a noite.

Nesse sentido, *A mulher da guarda* articula de maneira particularmente sensível a relação entre infância, silêncio e imaginação. A imaginação não aparece como fuga da realidade, mas como forma de elaboração possível diante daquilo que não pode ser resolvido. O silêncio que atravessa a narrativa não é vazio, mas espaço de criação simbólica, no qual o medo pode ser nomeado de forma indireta e compartilhada.

Ao recusar explicações causais e finais pacificadores, a obra reafirma a ética da espera que atravessa as narrativas analisadas neste capítulo. A infância, aqui, não é protegida da experiência da perda; ela a atravessa com os recursos que lhe são possíveis — a imaginação, a narrativa, o silêncio. O leitor, por sua vez, é convocado a sustentar essa espera, reconhecendo que nem toda dor pode ser superada ou compreendida plenamente.

Assim, *A mulher da guarda* exemplifica como a literatura infantil latino-americana contemporânea pode elaborar experiências de trauma e ausência sem recorrer ao didatismo ou à consolação. Ao narrar o que não se diz, a obra preserva a complexidade da experiência infantil e afirma a literatura como espaço de escuta, cuidado e resistência simbólica.

Considerações finais

Narrar o que não se diz não significa renunciar à palavra, mas reconhecer seus limites e, ainda assim, permanecer com ela. As narrativas analisadas neste capítulo – *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021) e *A mulher da guarda* (Bertrand; Acosta, 2019) – demonstram que a literatura infantil latino-americana contemporânea tem elaborado experiências de trauma, perda e violência histórica não por meio da explicitação dos acontecimentos, mas pela construção de zonas de silêncio,

espera e suspensão de sentido. Nesses textos, o não-dito não é falha narrativa, mas gesto ético que preserva a complexidade da experiência humana diante daquilo que excede a linguagem.

Ao recusar o fechamento interpretativo e o consolo simbólico, essas obras afirmam uma concepção de infância que se distancia tanto da idealização quanto da pedagogização do sofrimento. A infância não aparece como espaço de inocência preservada nem como metáfora abstrata do futuro, mas como território sensível de inscrição da História. Ainda que as crianças não compreendam plenamente os acontecimentos que as atravessam, seus corpos, gestos, medos e silêncios revelam uma profunda afetação pela violência, pela ausência e pela precariedade da proteção. A literatura, nesse contexto, torna-se espaço privilegiado para acolher aquilo que não pôde ser simbolizado no momento da experiência.

O silêncio que atravessa essas narrativas não é homogêneo. Em *Os afogados* (Andruetto; Rabanal, 2021), ele se associa à memória política e à repressão estatal, manifestando-se como atmosfera de medo e ameaça constante, inscrita na fragmentação temporal e na força inquietante das imagens. Em *A mulher da guarda* (Bertrand; Acosta, 2019), o silêncio se articula à ausência materna e à fragilidade dos vínculos de cuidado, encontrando na imaginação e na narrativa compartilhada uma forma de tornar habitável a experiência da perda. Em ambos os casos, o silêncio opera como resto da experiência traumática – aquilo que insiste em retornar sob formas indiretas, fragmentárias e sensíveis.

Ao dialogar com reflexões que pensam a literatura como espaço de risco, pergunta e escuta, este capítulo buscou situar a literatura infantil no interior das Humanidades, não como campo menor ou preparatório, mas como espaço crítico de elaboração ética e simbólica do humano. A aposta no silêncio, na espera e na abertura interpretativa aproxima essas narrativas de uma ética da leitura que reconhece o leitor como sujeito ativo, convocado a sustentar a ambiguidade e a recusar respostas fáceis.

Nesse sentido, o projeto editorial do Selo Emília, ao reunir narrativas latino-americanas que abordam experiências infantis marcadas pela violência histórica, pela ausência e pela precariedade, pode ser compreendido como gesto de resistência cultural e de valorização da bibliodiversidade. Ao recusar a homogeneização das experiências e a transparência totalizante, essas obras afirmam a literatura como espaço de escuta e cuidado, no qual o silêncio não é apagamento, mas forma de presença.

Narrar o que não se diz, portanto, não é apenas um procedimento estético, mas uma tomada de posição ética diante do trauma e da infância. Ao preservar o não-dito, essas narrativas reconhecem que há experiências que não se deixam converter em relato, mas que ainda assim exigem ser acolhidas. A literatura infantil latino-americana contemporânea, ao sustentar esse gesto, reafirma sua potência de imaginar, resistir e permanecer — em silêncio, em espera, em escuta.

Referências

ANDRUETTO, María Teresa. Reflexões sobre a literatura e o leitor. *De infancias y literatura*, 20 maio 2020. Disponível em: https://infancialiteratura.wordpress.com. Acesso em: 10 set. 2025.

_____; RABANAL, Daniel. *Os afogados*. Tradução de Marina Colasanti. Vilas do Atlântico (BA): Solisluna, 2021.

BAJOUR, Cecilia. *Literatura, imaginación y silencio: desafíos actuales en mediación de lectura*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2020. Disponível em: https://vacollege.edu.pe/uploads/libros/pdf/literatura-imaginacion-y-silencio.pdf. Acesso em: 10 set. 2025.

BERTRAND, Sara; ACOSTA, Alejandra. *A mulher da guarda.* Tradução de Cícero Oliveira. Vilas do Atlântico (BA): Solisluna, 2019.

MATA, Anderson Luís Nunes da. *O silêncio das crianças*: representações da infância na narrativa brasileira contemporânea. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2006.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina, 2013.

Perspectivas dialógicas entre "Futuro ancestral" e o "O antigo futuro"

Juliana Marafon Pereira de Abreu

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI: https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.233

Juliana Marafon Pereira de Abreu
Doutoranda e Mestre em Literatura e Práticas Sociais (Universidade de Brasília). Licenciada em Letras – Português/Inglês e suas respectivas Literaturas (CEUB).
E-mail: jmarafonpereira@gmail.com

Resumo: Neste ensaio analisaremos dialogicamente a definição de "tempo" em duas obras da literatura brasileira contemporânea: *Futuro ancestral*, de Ailton Krenak, e *O antigo futuro*, de Luiz Ruffato, ambas publicadas em 2022. Em Krenak, o registro do passado pelas gerações anteriores está intimamente conectado com o que podemos chamar de "personificação do futuro", no sentido de conferir identidade ao grupo pelo reforço do laço sagrado entre homem e natureza. Em Ruffato, por sua vez, a ordem regressiva do tempo narrativo (presente para passado) retrata uma dinâmica ausente de grandes mudanças, sobretudo socioeconômicas, na vida de imigrantes italianos e seus descendentes no Brasil. O diálogo entre as obras é promovido pelas considerações sobre a definição de tempo oferecidas por Henri Bergson e por Sidney Barbosa, de maneira a problematizar as dimensões do fenômeno "tempo", estabelecendo o contraponto entre a ficção e a realidade.
Palavras-chave: Tempo. Futuro. Passado. Diálogo.

Abstract: In this essay, we will dialogically analyze definition of "time" in two works of contemporary Brazilian literature: *Ancestral future*, by Ailton Krenak, and *The old future*, by Luiz Ruffato, both published in 2022. In Krenak, the recording of the past by previous generations is closely connected to what we might call the "personification of the future", in the sense of conferring identity on the group by reinforcing the sacred bond between man and nature. In Ruffato, on the other hand, the regressive order of narrative time (present to past) portrays a dynamic absent of major changes, especially socio-economic ones, in the lives of Italian immigrants and their descendants in Brazil. The dialogue between the works is promoted by the considerations on the definition of time offered by Henri Bergson and Sidney Barbosa, in order to problematize the dimensions of the phenomenon of "time", establishing a counterpoint between fiction and reality.
Keywords: Time. Future. Past. Dialogue.

Considerações iniciais

Este estudo tem como proposta estabelecer questionamentos dialógicos sobre o Tempo em diferentes perspectivas, pois, para pensar este tema, é preciso ampliar o entendimento de finitude ou de infinitude que está relacionado a ele. Tentaremos apresentar algumas impressões que envolvem o Tempo, mas percebemos sua variação nos mais diversos contextos.

Esse assunto é parte de constantes debates e conversas, tanto na sociedade quanto no contexto intelectual de pesquisas acadêmicas. Isso demonstra que estamos inquietos ou empenhados a desvendá-lo – seja pelo viés filosófico, humanista, histórico, social, artístico ou literário – e buscamos compreender algo que por vezes não está descortinado ao nosso vão conhecimento.

Pretendemos abordar o Tempo tanto pela percepção de pensadores teóricos quanto pela da arte literária e, com isso, intencionamos não limitar as situações aqui apresentadas a conceitos restritos e únicos, pois queremos alongar este estudo no sentido de motivar outras concepções, fazendo com que o Tempo se prolongue na sua passagem, seja na da presente leitura aqui revelada ou na das possíveis reflexões que irão florescer a partir dela.

Um breve cenário sobre o estudo do Tempo

Quando pensamos o Tempo temos um caminho amplo e com diferentes perspectivas. Seja ele filosófico, histórico, sociológico, biológico, psicológico ou literário, a questão é que, enquanto pensamos nele, sua passagem nos escapa pelas mãos; ou seja, não há como eternizá-lo, pois ele é efêmero, mas há como ampliá-lo em nossa memória, seja ela afetiva ou intelectual.

Segundo Sidney Barbosa:

> Por mais distendida que seja nossa trajetória sobre a face da Terra, encontrará necessariamente um ponto final e esse momento nos pare-

> cerá, subjetivamente, um acontecimento prematuro. O tempo e o seu permanente e misterioso deslocamento poderiam, assim, ser considerados a grande questão humana, diante da qual apresentamo-nos impotentes e perplexos permanentemente (Barbosa, 2009, p. 118).

Em sua obra *A ideia de tempo*, o filósofo Henri Bergson define uma concepção de vida sensivelmente relacionada ao movimento. Para esse autor:

> Viver é desenrolar o tempo, a duração, dissemos. Caberia perguntar o que se desenrola: como se pode explicar que a vida seja assim e deva ser assim? ...Os naturalistas nos dirão que aquilo que caracteriza o tecido vivo, a vida, é a hereditariedade, a transmissão de qualidades, a faculdade de transmitir, em estado de tendências inatas, as experiências acumuladas; é a memória organizada. Viver, portanto, é primeiramente armazenar sobre a rota do tempo essa experiência, e, depois, transmiti-la. ...Assim, a vida orgânica parece tender a este resultado: condensar o máximo possível de passado para permitir-lhe desenrolar-se no tempo. ...Esse exame revelará uma distância entre o movimento e o pensamento que não pode ser superada. Se assim for, é preciso que o movimento exista realmente (Bergson, 2022, p. 38-39).

Para considerarmos o problema do Tempo temos em mente que diversos outros filósofos, de diferentes períodos históricos e sob as mais distintas concepções, dedicaram-se a refletir sobre ele e buscaram desvendá-lo. Portanto, sabemos que grandes pensadores se debruçaram sobre essa questão, desde Santo Agostinho, Platão e Aristóteles até Kant, Hegel, Ricoeur, Elias e Bergson. Com isso, a grande questão de Agostinho cabe-nos sempre como uma luva: "O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém me perguntar, eu o sei; mas se quiser explicá-lo a quem me fizer essa pergunta, já não saberei dizê-lo" (Agostinho, 1988, p. 278).

Para exemplificar nossa atuação sobre o Tempo contemporâneo, o autor Sidney Barbosa traz a percepção sobre o Deus Chronos, que, num gesto desesperado, devorava seus próprios filhos. De modo que "Nós, os filhos atuais do Tempo, seus herdeiros, continuamos sendo devorados por ele dia a dia, no ritmo, na cadência e na velocidade que ele (ou seremos nós

mesmos?) nos impõe, no presente e nos momentos que virão" (Barbosa, 2009, p. 120). Ainda segundo o autor:

> Nos dias atuais, o tempo se apresenta como o bem mais precioso de que dispomos em nossa cultura para levarmos a cabo as finalidades da vida; ele atua como um vício devastador: necessitamos dele cada vez mais, que, por sua vez, custa cada vez mais caro à nossa felicidade. [...] Na nossa aceleração pós-moderna, literalmente encurtamos nossas vidas com excesso de vivências e o ritmo que a era tecnológica nos proporciona. O que o indivíduo medieval ou mesmo do Renascimento necessitava dias, às vezes anos, para realizar, hoje fazemos em poucos segundos com nossas máquinas geniais (Barbosa, 2009, p. 120).

Sabemos que pensar o Tempo em qualquer das suas dimensões é algo indiscutivelmente diverso e estamos assim movidos por seus vieses infindos. Porém, a Literatura pode nos proporcionar embasamentos na recuperação de nossa própria visão de mundo diante das atuações em que nos situamos. No desenvolvimento deste breve estudo estabelecemos um diálogo entre a ficção literária e as demais teorias aqui propostas.

Para Sidney Barbosa:

> A Literatura, em que pese o seu descompromisso com o mundo objetivo, ficando este mais a cargo do jornalismo e da História, entre outras possibilidades, passa a desempenhar um papel altamente concreto em nossas vidas. Salvar-nos do tédio, da rotina, ajudando-nos, pela evasão, a levar às costas a pesada cruz que devemos carregar sempre, qual seja a maldição de sermos efêmeros, limitados severamente na nossa presença no mundo. Portanto, é pela representação ficcional que nos compensamos, por alguns momentos, da insatisfação com o real. [...] Para isso, fazemos, seja como autores literários, seja como "consumidores" desta modalidade artística, uma alteração harmoniosa do mundo, que nos satisfaz e nos completa (Barbosa, 2009, p. 123-124).

Pensar a dinâmica do Tempo sob as compreensões acima é fazer um esforço de consciência para distinguir o seu movimento, ou a sua duração, no espaço externo e interno, ou seja, a sua duração enquanto prática exterior (a aparente) e interior (a

psicológica; ou a da memória). Com esse entendimento, diremos que há continuidade no desenvolvimento do Tempo, pois, se não houvesse um desenrolar da ação narrativa, haveria apenas um presente eterno. Assim, supor a passagem do Tempo é supor a consciência de momentos que se sucedem, seja, aqui, na teoria ou na ficção literária.

Com essa dimensão acerca do Tempo e da Literatura, apresentamos a seguir um estudo entre as obras *Futuro ancestral*, de Ailton Krenak, e *O antigo futuro*, de Luiz Ruffato, as duas publicadas em 2022.

Perspectivas dialógicas entre *Futuro Ancestral* e *O Antigo Futuro*

Segundo Bergson, "Por toda parte em que há sobrevivência do passado no presente, há consciência. ...Há sempre continuidade do passado no presente; as partes da vida se prolongam, se penetram, se determinam" (Bergson, 2022, p. 84-85).

A primeira perspectiva dialógica que se apresenta aqui é justamente a similaridade ou o paradoxo entre a dimensão que se hipostasia, como sentidos do Tempo, de um futuro que se percebe ancestral e de um possível antigo futuro.

Escolhemos citar aqui um trecho de cada uma das obras para que possamos relacioná-las. Krenak inicia a escrita filosófica com a seguinte reflexão: "Se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral, porque já estava aqui. [...] Todos aqueles que somos capazes de invocar como devir são nossos companheiros de jornada, mesmo que imemoráveis" (Krenak, 2022, p. 11). Já Ruffato, em sua narrativa de ficção - que é formada por uma não linearidade na transição dos acontecimentos - escreve no fechamento do capítulo I (que vem a ser o último), no trecho intitulado "O futuro", a seguinte passagem: "Então, Abramo ouviu o pai, num último esforço, sussurrar, mirando o vazio, – Amanhã é futuro, para nós não há futuro [...]" (Ruffato, 2022, p. 218).

Vimos nas duas citações concepções distintas de entendimento do Tempo.

Para Krenak, nossa ação no tempo está necessariamente relacionada à de nossos ancestrais, ou seja, a personificação do futuro está intimamente conectada ao registro de nossos antepassados. O autor exemplifica essa noção a partir de uma percepção sobre a importância sagrada entre o indígena e os rios. A esse entendimento podemos abranger em especial as confluências entre o homem e os elementos da natureza, tal qual uma simbiose. Quanto a Ruffato, o autor constrói uma narrativa composta por imigrantes e descendentes italianos que se estabelecem no Brasil com esperança de alcançar um futuro mais promissor que aquele vivenciado em sua terra natal. A aparição dos personagens segue uma linha de tempo que se apresenta do presente para o passado, ou seja, os quatro capítulos que compõem a obra são descritos em ordem regressiva e em conexão uns com os outros. No entanto, a afirmativa de desesperança relacionada à prospecção de sua linhagem familiar leva a crer numa dinâmica ausente de grandes mudanças, em especial socioeconômica.

Vimos que tanto para Krenak quanto para Ruffato o "futuro ancestral" e "o antigo futuro" estão intrinsecamente relacionados à dimensão entre ascendência e descendência; temos, então, a similaridade. Porém, para a concepção indígena de Krenak essa tessitura está baseada na herança histórico-cultural transmitida entre as gerações por meio de um conceito sagrado entre homem e natureza. Mas na visão de Ruffato a referência será em especial a da sociedade de consumo, ou seja, aquela que percebe a passagem temporal como uma oportunidade de crescimento econômico na transição entre as gerações. Temos então o paradoxo suplantado pelas visões dicotômicas entre o homem indígena e o homem branco.

No último capítulo da obra *Futuro Ancestral*, intitulado "O coração no ritmo da terra", Krenak irá discorrer sobre a relação entre educação e futuro. Em seu entendimento, o que nós (seres inseridos no contexto de uma sociedade capitalista) estamos

criando como noção de futuro está totalmente equivocado. Para ele, nós estamos formatando nossas crianças desde o primeiro período de suas vidas. Não estamos permitindo que elas aprofundem o que há de mais significativo nelas, ou seja, sua essência, seu ser, sua existência. Temos afã por fazer com que nossas crianças projetem futuros inexistentes, pois, segundo Krenak, "dizer que alguma coisa vai acontecer no futuro não exige nada de nós, pois ele é uma ilusão" (Krenak, 2022, p. 96-97).

Essa urgência em formar pedagogicamente a infância para uma projeção no futuro está criando seres com bases fragilizadas e, em consequência, tem gerado jovens adoecidos mentalmente. Para Krenak, com a vivência da infância encurtada, baseada, em principal, no uso excessivo de telas, temos como resultado a ausência do fantástico ou da imaginação. Em lugar de proporcionar experiências criativas, estamos oferecendo dinâmicas de produção. Não educamos para a convivência colaborativa, e sim para a competitiva. Formamos indivíduos, e não comunidades.

Segundo Krenak é preciso sentir a experiência de vida como uma comunhão entre todos os seres, ou seja, homens, vegetais, minerais, animais, somos todos partes de um mesmo organismo maior que é a Terra. Habitar esse lugar deveria ser o sentido na valorização da vida como um dom. Para o autor, "não tem nenhum lugar no mundo onde só cabe um; sempre cabem todos" (Krenak, 2022, p. 105-106).

A vivência indígena persiste como uma experiência de cooperação, pois não educa crianças para que sejam vencedoras em algo, mas para serem companheiras umas das outras e aprenderem que não estão sozinhas no mundo, mas que são sujeitos coletivos. Além disso, segundo Krenak, "As crianças Krenak anseiam por serem antigas. (...) não veem a velhice como uma ameaça, mas como um lugar almejado, de conhecimento. (...) Por fim, seu mistério está no legado que passa de geração para geração" (Krenak, 2022, p. 117-118).

Tratemos agora da obra *O antigo futuro*, de Ruffato. Ainda retratando o capítulo I, apresentamos o personagem Abramo

Bortoletto – filho de Giovanni e Angelina, imigrantes italianos que viriam buscar a sorte no Brasil. Inicialmente, responsável pelo encaminhamento do futuro dos irmãos após a prematura e fatídica perda dos pais, Abramo constitui família somente após cumprir a promessa feita ao pai em seu leito de morte. Com isso, numa época em que o matrimônio era algo realizado como base em uma negociação, Abramo casa-se com Emma.

A presença de Emma na vida de Abramo foi um acontecimento *sui generis*. Após encaminhar o casamento da irmã, o personagem dá a entender ao *siór* Marcato – sogro de sua irmã – que também procurava para si uma esposa. Sem combinar, o *siór* Marcato aponta Emma – filha do vizinho - entre as demais mulheres num pátio, comunicando a Abramo que ela ainda estava desimpedida. Após a apresentação de Abramo ao pai da moça, de imediato aquele regressa à casa comprometido. Porém, aquela mulher emanava um sentimento de imigrante com espírito triste e distante.

> Emma não aprendera a falar português. Abramo achava que ela lembrava sua mãe, o jeito seco e introvertido. Na hora da mudança, tivera quase que ser arrastada, tão arisca, e demorou dias para compreender o significado das núpcias. ... Exilada, suspirava, saudades do lugar de origem... e agora o que avistava na longa trilha a ser percorrida eram as pegadas de sua mãe, que deviam confluir para as de sua avó, de sua bisavó, de todas antes dela, mulheres destinadas unicamente a botar filhos no mundo e vê-los partir, um atrás do outro, até um dia, esgotadas, expirarem" (Ruffato, 2022, p. 202-203).

O recente casal adquire uma parcela de terra, na qual abrigaria a família, constituiria a Fazenda Preciosa e veria os filhos crescerem. Pouco a pouco, alguns filhos de Abramo tomam diferentes destinos. Enquanto os filhos Bartolomeu e Savério se aproveitam da falta de ambição dos demais irmãos para se apossarem das suas parcelas de terra, os outros seis filhos seguem cada um o seu caminho. Abramo, após sofrer um acidente provocado por um cavalo, fica internado num hospital e depois, perdendo o gosto pela vida, amarga seus dias até a morte.

Queremos aqui trazer outros trechos das partes finais de cada capítulo, como já fizemos a exemplo do capítulo I. E continuamos a fazer isso na ordem contrária do livro. Dessa forma, apresentamos do capítulo II, no trecho intitulado "Futuro do pretérito", o fechamento com a seguinte passagem: "Então, Aléssio acompanha o Impala vermelho embicar para o Centro, aspira o ar quente da noite escura, e, preocupado com as crianças em casa sozinhas, toma apressado a calçada, rumo ao futuro" (Ruffato, 2022, p. 192). Tal passagem representa uma situação que narra a breve conversa entre Aléssio e o médico responsável pelo parto de seu filho caçula. Após complicações e angústias vivenciadas tanto pela mãe quanto pelo pai, o parto termina com um bom presságio.

Falemos um pouco de Aléssio. Filho de Abramo e Ema. Irmão caçula de outros quatro irmãos e três irmãs. Aléssio definiu desde cedo que "se constituísse um lar, faria tudo diferente", pois em sua lembrança quase nunca ouvira risos na casa de origem, "[...] onde se cultivavam economia de palavras e austeridade nos gestos" (Ruffato, 2022, p. 177).

Em Juiz de Fora, Aléssio, desde os nove anos de idade – quando acompanhou os pais até uma estação de trem – mantinha a ideia fixa de que assim que completasse a maioridade iria embora da erma fazenda em que morava com a família. Sua infância solitária – era o responsável por pastorear o gado no alto da colina, o que o mantinha distante dos outros irmãos durante as demais tarefas rurais – fez crescer em seu íntimo um desejo de buscar por novos caminhos.

Ao completar dezoito anos, Aléssio partiu para Cataguases - cidade que prometia muitas oportunidades de emprego. Logo, ele estaria trabalhando numa fábrica onde conheceria Constança. Apaixonaram-se e casaram-se em seguida, numa cerimônia simples. Da união nasceram uma menina e quatro meninos.

Mas, Aléssio demonstrava um comportamento inconstante, não se mantinha por longo tempo em nenhum ofício. Era sonhador. Empreendia diferentes projetos, começando-os e terminando-os em poucos meses. Constança passou a ser o

esteio da casa. Aléssio, apesar de manter bons relacionamentos com representantes políticos – afirmava que com isso conseguira muitos favores para a família – era desacreditado pela esposa e pelos filhos.

Quando os filhos de Aléssio e Constança, um a um, saíram de casa, mudaram-se para outras cidades e formaram suas próprias famílias, o casal ficou cada vez mais solitário. Já idoso, Aléssio sofreria de A*lzheimer* e Constança amargaria a distância dos filhos; o único que ainda aparecia em raras ocasiões era Gilberto. O sonho de construir laços de união indissolúveis não aconteceria naquela geração dos Bortoletto.

A partir disso, retratamos parte do capítulo III, no fechamento do trecho intitulado "Futuro do subjuntivo", a passagem de outro personagem:

> Dagoberto se assusta, levanta da poltrona verde, suspira, prepara-se para chamar Giza, as crianças, as coisas vão dar certo, ele pensa, daqui a pouco o táxi contratado encostaria para levá-lo ao aeroporto de Cumbica, as coisas têm de dar certo, ele repete, têm de dar certo (Ruffato, 2022, p. 145).

Vimos nesse término um momento de esperança do personagem, que, apesar dos altos e baixos vivenciados em família, tenta se desvincular do sofrimento.

No entanto, durante o capítulo que retrata Dagoberto, quarto representante da linhagem da família Bortoletto, acompanhamos uma trajetória que apresenta, em diferentes situações, as incertezas tecidas por um personagem sem grandes vitórias na passagem do Tempo. Dagoberto (filho de Aléssio e Constança, irmão de Betina, Roberto, Gilberto e Heriberto) formou-se torneiro-mecânico pelo SENAI (em Cataguases) e, após mudar-se para São Paulo, empregou-se na Fábrica *Voith*.

Dagoberto, enquanto adolescente, almejava construir laços de amizade duradouros e, apesar da timidez, participava de um grupo de jovens da igreja nomeado JUAC (Jovens Unidos pelo Amor em Cristo), liderado pelo padre missionário Roland,

que devido ao comportamento revolucionário – em que realizava ações de inclusão das minorias – fora perseguido e considerado inadequado para a missão religiosa. Na memória de Dagoberto, a fase vivenciada no JUAC era a sua mais feliz lembrança.

Ao mudar-se para São Paulo em busca de um emprego que possibilitasse uma progressão na vida, Dagoberto conhece Adalgiza (Giza) e, após um breve período de namoro, os dois se casam. Da união nascem três filhos: Bruno, Jaqueline e Alex. O casal vive por poucos anos em harmonia. Giza, acometida por profunda depressão e graves variações de humor, em visível sofrimento mental, abandona a família quando Alex (o caçula) estava com apenas quatro anos de idade. Depois desse ocorrido, Dagoberto se reanima somente quando Bruno e Jaqueline se casam e lhe proporcionam a alegria com a chegada dos netos. Esse fato foi como uma injeção de ânimo para Dagoberto. Ele vivencia uma rotina de verdadeira atividade em família, desde reparos constantes no prédio em que cada filho ocupava um andar com sua nova família, até a passagem para consultar sobre a féria do dia na lanchonete (situada no térreo do edifício) administrada por Bruno e o genro.

Mas o destino de Dagoberto sofreria outra perda irreparável: uma tragédia tiraria a vida de um filho e do genro; foi o peso de misericórdia para todos. A partir de então, a tristeza reinaria naquela casa. Uma passagem da obra também retrata a angústia de Dagoberto quando pensa nas suas raízes, "Agoniado, Dagoberto contempla o caminho percorrido e enxerga apenas um rastro informe, como se trouxesse amarrado ao cós da calça um galho que desmanchava suas pegadas à medida que os pés as imprimiam." (Ruffato, 2022, p. 123).

Vimos no personagem Dagoberto a desesperança com o silêncio da longa trajetória solitária, pois, após sua ida para São Paulo, somente o irmão Gilberto mantinha raras aparições em sua vivência; a família que formara com Giza fora se desfazendo pouco a pouco. Dagoberto pretendia formar uma família unida, com vínculos inquebráveis, feliz e alvoroçada, sempre repleta de conversas para aplacar a solitude que marcara sua

infância. Mas, o grande entusiasmo de trilhar um caminho oposto àquele percorrido pelas inconstâncias do pai terminou num projeto frustrado.

Por fim, citamos do capítulo IV, no fechamento do trecho intitulado "Futuro do presente", a passagem sobre outro personagem: "Mas, quando a sós, como agora, ele se deparava com a árdua realidade, fundada em sobressaltos e ansiedade, abandonava toda esperança. Alex já não conseguia olhar para o futuro, pois sabia que não há nada lá" (Ruffato, 2022, p. 71). Aqui, o personagem demonstra total desencanto com sua realidade, numa dinâmica vivenciada exclusivamente baseada na monetização do seu trabalho. Num país estrangeiro, longe dos familiares, após tantas decepções, Alex não vislumbrava perspectiva de mudança.

O personagem Alex representa na narrativa um imigrante ilegal nos Estados Unidos que, como a grande maioria dos imigrantes, sai em busca de estabilidade econômica tanto para eles quanto para suas famílias. Numa pátria que não é a sua, Alex enfrenta uma enormidade de infortúnios, tais como a não compreensão da língua estrangeira, a dura adaptação ao clima, o trabalho pesado e a difícil inserção social.

Durante o capítulo IV vimos o desenrolar da sina dos trabalhadores informais brasileiros nos EUA, com uma presença marcada por sua valoração no mercado econômico, nos quais os personagens são vistos pela soma que recebem, sendo que cada ocupação ganha destaque apenas a partir da quantia registrada. Ajudante de cozinha (treze dólares a hora); *Housecleaner* (cento e setenta dólares por dia); *roommate* (vinte e três dólares a hora); *helper* (oito dólares a hora); *brickeiro* (vinte e cinco dólares a hora); *baby-sitter* (dezesseis dólares a hora). Cada uma dessas ocupações retrata personagens que nutrem a esperança de que a terra estrangeira supra a carência que a pátria de origem não conseguiu suplantar.

Alex é um personagem emblemático e taciturno, o caçula de três irmãos; abandonados pela mãe, passaram a vivenciar uma rotina sem quaisquer vestígios da breve presença dela,

pois o pai, Dagoberto, tratou de apagar do lar e da lembrança dos filhos a mais recôndita memória de Adalgiza, destruindo fotografias, substituindo objetos, mobília e o mínimo de resquício que pudesse haver de sua passagem pela família.

Agora, contando pouco mais de três anos nos Estados Unidos, uma única lembrança marcava a memória de Alex. Um acontecimento que durou menos de um minuto se prolongou no Tempo, "simultaneamente suspenso e alargado" (Ruffato, 2022, p. 17): a morte do irmão, Bruno, e do cunhado, Vânderson, num trágico desfecho que seria o motivo para o êxodo do personagem.

Entendemos, aqui, como o Tempo interior de Alex, ou seja, o psicológico, é composto por uma interminável angústia. O personagem não vislumbra um retorno à Pátria mãe, pois não encontra uma memória afetiva que o impulsione ao reencontro familiar. O irmão e o cunhado foram assassinados, o pai está acamado após um derrame, a irmã sofre de depressão e enclausuramento, a cunhada desdobra-se em cuidados pelos filhos, pelo sobrinho e pelo sogro, e as altas despesas econômicas necessitam das constantes remessas de dinheiro enviadas por Alex à família. Desse modo, resta ao personagem uma possível relação amorosa com a colega Kate – também imigrante brasileira –, que conhecera durante visitas a uma comunidade religiosa.

Nas supracitadas citações de *O antigo futuro* as referências demonstram diferentes nuances relacionadas ao Tempo. Giovanni, Abramo, Aléssio, Dagoberto e Alex são membros das cinco gerações dos Bortoletto. Durante a narrativa notamos que tais personagens buscaram construir um futuro desassociado de seus antepassados, pois desde a imigração ou as migrações ou, ainda, a emigração que aconteceram ao longo da narrativa notamos uma busca pela emancipação, tanto financeira quanto familiar.

Porém, em oposição à postura desses personagens masculinos, as esposas, nas raras passagens, demonstram nutrir um desejo de reconstituir tais vínculos, desde a personagem Angelina (que desistiu de viver pouco tempo após chegar ao Brasil, pois

atormentava-se por ter abandonado os entes queridos na Itália), até Emma, Constança e Aldalgiza. Essas quatro mulheres representam alimentar afeto por seus familiares a tal ponto que não se conformam com a distância criada por suas vivências.

Seguem alguns trechos demonstrativos: "Giza principiou a desescalada, como se a irmã, mais velha, funcionasse como esteio para ela" (Ruffato, 2022, p. 113); a irmã, único laço proveniente de sua família de origem, era a base da alegria da personagem Giza; "Constança não se conformava com a solidão dos filhos, sem primos, sem tios, sem avós. Se, do lado dela, trágicas circunstâncias determinaram o afastamento, do lado dele (Aléssio) parecia apenas capricho" (Ruffato, 2022, p. 175); "Não devemos nos afeiçoar a nada nem a ninguém, quanto mais a bicho... Assim se sofre menos" (Ruffato, 2022, p. 184); após perder contato com os laços de sangue, Emma mostra-se endurecida pelas ocasiões; "(Angelina) Por dentro, dilacerava-se, abandonaria, para todo o sempre, os entes queridos em Borgoricco, nunca mais abraçaria os pais, nunca mais as vistas assentariam sobre os campos primaveris inundados de margaridas [...]" (Ruffato, 2022, p. 206).

Entendemos a partir dessas observações que os personagens representam diferentes posturas ante o decorrer dos acontecimentos, pois enquanto os homens buscam independência e trilham um caminho próprio, as mulheres almejam um resgate afetivo com os antecedentes familiares. E, como o desejo dessas mulheres não se concretiza, cria-se um abismo entre as gerações, resultando numa representação que, no percurso de cem anos, retrata cinco gerações em desencontro no decorrer do Tempo.

Considerações finais

Este breve estudo teve como intuito estabelecer caminhos dialógicos entre *Futuro ancestral* (narrativa filosófica) e *O antigo futuro* (narrativa de ficção). Cada uma das obras abor-

da o Tempo em diferentes direções. Vimos que para Krenak o Tempo e sua passagem estão intimamente engendrados por uma dinâmica cósmica de ascendência e descendência, seja ela entre humanos ou entre demais organismos vivos. Já Ruffato apresenta o Tempo e sua passagem abrindo espaço para tratar da representatividade plasmada por imigrantes que vieram ao Brasil em busca de um sonho, na ilusão de um futuro vindouro.

Para Bergson, "Não há na ciência nenhum meio para estabelecer que dois tempos são iguais. (...)A igualdade de duração é aqui sempre convencional. Já a consciência declara que dois dias são mais ou menos os mesmos. O movimento da Terra é uniforme, diz a consciência" (Bergson, 2022, p. 92).

Com a afirmação acima, entendemos as obras aqui retratadas em suas assíncronas e, também, síncronas passagens do Tempo. Vimos que o Tempo da experiência externa das gerações dos Bortoletto foi posto em dinâmicas únicas; porém, o Tempo de suas memórias internas esteve particularmente inter-relacionado. Plasmada numa passagem que abarca exatos cem anos, a narrativa captura movimentos que parecem formar círculos fechados e repetitivos. Quanto mais os personagens buscam se afastar dos acontecimentos vivenciados por suas raízes familiares, mais parecem assemelharem-se a elas.

Algo parece estar alinhado naquela geração familiar. A transição migratória abarcada desde a Itália, para chegar a Juiz de Fora, seguir para Cataguases, partir para São Paulo, até chegar aos Estados Unidos da América, somente confere essa busca constante pela mudança espacial. Mas a mudança que se busca como destino não se faz no interior dos personagens; suas memórias geracionais estão presentes e repetem-se no Tempo.

Pensemos agora na obra de Krenak – que fortaleceu o diálogo aqui proposto – e em sua abordagem teórica tão distante da de uma sociedade capitalista. Seremos nós tão desapegados de nossos ancestrais? Ou vivenciamos uma dinâmica social que nos leva a crer nesse desenlace? Somos produtos do meio ao longo do Tempo ou somos seres dentro do meio com o Tempo? São questões para reflexão de todos nós, indepen-

dentemente de nossas raízes ou ainda a partir delas. Não podemos ignorar os diversos intelectuais que já pensaram o Tempo. Tempo há de ser vida, mesmo que também seja ele dinheiro.

Cem anos parecem-nos pouco Tempo, mas podem ser muito quando pensamos numa única pessoa e no que ela pode realizar na Sua passagem, seja ele o Tempo da vida e suas histórias, ou de quantas histórias ficcionais podemos criar ao longo Dele, ou quantas ações Históricas vivenciamos em Sua duração, ou na infinitude que permeia uma memória psicológica dentro Dele, ou nos inúmeros movimentos criados a partir da Sua energia propagada no espaço, ou, enfim, quando a consciência nos permite o preenchimento de alguns dias com a leitura de incontáveis obras literárias, podendo acessá-las dentro daqueles almejados cem anos, tanto na sua duração quanto na sua abstração Temporal.

Afinal, encerramos esse diálogo que pensou o Tempo em aspectos literários, filosóficos e ficcionais com a seguinte frase: "O instante enquanto realidade intangível é povoado de agoras em permanente fluir. Pleno de ambiguidades e enigmas, é impossível dominar o Tempo através de qualquer racionalidade ou sistematização" (Santos; Oliveira, 2001, p. 56).

Referências

BARBOSA, Sidney. Escrituras e leituras do tempo no universo literário. *In*: PRIPAS, Sergio (org.). *Cronos ensandecido*: sobre a agitação no mundo contemporâneo. São Carlos: EdUFSCar, 2009.

BERGSON, Henri. **A** *ideia de tempo:* Curso no Collège de France (1901-1902). Tradução Débora Morato Pinto. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. 9. ed. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1988.

SANTOS, Luis Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*: introdução à teoria da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RUFFATO, Luiz. *O antigo futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Orientalismo? A experiência japonesa em Barthes: as dimensões da estética, do silêncio e do estranho

Cacio José Ferreira
Luciana Barreto Machado Rezende

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.235

Cacio José Ferreira
Doutor em Literatura, Professor da Universidade de Brasília (UnB).
E-mail: cacio.ferreira@unb.br

Luciana Barreto Machado Rezende
Doutora em Literatura, Professora da Universidade de Brasília (UnB).
E-mail: lucianabarreto.unb@gmail.com

Resumo: Neste ensaio analisaremos a experiência japonesa na obra *O império dos signos*, de Roland Barthes, compreendendo-a como gesto estético e teórico de deslocamento dos regimes ocidentais de significação. Partindo da recusa barthesiana da descrição etnográfica e da explicação cultural, o texto evidencia como o Japão é assumido como constructo ficcional e dispositivo crítico, por meio dos quais entrelaçam-se categorias centrais do pensamento ocidental, tais como interioridade, profundidade, representação e sentido pleno. O texto dialoga com a crítica do orientalismo formulada por Edward Said, situando Barthes em uma zona ambígua entre ruptura e continuidade, na medida em que a sua escrita refuga a domesticação epistemológica do Outro, mas permanece timbrada pelo ponto de vista ocidental. A análise privilegia categorias como silêncio, vazio, fragmento, superfície e intervalo (ma), articuladas a práticas estéticas, como o haicai, o bunraku, a caligrafia e a materialidade da escrita. Em diálogo com Eric Marty e Shuichi Kato, este ensaio sustenta que a experiência japonesa em Barthes opera como exercício de estranhamento produtivo e desaprendizagem, propondo uma ética da leitura fundada na suspensão do sentido e na abertura ao estranho como forma de crítica ao logocentrismo ocidental.
Palavras-chave: Literatura. Roland Barthes. *O império dos signos*. Silêncio. Alteridade.

Abstract: In this essay we will analyze the Japanese experience in Roland Barthes's *Empire of Signs* as an aesthetic and theoretical gesture that displaces Western regimes of signification. Rejecting ethnographic description and cultural explanation, Barthes deliberately constructs Japan as a fictional and methodological device through which core Western categories, such as interiority, depth, representation, and full meaning, are destabilized. Engaging critically with Edward Said's concept of Orientalism, the study situates Barthes's work within an ambiguous zone between rupture and continuity, as his refusal to domesticate alterity coexists with an unmistakably Western enunciative position. The analysis focuses on key concepts such as silence, emptiness, fragmentation, surface, and interval (ma), articulated through aesthetic practices including haiku, bunraku, calligraphy, and the materiality of writing. In dialogue with Eric Marty and Shuichi Kato, this essay argues that Barthes's Japanese experience functions as a productive form of estrangement and epistemological unlearning, proposing an ethics of reading grounded in the suspension of meaning and openness to alterity as a critique of Western logocentrism.
Keywords: Literature. Roland Barthes. *Empire of Signs*. Silence. Alterity.

Introdução

A experiência japonesa em Roland Barthes, na obra *O império dos signos* (1970), configura-se como gesto teórico e sensível de deslocamento epistêmico e estético em relação às formas tradicionais de representação do Outro. Longe de empreender uma descrição objetiva ou etnográfica da cultura japonesa, Barthes assume, explicitamente, o Japão como construção textual e imaginária, um singular sistema de signos que lhe permite tensionar e desestabilizar os pressupostos centrais do pensamento ocidental. Assim, não se trata de "explicar" o Japão, mas de consubstanciá-lo como um operador crítico, ou seja, um campo simbólico que permite suspender, ainda que provisoriamente, as recorrentes lógicas ocidentais de sentido, profundidade e interioridade.

Nesse movimento, o Japão de Barthes é apresentado como espaço de resistência à significação plena. Os signos (o gesto, o traço, o silêncio, o vazio) circulam na superfície, produzindo sentidos provisórios e instáveis. O "Oriente", nesse contexto, é a possibilidade de diferença, um lugar imaginado em que o signo emancipa-se da obrigação de representar, traduzir ou desvelar a metafísica subjacente. É nesse sentido que Barthes postula: "o que pode ser visado, na consideração do Oriente, não são outros símbolos, outra metafísica, outra sabedoria […]; é a possibilidade de uma diferença, de uma mutação, de uma revolução na propriedade dos sistemas simbólicos" (Barthes, 2007, p. 8).

Essa postura distingue-se, de modo significativo, da crítica ao orientalismo formulada em *Orientalismo* (1978). Para Edward Said, o orientalismo constitui um discurso historicamente situado, produzido no interior das relações coloniais de poder, que transforma o Oriente em objeto passivo de conhecimento, exotização e dominação simbólica. O Oriente orientalista é fixado, portanto, como alteridade essencial, inferior ou enigmática, servindo à autoafirmação do Ocidente como centro racional, moderno e civilizado.

Embora Barthes erija, também, um "Oriente" discursivo, a operação não se direciona à estabilização identitária nem à hierarquização cultural. Ao contrário, o Japão, em *O império dos signos*, engendra-se e avulta como ficção metodológica assumida, um artifício crítico que pretende deslocar o próprio olhar ocidental. Ainda assim, essa diferença não elimina, totalmente, as tensões apontadas por Said: Barthes escreve a partir da posição ocidental e se apropria de signos japoneses para um projeto teórico próprio, o que pode ser lido, por alguns críticos, como forma refinada de exotização estética.

Desse modo, a obra de Barthes situa-se em uma zona ambígua entre ruptura e continuidade em relação ao orientalismo. Se, por um lado, tais proposições rompem com a lógica de dominação epistemológica denunciada por Said, ao recusarem a explicação, a essência e a verdade do Oriente; por outro, mantêm-se como construção imaginária do Outro, mediada pela escrita ocidental. Essa ambiguidade aponta a potência crítica e seus limites históricos, tornando *O império dos signos* uma escritura para se pensar além do Japão, os modos pelos quais o Ocidente produz, questiona e reinscreve a alteridade em seus sistemas simbólicos.

A experiência japonesa em Barthes

Em *O império dos signos*, a experiência japonesa é apreendida, fundamentalmente, como experiência estética. A atenção do autor desloca-se dos conteúdos simbólicos fixos para a forma, isto é, para os modos de organização sensível que estruturam os objetos, os gestos e as práticas culturais. Barthes identifica, nesses elementos, a lógica estética assinalada pela efemeridade (a brevidade de um haicai, por exemplo), pela fragmentação e pela leveza, em oposição às tradições ocidentais que tendem a valorizar a profundidade, a permanência e a interioridade do sentido. Destaca que, "em japonês, a proliferação de sufixos funcionais e a complexidade dos enclíticos supõem que o sujeito avance na enunciação

através de preocupações, retomadas, atrasos e insistências [...]" (Barthes, 2007, p. 8).

A afirmação indica que, na língua japonesa, o funcionamento gramatical, timbrado pela abundância de sufixos funcionais e pelo uso de enclíticos, faz com que o sentido não se organize de forma linear e imediata. O sujeito da enunciação não "fecha", rapidamente, o significado; ao contrário, avança no discurso por meio de retomadas, pausas, adiamentos e reforços. Para Roland Barthes, essa dinâmica privilegia a lógica discursiva em que o sentido se constrói progressivamente, mais pelo processo e pelo ritmo da enunciação do que pela afirmação direta e conclusiva.

Manifestações como o haicai[1], o *ikebana*[2], o teatro Nô[3], a caligrafia e mesmo os rituais cotidianos são apresentados como exemplos de um regime do signo que declina da plenitude semântica. Nessas práticas, o signo não se organiza para descartar um significado oculto ou uma verdade transcendente; ao contrário, mantém-se na superfície, aberto, incompleto e transitório. O valor estético reside, justamente, na suspensão do sentido, na recusa da explicação totalizante e na valorização do instante.

Sob essa angulação, Giorgio Sica, em *O vazio e a beleza*, sublinha o quão o singular e sofisticado universo da poesia japonesa suscitou, no Ocidente, uma nova consciência estética que emergiu sob o imperativo de ruptura de paradigmas tradicionais, influenciando as vanguardas europeias tanto no gênero poético quanto na pintura. Justamente, o primado da síntese e da depuração formal, em palavras que mais aludem do que indicam, matizando, assim, "o espaço reservado ao desconhecido […] em que o não dito tem um valor quase sempre maior do que aquilo que é possível explicar" (Sica, 2017, p. 27-28), enfeixando imagem e figuração, conflui no que o mestre japonês Bashô ensinou na arte do *haiku*, como aponta o autor: "o objeto *já é* o símbolo, que somente da fusão com ele nasce o "impulso poético" ou, na terminologia de Pound, a *imagem*" (p. 149). Para o crítico, "muitos dos haikus de Bashô são de uma intensidade absoluta: neles, a fusão entre o poeta e seu ob-

jeto é expressa em uma língua que se descobre capaz de dizer o inefável" (p. 55).

Nesse contexto, o silêncio assume papel estruturante. Longe de ser entendido como ausência ou carência, o silêncio funciona como força expressiva, como espaço em que o signo não se comprime em significação definitiva. A reticência, o não-dito e o intervalo tornam-se, assim, elementos constitutivos de uma lógica comunicacional distinta, na qual comunicar significa sugerir, insinuar e deixar em aberto. A experiência japonesa, tal como construída por Barthes, oferece, portanto, um modelo estético e semiótico alternativo, capaz de tensionar os fundamentos da comunicação ocidental e de propor outras formas de relação entre signo, sentido e experiência.

No contexto cultural japonês, o silêncio é frequentemente compreendido a partir do conceito de *ma* (間)[4], termo que pode ser traduzido como pausa, intervalo ou espaço vazio, tanto no plano temporal quanto no espacial. Diferentemente da perspectiva ocidental, que tende a associar o vazio à ausência ou ao nada, o *ma* é entendido como a forma de plenitude. É no espaço não ocupado que confere sentido, equilíbrio e intensidade ao que está presente. Assim, o vazio ativo.

Esse princípio manifesta-se em diversas expressões artísticas e sociais do Japão. Na música, o *ma* aparece nas pausas entre as notas, responsáveis pela construção do ritmo e da emoção sonora; no teatro *Nô*, apresenta-se nos intervalos entre gestos e movimentos, intensificando a carga simbólica da cena; na arquitetura, surge nos espaços entre paredes e estruturas, favorecendo a circulação, a contemplação e a harmonia; e, na conversação, assume a forma do silêncio que escuta, reflete e comunica sem palavras. Sem o *ma*, a experiência estética e comunicativa japonesa se tornaria um fluxo contínuo e indistinto. É esse intervalo significativo que organiza a ação, produz ritmo e sustenta a harmonia.

É nesse horizonte que se inscreve a experiência do estranho, categoria decisiva para a compreensão da estratégia crítica de Roland Barthes. O Japão deixa de figurar como objeto exóti-

co, no sentido colonial da alteridade domesticada, para assumir a função de espaço de desorientação produtiva e de perturbação epistemológica. Ao confrontar-se com um sistema cultural que não se submete às exigências da racionalidade ocidental, o autor promove e desdobra a reconfiguração do olhar e da linguagem, ainda que a partir de um lugar enunciativo ocidental. O estranho, nesse sentido, opera a diferença como instrumento de reflexão crítica sobre os limites do pensamento ocidental. Portanto, é um gesto estético e filosófico que desloca o próprio contexto de leitura, de escuta e de percepção do mundo.

Nessa perspectiva, Eric Marty, em *Roland Barthes: o ofício de escrever*, destaca que a primeira viagem de Roland Barthes ao Japão ocorreu em 1966, a convite de Maurice Pinguet, então diretor do Instituto Francês de Tóquio. Essa estadia inaugural desponta-se decisiva como antecedente biográfico e como experiência fundadora para a elaboração posterior de *O império dos signos*.

Segundo Marty, a viagem orientou-se por uma experiência deliberadamente aberta ao sensível, ao choque perceptivo e ao deslocamento intelectual, assinalada pela busca de um estranhamento capaz de suspender os automatismos da leitura, da interpretação e da significação ocidentais. O contato com o Japão não visava compreender o "outro" em termos de totalidade ou essência, mas provocar um abalo nos esquemas habituais de pensamento do próprio observador.

Nesse sentido, o Japão emerge menos como objeto empírico do que como dispositivo textual e conceitual, funcionando, assim, como campo de experimentação no qual Barthes pode interrogar, criticamente, os modos de produção do sentido, da linguagem e do signo, explorando formas simbólicas que escapam às lógicas de profundidade, causalidade e interioridade características da tradição ocidental. A experiência da viagem, assim compreendida, instaura a travessia epistemológica que redefine o gesto crítico de Barthes, abrindo caminho para a escrita que privilegia a fragmentação, a superfície e a suspensão do sentido como potência teórica e estética.

Haroldo de Campos, em *A arte do horizonte do provável* (1975), além de deslindar a dimensão semântica movediça, pois de pretensão pouco figurativa e não totalizante dos *haicais*, e do que chama de metáforas gráficas, as quais potencializam a síntese imaginativa poética, sublinha, coadunando, assim, com o entendimento de Barthes: "Não me parece justificada a aura de melifluidade e exotismo gratuito que a visão ocidental procura, frequentemente, emprestar ao haicai, desvitalizando-o em sua principal riqueza – a linguagem altamente concentrada e vigorosa" (Campos, 1975, p. 55-56).

Como desdobramento direto dessa primeira incursão ao território japonês, Roland Barthes publica, ainda em 1966, o ensaio *Leçon d'*écriture na revista Tel Quel, dedicado à análise do *bunraku*[5], o tradicional teatro de bonecos japonês. Nesse texto, Barthes dá início à formulação de um olhar estrangeiro que se recusa a reduzir o outro ao mesmo, escolhendo por preservar a opacidade, a materialidade e a exterioridade da representação. O *bunraku* é apresentado como sistema cênico no qual voz, gesto, texto, boneco e manipulador coexistem sem a pretensão de ocultar seus mecanismos, instaurando a cena que se organiza para além da verossimilhança psicológica e da ilusão dramática características do teatro ocidental.

Barthes descreve essa prática teatral como determinada lógica formal que desafia as categorias tradicionais do drama europeu, sobretudo aquelas centradas na interioridade do sujeito, na unidade da ação e na transparência do sentido. A presença visível do manipulador, a dissociação entre voz e corpo e a ênfase no gesto codificado suscitam um efeito de distanciamento que evidencia a cena como escrita, como articulação de signos. A escolha do *bunraku* não é fortuita: conceituado como forma estética que, aos olhos de Barthes, radicaliza a separação entre signo e referente, fazendo da significação um jogo de superfícies, ritmos e articulações materiais.

É, precisamente, nesse ponto que se estabelece um contraste decisivo com a crítica do orientalismo formulada por Edward Said. Em *Orientalismo*, Said destaca como o Oriente

foi, historicamente, construído pelo Ocidente como objeto de saber, domínio e representação, frequentemente reduzido a um conjunto de estereótipos que reafirmam a centralidade epistemológica europeia. O discurso orientalista, mesmo quando aparentemente admirativo, tende a domesticar a alteridade, convertendo-a em imagem inteligível segundo categorias ocidentais prévias.

Barthes, ao contrário, não busca explicar o Japão tampouco integrá-lo a um sistema de conhecimento dominante. O seu gesto crítico afasta-se do projeto orientalista na medida em que abdica da pretensão de verdade, profundidade ou decifração cultural. O *bunraku*, em *Leçon d'*écriture, é tomado como elemento teórico que permite desestabilizar os regimes ocidentais de leitura, representação e sentido. Se o orientalismo, tal como analisa Said, transforma o Oriente em objeto de discurso e poder, Barthes utiliza o Japão como dispositivo de deslocamento, um campo de experimentação que expõe os limites do próprio pensamento ocidental.

Assim, enquanto o orientalismo funda-se na apropriação simbólica do outro, Barthes propõe a experiência de estrangeiridade que preserva a distância, a não transparência e o enigma. O *bunraku*, nesse contexto, invoca a cena crítica na qual a escrita, o signo e a percepção são reconfigurados. Marty, ainda, complementa:

> O império dos signos não é um livro sobre o Japão, é uma obra de ficção, mas de uma ficção particularíssima, na medida em que o *fictum* tem como nome um nome real – o Japão – e possui todas as suas aparências. Essa coincidência lembra bastante a que se vê em narrativas utópicas, nas quais nosso universo serve de cenário a uma ficção situada, por exemplo, num mundo paralelo. Os leitores japoneses de Barthes e, aliás, também os orientalistas perceberam a natureza estranha dessa obra que reveste de vazio, de vazio e de signos, um espaço humano e histórico, que, de repente, se transforma numa superfície puramente muda que se desdobra nas sequências refinadíssimas de um livro constituído de imagens, de grafismos, de fragmentos, de fotografias, de lendas, de poemas, de marcas. (Marty, 2009, p. 170).

O entendimento de Eric Marty oferece uma chave crítica importante para a compreensão de *O império dos signos*, ao afirmar que a obra é uma ficção, ainda que de modo singular, elaborada a partir de referente real e reconhecível. Essa formulação desloca o estatuto epistemológico do texto de Barthes, afastando-o da pretensão documental, antropológica ou mesmo ensaística, situando-o no campo da criação literária, em que o *fictum* assume as formas, os nomes e as aparências do mundo empírico. Ao estabelecer esse paralelismo com as narrativas utópicas, Marty sugere que Barthes constrói um espaço simbólico que, embora habitado por signos do real, desenvolve-se sob a lógica autônoma, deslocada, e por isso mesmo crítica das convenções ocidentais de representação.

Nesse percurso, a observação de Marty ilumina o gesto barthesiano de esvaziamento: o Japão é transformado em simulacro, em superfície de signos que fascina, justamente, pela resistência à significação plena. O *vazio* que Barthes projeta sobre esse espaço-cenário concretiza-se no vazio produtivo, performativo, que possibilita a emergência da escrita em que os elementos imagens, fragmentos, legendas, poemas, grafismos não se subordinam à lógica narrativa linear. Organizam-se sob a sensibilidade rítmica e a poética da descontinuidade. A natureza aparentemente "muda" desse Japão fictício está em consonância com a valorização do silêncio, do intervalo e da opacidade, categorias importantes para Barthes em sua crítica ao logocentrismo ocidental.

Além disso, Eric Marty destaca a recepção da obra tanto entre leitores japoneses quanto entre orientalistas, os quais percebem, com estranhamento, o modo como Barthes recobre de signos um espaço histórico real, subtraindo-lhe a densidade vivencial e substituindo-a pela superfície estetizada. Essa operação, longe de ser ingênua ou meramente exótica, instaura a tensão crítica. Ao transformar o Japão em campo de experimentação formal, Barthes apresenta a *artificialidade* das mediações discursivas e o caráter construído de toda representação cultural. Nessa perspectiva, *O império dos signos* constitui um olhar ficcional sobre o olhar ocidental, sobre os limites da

linguagem e dos modos de produção de sentido em uma cultura saturada de signos. A leitura de Marty, portanto, contribui para reconhecer o texto barthesiano como uma intervenção no debate entre estética, alteridade e escritura.

Nesse raciocínio, ao iniciar a obra *O império dos signos*, Barthes adverte o leitor que

> o texto não "comenta" as imagens. As imagens não "ilustram" o texto: cada uma foi, para mim, somente a origem de uma espécie de vacilação visual, análoga, talvez, aquela perda de sentido que o *Zen* chama de *satori*; texto e imagens, em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos (2007, p. 5).

O excerto de Roland Barthes, acima, explicita a estratégia discursiva que estrutura a obra e a distingue, radicalmente, das formas convencionais de representação textual e imagética. Ao afirmar que *o texto não 'comenta' as imagens* e que *as imagens não 'ilustram' o texto*, Barthes propõe a ruptura com a lógica hierárquica e referencial que tradicionalmente governa a relação entre palavra e imagem, em que a instância (geralmente o texto) domina ou explica a outra. Em vez disso, propõe a relação de contiguidade e tensão, em que texto e imagem operam como significantes autônomos, delineando um campo de ressonâncias sensoriais e conceituais que não se submete a um sentido único ou determinável.

A referência ao *satori*, conceito central na tradição zen-budista, reforça essa orientação antirrepresentacional e anti-hermenêutica. O *satori* designa um momento de iluminação súbita, a ruptura do pensamento discursivo que conduz à percepção imediata e intuitiva da realidade, não como essência, mas como presença fugidia. Ao associar a experiência com as imagens a uma *vacilação visual* análoga ao *satori*, Barthes sugere que o contato com as imagens convoca um estado de suspensão e de abertura à multiplicidade dos sentidos. Nesse regime estético, a significação destoa da construção por acumulação semântica ou pela interpretação, revelando, assim, a

experiência sensível e o impacto formal que texto e imagem produzem em sua justaposição.

Por fim, a noção de *circulação* e *troca de significantes*, corpo, rosto, escrita, aponta para um jogo metonímico que Barthes instaura ao longo de *O Império dos Signos*. É deslocar a leitura do plano da referência para o plano da textura, do corpo do signo, explorando os modos como o sentido se retrai no próprio gesto de significar. O *recuo dos signos* que Barthes almeja ler é o esvaziamento deliberado da função representacional do signo, em favor de uma estética da opacidade, do fragmento e da superfície. Tal concepção apresenta-se, verticalmente, crítica em relação ao logocentrismo ocidental e à pretensão de transparência do discurso, situando *O império dos signos* como a obra que se vale da imagem do Japão como meio para ensaiar novas ética e poética da leitura e da escrita.

De modos distintos, as obras *Tempo e espaço na cultura japonesa*, de Shuichi Kato, e *O império dos signos*, de Roland Barthes, aportam abordagens adensadas da cultura japonesa. Kato busca explicar os fundamentos culturais da tradição japonesa enquanto Barthes realiza a leitura estrangeira e estetizante de um pensador ocidental que se apropria da alteridade como dispositivo crítico. Kato, ancorado em uma perspectiva histórica e filosófica, examina a conformação das categorias de tempo e espaço no Japão como elementos estruturantes da sensibilidade estética, da organização social e da prática artística. Já Barthes transforma o Japão em um *sistema de signos*, a desafiar a lógica ocidental da significação, elaborando a escrita fragmentária que não intenta explicar, mas experimentar a diferença. Se Kato oferece uma cartografia interna da cultura japonesa, Barthes explora um campo de intensidades que toma o Japão como ponto de partida para que outra linguagem seja pensada.

A estética ocupa lugar central em ambas as obras, embora seja tratada a partir de enfoques distintos. Kato analisa o valor do efêmero, da assimetria e do vazio como traços essenciais das artes japonesas, evidenciando como tais elementos articulam-se com as concepções de tempo descontínuo e

espaço descontínuo oriundas do budismo *zen* e do taoísmo. Pontua, ainda, que essas qualidades são expressões de um universo timbrado pela impermanência e pela não-centralidade. Barthes, por sua vez, apropria-se dessas mesmas características: o efêmero, o fragmentário, o silêncio, não para explicá-las, mas para compor a escritura que se quer outra: uma escrita sem centro, sem interpretação final, guiada pelo prazer do signo que não remete senão a si mesmo. Ambos reconhecem, dessarte, a especificidade da estética japonesa. Kato historiciza, Barthes estetiza; enquanto um inscreve o Japão no tempo, o outro o inscreve na linguagem.

A noção do estranho, ou da alteridade, apresenta-se, também, de maneira contrastante. Kato escreve desde o cerne da cultura japonesa, dirigindo-se sobretudo a leitores ocidentais, e busca, justamente, desarmar os estereótipos e os mal-entendidos que cercam a imagem do Japão no exterior. O seu esforço é pedagógico, voltado para a mediação e a compreensão. Barthes, ao contrário, acentua o estranhamento, fazendo dele uma estratégia de leitura. O Japão barthesiano é uma construção, deliberadamente, fictícia, um Japão que não pretende ser real, que funciona como espaço de deslocamento do olhar ocidental, como superfície de resistência à tradução e à interpretação. O silêncio, que para Kato é compreendido como estrutura de comunicação e forma de autocontenção cultural, instancia-se, para Barthes, como marca do enigma, da suspensão do sentido, do recuo do signo. Dessa forma, os dois debates entrecruzam-se na atenção à singularidade da cultura japonesa, mas divergem no modo como mobilizam o silêncio, a estética e o estranho: uma, como chave de compreensão; a outra, como exercício de desaprendizagem.

No retorno ao debate de *O império dos signos*, dois elementos destacados por Roland Barthes merecem atenção por condensarem a estratégia crítica e estética diante da alteridade japonesa: o "arrombamento de sentido", especialmente por meio da forma do haicai, e a experiência da chamada "papelaria", enquanto materialidade da escrita – "É pela papelaria, lugar e catálogo das coisas necessárias à escrita, que nos introdu-

zimos no espaço dos signos; é na papelaria que a mão encontra o instrumento e a matéria do traço; é na papelaria que começa o comércio do signo, antes mesmo de ele ser traçado" (Barthes, 2007, p. 114). Tais elementos, longe de serem meras descrições etnográficas, urdem-se, desse modo, como operadores de um discurso que visa desestabilizar os regimes ocidentais da significação. No caso do haicai, Barthes não o interpreta como gênero literário tradicional, mas como forma que encarna a suspensão do sentido, a irrupção do instante não traduzível. "O haicai apetece: quantos leitores ocidentais não sonharam em passear pela vida com um caderninho na mão, anotando aqui e ali algumas "impressões" cuja brevidade garantiria a perfeição, cuja simplicidade atestaria a profundidade" (Barthes, 2007, p. 90), assinala o autor, com ironia e fascínio, ao notar o desejo ocidental de aderir à sua brevidade e simplicidade. Mas esse desejo esconde uma armadilha: a de traduzir o haicai em uma estética da interioridade e da autenticidade, enquanto, para Barthes, ele é justamente a forma da opacidade, da superfície que não se dobra à interpretação.

O *arrombamento de sentido*, nesse contexto, não pode ser compreendido como um vazio negativo, mas, sim, encetando a abertura produtiva, o colapso da exigência ocidental de que todo signo deve apontar para um significado pleno, para a verdade subjacente. O haicai, na leitura de Barthes, rompe com a cadeia referencial e propõe a lógica de inscrição do instante como pura exterioridade. Ao invés de "significar", o haicai "ocorre": o seu tempo é o do presente absoluto, seu espaço é o da sugestão mínima, do gesto. Assim, Barthes desloca a leitura do haicai do campo da lírica para o campo da escritura, isto é, da articulação formal de signos que buscam inscrever ritmos, cortes, silêncios. O silêncio aqui é potência: não dizer mais, mas dizer menos como forma de ampliar o campo do sensível. O haicai torna-se, portanto, paradigma de uma escrita que visa a superfície radical, e é justamente por isso que "apetece" ao leitor ocidental, ao mesmo tempo em que o frustra, pois se recusa à decifração.

No mesmo movimento, Barthes detém-se na papelaria japonesa como campo onde se materializa a concepção outra

de escrita e de signo. O que o fascina não é o acúmulo de utensílios ou a sofisticação do *design*, mas a correspondência precisa entre o traço e o gesto, entre o papel e o pincel, entre a forma e a efemeridade. Ao comparar a papelaria japonesa à americana, observa que esta última é regida pelo suplemento, pela tentativa de controlar o erro, de apagar o excesso, exemplificada na figura da borracha. No Ocidente, escreve-se para depois corrigir, revisar, purificar o sentido. Já na lógica da caligrafia ideográfica, o traço é definitivo, *alla prima*, e por isso mesmo inapagável. A ausência da borracha é a expressão de uma ética do signo: de aceitar o traço como acontecimento único. O gesto caligráfico, nesse sentido, é a inscrição da presença que não se pretende duradoura, como o haicai, como o instante que não retorna.

> A papelaria japonesa tem por objeto aquela escrita ideográfica que parece, a nossos olhos, derivada da pintura, quando simplesmente ela a funda (é importante que a arte tenha uma origem escritural, e não expressiva). Na mesma medida em que essa papelaria japonesa inventa formas e qualidades para as duas matérias primordiais da escrita, isto é, a superfície e o instrumento que traça, comparativamente, ela negligencia aqueles suplementos do registro que formam o luxo fantasmático das papelarias americanas: como o traço exclui aqui a rasura ou a retomada (pois o caráter é traçado *alla prima*), nenhuma invenção da borracha ou de seus substitutos (a borracha, objeto emblemático do significado que gostaríamos de apagar, ou cuja plenitude, ao menos, desejaríamos tornar mais leve ou mais fina; mas em face de nosso mundo, do lado do Oriente, para que borrachas, já que o espelho é vazio?" (Barthes, 2007, p. 115-118).

Barthes vai ainda mais longe ao afirmar que a escrita ideográfica "funda" a pintura, invertendo a lógica ocidental, em que a arte seria expressão emocional derivada do pictórico. Na cultura japonesa, a arte tem origem escritural: ela é traço, ritmo, gesto, não representação. Isso implica uma concepção de estética que se ancora não na profundidade, e sim na superfície; não no conteúdo, mas na forma do aparecer. Quando Barthes pontua *para que borrachas,* já que o espelho é *vazio?*, formula a pergunta central da obra: por que insistimos em apagar, corrigir, tornar o signo mais leve, mais transparente, se o

sentido já está sempre em retirada? O espelho vazio, imagem final da reflexão, é o próprio signo japonês barthesiano: uma superfície que nada reflete além de si mesma, e que, exatamente por isso, convida à experiência de leitura sensível, afetiva e aberta ao estranho.

Nessa perspectiva, a análise desses dois elementos, o haicai e a papelaria, permite compreender que *O império dos signos* não busca descrever o Japão, mas elaborar, a partir dele, a crítica radical aos dispositivos ocidentais de linguagem, estética e subjetividade. Ao recusar o comentário e a ilustração, ao investir no silêncio e no fragmento, Barthes propõe um novo regime de leitura: não o da decifração, mas o da vacilação; não o da verdade, mas o do signo em fuga. A estética que se formula nesse gesto é aquela da impermanência, do estranhamento e do vazio, um vazio que não se opõe ao sentido, mas o reinventa.

Considerações finais

A leitura de *O império dos signos* evidencia que a experiência japonesa em Roland Barthes organiza-se a partir de um gesto crítico que apresenta a alteridade como espaço de experimentação estética e teórica. O Japão surge, de modo assumido, como uma construção ficcional e metodológica, cuja finalidade é a desestabilização de categorias centrais do pensamento ocidental, tais como profundidade, interioridade, representação e sentido pleno. É, assim, uma obra elaborada a partir do Japão, na qual o estrangeiro opera como princípio de deslocamento do olhar e de reconfiguração dos regimes de leitura e significação.

Ao longo da obra, Barthes articula silêncio, fragmento, superfície e vazio como formas de resistência ao logocentrismo e à compulsão interpretativa do Ocidente. Práticas como o haicai, o *bunraku*, a caligrafia, o teatro *Nô* e a própria materialidade da escrita são mobilizadas como signos que suspendem a exigência de significação final. O conceito de *ma* (間), entendido como intervalo pleno e produtivo, sintetiza essa lógica

estética, ou seja, o sentido não se impõe, mas se insinua. Nesse regime, o silêncio deixa de ser ausência e passa a constituir a forma ativa de linguagem.

O diálogo crítico com Edward Said, como reiterado ao longo deste ensaio, permite situar a obra de Barthes em uma zona de tensão. Se, por um lado, *O império dos signos* afasta-se do orientalismo clássico ao renunciar à explicação, à hierarquização cultural e à domesticação do outro, não elimina, completamente, por outro prisma, o fato de ser uma construção ocidental da alteridade. Essa ambiguidade não diminui a potência do texto; ao contrário, revela os seus limites históricos e, simultaneamente, a sua força crítica. Barthes não fala pelo Japão, mas fala a partir do impacto que o Japão, enquanto ficção estética, produz em sua escrita e em sua teoria.

A comparação com Shuichi Kato evidencia, ainda mais, essa singularidade. Enquanto Kato oferece uma cartografia interna da cultura japonesa, historicizando categorias como tempo, espaço e impermanência, Barthes radicaliza o estranhamento, vertendo essas mesmas categorias em matéria de uma escritura fragmentária e experimental. Um explica, o outro suspende; um medeia, o outro desorienta. Ambos, contudo, convergem na valorização do efêmero, do vazio e da assimetria como traços centrais da sensibilidade japonesa.

Dessa forma, *O império dos signos* pode ser lido como um exercício de desaprendizagem, tentativa de libertar o signo da obrigação de significar plenamente, devolvendo à linguagem as dimensões sensível, rítmica e instável. Ao recusar o comentário, a interpretação final e a transparência do sentido, por conseguinte, Barthes propõe a ética da leitura fundada na atenção, no silêncio e na abertura ao estranho. O Japão, nesse percurso, é uma travessia, um espelho vazio que devolve ao Ocidente a imagem de seus próprios limites e a possibilidade de reinventar as formas de enunciar, ler e pensar os seres, as coisas, o mundo.

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

KATO, Shuichi. *Tempo e espaço na cultura japonesa*. Trad. Neide Nagae e Fernando Chamas. São Paulo: Estação Liberdade, 2024.

MARTY, Eric. *Roland Barthes: ofício de escrever.* Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

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

SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza – de Van Gogh a Rilke: como o Ocidente encontrou o Japão*. Trad. Letizia Zini, Valéria Vicentini. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2017.

Notas

1 Forma poética japonesa de estrutura concisa, focada em capturar o instante da natureza ou do cotidiano (geralmente em três versos, 5, 7, 5).
2 Arte tradicional japonesa de composição floral que privilegia a harmonia entre elementos naturais, o uso expressivo do vazio e a elegância das linhas.
3 Forma clássica da arte performática japonesa, surgida no século XIV, que integra dança, música e poesia em encenações de forte carga simbólica. Distingue-se pelo uso de máscaras tradicionais, figurinos elaborados e movimentos lentos e contidos, voltados à narração de fábulas do Japão feudal.
4 No japonês, o *kanji* 間, lido como *ma, aida* ou *kan*, designa a ideia de intervalo, espaço ou distância, aplicável tanto ao tempo quanto ao espaço físico. Sua composição gráfica reúne o radical 門 (porta) envolvendo o elemento 日 (sol), evocando simbolicamente a passagem da luz por uma abertura, isto é, um intervalo dotado de sentido. No uso cotidiano, esse ideograma refere-se não apenas à separação entre objetos ou acontecimentos, mas também aos interstícios que estruturam relações, situações e experiências humanas.
5 Teatro tradicional de marionetes japonês. Surgiu nos séculos XVII e XVIII, durante o período Edo, e desenvolveu-se como forma de entretenimento popular. Ele é resultado da combinação de três formas de arte: o teatro de marionetes, a narração jōruri e a música do *shamisen*.

Entre a errância e a norma: o sujeito marginal e a violação da dignidade em "Hotel atlântico", de João Gilberto Noll

Valci Vieira dos Santos
Philippe Vieira Afonso

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.236

Valci Vieira dos Santos
Doutor em Estudos Literários/Literatura Comparada (Universidade Federal Fluminense). Pós-doutor em Letras (PPGLEV / Universidade Federal do Rio de Janeiro). Pós-doutor em Letras (PPGL / Universidade Federal do Espírito Santo). Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras /Mestrado da UNEB.
E-mail: profvalcivieira@gmail.com

Philippe Vieira Afonso
Mestrando em Letras (Universidade do Estado da Bahia). Professor de Direito da Faculdade do Sul da Bahia (FASB).
E-mail: ph.vieiraafonso@gmail.com

Resumo: Neste estudo examinaremos de que modo a condição de sujeito errante e anônimo no romance *Hotel atlântico* (1989), de João Gilberto Noll, pode ser interpretada como uma metáfora da exclusão social e da falha do Estado na garantia da Dignidade da Pessoa Humana. A metodologia adotada foi qualitativa e bibliográfica, ancorada no diálogo entre a análise textual da obra e os conceitos jurídicos de Dignidade da Pessoa Humana e Direitos da Personalidade, contando com o suporte teórico-filosófico de Giorgio Agamben (2002) para conceituar a "vida nua". Como resultado, demonstrou-se que o protagonista, ao ser despojado de nome, morada e laços sociais, atinge uma condição de desamparo que o transforma na figura alegórica da "vida nua" (zoē), um ser que foi politicamente excluído da proteção da vida qualificada (bios). A marginalidade ficcional de Noll funciona como um poderoso contraponto negativo ao arcabouço da Constituição Federal de 1988, pois expõe a distância abissal entre a promessa normativa do Direito e a realidade da exclusão social. Conclui-se que a obra é um documento artístico fundamental para a crítica constitucional, revelando que o vazio existencial do protagonista é a manifestação da falha do Estado em conferir proteção e ancoragem ao cidadão, consolidando-se como um instrumento essencial para a reflexão sobre a aplicação real do princípio da Dignidade da Pessoa Humana.
Palavras-chave: Literatura. *Hotel atlântico*. João Gilberto Noll. Dignidade da Pessoa Humana. Direitos da Personalidade.

Abstract: In this study, we will examine. how the condition of the wandering and anonymous subject in João Gilberto Noll's novel Hotel Atlântico (1989) can be interpreted as a metaphor for social exclusion and the State's failure to guarantee the Dignity of the Human Person. The adopted methodology was qualitative and bibliographic, anchored in the dialogue between the textual analysis of the work and the legal concepts of Dignity of the Human Person and Personality Rights, relying on the theoretical-philosophical support of Giorgio Agamben (2002) to conceptualize "bare life." As a result, it was demonstrated that the protagonist, upon being stripped of name, dwelling, and social ties, reaches a condition of helplessness that transforms him into the allegorical figure of "bare life" (zoē), a being who was politically excluded from the protection of qualified life (bios). Noll's fictional marginality functions as a powerful negative counterpoint to the framework of the 1988 Federal Constitution, as it exposes the abyssal distance between the normative promise of Law and the reality of social exclusion. It is concluded that the work is a fundamental artistic document for constitutional criticism, revealing that the protagonist's existential emptiness is the manifestation of the State's failure to provide protection and anchoring to the citizen, consolidating itself as an essential instrument for reflection on the actual application of the principle of the Dignity of the Human Person.
Keywords: Literature. *Hotel atlântic*o. João Gilberto Noll. Dignity of the Human Person. Personality Rights.

Introdução

A literatura brasileira contemporânea frequentemente se volta para a representação do sujeito em crise, explorando os vazios deixados pelo colapso das grandes utopias e pelo avanço da fragmentação social. Neste panorama, a obra de João Gilberto Noll (1946–2017) emerge como um estudo visceral da errância e do desamparo existencial. O romance *Hotel atlântico* (1989), em particular, narra a jornada sem nome e sem destino de um protagonista que, ao se despojar de laços e de morada, se torna uma alegoria da marginalidade e da vulnerabilidade no tecido social.

O cerne da narrativa nolliana reside na anulação da identidade – o protagonista é um ex-ator anônimo que transita por uma sucessão de não-lugares (rodoviárias, hotéis baratos, estradas), perdendo qualquer ancoragem física ou social. Essa condição ficcional, de um ser despojado de nome, endereço e projeto de vida, evoca reflexões profundas que transcendem o campo estritamente literário e tocam as fundações do Direito.

O presente ensaio insere-se no campo de estudo do Direito e Literatura, propondo uma análise integrada entre a ficção de Noll e o princípio fundamental da Dignidade da Pessoa Humana (Art. 5º da Constituição Federal de 1988). Argumenta-se que a marginalidade extrema vivenciada pelo protagonista, a sua "vida nua"[1] – desprovida de direitos e reconhecimentos – funciona como um espelho crítico da falha do Estado em garantir a cidadania plena e a proteção aos indivíduos em situação de vulnerabilidade.

Neste contexto, a pergunta-problema que guia a investigação é: De que modo a condição de sujeito errante e anônimo em *Hotel atlântico* pode ser interpretada como uma metáfora da exclusão social e da falha do Estado na garantia da Dignidade da Pessoa Humana, e quais reflexões essa marginalidade ficcional provoca no campo do Direito?

Para responder a esse questionamento, o objetivo geral é examinar a representação da marginalidade e do desamparo existencial do protagonista de *Hotel atlântico* como uma crítica literária à efetividade do princípio constitucional da Dignidade da Pessoa Humana no Brasil. A metodologia será qualitativa e bibliográfica, ancorada no diálogo entre a análise textual da obra e os conceitos jurídicos de Dignidade da Pessoa Humana e Direitos da Personalidade, contando com o suporte teórico-filosófico de autores como Giorgio Agamben (2002) para conceituar a "vida nua" do marginalizado.

Com esta abordagem, o projeto visa a contribuir para a crítica nolliana ao explorá-la sob a ótica da teoria constitucional, enriquecendo o debate sobre o papel da literatura como instrumento de reflexão sobre os fundamentos éticos e jurídicos de nossa sociedade.

Fundamentação teórico-metodológica: o olhar estrutural e a vida desprotegida

O romance *Hotel atlântico*, de João Gilberto Noll, publicado em 1989, dialoga profundamente com o contexto histórico-social do Brasil dos anos 1980, período marcado por instabilidade política, crise econômica e reconfiguração das identidades coletivas após o fim do regime militar. A chamada "década perdida" (Fausto, 2006) foi atravessada por inflação descontrolada, desemprego crescente, descrença nas instituições e insegurança cotidiana.

Esse cenário gerou um sentimento difuso de desamparo social que encontra ressonância direta na narrativa de *Hotel Atlântico*, cuja atmosfera é construída a partir da errância de um protagonista sem rumo, sem vínculos e sem passado definido. Sua trajetória opaca, marcada pela ausência de objetivos claros, funciona como metáfora da própria sociedade brasileira daquele período, que buscava se reorganizar em meio às incertezas econômicas e às expectativas frustradas de que a redemocratização resolveria imediatamente as mazelas do país.

A fragmentação narrativa presente na obra, estruturada por episódios aparentemente desconexos e transições abruptas, reflete a fragmentação social do Brasil pós-ditadura. Durante os anos 1980, antigos padrões autoritários ruíam enquanto novas formas políticas e sociais ainda não estavam consolidadas. O país vivia um processo de reconstrução de suas identidades, tanto individuais quanto coletivas, e essa sensação de deslocamento é capturada pela escrita de Noll, cuja estética fragmentada ecoa a instabilidade estrutural e emocional que marcava o período. Ao contrário de narrativas tradicionais que oferecem explicações ou linearidade, Noll apresenta uma experiência literária feita de rupturas, sugerindo um Brasil em trânsito, ainda distante de qualquer estabilidade.

A violência difusa que perpassa o romance, sempre inesperada e muitas vezes injustificada, corresponde ao ambiente social de insegurança que atravessava a década. Mesmo com o fim formal da ditadura, os resquícios da cultura autoritária persistiam nas práticas institucionais e na vida cotidiana, enquanto a urbanização acelerada e o aumento da desigualdade alimentavam uma percepção constante de vulnerabilidade. Os espaços degradados e efêmeros por onde o protagonista circula — hotéis decadentes, estradas vazias, cidades anônimas — reforçam essa imagem de um país marcado pela precariedade e pela transitoriedade, em que tudo parece provisório e deslocado.

Assim, *Hotel Atlântico* pode ser lido como uma síntese literária do Brasil dos anos 1980. Ao construir uma narrativa que privilegia o estranhamento, a desorientação e a fluidez identitária, Noll captura não apenas as tensões sociais e políticas de uma década de transição, mas também a experiência subjetiva de viver em um país que buscava redefinir seu próprio sentido após duas décadas de autoritarismo. A obra expressa, de modo simbólico e estético, a atmosfera de incerteza e reconstrução que marcou o período, oferecendo uma leitura profundamente enraizada na realidade histórica que a produziu.

Retomando o objetivo principal deste nsaio, essa discussão pode ainda ser ampliada a partir de um personagem

de representação radical do "cidadão esvaziado", alguém que, embora formalmente titular de direitos fundamentais e direitos da personalidade, encontra-se completamente deslocado de qualquer condição material, social ou subjetiva que permita exercer tais direitos de modo pleno. Essa leitura permite aproximar literatura e teoria jurídica, iluminando como a ficção de Noll antecipa debates essenciais sobre cidadania, dignidade e subjetividade no Brasil pós-ditadura e pós-Constituição de Constituição da República Federativa do Brasil de 1988.

Hotel atlântico emerge como uma obra que, ao narrar a anulação da identidade e o desamparo extremo, funciona como um contraponto visceral ao otimismo legal da Constituição de 1988. A jornada do protagonista, antes de ser um mero exercício estético, é um registro artístico da falha do Estado em garantir a ancoragem material necessária para que a Dignidade da Pessoa Humana possa ser exercida em sua plenitude.

A literatura brasileira que emerge no contexto pós-redemocratização e crise das utopias engaja-se profundamente com a reflexão sobre o sujeito pós-moderno. Este sujeito é caracterizado pela crise da identidade, pela fragmentação social e pela errância existencial, elementos que João Gilberto Noll explora de forma singular e visceral em *Hotel atlântico*.

O período pós-moderno, marcado pela fluidez das relações sociais e pela descrença nas instituições que antes forneciam arcabouços identitários sólidos (família, trabalho, ideologia), engendra um tipo de personagem literário desprovido de referências fixas. Noll leva esse fenômeno ao extremo ao despojar seu protagonista de elementos identitários básicos, como o nome, o endereço e a profissão estável.

Essa anulação da identidade não é um mero recurso estilístico; ela reflete a sensação de despersonalização e anonimato que acompanha o indivíduo na sociedade de consumo e no cenário de profunda exclusão social. O protagonista de Noll torna-se um tipo alegórico do "ninguém", um ser que existe biologicamente, mas que é esvaziado de seu status de sujeito social e legalmente reconhecido.

A errância constitui o motor narrativo de *Hotel atlântico*. O protagonista está em perpétuo movimento, transitando por espaços que o antropólogo Marc Augé (2009) define como "não-lugares" (aeroportos, rodoviárias, hotéis de passagem). Estes são locais de trânsito, onde as relações são efêmeras e a identidade é suspensa.

Na ficção nolliana, esses não-lugares atuam como cenários que reforçam a fragmentação social e a falta de pertencimento. O sujeito que não se fixa a um lugar ou a um grupo se torna socialmente invisível e, crucialmente para a nossa análise, juridicamente vulnerável. A perda da morada e o despojamento de laços representam a negação daquele substrato social que confere ao indivíduo a sua proteção fundamental. Em Noll, a linguagem e a estrutura narrativa ecoam essa fragmentação, a obra não busca reconstituir uma realidade organizada, mas sim expor a ferida aberta da existência.

Essa estética do despojamento é crucial para a intersecção com o Direito, pois estabelece a obra como um documento artístico da vulnerabilidade. Ao levar o personagem à beira da existência nua, sem nome, sem direitos reconhecidos, e exposto à arbitrariedade, Noll fornece à crítica constitucional uma imagem poderosa do ponto em que o Estado falha em proteger seu cidadão. O romance, assim, antecipa e ilustra a reflexão de Agamben (2002) sobre a figura do *homo sacer*, o indivíduo que pode ser morto, mas não sacrificado, ou seja, aquele cuja vida biológica é despojada de qualquer valor político ou jurídico.

O *homo sacer* contemporâneo: A "vida nua" de Noll sob a ótica de Giorgio Agamben

Este capítulo tem como objetivo aplicar a categoria filosófico-política de Giorgio Agamben (2002) para transcender a interpretação meramente sociológica da marginalidade do protagonista de *Hotel atlântico*.

Argumenta-se que a errância e a anulação identitária do personagem constituem uma manifestação ficcional da "vida nua"

(bios), separada da vida politicamente qualificada (zoe), caracterizando-o como uma espécie de *Homo Sacer* contemporâneo.

Em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*, Giorgio Agamben (2002) retoma a figura arcaica do direito romano (*o homo sacer*) para analisar a relação intrínseca entre o direito e a violência, o poder e a vida. O *homo sacer* é aquele indivíduo cuja vida não pode ser sacrificada em rituais religiosos, mas que pode ser morto impunemente (é sacer no sentido de excluído e amaldiçoado). Ele está, assim, duplamente exposto e abandonado pelo direito. O conceito-chave de Agamben (2002) reside na distinção entre *Zoe* (vida qualificada), a vida biológica ou natural, comum a todos os seres vivos, e *Bios* (vida política), a vida qualificada, inserida na polis, portadora de direitos e reconhecimento social.

A "vida nua" é precisamente a *zoe* que foi politicamente desqualificada; é a vida humana reduzida ao seu aspecto biológico elementar e incluída no ordenamento jurídico somente através da sua exclusão. Ela está na fronteira de exceção, onde o poder soberano atua sem mediações legais.

O protagonista anônimo de *Hotel atlântico* encarna, em sua forma ficcional, a condição da "vida nua", ao despojar-se de nome, profissão, morada e laços afetivos, o protagonista de Noll perde os elementos que constituem sua identidade civil e, portanto, sua *bios* — o seu status de sujeito político. Ele se torna um corpo que simplesmente existe no espaço de trânsito, sem pertencimento.

Sua errância o coloca em um estado de abandono radical, pois não há uma comunidade ou um sistema legal que o proteja. Ele está exposto à violência física, moral e sexual nos hotéis e nas estradas, sem a possibilidade de recorrer a um estatuto de cidadania. Essa exposição radical é a essência do *homo sacer* agambeniano: a vida que, por estar fora da proteção legal, torna-se objeto da decisão soberana, ou da violência arbitrária.

O desamparo existencial e a estética do vazio em Noll, ganham aqui uma dimensão explicitamente política e jurídica. A anulação da identidade do protagonista não é apenas um sinal

da crise pós-moderna; é uma crítica alegórica à falha do Estado brasileiro, fundado na Dignidade da Pessoa Humana (CF/88), em sustentar a *bios* de seus indivíduos mais vulneráveis.

A ficção de Noll, ao criar um sujeito que é reduzido à mera *zoe* e se torna politicamente descartável, interpela o leitor e o jurista: quem é o marginalizado na sociedade contemporânea? Ele é o indivíduo que, a despeito das garantias constitucionais, é devolvido ao seu estado de simples vida, fora da proteção efetiva do Direito. O romance se estabelece como um poderoso documento artístico da exceção que opera no cotidiano da sociedade brasileira.

O campo literário, a escrita do desamparo e a condição anônima

O presente capítulo visa estabelecer o arcabouço teórico-literário fundamental para a análise da condição do protagonista de *Hotel atlântico*, cuja anulação da identidade e errância radical o posicionam na fronteira entre a vida social e o vazio existencial. Essa análise precisa conversar com estudiosos que investigaram o que é a literatura, como ela se relaciona com a sociedade e como ela é capaz de expressar aquilo que normalmente não conseguimos dizer sobre a experiência humana.

A obra de Antonio Candido (2012) fornece a chave para compreender a literatura não como mero adorno estético, mas como um fato social indissociável das estruturas e tensões da vida em comunidade. Em *Literatura e sociedade*, Candido (2012) postula a literatura como um sistema orgânico que reflete e reage ao contexto histórico, sendo um instrumento de conhecimento e crítica da realidade. A sua importância ultrapassa a esfera individual, cumprindo funções essenciais para a coesão e a autocompreensão de uma sociedade.

Essa perspectiva culmina no ensaio *O direito à literatura*, em que Candido (2012) eleva o acesso à criação e fruição literária à categoria de direito humano fundamental. Argumenta

o crítico que, assim como a alimentação, o vestuário e a moradia, a literatura satisfaz uma necessidade humana universal de simbolização, fantasia e conhecimento do mundo e de si. Negar esse acesso é mutilar a personalidade, impedindo a plenitude do ser: "A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (1988, p.180).

A condição do protagonista de *Hotel Atlântico* estabelece, de imediato, uma conexão antitética com o postulado de Candido (2012). O sujeito nolliano é o indivíduo que foi despojado de tudo: nome, morada, laços afetivos e, metaforicamente, do seu direito à plenitude da vida social. Ele representa, portanto, a negação material dos direitos básicos.

Neste sentido, a obra de Noll, ao expor a figura do desamparado absoluto, cumpre a função social da literatura, tal como definida por Candido (2012): o fator social (2006, p. 24). O romance evidencia onde a sociedade falha em incluir e proteger, servindo como um espelho crítico que confronta o leitor (e o jurista) com a imagem daquele que é excluído da própria possibilidade de ser um sujeito pleno de direitos. O vazio existencial do protagonista é a representação do vazio jurídico que precede a própria capacidade de reivindicar a Dignidade da Pessoa Humana.

Se Antonio Candido (2012) situou a literatura como um direito e um fato social, a contribuição de Antoine Compagnon (2001) permite refinar a análise sobre o estatuto do objeto literário e a condição existencial do sujeito que habita a escrita, o que é fundamental para compreender a escolha estética de Noll.

Em *A literatura*, Antoine Compagnon (2001) aborda a dificuldade de definir o que é literatura, enfatizando sua natureza ambígua, oscilando entre a instituição social (o cânone, o ensino, a história) e o ato individual (a escrita e a leitura). Para Compagnon (2001), a literatura não é apenas um conjunto de textos, mas o resultado de um juízo de valor e de uma recepção cultural (2001, p. 45-46).

Essa perspectiva é crucial, pois ao mesmo tempo que a literatura é um fato social (como queria Candido[2]), ela também

se define pela sua capacidade de ser diferente da linguagem pragmática e utilitária. O romance de Noll, com sua narrativa descontínua e seu protagonista sem nome, desafia as convenções da representação realista. A obra se afirma como literatura justamente por explorar a linguagem e a forma para expressar aquilo que está à margem do discurso socialmente aceitável e juridicamente reconhecido. O ato de escrever sobre o anônimo, o errante e o despojado é, em si, um ato de resistência estética que sublinha a fragilidade das categorias sociais.

A literatura, como fato social e espaço de ausência, conforme Candido (2012) e Blanchot (2009), cumpre a função de representar a realidade, mesmo que de forma oblíqua. Este subtópico finaliza a fundação literária, integrando a discussão sobre *A representação da realidade na obra literária*, de Zelia de Almeida Cardoso (1985), para posicionar a estética de Noll como uma forma particular de crítica social que dialoga com o Direito.

A representação da realidade na literatura pode assumir diferentes modulações, desde o registro detalhado e quase documental até a alegoria e a abstração. O artigo de Cardoso (1985), ao examinar a forma como a ficção capta o real, serve como um instrumento comparativo para entender a escolha formal de Noll.

Muitas obras contemporâneas optam por uma representação da marginalidade e da exclusão pautada em elementos de verossimilhança sociológica. Entretanto, em *Hotel atlântico*, João Gilberto Noll adota uma estratégia alegórica e despojada: o protagonista não é um marginal socialmente tipificado, mas sim um sujeito em abstração. Ele não é definido pela pobreza material (embora a precariedade seja evidente), mas pela ausência de pertencimento e pela anulação identitária.

A escolha estética de Noll é, paradoxalmente, sua maior força crítica: ao despir o personagem de qualquer traço identificável, ele o transforma na imagem universal do excluído, do indivíduo que é politicamente irrelevante. A marginalidade em *Hotel atlântico* não se manifesta apenas na geografia, mas na ausência de reconhecimento e na falta de nome – exatamente os bens jurídicos que a Constituição busca proteger.

A obra de Noll, portanto, dialoga com a crítica social ao utilizar a ausência como ferramenta. O romance não documenta a realidade, mas sim expõe a falha da realidade em cumprir sua promessa de inclusão e proteção.

Essa forma de representação da marginalidade é o ponto de convergência mais poderoso para a análise jurídica subsequente. A literatura, ao criar tal figura-limite, interpela diretamente o Direito, questionando a eficácia e os limites dos Direitos da Personalidade diante da invisibilidade social e existencial.

Hotel atlântico e a dignidade da pessoa humana

No plano dos direitos fundamentais, a década de 1980 marca a reconstrução da cidadania brasileira após vinte e um anos de regime autoritário. A Constituição de 1988 inaugura um modelo de cidadania que se pretende universal, baseado na dignidade da pessoa humana, na liberdade, na igualdade e no reconhecimento de direitos civis, sociais e políticos. No entanto, o protagonista de *Hotel atlântico* existe justamente num espaço de suspensão dessas garantias. Ele está tecnicamente vivo, mas desprovido de documentação, vínculos, história, nome estável, família ou pertencimento. Sua subjetividade é rarefeita, quase apagada; sua presença no mundo é continuamente provisória. Assim, ele encarna um paradoxo: um sujeito formalmente portador de direitos, mas materialmente incapaz de exercê-los.

Essa fratura entre o direito que existe na norma e o direito que não se concretiza na vida é um dos pontos centrais da leitura possível a partir da obra. O personagem se desloca por espaços degradados, passa por situações de violência física e simbólica, enfrenta arbitrariedades e vulnerabilidades sem qualquer mecanismo de proteção ou reivindicação. Ele não aciona instituições, não exige direitos, não mobiliza garantias e, mais profundamente, não parece possuir a interioridade necessária para fazê-lo. Sua errância revela o quanto a cidadania, especialmente para indivíduos em situação de marginalidade

ou desfiliação social, pode ser uma ficção jurídica mais do que uma realidade concreta.

Em termos de direitos da personalidade, o protagonista desafia as categorias clássicas do direito civil, que pressupõem uma identidade minimamente estável: nome, imagem, integridade física e psíquica, privacidade, honra e autobiografia. Em Noll, todas essas dimensões aparecem em processo de dissolução. O personagem oscila entre nomes, não possui passado verificável, sua intimidade nunca se configura, sua imagem é sempre a de alguém "de passagem", e sua integridade, física e psicológica, é constantemente exposta ao risco, à violência e à erosão. O romance revela, assim, uma figura que existe no limite daquilo que o direito reconhece como pessoa, justamente porque sua subjetividade foi esvaziada por condições sociais extremas.

A viagem do narrador inicia no Hotel Copacabana, à beira-mar do Rio de Janeiro. O ex-ator, sem bagagem, sem família, nem destino, é guiado por uma compulsão e uma necessidade não localizada de ter que seguir sempre em frente. Logo na abertura da narrativa, o personagem presencia uma morte, cujo motivo se desconhece. Sem se deter ao fato, o narrador abandona o local e parte para Florianópolis, onde ele consegue uma carona para o Rio Grande do Sul, devendo dividir a despesa da viagem com dois homens que viajam em uma caminhonete.

Nesse percurso, a necessidade desesperadora de viajar aparece em várias passagens sob a frase repetida e quase automática do personagem, "eu precisava ir": "Fechei a cortina. Uma contagem regressiva estava em curso, *eu precisava ir*" (1989, p. 9); "Sabia que dentro de mim eu representava um desespero, porque daqui a pouco *eu precisava ir*" (1989, p.09); "(...) pensei que não adiantava nada eu permanecer aqui, contabilizando sinais de que o meu corpo estava se deteriorando. *Tinha chegado a hora de eu partir*" (1989, p.11 - *grifos nossos*).

Essa pulsação de seguir em frente a qual perpassava toda a trajetória, não torna o trajeto uma busca existencial, não se entende a razão dessa necessidade de ir. A errância do personagem é constituída por rotas aleatórias, fatos fragmentados e

sem nexos. Diferente das viagens épicas, nas quais os obstáculos e perigos convertem em experiência, aprendizado, em um retorno positivo futuro, até mesmo materialmente falando. Não há planos para a viagem, nem esclarecimentos sobre os eventos acontecidos.

Em uma de suas poucas reflexões, o personagem principal reflete sobre o vazio de sua vida ao decidir se seria melhor continuar sua errancia ou ficar louco, buscando compreender as vantagens dos dois estilos:

> Se eu encenasse loucura, quem sabe um transido esquecimento de tudo, o mundo correria para me internar. E não seria a mesma coisa que viajar? Com a vantagem de eu não despender qualquer esforço, como o de entrar e sair de espeluncas como aquela em que eu estava. Se eu ficasse louco eu permaneceria dopado dia e noite, dormindo à hora em que a minha cabeça caísse a torpor (Noll, 1989, p. 9).

O protagonista condensa de forma brutal a essência do desamparo existencial e da anulação identitária, servindo como uma poderosa metáfora para a condição de "vida nua" e a negação da Dignidade da Pessoa Humana.

A reflexão do protagonista de Hotel Atlântico sobre a loucura e a internação oferece uma visão radicalmente desesperançosa de sua condição existencial e reforça a tese de que ele encarna a figura da "vida nua" agambeniana. O personagem equipara a errância incessante e desgastante de sua vida atual com o estado de coerção institucionalizada proporcionado pela internação. Esta equivalência é profundamente crítica: sugere que a sua liberdade precária, marcada pela marginalidade e pela anulação dos Direitos da Personalidade (nome, morada, laços), é tão degradante e desprovida de sentido quanto o aprisionamento manicomial.

Ao desejar o "transido esquecimento de tudo" e o estado de torpor, o protagonista anseia pela abolição da própria consciência. A loucura e a subsequente internação não são vistas como uma doença a ser curada, mas como uma solução radical para a sua despersonalização, um refúgio onde a sociedade, ao

interná-lo, assume a tutela total sobre sua existência biológica (*zoe*), libertando-o do fardo de ter que sustentar sua identidade social (*bios*).

Ele prefere a invisibilidade institucional à invisibilidade social que já o consome, endossando, de forma passiva, a redução de sua vida ao mero biológico, desprovido de valor político. A abdicação voluntária de sua autonomia e a entrega ao domínio do poder externo — "o mundo correria para me internar" — funciona como um ato final de denúncia: a Dignidade da Pessoa Humana já está tão comprometida que a única forma de "descanso" possível é a renúncia total à própria condição de sujeito de direitos. O trecho, portanto, consolida a crítica de Noll, revelando que a falha do Estado em garantir o mínimo existencial empurra o indivíduo para a fronteira da não-existência.

Essa leitura permite compreender que os direitos da personalidade, embora concebidos como inerentes, dependem de condições sociais mínimas para se realizarem. A obra expõe que a personalidade, entendida como centro de valores, identidade e autonomia, não é apenas um dado, mas algo que pode ser corroído por marginalização, pobreza, violência e ausência de vínculos. Nesse sentido, Noll mostra literariamente aquilo que a teoria dos direitos fundamentais afirma juridicamente: que a dignidade humana não se mantém apenas por declaração constitucional, mas exige políticas públicas, proteção social, reconhecimento simbólico e condições materiais de existência.

No cerne do ordenamento jurídico e das matrizes éticas que estruturam a sociedade contemporânea situam-se os direitos fundamentais. Tais direitos constituem fundamentos indispensáveis para a preservação e a promoção dos elementos mais essenciais da condição humana. Transcendendo fronteiras culturais e geográficas, eles convergem para um valor matricial que informa nossa compreensão de justiça e equidade. Dentre esses direitos estão os direitos da personalidade.

Segundo Canotilho (1999, p. 372),

> Os direitos de personalidade abarcam certamente os direitos de estado (por ex.: direito de cidadania), os direitos sobre a própria

> pessoa (direito à vida, à integridade moral e física, direito à privacidade), os direitos distintivos da personalidade (direito à identidade pessoal, direito à informática) e muitos dos direitos de liberdade (liberdade de expressão).

O protagonista de *Hotel atlântico* coloca diante do leitor e do jurista a figura do "cidadão sem cidadania": titular de direitos, mas privado de meios para exercê-los; reconhecido como pessoa, mas esvaziado dos elementos que conferem sentido à personalidade; protegido por normas, mas vulnerável na prática. A literatura, portanto, revela o ponto cego da cidadania brasileira no momento de sua reconstrução democrática: a distância entre o indivíduo abstrato dos direitos fundamentais e os sujeitos concretos que, como o personagem de Noll, vivem à margem das estruturas que deveriam assegurar dignidade, identidade e pertencimento.

A aplicação desta tensão ao romance é direta, pois o protagonista, sem nome, sem morada e sem laços, é a representação que foi incluído no território nacional, mas excluído da proteção real e do reconhecimento da cidadania.

Desta forma, a intersecção entre a marginalidade extrema representada em *Hotel atlântico* e o Direito Constitucional revela a falha estatal na garantia da efetividade dos princípios fundantes. O romance é um poderoso documento artístico da exceção que se manifesta no cotidiano social brasileiro, expondo a distância entre a norma idealizada (a Dignidade da Pessoa Humana como fundamento) e a realidade do desamparo.

O protagonista nolliano se torna a representação máxima daquele que é politicamente descartável e que, portanto, pode ser tratado como *homo sacer*, desafiando a premissa de que todos são iguais perante a lei e têm direito a uma existência digna. Hotel Atlântico, ao expor o vazio identitário e o desamparo radical como a condição de seu personagem principal, oferece à crítica jurídica um prisma irrefutável sobre os limites da cidadania no Brasil, consolidando-se como um instrumento literário essencial para a reflexão sobre os fundamentos éticos e a aplicação real do Direito.

Considerações Finais

No presente ensaio, propusemos examinar de que modo a condição de sujeito errante e anônimo no romance *Hotel atlântico* (1989) de João Gilberto Noll pode ser interpretada como uma metáfora da exclusão social e da falha do Estado na garantia da Dignidade da Pessoa Humana, bem como quais reflexões essa marginalidade ficcional provoca no campo do Direito.

Por meio do diálogo interdisciplinar entre a Teoria da Literatura e o Direito, este estudo demonstra que a obra nolliana é um documento artístico fundamental para a crítica da efetividade dos princípios constitucionais no Brasil pós-redemocratização. O protagonista, ao ser despojado de nome, morada e laços sociais, não apenas reflete o esgotamento ideológico e a crise da identidade do sujeito pós-moderno, mas atinge uma condição de desamparo que, sob a ótica da filosofia política de Giorgio Agamben (2002), o transforma na figura alegórica da "vida nua".

O ex-ator errante é, literalmente, o indivíduo reduzido à sua *zoē* (existência biológica), que foi politicamente excluído da proteção da *bios* (vida qualificada), tornando-se um ser que existe na fronteira da exceção. A análise do fragmento da obra, onde o personagem equipara a sua liberdade precária à coerção da internação psiquiátrica, sublinha o ponto limite em que a perda da autonomia e a negação dos direitos da personalidade (nome, intimidade, identidade, etc.) se tornam tão radicais que a única forma de "descanso" almejada é a abolição da própria consciência.

O cerne da contribuição deste artigo reside em demonstrar que a marginalidade ficcional de Noll funciona como um poderoso contraponto negativo ao arcabouço da Constituição Federal de 1988. Ao representar um sujeito desprovido dos atributos básicos que fundamentam a Dignidade da Pessoa Humana, *Hotel atlântico* expõe a distância abissal entre a promessa normativa do Direito e a realidade da exclusão social. O vazio existencial do protagonista é a manifestação da falha do Estado em conferir proteção e ancoragem ao cidadão, tor-

nando a crítica literária um instrumento imprescindível para questionar a eficácia social do princípio constitucional.

Em suma, a obra de Noll não é apenas uma exploração da angústia individual, mas uma interpelação política e ética ao Direito. Ao dar voz e forma àquilo que está fora das categorias jurídicas de proteção, o romance contribui para a crítica constitucional ao exigir que a Dignidade da Pessoa Humana seja compreendida não apenas como um valor abstrato, mas como uma condição material e simbólica que deve ser efetivamente garantida a todos os indivíduos, mesmo àqueles que o sistema insiste em reduzir à condição de invisibilidade e de mera vida.

Referências

AGAMBEN, Giogio. *Homo sacer***:** o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
AUGÉ, Marc. *Não-lugares:* introdução a uma antropologia da sobre modernidade. Editora 90 Graus, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos.* Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul: 2012.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul: 2012.

CANOTILHO, José Joaquim Gomes. *Direito constitucional e teoria da Constituição*. 3. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1999.

CARDOSO, Zelio de Almeida. *A representação da realidade na obra literária.* Revista Língua e Literatura. Departamento de Letras. Universidade de São Paulo. Ano XI, v. 14, 1985.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria:* literatura e senso comum. Minas Gerais: Editora UFMG, 2001.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*.12. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

NOLL, João Gilberto. *Hotel atlântico*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

Notas

1 A expressão "vida nua", no pensamento de Giorgio Agamben (2002), designa a vida humana reduzida ao seu aspecto biológico elementar, desprovida de garantias políticas e exposta ao poder soberano. Trata-se da condição em que o indivíduo é separado de qualquer forma de proteção jurídica, tornando-se vulnerável, inclusive à violência estatal. O autor desenvolve essa noção a partir da distinção entre vida natural e vida politicamente qualificada, exemplificando-a pela figura do homo sacer do direito romano. Em contextos contemporâneos, essa condição pode ser observada em sujeitos submetidos a estados de exceção, como refugiados, detentos e outras populações tornadas politicamente descartáveis (AGAMBEN, Giogio. *Homo sacer*: o poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002).

2 Concepção também enfatizada pelo próprio Antoine Compagnon, ao descrever a literatura do ponto de vista da função (2001, p. 35).

A estética francesa nos "feuilletons-romans" de Inglêz de Souza: ecocrítica e imaginários do antropoceno no contexto amazônico

Danielly Samara Mafra Pereira

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.237

Danielly Samara Mafra Pereira
Mestra em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (Universidade Federal do Oeste do Pará), Pesquisadora do Grupo de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (GEPI-CIMA CNPq/UFOPA) e do Grupo Epistemologia do Romance (CNPq/UnB).
E-mail: ls6699470@gmail.com

Itamar Rodrigues Paulino
Doutor em Teoria Literária pela UnB, Professor e pesquisador na Universidade Federal do Oeste do Pará, coordenador do Programa de Pesquisa e Extensão Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (PROEXT-CIMA) e do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ), ambos da Ufopa.
E-mail: itasophos@gmail.com.

Resumo: Analisa-se a influência do romance-folhetim francês na literatura brasileira, destacando a obra de Herculano Marcos Inglês de Souza como expressão amazônida desse gênero. Inspirado por autores como Émile Zola, Inglês de Souza adapta o folhetim ao contexto da Amazônia, transformando-o em uma ferramenta de análise social sob a lente da ecocrítica. Ao narrar as tensões do Realismo e o Naturalismo em obras como *História de um pescador* (1876) e *O cacaulista* (1877), Inglês de Souza não descreve apenas a paisagem, mas registra os imaginários do antropoceno, revelando o impacto da exploração humana sobre o bioma. Discute-se como sua escrita atua como uma memória longa da catástrofe, denunciando injustiças e a invisibilização de sujeitos frente ao avanço da lógica colonial. Apoiando-se em autores como Josef, Coutinho e Kaviski, constata-se que a produção ingleziana constitui um arquivo ético essencial para pensar a crise ecológica atual e a resistência da identidade amazônida dentro do panorama nacional.
Palavras-chave: Literatura. Inglês de Souza. Romance-folhetim. *História de um Pescador. O cacaulista.*

Abstract: Analyzing the influence of the French serialized novel on Brazilian literature, highlighting the work of Herculano Marcos Inglês de Souza as an Amazonian expression of this genre. Inspired by authors such as Émile Zola, Inglês de Souza adapts the serialized novel to the Amazonian context, transforming it into a tool for social analysis through the lens of ecocriticism. By narrating the tensions between Realism and Naturalism in works such as *História de um pescador* (1876) and *O cacaulista* (1877), Inglês de Souza not only describes the landscape but also records the imaginaries of the Anthropocene, revealing the impact of human exploitation on the biome. It discusses how his writing acts as a long memory of catastrophe, denouncing injustices and the invisibility of subjects in the face of the advance of colonial logic. Drawing on authors such as Josef, Coutinho, and Kaviski, this research argues that Inglez's work constitutes an essential ethical archive for understanding the current ecological crisis and the resistance of Amazonian identity within the national context.
Keywords: Inglês de Souza. French serialized novel. *História de um pescador. O cacaulista.*

Introdução

O presente artigo **traz** ao debate o romance folhetim (*feuilleton-roman*) de Herculano Marcos Inglês de Souza, um escritor de origem amazônida do século XIX que **traz** uma ecocrítica por meio da estética literária francesa e com pioneirismo, as crises ambientais no enredo literário expondo o uso desenfreado dos recursos naturais e também da lógica exploratória colonizadora e a política colonialista sobre a existência humana na Amazônia.

A literatura do *feuilleton-roman* de Inglês de Souza, traz a vida sintonizada dos povos incluindo indígenas, ribeirinhos e as diversas populações existentes na floresta que foi colocada no espaço do esquecimento por cronistas da história do Brasil, bem como seu modo cultural de viver e conviver na região, que se tornou invisível, diante do interesse colonizador exclusivo pela posse e pilhagem dos recursos pertencentes ao bioma amazônico, essenciais à vida das populações originárias.

Fazer a leitura da estética literária de Inglês de Souza na atualidade, é **trazer** ao debate confrontos sobre uma matriz histórica das crises que ainda nos atravessam como a devastação ambiental que iniciou com a vinda colonizadora e que perdura nos dias de hoje, bem como a exploração de corpos e territórios e a persistência de narrativas que silenciam sujeitos periféricos.

Nesse sentido, analisaremos a influência do romance-folhetim francês na literatura brasileira, destacando a obra de Herculano Marcos Inglês de Souza como expressão amazônida desse gênero. Inspirado por autores como Émile Zola, Inglês de Souza adapta o folhetim ao contexto da Amazônia, transformando-o em uma ferramenta de análise social sob a lente da ecocrítica. Ao narrar as tensões do Realismo e o Naturalismo em obras como *História de um Pescador* (1876) e *O Cacaulista* (1877), Inglês de Souza não descreve apenas a paisagem, mas registra os imaginários do antropoceno, revelando o impacto da exploração humana sobre o bioma. Discutiremos como sua escrita atua como uma memória longa da catástrofe, denunciando

injustiças e a invisibilização de sujeitos frente ao avanço da lógica colonial. Apoiando-se em autores como Josef, Coutinho e Kaviski, constata-se que a produção ingleziana constitui um arquivo ético essencial para pensar a crise ecológica atual e a resistência da identidade amazônida dentro do panorama nacional.

Tecendo literatura

A literatura do século XIX no Brasil, é marcada por uma intensa troca de influências culturais e literárias com o continente europeu, especialmente com a França, manifestado em diversos estilos e gêneros. Estas influências são refletidas em obras brasileiras que, em contextos de transformações políticas e sociais locais, traçaram em busca de uma identidade nacional.

Nessa época a França era o maior centro irradiador e exportador de arte, culinária, alta costura e modismos, sendo referência cultural em todo o mundo, inclusive no Brasil. Viajar à Paris pelo menos uma vez ao ano, mais do que simples protocolo, era para as elites brasileiras uma forma de renovar os seus vínculos citadinos e burgueses (Neger, 2018, p.4).

A Amazônia, como parte do Brasil, foi uma das regiões que mais recebeu essa influência transformadoras por meio de um de seus ilustres escritores, o obidense Herculano Marcos Inglês de Souza. Sua estética literária é evidenciada em sua perspicácia e sensibilidade em retratar a identidade do ser amazônida, detalhando existências de povos muitas vezes ignoradas pela literatura nacional que insistia em retratar apenas modelos europeus mesclados a uma literatura brasileira ainda sob efeito estético europeu.

> Nessa época, de acordo com Moisés (2016), também se estabelece o realismo como o início do progresso científico-filosófico-estético fundado numa realidade objetiva. Sobre a questão, podemos inferir que Paulino (2018) percebe o declínio do período romântico europeu dentro do Brasil em favor de escritores modernos já que estes, no Brasil, iniciaram a exposição de suas literaturas com novas teci-

> turas, distantes daquilo que era inspiração lusitana. Neste sentido, o autor enfatiza que o naturalismo surgiu como uma literatura prosaica "contaminada pelo espírito republicano e que evidenciava considerar em suas obras temas como povos indígenas, reconhecimento da presença afrodescendente no território nacional e a descrição do ambiente" (Paulino, 2018, p. 87), ainda que as propostas literárias do naturalismo começavam a focar seus enredos em questões mais sociais do que individuais.

Em face disso, tornou-se fundamental tecer uma estrutura literária baseada nos contextos históricos, sociais e culturais que o Brasil atravessava, não somente como influência narrativa, mas também "de reconhecer autonomia e individualidade estética tanto às personalidades literárias isoladas como à estrutura na qual elas operam e à qual, com sua presença, dão vida" (Stegagno-Picchio, 2004, p. 21). Embora no século em que o romance fora escrito, as questões regionais fossem pouco focadas no escopo literário, Inglêz de Souza propôs a si mesmo tornar sua obra o mais contingencial possível, protagonizando questões vinculadas à realidade ao trazer para o interior de seus textos romanescos no interior da Amazônia oitocentista.

A importância da Amazônia dentro dos espaços culturais e literários brasileiros não se restringe apenas à sua rica biodiversidade como é comumente apresentado. Ela se mostra como uma região forte e presente na história de povos que nasceram e encontraram na nela seu berço de proteção e sobrevivência por meio da intensa relação com os elementos naturais da região.

Entre os motivos que reiteram esse empoderamento está a grande diversidade floral e faunística local abrigada por entre rios, igarapés e igapós. Além desses elementos, destacam-se também os espaços sociais dessa extensa área pouco observada em nossa história com o devido valor cultural, literário, histórico e memorial, e com o devido respeito como um lugar sagrado unindo sociedade e espaço natural.

A Amazônia tem sido historicamente retratada através de imaginários eurocêntricos. Essas visões têm colocado a região em um pedestal exótico e selvagem, de focos exploratórios e co-

merciais. Os impactos causados profundamente a partir desses retratos, influenciaram as práticas políticas e ambientais que hoje a afetam. Assim, a região foi fruto de um impacto colonial (Souza, 2019). Esse imaginário colonizador frequentemente justifica a exploração e o desgaste que a Amazônia sofre, ignorando os saberes e as práticas culturais das populações locais.

Inglês de Souza e o Naturalismo inspirado na estética literária francesa

Dentre as correntes literárias, destacamos o Naturalismo, que surgiu no Brasil devido à maneira como Inglês de Souza conduziu seus escritos para uma nova literatura, apresentando cenas realistas da vida na Amazônia, tendo como base de sua prosa regionalista, a influência francesa e portuguesa por meio das estéticas realista e naturalista. A prosa regionalista nascera no último vintênio do século XIX sob a influência de Émile Zola e de Eça de Queirós, dando destaque aos primeiros tipos humanos e ambientais da galeria realista brasileira. Sobre o Realismo e o Naturalismo, Coutinho ilustra que:

> Tendências gerais da alma humana em diversos tempos, como Classicismo e Romantismo, surgindo o Realismo sempre que se dá a união do espírito à vida, pela objetiva pintura da realidade. Dessa forma, há realismo na Bíblia e em Homero, na tragédia e na comédia clássicas. [...] Do mesmo modo, o Naturalismo existe sempre que se reage contra a espiritualização excessiva, como em certas expressões do erotismo barroco ou na ficção naturalista do Século XIX (1986, p. 4).

Neste enfoque, o escritor paraense incorporou o movimento no Brasil em 1876, com *Cenas da Vida Amazônica*, portanto cinco anos antes de Aluísio de Azevedo com sua obra *O mulato*, em 1881. Souza buscou apresentar uma realidade bastante objetiva vivida em ambientes sociais e naturais, e explorando ainda as relações humanas a partir de seu ego experimental sobre os dramas da floresta.

Segundo Kaviski (2014), ao unir-se com a ciência, elabora-se uma concepção de romance que se propunha como objetivo primordial representar a realidade social e que teve sua súmula no "método experimental" de Émile Zola. Ainda que a estética realista-naturalista tenha suas especificidades no Brasil, o Naturalismo resultante da influência francesa, dialogou com as realidades locais destacando gradualmente questões sociais inflamadas nos anos oitocentos.

Assim, em todos os naturalistas predominava o espírito crítico, mas, com raras exceções no Brasil, "o naturalismo, que viu a abolição e a escravatura, não reflete a problemática da época. Pouco a pouco há uma ânsia de conhecimento mais profundo da realidade brasileira, seus fatores étnicos, ecológicos, suas instituições" (Josef, 1963, p. 11). Deriva daí, a preocupação em representar e também expor a diversidade cultural e as desigualdades sociais, havendo um reconhecimento da literatura como meio de abordagem crítica afrontando as injustiças ocorridas naquele período.

O escritor paraense retirou de cena a subjetividade e as idealizações que permeavam o romantismo de sua época e ressignificou o romance brasileiro difundindo "a objetividade e inquietações humanas, as angústias do homem, sua hereditariedade e a influência do meio no qual vive" (Gonçalves; Nogueira; Peres, 2021, p. 53). Desse modo, os elementos naturalistas incorporados à sua literatura transcenderam a mera descrição ambiental e se consolidaram como referências simbólicas e estéticas na representação do povo amazônida no século XIX.

Seus conflitos externos e internos, sua locomoção no espaço geográfico e social, abrem margens para discussões de temas históricos que colocam o leitor frente ao que é ficção e ao que é realidade por sobre um único eixo, o eixo epistemológico que serve de base para a construção dos romances inglezianos. Paixão (2004), ao falar sobre as influências deixadas pelos moldes europeus, identifica o lado científico de Inglêz de Souza em razão dos conhecimentos fundados na realidade e de suas narrativas bastante naturalistas advindos da Amazônia, no pe-

ríodo em que a importância científica e industrial se enquadravam ao racionalismo científico:

> Em uma época em que o Naturalismo privilegia a ciência, Inglês de Sousa traz toda uma bagagem de lendas, mitos nascidos na Amazônia, e mostra como o indivíduo se deixa dominar pelo medo ainda enraizado nos personagens que sofrem o canto sinistro do acauã, com a ameaça noturna da sucuri que pode emergir das águas dos rios a qualquer momento. Isso, no entanto, não impede o olhar do cientista, que é intercalado com críticas – quase delicadas – ao atraso de uma região que é vítima do esquecimento das autoridades (Paixão, 2004, p. 15).

João do Rio, em *O Momento Literário* (1908), revela que Inglêz de Souza cultivava preferências literárias que iam além da influência de Zola e Eça de Queiroz, frequentemente associadas à sua formação e produção. Entre suas referências prediletas estavam romancistas e realistas, em sua maioria de origem francesa, como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert e Alphonse Daudet, além do britânico Charles Dickens. Essas leituras marcaram sua instrução literária e contribuíram para a complexidade estilística e temática de suas obras.

A influência também desses autores é perceptível em suas obras, que combinam elementos do realismo e do naturalismo. João do Rio descreve as repostas de Inglêz de Souza ao seu inquérito:

> Cumprindo suas ordens, respondo às perguntas da circular que ele teve a gentileza de me enviar.
> 1º.- Os autores que mais contribuíram para minha formação literária foram Erkmann-Chatrian, Balzac, Dickens, Flaubert e Daudet.
> 2º.- Dos poucos trabalhos que publiquei, prefiro o Missionário, embora seu trabalho não corresponda à minha maneira atual de ver e sentir a natureza. *O Missionário* é grosso e arrumado! Tem pelo menos mais cem páginas. No entanto, ele ainda escreveria alguns capítulos hoje, como o do caminho do Pai, o dia de Nico Fidencio, o enterro de Totonio Bernardino.
> 3º. A esta pergunta só podem responder bem aqueles que se entregam à crítica literária, o que Deus me defenda. Como fã de literatura, acredito que o lirismo é a forma que vai predominar na poesia, e do

> romance, mesmo agora, é impossível tirar a preocupação social que está em todas as mentes. Para ser franco, considero essa questão das escolas de arte secundária: nem sequer estabeleço qualquer distinção entre obras literárias que não seja a de saber se o sujeito que se propõe a escrever para o público é ou não talentoso (Rio, 1908, p. 234-235).

Muitos enredos, inspirados no Positivismo europeu da época oitocentista, buscavam denunciar aspectos sociais, tornando-se até mesmo um retrato, diga se camuflado, das realidades experenciadas nesses espaços sociais. Dolzani [Inglêz de Souza] pode assim, descrever em suas criações as aflições vividas nas extensões da província do Pará que também eram vividas no restante do Brasil.

O literato introduziu nas narrativas brasileiras "a contribuição de um estilo terso, plástico e vigoroso que modelará a matéria regionalista transmitindo-a em 'formas brasileiras' aos futuros descritores de situações e paisagens" (Stegagno-Picchio, 2004, p. 260). Neste sentido, o escritor usou características regionalistas evitando uma estética que desqualificasse os habitantes da Amazônia, tal como ocorria com os registros cronistas dos séculos anteriores a Souza, cujo enfoque estava em apresentar as populações da Amazônia de maneira exótica, pitoresca e, não poucas vezes bizarra. Seu gesto estético foi fundamental na apresentação de narrativas que conectassem os personagens e o meio natural da floresta, gerando impactos nas representações literárias da e sobre a região amazônica.

Feuilleton-romam de Inglêz de Souza

Inglêz de Souza, um dos primeiros escritores a retratar a vida na Amazônia, apresenta em *Cenas da Vida Amazônica* um olhar profundo sobre a realidade local. Seus folhetins narravam o cotidiano de personagens da região amazônica abrangendo os espaços urbano e rural sendo posteriormente reunidos pelo sócio do jornal, o editor e também bacharel em direito, Bento de Paula Sousa em formato de livros, surgindo

assim os primeiros volumes: *História de um Pescador* e *O Cacaulista* sendo este, continuação do primeiro. Em 1877, Inglês publicou no formato de livro o último romance da trilogia, *O Coronel Sangrado* que apareceu pela primeira vez nas páginas da *Revista Nacional de Ciências Artes e Letras* como uma extensão d'*O Cacaulista*.

Sobre os *feuilletons-romans* divulgados na segunda metade do século XIX, Souza se concentrou nas dinâmicas sociais internalizadas nos mais variados ambientes que serviram de base para que o escritor conseguisse construir sua literatura de expressão amazônida e sua grande contribuição para a Literatura Brasileira. O vínculo homem-região Amazônica foi amplamente usado por Souza na composição das três narrativas de *Cenas da Vida Amazônica*, focando nas interações humanas nem sempre harmoniosas nas vilas ribeirinhas adjacentes aos municípios de Óbidos e Alenquer – palcos centrais da trilogia –; expondo seus habitantes com seus típicos modos de sobrevivência como caça, pesca e outras atividades sociais essenciais.

O primeiro folhetim ingleziano, *História de um Pescador*, ocorreu na Amazônia colonizada de influência europeia, precisamente na região de rios do baixo Amazonas e como o título sugere, apresentou ao público o pescador José Marques, um tapuio ribeirinho, filho de Benedita e do pescador Anselmo Marques, residentes num pequeno sítio nas proximidades da fazenda Jacaretuba, pertencente ao município de Alenquer.

O segundo folhetim, *O Cacaulista*, localizou-se também em área ribeirinha, mais no decorrer da narrativa apresentou o espaço urbano de uma cidade amazônida do século XIX, Óbidos, tendo como protagonista Miguel Fernandes Faria, um matuto ribeirinho herdeiro de um sítio governado após a morte de seu pai, por sua mãe Ana Fernandes situado do Paranameri.

Em sua produção de expressão amazônida, o autor se destacou como figura de grande importância para a sociedade brasileira, ao utilizar sua criatividade literária para narrar os traços sociais amazônidas presentes nas tramas de seus romances. Ambientadas em espaços ribeirinhos e urbanos, seus *feuil-*

letons-romans revelaram a originalidade cultural da Amazônia e são reconhecidas como valiosos documentos sociológicos, capazes de refletir a complexidade das relações humanas e ambientais na região.

Os folhetins, reunidos em livros editados e publicados, passaram a iluminar a maneira como a região amazônica começava a ser percebida como um lugar viável para a literatura além de sua biodiversidade, retratando as relações estabelecidas pelos habitantes. Desta forma, conforme Paulino (2018, p. 84), a narrativa ingleziana serviu de voz às minorias tradicionais esquecidas dentro da Amazônia, impondo desta forma, uma 'crise no pensamento burguês local de cultura europeia', que desconsiderou essas vozes na apresentação ao mundo do ser amazônida.

As ressonâncias contemporâneas de Inglêz de Souza têm mostrado os diversos prismas que compõem a Amazônia, abordando dentro de seu conjunto da obra temas essenciais a serem discutidos como exploração indevida, conflitos sociais, questões ambientais e temas de pertencimento regional miscigenados a elementos culturais como fontes essenciais de identidade de ser e viver na Amazônia e as suas vozes locais. Neste sentido, "pensar a viabilização da literatura enquanto ferramenta de prática de vida é dimensionar as amazonidades de modo amplo" (Andrade; Cunha; Rodrigues, 2023, p. 239), abre caminhos para que a literatura seja essencialmente amazônida.

As narrativas que compõem a obra de Inglêz nos apresentam os protagonistas como personalidades marcantes que não vivem narrativas com desfechos previsíveis vestidos de heróis que do início ao fim especulamos que haverá um 'felizes para sempre'. Nem sempre. A trilogia romanesca de Inglêz revela que seu final é imprevisível, frequentemente colocando o protagonista em situações desafiadoras. Às vezes, ele se vê em um sítio com reviravoltas impiedosas, ou partindo em um navio a vapor afastando-o de sua origem ou ainda, renegando todo o seu molde de civilidade europeia para internalizar-se dentro da própria origem matuta na Amazônia.

A Amazônia ingleziana como espaço de ruptura estética

Os *feuilletons-romans* de Inglêz de Souza formam uma teia com um estilo narrativo marcado por uma linguagem que torna a tessitura uma ponte de ligação entre o leitor-autor-obra, aprofundando nas situações narradas, uma aproximação da realidade amazônida. As narrativas instituem um mosaico que retrata o modo de vida ribeirinho, onde cada história liga à outra, formando um panorama de dinâmicas socioculturais na região do baixo Amazonas.

Influenciado por romancistas franceses, Inglêz incorporou em sua literatura as epistemes amazônidas evidenciadas em cada personagem que compõe sua obra maior, que é *Cenas da Vida Amazônica*, uma trilogia composta de romances unicamente amazônicos: *História de um Pescador* (1876), *O Cacaulista* (1876), *O Coronel Sangrado* (1877). Após essa tríade, Inglêz de Souza publicou um quarto romance, *O Missionário* (1891).

Posteriormente seus romances, o escritor produziu *Contos Amazônicos* publicado em 1893, que contém nove histórias sobre várias tramas estruturadas em crônicas amazônicas, destacando aspectos puramente amazônicos e recompondo a história brasileira na Amazônia da época em que Inglêz de Souza viveu. Alguns desses aspectos, conforme Leandro (2010), eram inexistentes para boa parte da História do país, razão pela qual, a série de contos conseguira colocar a Amazônia como cena de conflitos sociais e pessoais, dramas cotidianos, relação do imaginário mítico e encantamento com aspectos realistas da vida citadina e ribeirinha.

> Embora escape da forma naturalista, nesse texto em específico, Souza produziu uma obra original, regionalizada e de leitura agradável. Com pedaços da História do Brasil, ele colocou como pano de fundo um período de turbulência sociopolítica no País (Guerra da Cabanagem, 1835-1840; Guerra do Paraguai, 1864-1870), bem como questões religiosas e gênero. Seus contos revelam o jeito de ser e viver do povo do Baixo Amazonas, principalmente ribeirinhos, tapuios, índios, caboclos e cabanos. Sua voz tornou-se voz da gente

> marginalizada, que vive uma permanente pressão do progresso dos centros urbanos (Neves; Paulino, 2021, p. 21).

A forma como o escritor Souza delineia as agitações sociais, torna cada ato narrativo a continuação do outro e que a cada leitura, nos exige a perspicácia em encontrar o que de fato os une, o eixo da trama que carrega consigo as ideias, proposições e narrações que devem ser considerados para que tenha sua validade epistêmica (Paulino, 2021). Esse eixo move o modo comportamental de cada personagem, que é indissociável de sua cultura de origem.

A literatura de Inglêz traz à tona traços internalizados dentro da floresta amazônica como os conflitos nunca antes explicitados nas literaturas referentes à Amazônia, principalmente as relações humanas estremecidas no seu interior. Assim como Zola, Souza descortinou a região da visão da biogeocenose e elevou as interações das populações observando por outro prisma os detalhes culturais e sociais apresentados juntos à existência amazônida.

Essas nuances revelam quão rica e diversificada foi e continua sendo a Amazônia e como o escritor apanhou todos os fatos ocorridos no século XIX e imergiu na região narrada nos romances, tornando-a não apenas um palco simples onde atores reproduzem; colocou sua terra em sintonia com os fatos que transformaram o Brasil da época.

Como qualquer outra parte do nosso país, percebemos a Amazônia como uma região com seus espaços geográficos diversificados. Eles foram colocados por Souza como espaços da realidade cotidiana dos seres amazônidas e cada um desses, conduzindo eventos mostrados pelo literato com detalhes vividos pelo ser do meio urbano e o ser do meio rural revelando a intrínseca ligação e dependência contínua entre homem e a floresta. A essa apresentação do ser amazônida, Paulino chama de "condição amazônida" de ser e viver, ou seja:

> Ousamos, sem a pretensão de universalismo literário, apresentar o desafio de pensar uma possível *condição amazônida de uma época*,

> aproveitando que o mundo nas últimas décadas tem passado por novas configurações em seus modelos sociais, redefinindo a si a partir de conceitos do tipo sustentabilidade, ecologismo, ambientalismo, preservação, conservação, devastação, exploração, resistência, entre outros. A condição amazônida de uma época é uma proposta provocativa porque nela há o encontro severamente conflituoso e o debate efervescente do jeito colonizador de pensar o meio ambiente sob a lógica da exploração de recursos naturais em embate com lideranças de populações tradicionais que, cientes da fragilidade da floresta, exigem sua preservação (Paulino, 2014, p. 544).

Nesse contexto, é relevante destacar também a perspectiva adotada por Zola em seus romances, conforme nos depõe Cara, ao afirmar que "enquanto transformação e permanência de estruturas sociais, onde aos destinos humanos não caberiam previsões nem leis inevitáveis" (Cara, 2010, p. 102). Assim também, a literatura tecida por Inglês tece duras críticas às literaturas e seus escritores sobre a maneira como construíam e apresentavam a região amazônica apenas da ótica da biodiversidade, esquecendo que os indivíduos que existem dentro dela têm fundamental importância a partir de suas existências, seus trejeitos, mazelas sofridas e formas como tecem suas histórias.

> Não cessam os livros de falar da grande fertilidade das nossas terras. Os autores desses livros não chegam a ver senão a superfície das coisas. Demais, eles não conhecem as nossas condições de existência! Sabeis o que é ser pobre no Amazonas? É ser escravo. É ser pior do que isso (Souza, 1990, p. 49).

O próprio escritor-narrador se impressiona e se revolta perante o retrato do caboclo dentro de sua terra natal ser retratado nas diversas literaturas de forma pitoresca, selvagem, invisibilizada e não colhendo o que também é fundamental na Amazônia: as efervescências da vida interiorana, dando forças à sua descrição às épocas cruciais do Brasil do século XIX, envolvendo tramas com enquadramentos sociais enraizados na estrutura política e econômica colonizadoras.

Inglês de Souza utiliza sua experiência na Amazônia para retratar o habitante da floresta além dos estereótipos do ser indô-

mito, oferecendo uma leitura à luz das crises atuais. Ao situar sua escrita nas tensões entre a oligarquia monárquica e o positivismo republicano, o autor registra a gênese da colonialidade e da crise ambiental no Brasil. Assim, sua obra funciona como uma memória longa da catástrofe, revelando como a lógica do progresso da época iniciou processos de invisibilização de sujeitos e degradação que culminariam no antropoceno contemporâneo.

A descrição que o autor faz dos personagens dentro da região envolvendo fauna, flora, flúvio e firmamento influenciam na vida do ser amazônida e as tomadas de decisões no decorrer das histórias. Desse modo, a abordagem ingleziana é semelhante a que se encontra na engenharia literária de Zola em que se adquire um forte teor de "denúncia ao concentrar-se nos grupos marginalizados da sociedade, demonstrando que o emprego de métodos científicos na literatura não desumaniza os personagens, mas intensifica a crítica social e torna suas consequências mais contundentes e inescapáveis" (Santos; Kunrath, 2025, p. 19).

O protagonismo exigido por Inglêz de Souza em suas obras é sobre o ser amazônida, cunhado em seus costumes, hábitos de sua própria origem e também expondo seu comportamento moral na literatura, devido às situações vivenciadas tanto no âmbito social e político da época em que esteve presente. Essa relação social do amazônida exposta por Souza em sua obra reflete uma hierarquia entre colonizador e colonizado, produtores e pequenos agricultores e pescadores da época (Trindade, 2013).

Inglêz de Souza procurou com sua literatura, estabelecer as relações sociais existentes na Amazônia e seus enfrentamentos, destacando sua ânsia em demonstrar as causas determinantes para aquela condição amazônida da época (Josef, 1963), por meio de seus enredos cheios de detalhes sobre a sociedade amazônica à época invisível ao restante do Brasil. Assim, a leitura de Inglêz de Souza é um convite para uma percepção profunda dos modos de vida do ser amazônida, rompendo conceitos de que o matuto amazônida dever ser ignorado ou superficializado, afastando-o de sua identidade cultural amazônida.

Em síntese...

Inglêz de Souza, o primeiro romancista amazônida, se destacou pela capacidade de colocar a Amazônia como importante inspiração literária dentro da literatura brasileira. Seus *feuilletons-romans*, *História de um Pescador* e *O Cacaulista* buscaram a identidade do ser amazônida numa época em que este era visto de forma inferiorizada não só na literatura, mais por toda uma sociedade que não reconhecia a região de forma profunda.

Assim como Zola expunha as mazelas sociais de uma França endurecida, Inglêz de Souza buscou retratar os dramas vividos pelos habitantes da Floresta como desigualdades e conflitos sociais. A literatura de expressão amazônida de Inglêz de Souza é uma ficção que revela as realidades locais da Amazônia, necessariamente da região do Baixo Amazonas do século XIX, alcançando novas dimensões, que ultrapassam a questão da narrativa de um evento, sendo apropriado referir-se a sua obra literária como um documento sociológico. Ao ler Souza, temos a ideia de que é possível apreender uma realidade epocal com significações maiores do que era a Amazônia olhada naquele período.

A literatura de Inglêz de Souza transcende o registro oitocentista para se consolidar como um arquivo ético indispensável ao pensamento contemporâneo. Ao invés de um cenário inerte, a exuberância da Amazônia com seus rios, flora e fauna, o autor emerge como um organismo vivo que desafia a lógica de exploração iniciada no período colonial e agravada na crise ecológica atual. Esta escrita não é apenas representação do passado; é um dispositivo de memória que documenta a interação vital entre os componentes naturais e a identidade humana, resistindo à visão da floresta como mera fonte de recursos para o capital.

Neste contexto, a narrativa amazônida funciona como uma forma de resistência contra a invisibilização dos sujeitos e do território. A complexa teia de vida descrita por Inglêz de Souza convoca o leitor a uma nova imaginação do humano, na qual a existência biológica e a cultura estão intrinsecamente ligadas. Mais do que um chamado à preservação, sua obra é

um testemunho da memória longa da catástrofe que ameaça o ecossistema desde a colonização, reafirmando a literatura como o meio eficaz para unir a consciência ética à urgência de proteger o patrimônio da vida no antropoceno.

Portanto, podemos afirmar que Inglês de Souza é um escritor singular que valoriza o ambiente amazônico como fonte de inspiração literária. Sua obra revela uma arquitetura narrativa própria, articula o contexto natural e social da Amazônia oitocentista, e explora com sensibilidade espaços físicos e simbólicos da região. Ao fugir de repetições e parâmetros preconceituosos da cultura branca europeia, Souza constrói um prisma de realidades locais, expondo de maneira autêntica trejeitos, modos de vida e subjetividades do povo amazônida.

Referencias

CARA, Salete de Almeida. Realismo e perda da realidade: o naturalismo de Zola. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 15, n. 14, p. 100-111, dez. 2010.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil***.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

FABRINO, Ana Maria Junqueira. *História da literatura universal.* 2 ed. Curitiba: Intersaberes, 2017.

FERREIRA, Marcela. *Inglês de Sousa:* imprensa, literatura e Realismo. 2015. 307f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2015.

GONÇALVES, M.M.; NOGUEIRA. M.G.C.; PERES. V.S. Análise pós-colonial da obra O missionário, de Inglês de Sousa: a influência missionária na região amazônica. Revista Igarapé**,** Porto Velho (RO), v.14, n. 4, p. 50-63, 2021.

JOZEF, Bella. *Inglês de Sousa:* Textos escolhidos. Col. Nossos Clássicos nº 72. Rio de Janeiro; Agir. 1963.

KAVISKI, Ewerton. *Literatura brasileira:* uma perspectiva histórica. Curitiba: Intersaberes, 2014.

LEANDRO, Rafael Voigt. Inglês de Sousa: Amazônia, história e ficção. *Revista Água Viva*, v. 1, n. 2, 2010.

NEGER, Raquel Ripari. *Inglês de Sousa e a Belle Époque Amazônica***:** Um Estudo sobre a 'Civilidade' e a 'Matutice' na Óbidos do Século XIX. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Pará, 2018.

NEVES, Francenilce S.P.; PAULINO, Itamar R. Inglês de Souza: Sua vida e sua arte de "literar". *Biografias e Decolonialidades:* a Literatura de expressão amazônica e o universalismo poético paraense. Orgs, v.2 – Curitiba, CRV: 2021.

MEYER, Marlyse. De estação em estação com Machadinho. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica:* o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. p. 437-465.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira***:** do realismo à belle époque. São Paulo: Cultrix, 2016.

OKAMOTO, Monica Setuyo. A cultura brasileira no imaginário francês: da independência aos primeiros tempos da República. *Travessias*, Cascavel, PR, n. 1, p. 9-12, 2007. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/7020/702078411009.pdf. Acesso em: 29 out. 2025.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Introdução. In: SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

PAULINO, Itamar Rodrigues. Eixo epistemológico. In: Caixeta, Ana Paula Aparecida; Barroso, Maria Veralice. *Verbetes da Epistemologia do Romance*. Vol. 2/ Organizadoras. 1. Ed. Campinas, SP: Pontes, 2021.

PAULINO, Itamar Rodrigues. A Amazônia entre culturas, identidades e memórias. Em: LIMA, Rogério e MAGALHÃES, Maria da Glória (orgs). *Culturas e Imaginários: Deslocamentos, Interações e Superposições*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2018.

PAULINO, I. R. Entre les remous de l'imaginaire et les houles du réel : un regard sur la littérature amazonienne brésilienne dans la contemporanéité. Em OLIVIERI-GODET, Rita (org.). *Cartographies littèraires du Brèsil actuel***.** Éditions Scientifiques Internationales. Bruxelles: P.I.E-Peterlang, 2016. v. 14. 540-553.

RIO, João do. *O Momento Literário.* Rio de Janeiro: H. Garnier, 1908.

SALES, Germana Maria De Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 44-56, ago. 2007.

SANTOS, Edimara Ferreira; ARAÚJO, Joseane Sousa. A circulação dos romances–folhetins na Belém oitocentista. *Moara – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras***,** Universidade Federal do Pará, n. 52, 2019. Disponível em: https://www.periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/download/7810/5774. Acesso em: 14 out. 2025.

SANTOS, K. N. R. dos; KUNRATH, M. H. A simbologia da revolta em Germinal (1885) de Émile Zola. *Literatura e Autoritarismo*, n. 44, e88422, 2025. DOI: https://doi. org/10.5902/1679849X88422. Disponível em: https:// periodicos. ufsm.br/LA/article/ view/88422. Acesso em: 20 out. 2025.

SIMÕES Jr., A. S. Between Zola and Eça: Brazilian Naturalism at its zenith (1888). *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 4, n. 1, p. 11-20, 2012. ISSN 2177-3807, 2012.

SILVA, Marli Teresinha da. Alexandre Dumas: leituras machadianas e permanência do escritor na atualidade. *Garrafa*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 47, p. 280-301, jan./mar. 2019.

SOUZA. Herculano Marcos Inglês de. *História de um pescador*. Cenas da vida do Amazonas. 2ª ed. Belém, FCPT/SECULT: 1990.

SOUZA, Márcio. *História da Amazônia:* do período pré-colombiano aos desafios do século XXI. Rio de Janeiro: Record, 2019.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. *História da literatura brasileira.* 2. ed.rev. e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

TRINDADE, Maria de Nazaré Barreto. *Entre cacauais e paraná-mirins:* cultura e identidade em "Cenas da vida do Amazonas". 2013. 122 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Belém, 2013. Programa de Pós-Graduação em Letras. Disponível online: https://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/4777. Acesso em: 23 out. 2025.

A construção da cidade para além dos muros

Carina Rodrigues Lobato

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.238

Carina Rodrigues Lobato
Doutoranda em Literatura
(Universidade de Brasília)
E-mail: carinalobato.unb@gmail.com

Resumo: Este estudo busca observar e refletir a crítica a respeito do mundo patriarcal nos textos literários *O sonho da sultana* ([1905] 2014), *A cidade das damas* ([1405] 2006) e *Terra das mulheres* ([1915] 2018), que, além de refletirem aspectos sociais e históricos que nos desafiam até os dias atuais, projetam utopias que revelam outros marcos civilizatórios e adensam o olhar para questões humanas centrais.
Palavras-chave: Literatura. *O sonho da sultana. A cidade das damas erra das mulheres.* Fabulações feministas.

Abstract: This study seeks to observe and reflect on the critique of the patriarchal world in the literary texts *The Sultana's Dream* ([1905] 2014), *The City of Ladies* ([1405] 2006) and *Land of Women* ([1915] 2018), which, in addition to reflecting social and historical aspects that challenge us to this day, project utopias that reveal other civilizational milestones and deepen the gaze on central human issues.
Keywords: Literature. *O sonho da sultana. A cidade das damas. Terra das mulheres.* Feminist fabulations. Patriarchy. Utopia.

Introdução

Entre os séculos XX e XXI, muito se reflete, no campo da crítica e da teoria literária, a respeito da relação entre a produção ficcional e a realidade concreta. Mais especificamente, a questão gira em torno de como a ficção é capaz de evidenciar as grandes contradições das sociedades humanas modernas. Muitos teóricos se voltam para esse aspecto da criação literária principalmente para analisar o surgimento da forma romance, que, por suas características peculiares, possibilita outras maneiras de se retratar a realidade, trazendo à tona problemas concernentes à vida social e ao chão histórico. Os elementos e as novidades que atualizam o fazer literário — no que diz respeito não só à forma, mas também ao conteúdo — estão relacionados às transformações sociais, e, pensando em um recorte mais contemporâneo, ao protagonismo de grupos específicos, que em suas criações ficcionais — e também no campo da teoria literária, na ressignificação de obras de outros períodos — elaboram críticas extremamente pertinentes não só para denunciar violências e opressões, mas também, para propor alternativas. Esse é o caso dos gêneros literários identificados com os movimentos e as pautas feministas, classificados como *fabulações feministas.* De acordo com Barr (1992, p. 10-1 *apud* Gabriel, 2020, p. 112),

> O conceito de Fabulação Feminista foi proposto por Marleen Barr como um supergênero, ou um termo guarda-chuva que pudesse abarcar os diferentes gêneros literários utilizados por mulheres e que produzam nas leitoras um estranhamento cognitivo frente à dinâmica patriarcal de nossa sociedade. A fabulação feminista toma as provocações da teoria feminista como ponto de partida ficcional, usando a literatura para, por um lado, denunciar a arbitrariedade do patriarcado e, por outro, imaginar alternativas a ele.

Nesse sentido, há inúmeros exemplos de textos literários imbuídos de uma crítica contundente ao sistema patriarcal e de uma carga utópica que inaugura um certo tipo de futuro

que aponta para outras qualidades de relações (Gabriel, 2020). Levando-se em consideração a importância literária e histórica dessas produções, o objetivo deste trabalho é, a partir da análise dos textos *O sonho da sultana* ([1905] 2014), *A cidade das damas* ([1405] 2006) e *Terra das mulheres* ([1915] 2018), pensar os projetos e as críticas feministas neles contidos, tendo por foco a relação do corpo feminino e da cidade. As análises serão feitas levando-se em conta quatro conceitos principais, que serão explorados ao longo do texto: *cidade, misoginia, afeto* e *resistência*. É importante frisar que não há pretensões de encerrar aqui qualquer questão relacionada ao tema, mas antes, realizar um exercício crítico e filosófico.

Utopias feministas e a crítica social

O conto *O sonho da sultana,* escrito por Roquia Sakhawat Hussain (1880-1932), foi publicado originalmente em 1905, na revista *The Indian Ladies Magazine of Madras.* Natural da região da Bengala Oriental, atual Bangladesh, a autora cria, em seu texto, um universo onírico em que uma cidade indiana batizada de Terra Delas tem por regra fundamental o protagonismo feminino em todas as camadas da sociedade. Os homens existem, mas estão sob o regime da *purdah* e não podem circular livremente no espaço público — o que seria uma inversão do que acontece em algumas regiões de cultura muçulmana, onde existe uma área da casa reservada para os homens (*mardana*) e outra para as mulheres (*zenana*), mas aos homens são reservados privilégios como a liberdade e o acesso ao poder.

No romance *Terra das mulheres,* publicado em 1915, a autora norte americana Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) também cria uma sociedade comandada por mulheres — o país Terra das Mulheres — mas, neste caso, os homens inexistem há séculos, enquanto a civilização exclusivamente feminina se desenvolve. A narrativa explora justamente o relato de três estudiosos aventureiros que, após adentrarem as fronteiras do país, acabam por residir no local por vários meses. Por

meio do contato e do choque cultural entre os estrangeiros e as cidadãs da Terra das Mulheres, a autora tece duras críticas ao modelo civilizatório masculinista, revelando diferenças radicais de comportamentos, visões de mundo e relações humanas.

Já no texto da italiana Christine de Pizan (1365-1430), *A cidade das damas,* lançado em 1405, o enredo traz o andamento da construção de uma cidade concebida para ser habitada somente por mulheres. Entre jogos de metáforas e ironias, a cidade vai sendo erguida à medida em que a narradora passa por um processo educativo dos afetos (Rocha, 2016), propiciado pelas três Damas que a visitam — Razão, Retidão e Justiça. Ao longo da narrativa, é feita uma rememoração e uma reinterpretação histórica da vida de inúmeras mulheres, reais e fictícias, no intuito de denunciar toda uma tradição sexista e misógina que impera nos discursos filosóficos e literários oficiais.

Ao relacionar essas três obras, percebemos, primeiramente, um grande tema central: a *cidade*. De acordo com Park (1973, p. 26 *apud* Ramos, 2015, p. 303, grifos nossos),

> A cidade é algo mais que um amontoado de indivíduos e de conveniências sociais, ruas, edifícios, luz elétrica, linhas de bonde, telefones etc.; algo mais também que uma mera constelação de instituições e dispositivos administrativos. (...) Antes *a cidade é um estado de espírito, um corpo de costumes e tradições e dos sentimentos e atitudes organizados, inerentes a esses costumes, e transmitidos por essa tradição. Em outras palavras, a cidade não é meramente um mecanismo físico e uma construção artificial. Está envolvida nos processos vitais das pessoas que a compõem; é um produto da natureza e particularmente, da natureza humana*.

Considerando a cidade como uma estrutura que não se limita à seu aspecto físico, mas que resulta das interações humanas que ali acontecem, pode-se pensar que as narrativas desenvolvidas a partir da ideia de cidades e/ou países habitados e comandados exclusivamente por mulheres — no caso de *O sonho da sultana,* o isolamento dos homens equivale a uma ausência quase efetiva, ou, no máximo, a uma presença espectral, já que seus corpos não exercem influência nenhuma na vida da

comunidade — correspondem, dentro de seu universo ficcional, a propostas de novos marcos civilizatórios possíveis, a modos de vida completamente diferentes dos conhecidos e praticados pelas civilizações ocidentais, devido à inauguração de novos costumes, tradições e sentimentos provenientes "dos processos vitais das pessoas que compõem" a cidade. Isso se confirma em várias passagens dos textos, como estas de *O sonho da sultana:*

> Desde que a *mardana* foi estabelecida, não houve mais crimes, portanto, não precisamos de um policial para achar um culpado, nem queremos um magistrado para tentar um processo criminal.
> [...]
> — Por favor, diga-me, como vocês lidam com o cultivo da terra e qualquer outro trabalho braçal?
> — Nossos campos são lavrados por meio de energia elétrica, que fornecem força motriz para o trabalho, bem como para o nosso transporte aéreo. Não temos nenhuma estrada de ferro nem quaisquer ruas pavimentadas aqui.
> [...]
> — Nós não cobiçamos a terra de outras pessoas, nem lutamos por um pedaço de diamante, mesmo que seja mil vezes mais brilhante que o koh-i-noor, nem invejamos um governante em seu Trono do Pavão (Hussain, 1905, p. 15-17).

Estes trechos fazem referência à ausência de criminalidade e de órgãos de repressão policial, o que nos leva à ideia de bem estar social absoluto; à relação de trabalho não exploratória, que nos remete a um tipo de sistema econômico que não se pauta em divisões de classe; à utilização de energia limpa, que implica uma relação verdadeiramente sustentável com a natureza; e à adoção de um sistema político pacífico, que vai na contra mão de qualquer ideia imperialista ou colonialista, e é pautado na alteridade, no reconhecimento do diferente e no respeito por outros povos. Estes princípios são muito similares aos que encontramos no romance *Terra das mulheres,* como podemos ver nestes trechos:

> — Não há sujeira — disse Jeff subitamente. — Não há fumaça — acrescentou depois.
> — Não há barulho — contribuí, mas Terry desprezou minha declaração.

> Tudo era beleza, ordem, limpeza perfeita e a sensação mais agradável de lar por toda parte.
> [...]
> Que ideais nobres! Beleza, Saúde, Força, Intelecto, Bondade — para estes rezavam e trabalhavam.
> Não tinham inimigos; entre si eram todas irmãs e amigas.
> [...]
> Quanto mais eu aprendia, mais apreciava o que essas mulheres haviam conquistado, e menos orgulho sentia do que nós, com toda a nossa masculinidade, fizéramos.
> Entendam, elas não tinham guerras. Não tinham reis, nem padres, nem aristocracia. Eram irmãs, e conforme cresciam, cresciam juntas — não competindo, mas em ação unificada.
> [...]
> Essas cultivadoras cuidadosas desenvolveram uma fórmula perfeita para realimentar o solo com tudo que dele saísse. Todos os restos e sobras de alimentos, dejetos de plantas das lenhas ou da indústria têxtil, todo o material sólido dos esgotos, apropriadamente tratado e refeito — tudo que saísse da terra voltava para ela.
> [...]
> — Mas, sim, há seiscentos anos não temos o que se chama de uma "criminosa".
> [...]
> Viviam na paz absoluta, poderosas e plenas.
> [...]
> — Vocês são o resto do mundo. Vocês nos unem ao seu povo… a todas as nações e povos desconhecidos, que jamais vimos. Queremos conhecê-los, amá-los e ajudá-los… e aprender com eles.
> [...]
> Elas expressavam uma aversão definitiva a matar.
> [...]
> A característica mais evidente de todo aquele país era a perfeição do fornecimento alimentício (Gilman, 2018, s. p.).

Além das propostas de mudanças radicais de valores e práticas, também fica nítido que, por meio dessas criações utópicas, as autoras fazem denúncias e tecem reflexões extremamente pertinentes em relação à vida social concreta e à violência que sustenta os modelos de desenvolvimento patriarcais, machistas, sexistas e misóginos que são praticados há vários séculos. A *misoginia*, que tem por significado "aversão, repulsão mórbida, ódio ou desprezo por mulheres" (Colling, 2015, p. 515), é outro grande tema que atravessa esses textos. Em

Pizan (2006), talvez isso apareça de maneira mais forte, pois figuram no livro inúmeros relatos de opressões, assassinatos, torturas e desqualificações de mulheres ao longo da história; além disso, o próprio processo de educação da narradora tem relação com a (re)construção de seu afeto por si mesma, pois "a misoginia se manifesta, inclusive, no autodesprezo que as mulheres podem ser ensinadas a sentir em relação ao próprio corpo" (Colling, 2015, p. 517). Mas a crítica às agressões das quais as mulheres são vítimas está presentes em todas as obras:

> — Querida Sultana, sabe o quão injusto é trancar mulheres inofensivas e soltar os homens?
> — Por quê? Não é seguro para nós sair da *zenana*, pois somos naturalmente mais fracas.
> — Sim, não é seguro enquanto há homens perambulando pelas ruas, assim como também não é seguro quando um animal selvagem entra num mercado (Hussain, 2014, p. 12).
> ……
> ……....Terry colocou em prática sua convicção mesquinha de que uma mulher adora ser dominada, e, com força bruta, com a paixão e o orgulho de sua masculinidade intensa, tentou dominar aquela mulher.
> [...]
> — Claro que elas não entendem o Mundo dos Homens! Não são humanas… são apenas um bando de Fê-Fê-Fêmeas! (Gilman, 2018, s.p.).
> ……
> ……
> Era quase impossível encontrar um texto moral, qualquer que fosse o autor, sem que antes de terminar a leitura não me deparasse com algum capítulo ou cláusula repreendendo as mulheres.
> [...]
> Completamente absorta por essas reflexões, fui inundada pelo desgosto e a consternação, desprezando-me a mim mesma e a todo o sexo feminino, como se tivéssemos sido geradas monstros pela natureza.
> [...]
> Eis porque me irrita e me deixa triste que os homens afirmem que as mulheres queiram ser estupradas, que isso não as desagrada, mesmo quando se defendem gritando alto (Pizan, 1405, p. 119, 120 e 266).

O ódio, o desprezo e a violência direcionados às mulheres nas sociedades patriarcais acabam por inviabilizar qualquer

possibilidade real de vivência plena de direitos e de afetos — pois, a palavra *afeto* corresponde a um conjunto de atos como bondade, benevolência, devoção, proteção, cuidado e assistência, em suma, é uma das formas do amor (Abbagnano, 2007, s.p.). Em outras palavras, face a uma realidade social, histórica e política misógina que perpetua práticas perversas como a cultura do estupro e o feminicídio, a noção de cidadania acaba por não abarcar as mulheres, já que estas não têm direitos básicos verdadeiramente assegurados, como segurança, liberdade e bem-estar.

Diante do exposto, pode-se considerar que as comunidades paralelas habitadas somente por mulheres são espaços criados em que a cidadania e os afetos são vividos em plenitude, uma vez que a raiz patriarcal opressora é destruída e as mulheres ocupam todos os lugares de protagonismo. As cidades utópicas feministas são, em última análise, representações das resistências femininas. O conceito de *resistência*, segundo o Dicionário Crítico de Gênero, nasce na Física, e

> Em Física significa a *força que se opõe a outra*, que não cede à outra, mas também a força que defende um organismo contra o desgaste, a doença; [...] É nesse sentido que tem sido usada essa categoria nos estudos de feministas e de gênero e na história das mulheres em geral: para designar ações *de oposição à dominação e opressão de gênero. A ideia de resistência tem sido muito usada nos estudos feministas principalmente porque ela permite enxergar o protagonismo das mulheres em situações em que normalmente elas são pensadas como não sujeitos* (Colling, 2015, p. 647, grifos nossos).

Várias formas de resistência aparecem nos textos analisados, mas talvez a mais simbólica seja a própria criação dessas cidades e países fortes e seguros, esses espaços de humanização e de defesa contra as forças misóginas. A cidade de Christine de Pizan (2006, p. 125-6 e 355), por exemplo, equivale a uma fortaleza:

> Há uma razão ainda mais particular e mais importante para nossa vinda, que saberás através do nosso diálogo: deves saber que foi para afugentar do mundo este erro no qual caíste, para que as damas e ou-

> tras mulheres merecedoras possam a partir de agora ter uma fortaleza aonde se retirem e se defendam contra tão numerosos agressores.
>
> [...]
>
> Mas eu te profetizo, como uma verdadeira sibila, que a Cidade que tu fundarás com a nossa ajuda nunca findar-se-á na inexistência. Ela será, ao contrário, sempre próspera, apesar da inveja de todos seus inimigos; ela sofrerá vários ataques, mas nunca será tomada ou vencida.
>
> [...]
>
> Eis então tua Cidade perfeita, fortificada e bem segura como te havia prometido.

Após esta breve análise dos textos, me parece impossível não reconhecer a legitimidade dessas comunidades-resistência e a pertinência de se imaginar espaços em que o afeto está na base da estrutura social. É o que Alice Gabriel (2020) chama de "potência política da retirada", ou seja, o ato de retirar-se do sistema patriarcal opressor e fundar um outro. Metafórica e simbolicamente, essas narrativas evidenciam como nossa realidade concreta, dominada por homens, tem limitações sérias que podem ser ultrapassadas se os paradigmas forem completamente transformados. No entanto, diante de tanta riqueza ficcional, que chega a inspirar a construção de comunidades femininas separatistas no mundo real, permanece uma questão tão urgente quanto a abolição do patriarcado: como promover uma transformação feminista radical em um mundo também habitado por homens? Ou ainda, até que ponto o estabelecimento de comunidades paralelas (que são legítimas, como já apontado) é uma alternativa que colabora com a transformação da realidade concreta em sua totalidade?

Para começar a refletir acerca dessas questões, talvez seja essencial explorar um quinto conceito que também atravessa toda essa discussão: o *feminismo.* Segundo Marcia Tiburi (2015, s.p., grifos nossos):

> *O feminismo é uma crítica concreta da sociedade que tem base em uma ação teórica inicial e que é constitutiva da prática enquanto crítica da dominação masculina***.** Feminista é alguém que pensa criti-

> camente, enquanto essa crítica se dá na direção de uma releitura do mundo que tira os véus desse mesmo mundo organizado pela dominação masculina. Mas a dominação masculina não é apenas atitude dos homens, embora seja fácil para os homens, sujeitos concretos que autorizam a si mesmos como agentes da dominação masculina. A dominação masculina é estrutura de poder ao nível dos dispositivos do poder. *Engana-se quem pensa que o "machismo", nome vulgar da dominação masculina, será desmanchado apenas por meio de uma dominação feminina que seria, aliás, um erro capaz de destruir o feminismo.*
>
> [...]
>
> Feminismo é, sob qualquer aspecto, um termo que se deve usar tendo em vista seu *caráter plural. A pluralidade do feminismo não se refere apenas aos múltiplos coletivos, grupos e movimentos que se definem como feministas ou aos diversos modos pelos quais pessoas se definem como feministas.* No caso do feminismo, não se trata de falar da pluralidade das tendências apenas, mas de perceber que a pluralidade é própria ao conceito de feminismo, enquanto a pluralidade implica a singularidade que se relaciona com o seu outro.
>
> [...]
>
> Poderíamos sugerir o feminismo como universalismo, mas neste caso, teríamos que falar em algo como um universalismo verdadeiro. Pois *o universalismo é uma posição na qual todas as singularidades precisam ser assumidas, mas não na interioridade de um universal em sentido masculinista, patriarcal, capitalista, branco, europeu, de classes sociais e culturais favorecidas.* O universalismo pode ser precário diante do feminismo se ele não levar em conta o caráter rebelde, sublevado e inadequado do feminismo quando se trata de pensá-lo como aspecto do sistema patriarcal/capitalista. *O feminismo é um projeto que não se transforma na totalização que ele mesmo combate. Todo feminismo pode ser democracia, mas, certamente, seu impulso é anárquico no sentido de ser contrário ao poder. O que pode um poder que não combina com o poder?*
>
> Eis o espírito do feminismo.

Essas reflexões de Tiburi a respeito do conceito de feminismo, apontam para práticas que abarcam a pluralidade, a diversidade e sobretudo, um projeto universal que diz respeito a todos, a todas e a todes, visando a destituição do poder patriarcal baseado em privilégios e separações em favor de um sistema genuinamente democrático e autocrítico e que estará sempre pautado no questionamento do poder e no combate às opressões. Nesse sentido, os projetos feministas precisam

ultrapassar quaisquer tendências separatistas, — importantes, em um primeiro momento, para a organização, a defesa e a construção de reflexões e práticas de combate — e restituir o seu sentido universal, enquanto propostas revolucionárias de novas formas de organização social e política. Esses projetos, invariavelmente, estão imbricados também na constituição de novos sistemas econômicos, não estruturados na exploração e no sistema de privilégios.

Pensadores atuais, como o norte americano Asad Haider (2019), chamam a atenção para o perigo das políticas identitárias, que podem ser limitantes quando se pensa em uma luta universal de combate efetivo contra as opressões. Seu livro, *Armadilha da identidade*, tem como foco de discussão o racismo, mas suas ideias a respeito da identidade podem ser de grande utilidade para pensarmos nas limitações que podemos nos deparar nas lutas de combate ao racismo, ao machismo e à opressão de classe. Em resumo, o autor fala da necessidade de se estabelecer um "universalismo insurgente", que

> não reinvidica a emancipação unicamente para aqueles que compartilham minha identidade, mas para todos; a universalidade diz que ninguém será escravizado. Ela igualmente recusa congelar os oprimidos num status de vítimas que necessitam de proteção de cima; insiste que a emancipação é autoemancipação", e afirma que "o anticapitalismo é um passo necessário e indispensável nesse caminho (Haider, 2019, p. 148).

Considerações finais

Tendo por base a análise crítica dos textos aqui selecionados e um pequeno recorte das tendências contemporâneas de reflexões teóricas, o objetivo deste breve exercício filosófico é articular ideias fundamentais para se pensar um projeto feminista não limitado e não limitante. As mudanças estruturais dos modelos patriarcais e exploratórios se mostram cada vez mais urgentes e necessárias, uma vez que estamos rumando, há alguns séculos, para modelos de sociedade cada vez mais

destrutivas, excludentes e violentas. Uma chave fundamental dos textos literários apresentados aqui é a comprovação de que uma mudança estrutural implica uma mudança radical de consciência, e vice-versa. Cabe a nós, a todas, todes e todos nós, a responsabilidade de promover essas mudanças, para que tenhamos, verdadeiramente, uma perspectiva de futuro para a humanidade.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

COLLING, Ana Maria. *Dicionário crítico de gênero*. Dourados: UFGD, 2015.

GABRIEL, Alice. Terras de homem nenhum: fabulações, lesbiandade e separatismos. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v. 29, n. 1, p. 107-121, 16 jul. 2020.

GILMAN, Charlotte Perkins. *Terra das mulheres* [1915]. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. (Livro digital).

HAIDER, Asad. *Armadilha da identidade*: raça e classe nos dias de hoje. São Paulo: Veneta, 2019. (Coleção Baderna).

HUSSAIN, Rokeya Sakhawat. *O sonho da sultana* [1905]. Trad. Lady Sibila. São Paulo: Universo Desconstruído, 2014.

PIZAN, Christine de. A cidade das damas [1405]. Trad. Luciana Eleonora de Freitas Calada. In.: CALADA, Luciana E. de Freitas. *A cidade das damas*: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan. 2006. 371f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

ROCHA, Aline Matos da. A arte e o ato de amar na cidade das damas: uma leitura do amor desde a perspectiva do texto da bell hooks. *Revista Textos Graduados*, Brasília, v. 2, n. 1, p. 18-27, 15 jul. 2016.

RAMOS, Edivaldo Fernandes. A Cidade pensada teoricamente. *Caderno de Geografia,* Belo Horizonte, v. 25, n. 44, 11 jun. 2015.

TIBURI, Marcia. O que é o feminismo. *Revista Cult,* 4 de março de 2015.Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-que-e-feminismo/> Acesso em: 05 dez. 2020.

Entre ecos e espelhos: intertextualidade e descentramento do sujeito em "Trem do atlântico", de David Oscar Vaz

Wilbett Oliveira

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.239

Wilbett Oliveira
Pós-Graduado em Literatura Brasileira (Universo, RJ). Pós-Graduado em Ensino de Filosofia e Sociologia (Faculdades Alfa, SP).
Ensaísta, poeta e editor.
E-mail: wilbett@gmail.com

Resumo Neste ensaio analisaremos o romance *Trem do atlântico*, de David Oscar Vaz, investigando a articulação entre intertextualidade e o descentramento do sujeito. Apoiando-se em teóricos como Vítor Manuel de Aguiar e Silva e Antonio Candido, o texto examina como a construção da personagem protagonista, analisada à luz dos estudos de Beth Brait, reflete a fragmentação da identidade moderna ao dissolver-se em ecos de figuras como Borges e Pessoa. Investigamos como a narrativa se afasta da linearidade para se consolidar como uma obra aberta, onde o sujeito não se constitui como unidade, mas como um arquivo instável de memórias. Conclui-se que a personagem Tiago opera como um espelho de alteridades, cuja incompletude formal espelha a própria impossibilidade de síntese do sujeito contemporâneo, configurando uma poética da não-conclusão que desafia o fechamento estrutural e semântico do gênero romanesco.
Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea. *Trem do atlântico.* Intertextualidade. Descentramento do sujeito.

Abstract In this essay, we analyze David Oscar Vaz's novel *Trem do atlântico*, investigating the link between intertextuality and the decentering of the subject. Drawing on theorists such as Vítor Manuel de Aguiar e Silva and Antonio Candido, the text examines how the construction of the protagonist — analyzed in light of Beth Brait's studies — reflects the fragmentation of modern identity by dissolving into echoes of figures like Borges and Pessoa. We investigate how the narrative moves away from linearity to establish itself as an open work, where the subject is not a unitary entity but an unstable archive of memories. It concludes that the character Tiago operates as a mirror of alterities, whose formal incompleteness reflects the very impossibility of synthesizing the contemporary subject, establishing a poetics of non-conclusion that challenges the structural and semantic closure of the novelistic genre.
Keywords: Contemporary Brazilian Literature. *Trem do atlântico*. Intertextuality. Decentering of the Subject.

I Primeira estação ou introdução

Neste ensaio analisaremos o romance *Trem do atlântico: dezessete partes para um todo incompleto*, de David Oscar Vaz (2024), a partir da articulação entre intertextualidade, forma romanesca e descentramento do sujeito. Fundamentado na Teoria da Literatura — especialmente nas contribuições de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Antonio Candido, René Wellek e Austin Warren e Terry Eagleton —, pretendemos investigar como narrador, tempo e espaço operam como dispositivos formais que dissolvem a ideia de identidade unitária. Além disso, a intertextualidade no romance de Vaz é compreendida não como ornamento erudito, mas como estrutura ontológica da narrativa, na qual o sujeito se constitui como efeito de memória, linguagem e herança literária. Constatamos que a incompletude formal do romance corresponde à impossibilidade de síntese identitária, configurando uma poética da não-conclusão.

O romance de David Oscar Vaz (2024) insere-se na tradição do romance moderno e contemporâneo que problematiza simultaneamente a forma narrativa e a constituição do sujeito. Desde a sua organização fragmentária, o texto sinaliza uma recusa ao fechamento estrutural e semântico, aproximando-se da concepção de romance como forma aberta, conforme definida por Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1967). Não se trata apenas de uma opção formal, mas de uma escolha estética e ontológica: a fragmentação do texto reflete a fragmentação da experiência subjetiva que ele encena.

Analisaremos, também, o personagem Tiago, à luz dos estudos de Beth Brait, para quem a personagem deve ser compreendida como efeito discursivo e instância enunciativa, articulando tal perspectiva a reflexões contemporâneas sobre protagonista, memória e dialogismo. Longe de uma análise tipológica ou classificatória, busca-se aqui acompanhar o movimento da personagem no interior da narrativa, observando como sua subjetividade se constrói no fluxo da viagem, na herança das vozes e na experiência da incompletude.

Pensar a personagem no romance contemporâneo implica abandonar qualquer expectativa de totalidade psicológica ou de coerência identitária. A figura ficcional, sobretudo na narrativa moderna e contemporânea, já não se oferece como espelho do sujeito empírico, mas como espaço de tensão, atravessamento e linguagem. Em *Trem do atlântico*, romance de David Oscar Vaz, essa concepção manifesta-se de modo particularmente sensível na construção de Tiago, protagonista cuja identidade se delineia menos por atributos fixos do que por deslocamentos, escutas e reminiscências.

II Segunda estação ou entre viagem e memória de Tiago em *Trem do Atlântico*

Desde suas primeiras aparições, Tiago é apresentado como alguém em trânsito. A viagem não surge apenas como tema, mas como forma de existência narrativa. Ele parte movido por um impulso que antecede a reflexão, num gesto que já anuncia a instabilidade de sua identidade: "Com a chegada de julho, alegria nos olhos e cabelos ao vento, tchau mãe, tchau pessoal, Tiago meteu o pé na estrada, num tesão de viagem!" (Vaz, 2024, p. 19)[1]. O entusiasmo do deslocamento não se traduz em direção clara; antes, inaugura um percurso marcado pela abertura ao inesperado. Essa condição errante permite aproximar Tiago do que Beth Brait descreve como personagem-processo: uma figura que não antecede o discurso, mas se constitui nele, sem alcançar uma forma definitiva (Brait, 2017). Tiago não se apresenta como sujeito que domina sua trajetória, mas como alguém que se deixa afetar pelo encontro, pelo outro e pela memória.

Ao longo do romance, a subjetividade de Tiago é continuamente atravessada por histórias que não viveu diretamente, mas que o constituem simbolicamente. A consciência de ser herdeiro de narrativas alheias emerge como elemento central

1 A partir daqui usaremos apenas o número de página do livro analisado nas próximas citações.

de sua formação: "Tinha poucas certezas, uma delas a de que sua vida era uma represa onde desaguavam as histórias dos que vieram antes" (p. 40). A metáfora da represa sugere acúmulo, contenção e circulação, afastando qualquer noção de identidade originária.

Neste ponto, a análise do personagem Tiago aproxima-se da noção de personagem como figuração semântica proposta por Carlos Reis (2017), segundo a qual a personagem funciona como núcleo de sentidos em movimento. Tiago não é apenas alguém que recorda; ele é constituído pela memória como campo de forças, em que passado e presente se interpenetram sem síntese.

A formação subjetiva de Tiago ocorre também no contato com livros, autores e tradições. A cena da biblioteca de José Maia explicita esse processo ao reunir vozes filosóficas e literárias diversas, compondo um espaço de escuta e atravessamento (p. 152–153). A leitura não aparece como erudição ornamental, mas como experiência constitutiva. Sob essa perspectiva, Tiago pode ser compreendido como personagem dialógica, nos termos de Bakhtin (2018): uma consciência que não se fecha em si mesma, mas se constrói na relação com outras vozes. Beth Brait retoma esse princípio ao afirmar que a personagem moderna é sempre atravessada por discursos alheios, impossibilitando qualquer identidade unívoca (Brait, 2016).

O percurso de Tiago não conduz a uma revelação final ou a uma síntese reconciliadora. Ao contrário, o romance parece insistir na ideia de que conhecer-se é aceitar a fragmentação: "Saber essas histórias era saber-se" (p. 41). O verbo saber não aponta para domínio, mas para reconhecimento da complexidade. Essa recusa da totalidade insere *Trem do atlântico* no horizonte do romance brasileiro contemporâneo, marcado por personagens em deslocamento identitário e por narrativas que privilegiam a experiência sobre a resolução (Dalcastagnè, 2006). Tiago encarna esse sujeito em trânsito, para quem a viagem não é metáfora de chegada, mas de permanente abertura.

Lido à luz de Beth Brait e da teoria contemporânea da personagem, Tiago configura-se como figura discursiva mar-

cada pela errância, pela memória e pelo diálogo. Sua identidade não se fixa em traços psicológicos estáveis, mas se constrói no movimento da narrativa, na escuta das vozes e na aceitação da incompletude.

Mais do que protagonista de uma história de viagem, Tiago é a própria experiência narrativa do deslocamento. Em *Trem do Atlântico*, a personagem não responde à pergunta "quem sou?", mas sustenta a pergunta como forma de existência. É nesse gesto — ensaístico, aberto e reflexivo — que o romance encontra sua força estética e sua relevância crítica.

Desde o subtítulo, já se evidencia a travessia do personagem protagonista Tiago indicada pelo termo numérico "dezessete", que equivale às 17 estações ou travessias, pois simbolicamente 17 significa transição e equilíbrio, e em outras fontes clássicas, a exemplo da Tradição Islâmica, em que o alquimista Jabir ibn Hayyan considerava o 17 a base de todo o mundo manifestado (dividindo o mundo em 1, 3, 5 e 8, cuja soma é 17). É o número central da liturgia xiita e das orações diárias. Na Antiguidade Grega (Pitagóricos) era visto com certa reserva por estar entre o 16 e o 18 (que representam quadrados e retângulos perfeitos), simbolizando uma "ruptura" ou obstáculo. No Tarot, corresponde ao Arcano 17, "A Estrela", que simboliza esperança, renovação e a conexão entre o céu e a terra (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p. 338; p. 410).

III Terceira estação ou a intertextualidade e o descentramento do sujeito em *Trem do atlântico*

Em *Trem do atlântico*, o narrador do romance não assume a posição de instância soberana do relato. Ao contrário, reconhece reiteradamente a precariedade de sua memória e de sua capacidade de reconstrução do passado. Quando afirma ser necessário "destapar o carcomido baú do tempo, um tanto corrompido pelas traças do esquecimento e pelos vermes do equívoco" (p. 39), o texto inscreve a narração no campo da fa-

lha e da deterioração. Essa ação/declaração do narrador carrega uma densidade melancólica e filosófica notável.

Ao tratar a memória não como um arquivo limpo, mas como um objeto biológico em decomposição, o texto toca em feridas centrais da condição humana, em que o "baú" sugere que o passado é algo estanque e encerrado, uma tentativa humana de organizar o fluxo caótico da vida em compartimentos. O ato de "destapar" indica um movimento de coragem ou desespero. Existencialmente, confrontar o passado é um risco, pois raramente encontramos o que esperávamos. O que foi guardado mudou de forma. Como seres lacunares, somos feitos tanto do que lembramos quanto do que esquecemos. O "esquecimento" aqui não é passivo; ele é um agente que consome a integridade do "eu". Se a nossa identidade depende da memória, uma memória "corrompida pelas traças" resulta em um sujeito incompleto, cheio de vazios.

O "equívoco" sugere que nem tudo o que lembramos aconteceu daquela forma. Nossas defesas psicológicas e o passar dos anos agem como parasitas que digerem os fatos e expelem interpretações distorcidas. Existencialmente, isso aponta para a impossibilidade de uma verdade absoluta sobre a própria vida. Estamos condenados a olhar para trás através de uma lente que já foi mastigada pelo erro. Nesse sentido, o tempo não preserva; ele degrada. A busca pela "essência" ou pelo "passado real" é uma tarefa inglória, pois o objeto de busca já está "carcomido". O ser humano é um historiador de ruínas de si mesmo. Ainda na declaração/afirmação do autor há um eco de pessimismo que lembra correntes como as de Schopenhauer ou a poesia de Augusto dos Anjos, em que o biológico (vermes, traças) devora o metafísico (tempo, memória).

O passado não se oferece como sequência ordenável de fatos, mas como matéria instável, contaminada e parcial. Essa postura confirma o deslocamento do narrador moderno descrito por Antonio Candido (1967), em que a narração passa a incorporar a própria precariedade do sujeito histórico que a produz. Essa instabilidade narrativa intensifica-se no reconhe-

cimento do espelhamento entre eu (personagem) e outro: "viu algo de si no medo do outro" (p. 39). Essa declaração dissolve a fronteira entre observador e objeto observado, comprometendo qualquer ilusão de exterioridade e descreve o momento em que a distância entre o observador e o observado colapsa. Ela sugere que "não somos ilhas": o que nos assombra individualmente é o que nos une coletivamente. Ver-se no medo do outro é despir-se das pretensões de ego e aceitar a precariedade comum a todos os seres vivos.

"Ver algo de si" no medo alheio é um ato de *anagnorise* (reconhecimento). O sujeito percebe que o medo não é uma fraqueza externa, mas uma característica universal. O medo do outro é o espelho que revela a fragilidade que o "eu" tentava esconder sob uma máscara de invulnerabilidade. No entanto, esta declaração sugere um movimento de volta para si: "viu algo de si", aproximamo-nos do pensamento sartreano em que o outro é o mediador entre eu e eu mesmo (Sarte, 1943). O olhar do outro me petrifica e me revela como um objeto. Ao ver o medo alheio, o sujeito percebe que ele também é capaz de causar medo ou que compartilha da mesma substância finita e "finitizável". É o reconhecimento de que a separação entre "eu" e "outro" é porosa (Sarte, 1943).

O narrador não domina a história que conta; ele se vê implicado nela. Tal procedimento corresponde ao que Wellek e Warren (1971) identificam como narrador autoconsciente, cuja voz inclui reflexão crítica sobre os limites da representação.

A organização do tempo narrativo reforça esse descentramento. Em lugar de uma progressão cronológica, o romance estrutura-se a partir de um tempo acumulativo, governado pela memória. A metáfora segundo a qual a vida é "uma represa onde desaguavam as histórias dos que vieram antes" (p. 39) formula uma concepção temporal em que o passado não se encerra, mas insiste no presente. Trata-se de um tempo psicológico, nos termos de Aguiar e Silva (1971), em que as camadas temporais se sobrepõem e impedem qualquer narrativa linear de formação. O romance não narra um percurso de amadure-

cimento, mas a intensificação da consciência da fragmentação. Nesse contexto, diferente de um rio, que flui e se renova, a represa retém.

Nesse sentido, a memória não é apenas um registro do passado, mas algo que sobrevive e pressiona o presente (Bergson, 2010). Se as histórias "desaguam" ali, a represa funciona como um reservatório da experiência humana. Há uma tensão entre tradição e estagnação, pois uma represa é uma construção que interrompe o fluxo natural para gerar algo (energia, sobrevivência) ou para conter o caos. filosoficamente, isso aponta para a tradição: o lado positivo: é o manancial que preserva a cultura e a sabedoria dos antepassados, o lado crítico: uma represa pode representar o peso do passado que impede o "vir-a-ser", quando as histórias deságuam e ficam retidas, elas podem se tornar águas paradas, pesadas, simbolizando o peso de traumas ou dogmas herdados que sufocam a novidade.

O espaço narrativo opera de modo análogo. A recorrência da viagem não configura um deslocamento orientado para a chegada, mas uma travessia contínua, sem promessa de síntese. Quando o narrador afirma que "saber essas histórias era saber-se" (p. 39), o texto associa explicitamente identidade e deslocamento, dissolvendo a ideia de um eu anterior à experiência.

Neste sentido, a existência, tal como sugerida pelas imagens do "baú carcomido" e do "saber-se através das histórias", revela-se como um exercício paradoxal de arqueologia identitária. Se, por um lado, o sujeito está condenado a uma herança de fragmentos — uma matéria narrativa já processada pelas "traças do esquecimento" e deformada pelos "vermes do equívoco" —, por outro, é apenas nesse inventário de ruínas que ele consegue consolidar uma autoconsciência. Não existe um "eu" puro, isolado do tempo; o "saber-se" é um ato de apropriação do que restou, uma tentativa de conferir dignidade ao que foi corrompido. Assim, a identidade não se manifesta como uma verdade intacta guardada no passado, mas como a própria coragem de "destapar" o que é falho, reconhecendo que a essência

humana é, simultaneamente, o registro da perda e a reconstrução narrativa do que sobreviveu à corrosão dos anos.

O espaço no romance *Trem do atlântico* deixa de ser cenário para tornar-se força constitutiva da subjetividade, conforme a concepção de Antonio Candido (1965). O texto se assume como atravessado por vozes anteriores, o que implica uma concepção de sujeito não originário, mas derivado. A identidade narrativa constitui-se como arquivo, efeito de leituras e heranças simbólicas. A referência ao texto de Borges — "os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens" (p. 151) — condensa simbolicamente essa lógica. O espelho não confirma uma identidade; ele a multiplica. Em *Trem do Atlântico*, o sujeito existe como proliferação de versões de si, jamais como unidade estável. O espelho, em Borges, não confirma a identidade; ele a duplica, a fragmenta, a torna potencialmente infinita. Em *Trem do atlântico*, o sujeito narrativo existe precisamente nessa lógica de multiplicação: ele não se reconhece como unidade, mas como proliferação de versões de si. Essa multiplicação impede qualquer leitura essencialista da identidade. O narrador não busca descobrir quem é, mas confrontar-se com aquilo em que se fragmentou. Cada memória, cada leitura, cada encontro funciona como espelho que devolve uma imagem parcial e instável. Essa concepção dialoga com a leitura de Eagleton (1983) sobre a crise do sujeito humanista na literatura moderna, em que o eu se revela como efeito de discursos e não como origem de sentido.

O diálogo com Fernando Pessoa aprofunda essa fragmentação ao introduzir a dimensão do irrealizado. Ao retomar os versos deste poeta, a afirmação de que "na vida não há 'se'. Se...se houvesse se, eu seria outro e você nem existiria" (p. 19) incorpora a negatividade pessoana: o sujeito define-se tanto pelo que viveu quanto pelo que poderia ter sido e não foi. A identidade constrói-se como resto, como resultado de escolhas que suprimiram outras existências possíveis. Não há reconciliação entre essas versões do eu, apenas convivência tensa entre o vivido e o abandonado. Ao dizer que "na vida não há "se". (p. 19), o narrador afirma que o ser humano se define pelas suas

ações concretas, e não pelas suas intenções não realizadas. O "eu" que não fez, não é. O "se" é o fantasma de uma identidade que nunca existiu. Ao eliminar o "se", a vida ganha um peso trágico e belo. Cada escolha é definitiva. Isso nos obriga a olhar para o "baú carcomido" não como um erro, mas como a única matéria-prima real da nossa história.

Revisitar o passado não equivale a esclarecê-lo, mas a confrontar zonas de sombra. A imagem do tempo como "baú carcomido" (p. 41) e o reconhecimento do "eu no medo do outro" (p. 39) aproximam o romance de uma estética da investigação falhada, em que a verdade não pacifica, mas desestabiliza. A memória surge como espaço de inquietação, não de ordenação. Esse conjunto de procedimentos culmina na metalinguagem. Como se observa na fala de José Maia:

> — Sabe o que nós buscamos quando abrimos um romance? É um sentido, pois a vida está cheia de lacunas, de incoerências, de ações incompatíveis com o que parece ser o caráter das pessoas. Sabe quando percebemos que estamos lendo um bom romance? É quando o narrador nos convence, ainda que não se perceba logo, que aquilo que estamos lendo não podia deixar de ser escrito (p. 152).

Notamos nesse trecho que o romance pela ótica do narrador surge como uma ferramenta de totalização. Ao escrever (ou ler) uma história, nós preenchemos as lacunas da existência. O trecho destaca o papel do narrador em convencer o leitor. No cotidiano, não temos um narrador para explicar por que alguém agiu "fora do caráter". No romance, o narrador é quem faz a ponte entre a ação e a psicologia. Ele cura as "feridas" da incompreensão humana. Ele transforma o caráter das pessoas (que na vida real é fluido e contraditório) em algo compreensível, ainda que complexo.

O romance impõe uma ordem onde antes havia apenas sucessão de fatos. Ele transforma o acaso em destino. Essa passagem nos permite inferir que a escrita aparece como gesto vital diante da fragmentação subjetiva.

O texto de David Oscar Vaz explicita sua recusa ao fechamento, como se observa na constatação feita pelo narrador no último capítulo (17) — propositalmente intitulado **O todo incompleto —** de que "assim poderia terminar este romance se não fosse a necessidade de esclarecer ainda o destino de seus personagens" (p. 161), A incompletude formal corresponde à impossibilidade de síntese identitária: o romance não se encerra porque o sujeito não se resolve. Dessa forma, *Trem do Atlântico* constrói uma poética da não-conclusão, em que forma, narrador, tempo, espaço e intertextualidade convergem para afirmar a identidade como processo instável e irredutível a totalizações.

Neste livro, a intertextualidade não se apresenta como jogo alusivo ocasional nem como estratégia de legitimação cultural, mas como princípio constitutivo da própria existência narrativa. O romance explicita desde cedo essa condição, como acentuado no prefácio do livro por Luiz Eduardo de Carvalho:

> não faltam citações explícitas, como a Jorge Luis Borges ou a Fernando Pessoa, nem escamoteadas como a Guimarães Rosa ou Edgar Allan Poe e a uma miríade de outros escritores ou a suas obras, num exercício metalinguístico tão afeito ao que, por aqui, chamamos de pós-modernidade e, lá na Europa, chamam de neobarroco (2024, p. 12-13).

Nesse sentido, no interior da diegese, o texto impede qualquer leitura ingênua da intertextualidade como ornamento: o romance assume-se como atravessado por outras vozes e, mais radicalmente, como incapaz de existir fora delas. Essa postura corresponde à compreensão contemporânea da intertextualidade não como relação externa entre textos, mas como condição ontológica da linguagem literária, pois, a literatura moderna frequentemente tematiza a impossibilidade de um discurso originário, expondo o sujeito como efeito de discursos anteriores (Eagleton, 1983). Em *Trem do Atlântico*, essa lógica manifesta-se no modo como a identidade do narrador se constrói como arquivo: o eu não fala a partir de um ponto inaugural, mas a partir de um campo saturado de leituras, memórias e heranças simbólicas.

A intertextualidade, nesse sentido, não apenas atravessa o romance; ela produz o sujeito narrativo como entidade descontínua e irredutível a uma síntese. Essa negatividade não aparece como lamento episódico, mas como estrutura da consciência narrativa. O narrador vive sob o peso do que poderia ter sido, reconhecendo-se como resto de escolhas irreversíveis. Tal concepção dissolve qualquer noção de identidade plena ou reconciliada. O sujeito não se completa; ele se acumula como perda. Nesse ponto, a intertextualidade com Pessoa não é temática, mas ontológica: o romance herda a ideia de um eu que só existe plenamente na consciência de sua própria fragmentação.

Nesse contexto, a memória assume caráter perturbador. O narrador investiga, mas não resolve; aproxima-se, mas não domina. O eu se descobre justamente naquilo que lhe causa estranhamento, dissolvendo a fronteira entre identidade e alteridade. A intertextualidade com Poe, portanto, reforça a ideia de que o sujeito narrativo não se constitui pela clareza, mas pela exposição ao obscuro.

Por fim, o diálogo com Guimarães Rosa manifesta-se sobretudo na concepção da travessia como experiência existencial. A linguagem metafórica que funde corpo, espaço e mundo — "sua mão era um pássaro com alimento no bico" (p. 45) — remete à tradição rosiana da linguagem como forma de conhecimento limite. Em *Trem do Atlântico*, atravessar não significa chegar, mas transformar-se sem jamais alcançar estabilidade. A intertextualidade, assim, converte-se em modo de existir: o sujeito é travessia de textos, vozes e memórias. Essa relação entre a mão que nutre e a transfiguração do real parece ser o elo que une o seu interesse pelo minimalismo poético à densidade de Guimarães Rosa, visto que a mão que oferece alimento não é apenas anatomia; é uma epifania do cuidado. O detalhe do "alimento no bico" traz uma precisão quase sagrada ao gesto, transformando o cotidiano em algo mítico.

A convergência entre narrador falho, temporalidade fragmentada e intertextualidade culmina na dimensão metalinguística do romance. Em *Trem do atlântico*, a escrita não

aparece como atividade estética autônoma, mas como gesto de necessidade diante da instabilidade do sujeito. Essa concepção insere o romance na tradição moderna da autorreflexividade, em que a literatura passa a tematizar seus próprios limites, pois a metalinguagem no romance moderno não visa explicar a obra, mas expor sua condição problemática (Aguiar e Silva, 1967). No livro *Trem do atlântico*, essa problemática manifesta-se na recusa explícita ao fechamento narrativo.

A recusa ao fechamento implica uma ética da não-conclusão. O romance não oferece síntese porque o sujeito que ele encena não alcança unidade. Qualquer final fechado seria uma violência contra a experiência narrada. Assim, a incompletude estrutural do texto corresponde à incompletude ontológica do eu. Forma e conteúdo convergem para afirmar que a identidade não se resolve, apenas se escreve.

Nesse sentido, *Trem do Atlântico* radicaliza a concepção do romance como forma aberta. Não se trata de um texto inacabado por insuficiência, mas de um texto que assume o inacabamento como princípio. A escrita torna-se espaço de convivência com a fragmentação, não de superação dela. O romance termina — mas não se fecha.

IV Quarta estação ou considerações finais

A análise desenvolvida ao longo deste ensaio permite compreender *Trem do atlântico* como um romance que articula forma e pensamento de modo indissociável. A fragmentação estrutural, a instabilidade do narrador, a configuração não linear do tempo, a intertextualidade constitutiva e a recorrência da metalinguagem não operam como elementos isolados, mas como manifestações convergentes de um mesmo problema central: a impossibilidade de um sujeito unitário e transparente no interior da experiência moderna e contemporânea.

Ao recusar a autoridade narrativa plena, o romance inscreve-se na tradição do romance crítico, tal como descrita por

Antonio Candido, em que a narração incorpora os limites históricos e subjetivos de quem narra. O narrador falho de *Trem do Atlântico* não apenas conta uma história: ele expõe o processo precário de tentar narrar a si mesmo. Essa precariedade, longe de configurar deficiência estética, constitui o próprio núcleo ético do texto, que se recusa a oferecer certezas onde a experiência só permite hesitação.

A organização temporal baseada na memória e na acumulação reforça esse descentramento. O passado não é superado nem ordenado; ele persiste como arquivo instável, atravessando o presente e impedindo qualquer narrativa formativa clássica. Nesse regime temporal, o sujeito não se desenvolve: ele se expõe. A identidade surge como coexistência conflitiva de fragmentos temporais, e não como síntese reconciliadora.

É nesse ponto que a intertextualidade assume papel decisivo. O diálogo com Borges, Pessoa, Guimarães Rosa e Edgar Allan Poe não se limita à esfera da referência cultural, mas estrutura a própria ontologia do romance. O sujeito narrativo constitui-se como efeito de espelhamentos, negatividades, inquietações e travessias herdadas da tradição literária. A identidade não precede a linguagem; ela emerge dela. O romance afirma, assim, uma concepção de sujeito radicalmente não originário, constituído na e pela relação com outros textos.

A dimensão metalinguística, por sua vez, impede que essa experiência seja resolvida no plano da forma. Ao tematizar a escrita como necessidade e ao recusar explicitamente o fechamento narrativo, *Trem do Atlântico* afirma uma ética da não-conclusão. O romance não se encerra porque o sujeito que ele encena não se resolve. A incompletude formal não é falha composicional, mas coerência estética: escrever torna-se o único modo possível de habitar a fragmentação sem negá-la.

Dessa forma, *Trem do atlântico* pode ser compreendido como um romance que pensa a literatura a partir de seus próprios limites. Ao integrar intertextualidade, metalinguagem e descentramento do sujeito, o texto não apenas representa uma

crise, mas a transforma em princípio estruturante. O resultado é uma obra que se inscreve de maneira consistente no campo do romance contemporâneo, afirmando a literatura como espaço privilegiado de reflexão sobre a identidade, a memória e a impossibilidade de totalização do sentido.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura.* 7. ed. Coimbra: Almedina, 1967.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora.* Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BORTOLOTTI, Gary R.; DIXON, Peter. Character mediation of plot structure: Toward an embodied model of narrative. *Narrative*, Columbus, v. 21, n. 3, p. 305–325, 2013.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2017.

BRAIT, Beth. *Bakhtin:* conceitos-chave. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016.

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

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema.* São Paulo: Humanitas, 1967.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990–2004). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 28, p. 13–40, 2006.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

KUZMICZ, Katarzyna. The concept of the protagonist in literary studies: The evolution of the image from classical to narratological approaches. *European Journal of Literary Studies*, v. 3, n. 2, p. 45–56, 2020.

MARGOLIN, Uri. Fictional characters in literary theory: A short history. *e-REA – Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, Montpellier, v. 19, n. 1, 2021.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. Richard Zenith (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

POE, Edgar Allan. *Contos do grotesco e do arabesco.* Trad. Oscar Mendes. Barueri, SP: Amarilys, 2018. 480 p.

REIS, Carlos. Para uma teoria da figuração: sobrevidas da personagem ou um conceito em movimento. *Letra Hoje*, Porto Alegre, v. 52, n. 3, p. 318–332, 2017.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão:* veredas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

VAZ, David Oscar. *Trem do atlântico:* dezessete partes para um todo incompleto. São Paulo: Editora Calêndula: 2024.

WELLEK, R.; WARREN, A. Literatura e outras artes. *In.:* _____. *Teoria da literatura.* 2.ed. Traduzido por José Palla e Carmo. s.l.: Publicações Europa-América, 1971. p.157 – 170.

Realismo Mágico (e fantástico) no conto “Paisagem”, de Moacyr Godoy Moreira

Wilbett Oliveira

Desleituras
Revista de Literatura, Filosofia, Cinema e Artes Afins
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.240

Wilbett Oliveira
Pós-Graduado em Literatura Brasileira (Universo, RJ). Pós-Graduado em Ensino de Filosofia e Sociologia (Faculdades Alfa, SP). Ensaísta, poeta e editor.
E-mail: wilbett@gmail.com

Resumo: Neste ensaio analisaremos o conto "Paisagem", de Moacyr Godoy Moreira, a partir do realismo mágico e do fantástico, com base nos aportes teóricos de Todorov, Chiampi e Eliade. A narrativa naturaliza o insólito por meio da incorruptibilidade do corpo de Germano e da agência simbólica da paisagem, especialmente da chuva e do rio, compreendidos como operadores de trânsito, ritual e memória. A morte é lida como dobra ontológica que reorganiza laços comunitários e percepção do real, reinscrevendo o sertão brasileiro como espaço simbólico em que o extraordinário constitui a própria experiência da realidade.
Palavras-chave: Literatura. Realismo mágico. Faantástico. "Paisagem". Conto. Morte. Moacyr Godoy Moreira. Sertão.

Abstract: In this essay, we will analyze the short story "Landscape," by Moacyr Godoy Moreira, from the perspective of magical realism and the fantastic, based on the theoretical contributions of Todorov, Chiampi, and Eliade. The narrative naturalizes the unusual through the incorruptibility of Germano's body and the symbolic agency of the landscape, especially the rain and the river, understood as operators of transit, ritual, and memory. Death is read as an ontological fold that reorganizes community ties and the perception of reality, reinscribing the Brazilian backlands as a symbolic space in which the extraordinary constitutes the very experience of reality.
Keywords: Literature. Magical realism. Fantastic; "Paisagem." Short story. Death. Moacyr Godoy Moreira. Sertão.

Introdução

O conto "Paisagem", de Moacyr Godoy Moreira, encarna o realismo mágico ao normalizar o insólito, converter a morte em trânsito simbólico e tratar a paisagem — sobretudo a chuva — como agente de transformação, expondo tensões culturais e laços comunitários. Essa narrativa reafirma que a literatura brasileira moderna revisita o *sertão* como espaço simbólico e existencial, não somente como *espaço* de denúncia social, mas também como aspecto ontológico.

Nesse sentido, o conto de Moacyr G. Moreira, exemplifica essa vertente por meio de uma narração que se articula a partir de dois eixos: i) a morte de Germano, que transforma a vivência da comunidade; ii) o amadurecimento do menino Tobia, por meio de sua experiência com a morte.

Neste ensaio, analisaremos o conto "Paisagem", a partir de uma perspectiva teórico-literária, especificamente, do realismo mágico e do fantástico latentes no conto de Moacyr Godoy Moreira, cuja narrativa apresenta elementos que caracterizam o insólito como a incorruptibilidade do corpo e o surgimento de um rio. Demonstraremos como Moacyr Godoy Moreira mobiliza procedimentos centrais do realismo mágico — a convivência tranquila entre real e fantástico, a ambiguidade ontológica e o entrelaçamento entre ritual, corpo e lembrança — para pensar identidade e pertencimento. Examinaremos de que modo a morte de Germano desestabiliza e recompõe relações (especialmente com dona Joana e Tobia), como a chuva opera como signo de purificação e revelação, e como o cotidiano absorve o sobrenatural sem rompê-lo. Apontaremos as chaves de leitura que organizam a tensão entre humano e ambiente, e depois, mapearemos os elementos do realismo mágico no conto — presença pós-morte, ritual, corpo, memória e natureza — e discutiremos seus efeitos sociais e simbólicos. Este ensaio fundamenta-se nos postulados teóricos de Todorov (1980), Chiampi (1980), Eliade (1992) e algumas vertentes filosóficas.

"Paisagem": a incorruptibilidade de um corpo e o surgimento de um rio: pressupostos teóricos

"Paisagem", quarto conto do livro *O itinerário dos bondes e outras histórias de desejos irrealizáveis* (Calêndula, 2024), de Moacyr Godoy Moreira, narra os acontecimentos extraordinários que suscitam da morte de Germano, tais como: *a incorruptibilidade do corpo*, *a chuva torrencial* após longa seca, *o surgimento de um rio* que leva o morto em sua jangada e o absurdo existencial. Esses aspectos, ainda que insólitos, são narrados com naturalidade e aceitos pela comunidade como parte da experiência cotidiana.

"Paisagem" reinscreve o sertão nesse gesto, ao converter a seca, a fome e a religiosidade popular em matéria de mito. Para tanto, alguns elementos da narrativa, quais sejam: o corpo indecomponível de Germano, a chuva súbita e contínua e o surgimento do rio não devem ser tratados como fenômenos inexplicáveis, e sim como eventos que se integram à vivencia da comunidade, pois dessa forma revela a marca do realismo mágico: o insólito não provoca hesitação, e também é aceito culturalmente (Chiampi, 1980, p. 43). Nesse sentido, notamos a aproximação do texto de Moacyr Godoy Moreira à definição de realismo mágico, postulada por Arturo Uslar Pietri (1995), para quem o realismo mágico não é apenas uma técnica de escrita, mas uma forma de percepção da realidade, e o inesperado irrompe no real e é aceito como parte da experiência histórica" (Ibid, p. 15) e à do real maravilhoso esboçada por Alejo Carpentier, qual seja:

> Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecida por las inadvertidas riquezas de la realidad, de una percepción de talentos y magnitudes, de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite' (1949, p. 10).

No conto aqui analisado, os dois aspectos se entrelaçam: a não decomposição (incorruptibilidade) do corpo - denota o mágico no cotidiano, e o aparecimento do rio - exprime o ma-

ravilhoso inesperado. O aparecimento do rio - elemento que carregará o corpo de Germano - se relaciona de forma intrínseca à sua memória, tanto do passado quanto do presente, como se verifica nessas passagens do conto:

> (I) [...] Uma mancha esverdeada légua aqui, légua ali, arbustos secos, a areia brilhante que ardia no olho refletindo o sol, onde era, em tempos de alegria, um **rio** barrento, mas cheio de peixes e corredeiras, não era lá coisa boa mesmo para um menino ver. **Lembrava-se Germano** de quando tinha a idade de Tobia, na Bahia ainda, vivendo às margens do **rio** das Contas [...] (Moreira, 2024 p. 54)[1].

> (II) Sentia falta do **rio** das Contas – só do **rio** e dos poucos amigos queridos -, que tinha este nome por terem lá descoberto diamantes, que pareciam lágrimas cristalizadas, contas de um vidro nobre. Podiam ser apenas histórias de um povo cheio de imaginação, mas **Germano as guardava com querência** (p. 55);

Nesse sentido, o *rio* e o *corpo incorrupto* não apenas rompem com o naturalismo, mas oferecem ao leitor e à comunidade uma promessa de sentido, funcionando como fechamento simbólico para a morte.

O narrador heterodiegético em terceira pessoa, ao narrar a morte de Germano como um evento cósmico, combina uma descrição imparcial com um lirismo cheio de simbolismo. Isso gera uma multiplicidade de vozes (Bakhtin, 1981), em que diferentes perspectivas interpretam o fim da vida de maneiras diversas: Joana aceitando, Tobia com medo físico e Cirilo com uma fé dividida e, dessa forma, o conto conecta o presente, as lembranças e o mito.

O corpo indecomponível quebra a ordem do tempo e estabelece uma espera que se torna eterna. Heidegger (2012, § 53) nos lembra que a morte é a possibilidade mais certa e inevitável do ser, e aqui ela se torna também um evento suspenso e compartilhado. No conto, a *paisagem* seca se transforma

1 A partir deste ponto, usaremos apenas o número da página do livro analisado nas próximas citações.

com a *chuva* e o *rio*, revelando-se como uma dimensão fundamental do ser, pois ela [a *paisagem*] não é um objeto externo, mas uma maneira de vivenciar o mundo; [...] "é o sensível no sentido daquele que é sentido e do que sente" (Merleau-Ponty, 2014, p. 251). Tobia, que é cego, a percebe por meio de cheiros e texturas, intensificando a ligação entre o corpo e o ambiente, como se verifica nesta passagem:

> Apavorou-se ainda mais Tobia quando a terra passou a exalar um cheiro que lhe ardeu as sensíveis narinas, algo repugnante, porém sedutor, **o cheiro da fêmea terra a despertar depois de tempos incalculáveis, o cheiro de uma vida úmida e tentadora que desnorteavam, em explosões de nuances inéditas, suas células olfativas, fascinadas pela surpresa** (p. 56, **grifos nossos**).

A narrativa se alterna entre o realismo social e o lirismo simbólico, especialmente nas partes que descrevem a chuva e a terra de forma sensorial. A linguagem cria uma *poesia da sobrevivência*. O realismo mágico funciona como um pacto de leitura: o insólito entra em cena sem alarde, e seus traços centrais incluem a naturalização do fantástico, a ambiguidade ontológica (o evento é e não é impossível), a elasticidade do tempo e a centralidade da memória coletiva. Em vez de explicar o extraordinário, a narrativa o incorpora ao cotidiano — como quando um morto conversa e a comunidade segue a vida.

Diferente da *fantasia*, neste conto, os personagens não estranham o *sobrenatural*; eles o acolhem como parte da *ordem do mundo*. Diferente do *alegórico*, o *insólito* não é senha para uma chave única de interpretação: múltiplos sentidos convivem. E, embora dialogue com o "maravilhoso" de fábulas e mitos, o *realismo mágico* insiste na matéria do real — ruas, cheiros, ritos, trabalho — para ancorar o extraordinário.

Em termos de técnica, a prosa em "Paisagem" aposta na descrição concreta, em focalizações que colam na percepção dos personagens e em uma linguagem que condensa símbolo e corpo. A natureza atua como agente (chuvas que limpam e re-

velam, secas que calam vozes), e os rituais costuram indivíduo e comunidade.

O corpo que não se decompõe manifesta o sagrado (Eliade, 1992); o *rio* simboliza a jornada e o retorno ao ciclo do universo, e consiste em pontos de transcendência, como se observa neste trecho:

> Com três meses da morte de Germano, o lugar apinhado de gente acampada que não parava de chegar, mesmo com a violência da intempérie, seu Josué levou dona Joana à modesta varanda que dava limites à parte posterior da casa. Apontou, boquiaberto, o caudaloso veio e disse: o **rio** resolveu vim buscá o Germano. Depois de um tempo bastante prolongado, de seca e esturricada **paisagem**, uma vermelhidão de terra que ocupava até o perder de vista, o *cenário* por detrás do casebre apresentava-se tomado por um **rio** bravio, a correr sabe-se lá Deus para onde, vindo de cafundós ainda mais misteriosos. Padre Cirilo juntou-se a eles e se ajoelhou, permanecendo assim, **conectando-se com o mundo oculto** que imaginava existir, mas que até aquela data jamais tinha acessado – e que Deus o perdoasse, tinha até certa convicção de que o poder celeste não passasse de uma parábola (p. 58-59, **grifos nossos**).

Nossa análise encontra correspondência com as ideias de categoria postulada por Todorov (1980, p. 31), que define o fantástico pela hesitação entre explicação natural e sobrenatural. Quando não há hesitação, mas aceitação plena, estamos diante do maravilhoso. "Paisagem" se insere nesse campo, pois não há dúvida sobre os milagres, apenas fé em sua realidade, e a narrativa consiste em "[...] uma ruptura da ordem reconhecida, uma irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana" (Caillois, 1965 p. 161 apud Todorov, 1981) ou por "uma intrusão brutal do mistério no marco da vida real" (Castex, 1951, p. 8 apud Todorov, 1981).

O extraordinário, em "Paisagem", no entanto, se revela como uma resposta à ausência, e não como elemento exuberante ou fantasioso, pois a literatura fantástica de cunho realista simboliza a essência da realidade (Siffert, 2021).

No conto de Moacyr Godoy Moreira, não há somente uma narração de milagres, mas exposição da miséria e da religiosidade sertaneja, que denota as contradições históricas (matéria estética), pois

> o fantástico implica portanto não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também numa maneira de ler, que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem 'poética', nem 'alegórica' (Todorov, 1980, p. 38).

"Paisagem" é uma conto que se encontra no limite: entre o realismo social e o realismo mágico, entre a dor real da seca e a revelação simbólica do mito. Moreira renova a tradição do sertão ao mostrar que a *paisagem* é mais do que um cenário — é uma condição de vida. A morte de Germano, a iniciação de Tobia e a aceitação de Joana se conectam com o *rio* como um símbolo de passagem, em que o fim e a transcendência existem juntos.

O conto de Moreira reafirma a capacidade de a literatura transformar a experiência da morte e da paisagem em uma reflexão sobre a condição humana e encorpa o realismo mágico ao estabelecer o aspecto insólito, quando transforma a morte em trânsito (ou seria transe?) simbólico e ao se referir à paisagem — especificamente a chuva — como elemento de mudança, e dessa forma expõe as tensões culturais e os laços da comunidade. Após surgimento do rio, que leva o corpo de Germano, a realidade se refaz, como se observa nesta passagem:

> Seu Josué despertou com o céu brilhante, amanhecendo, límpido, de uma coloração exuberante que poucas vezes tinha notado. Dona Joana logo surgiu, maravilhada e surpresa, descrevendo a Tobia a nobre paisagem. Os romeiros foram-se aos poucos, até que só ficaram dona Joana e o menino Tobia. Seu Josué prometeu vir vê-los pelo menos uma vez por mês, promessa que cumpriu até morrer. Padre Cirilo comentou que também os visitaria, mas não mais tornaram a rever o santo-homem: devia ser muito ocupado.
>
> E a chuva vigorosa que os castigara por dias seguidos, tendo realizado a tarefa à qual se dispusera, nunca mais voltou (p. 58-60).

A narrativa de Moacyr Godoy Moreira se insere numa linhagem em que o fantástico não invade o real: ele o permeia como umidade no ar. A narrativa trabalha com uma economia de gestos e sinais — a morte que continua presente, a chuva que pensa por metáforas — para dar espessura a uma comunidade que negocia perdas e pertencimentos. Dialoga com a tradição latino-americana em que ritual, memória e natureza costuram o tecido social, sem didatismo e sem explicações sobrenaturalizantes e se estrutura em três núcleos: **a morte como trânsito** (Germano segue agindo no mundo após partir), o **renascimento simbólico** (as relações se recombinam após a perda) e a **comunidade como palco de ritos** que mantêm vínculos. O insólito aparece normalizado — ninguém tenta desmontá-lo com lógica —, o que desloca o foco da causa para o efeito: como os vivos reagem quando o morto ainda pesa, fala, convoca?

As perspectivas dos personagens tensionam o regime do real. Dona Joana encarna a gramática do luto: entre o apego e a reinvenção, ela traduz o além em gesto cotidiano. Tobia oferece a lente do aprendizado: seu amadurecimento passa por sensações, medos e um vocabulário emocional que a chuva acende e acalma. Já Germano, como memória ativa, dá ao conto uma ontologia porosa em que presença e ausência trocam de lugar.

A natureza age como personagem, e a chuva é seu gesto mais eloquente. Ela purifica e revela, reordenando corpos e decisões, como se lavasse a superfície das coisas para expor suas nervuras. Não é cenário; é força que pauta ritmos, inflama lembranças e acalma culpas. Sob a água, o tempo parece circular: perdas voltam como sussurros, e o cotidiano encontra novas rotas depois do aguaceiro. A *chuva*, no conto, mais que um é um presságio é um *decorrer temporal* do que viria a ser o desfecho (surgimento do *rio*), como se observa nestes trechos:

> Quando morreu Germano, depois de dias de desassossegada agonia, o **céu estremeceu em ruído de fúria** e a **chuva**, que não caía com aquela **intensidade** [...] (p. 53, **grifo nosso**).

> O rapaz não iria sozinho a lugar nenhum, mas o barulho dos trovões o amedrontou: jamais soubera o que era **chuva**, quanto mais uma **tempestade** daquelas dimensões (p. 55, **grifo nosso**).

> Não poderiam viajar **naquelas condições**, mesmo porque muitas das casas do povoado não tinham qualquer tipo de cobertura, e as pessoas, [...] **estavam mais preocupadas** em salvar seus poucos pertences da **chuva** (p. 55, **grifo nosso**).

> Na manhã seguinte, ainda **chuvarenta**, acrescida de uma neblina que poucos habitantes haviam presenciado outrora [...]. O padre, que fora surpreendido pela **chuva** e não dispunha sequer de uma sombrinha, decidiu-se por seguir com eles (p. 56, **grifos nosso**s).

> Como **a chuva não dava trégua**, adiaram o sepultamento por um dia, depois por mais dois, três, uma semana (p. 57, **grifo nosso**).

> [...] começou a aparecer gente pra rezar para Germano – não rezar pela alma do pobre coitado, mas para que o santo abençoasse a família, trouxesse prosperidade para as terras, casasse bem a filha única, ou mantivesse a **chuva** entre eles (p. 58, **grifo nosso**).

> E a **chuva**, já íntima dos que ali estavam, só aumentava de **intensidade** (p. 58, **grifo nosso**).

> E a **chuva vigorosa** que os castigara por dias seguidos, tendo realizado a tarefa à qual se dispusera, nunca mais voltou (Ip. 60, **grifo nosso**).

O efeito social do fantástico emerge nas fissuras: a comunidade se vê no espelho das ausências, redesenha hierarquias, negocia autoridade e cuidado. O extraordinário põe em crise o que parecia natural — quem fala por quem, quem decide, quem ampara — e abre espaço para novas alianças. Ao colar o mágico ao banal, o conto transforma luto em política do cotidiano: a partir da perda, reconstroem-se pertencimentos e se ensaia uma ética de solidariedades.

Corpo, memória e ritual formam um triângulo simbólico que sustenta o fantástico. O corpo de Germano, mais que objeto do luto, é superfície de significados: nele se projetam medos, desejos e promessas de renascimento. Os ritos de lembrança — gestos, visitas, falas que se repetem — funcionam como tecnologia comunitária de resistência: mantêm o vínculo entre vivos e mortos, entre passado e porvir, e permitem que a dor se torne linguagem comum.

Conclusão

Podemos concluir que o conto analisado confirma que o realismo mágico não é um truque de cena, mas uma ética de atenção: ao normalizar o insólito, a narrativa devolve espessura ao luto, à memória e à paisagem. A presença contínua de Germano, a agência da chuva e a costura entre corpo, ritual e comunidade formam o coração estético e político do conto. Nesse arranjo, a morte deixa de ser ponto final e torna-se dobra, onde vínculos se reescrevem e a vida comum encontra modos de recompor sentido.

O conto articula morte, natureza e religiosidade popular em chave de realismo mágico, atualizando a tradição latino-americana e inscrevendo o sertão brasileiro nesse imaginário. Ele confirma a afirmação de que o fantástico pode servir ao realismo, ao revelar contradições históricas e sociais. Assim, "Paisagem" transforma precariedade em mito, miséria em transcendência e morte em permanência sagrada, prolongando o gesto de Carpentier, Rulfo e Márquez e reafirma que, na literatura latino-americana, o extraordinário não é exceção, mas constitutivo da realidade.

Referências

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

CARPENTIER, Alejo. El reino de este mundo. *Prólogo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, G. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2012.

IEGELSKI, Francine. *História conceitual do realismo mágico*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisíve*l. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOREIRA, Moacyr Godoy. *O itinerário dos bondes e outras histórias de desejos irrealizáveis*. SP: Editora Calêndula, 2025.

RULFO, J. *Pedro Páramo*. São Paulo: Alfaguara, 2017.

SANTOS, Bruna Carla; BORGES, Erinaldo. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. *Cadernos CESPUC*, n. 32, p. 20-27, 2018.

SIFFERT, Alysson Quirino. *O realismo do fantástico*: teoria geral e obras exemplares. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

USLAR PIETRI, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. (Colección Tierra Firme).

Editoração, payola moderna e "streaming royalties": o pacto fáustico na indústria da literatura e música e o silêncio dos criadores na era da automação criativa

Ennio Martins de Oliveira (aka Ennio Villavelha)

Desleituras
ISSN 2764-006X — Número 15 - jan.|fev. 2026

[Recebido em 10 jan. 2026, aceito em 02 fev. 2026]

DOI https://doi.org/10.56372/desleituras.v15i15.241

Ennio Martins de Oliveira (aka Ennio Villavelha)
Pós-graduado em Docência do Ensino Superior, Direito Digital e Proteção de Dados; Orientação Educacional; Licenciado em Música (Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP) e Universidade de Brasília (UnB).
E mail: enniomartinschess@gmail.com

Resumo: Este ensaio examina as transformações recentes dos regimes de produção, circulação e reconhecimento simbólico na Literatura e na Música sob as condições da plataformização digital. A partir da metáfora do pacto fáustico, investiga-se de que modo escritores e músicos passam a negociar autonomia estética, temporalidade própria da criação e autoria em troca de promessas de visibilidade e subsistência econômica mediadas por dispositivos algorítmicos. Em diálogo com Friedrich Schiller, Theodor W. Adorno e Bernard Stiegler, argumenta-se que tais processos engendram formas específicas de silenciamento e precarização simbólica, intensificadas pela automação criativa e pela economia da atenção. O ensaio propõe, assim, uma reflexão ética e estética sobre a condição do criador contemporâneo, compreendendo Literatura e Música como práticas de resistência simbólica e de preservação da imaginação crítica.
Palavras-chave: Estética. Autoria. Plataformização.

Abstract: This essay examines recent transformations in the regimes of production, circulation, and symbolic recognition in literature and music under conditions of digital platformization. Using the Faustian pact as a critical metaphor, it investigates how writers and musicians increasingly negotiate aesthetic autonomy, the temporality of creation, and authorship in exchange for promises of visibility and economic survival mediated by algorithmic devices. In dialogue with Friedrich Schiller, Theodor W. Adorno, and Bernard Stiegler, the essay argues that these processes generate specific forms of silencing and symbolic precarization, intensified by creative automation and the attention economy. The essay thus proposes an ethical and aesthetic reflection on the condition of the contemporary creator, understanding literature and music as practices of symbolic resistance and preservation of critical imagination.
Keywords: Aesthetics; Authorship; Platformization.

Introdução

Nas primeiras décadas do século XXI, a literatura e a música atravessam uma reconfiguração profunda de seus modos de produção, circulação e legitimação. A mediação editorial clássica — fundada em curadoria humana, temporalidades longas e reconhecimento simbólico progressivo — cede lugar a ecossistemas digitais governados por plataformas, métricas e algoritmos. Tal transformação, longe de se restringir ao plano técnico ou econômico, incide diretamente sobre a condição ética, estética e política do criador, deslocando o sentido mesmo da autoria e da obra.

Já em Friedrich Schiller, particularmente em "*A Educação Estética do Homem*", a liberdade do artista aparece como condição indispensável para a formação ética da humanidade. A criação estética, para Schiller, não se submete integralmente nem à necessidade material nem à razão instrumental, pois opera como espaço de jogo, imaginação e reconciliação do humano consigo mesmo. Esse horizonte normativo — no qual a arte educa precisamente por não se deixar reduzir à utilidade imediata — torna-se especialmente relevante quando confrontado com os regimes contemporâneos de produção cultural, marcados pela aceleração, vigilância e pela monetização contínua da atenção.

É nesse ponto que se instaura a tensão central deste ensaio. Escritores e músicos são progressivamente interpelados por exigências de produtividade permanente, autopromoção incessante e adequação a padrões algorítmicos de visibilidade, ao fim praticamente inócuos. A promessa de democratização do acesso — frequentemente apresentada como virtude incontestável das plataformas digitais — convive com novas formas de concentração simbólica, precarização econômica e silenciamento compulsório. O que se anuncia como ampliação de oportunidades revela-se, não raramente, como redistribuição desigual da atenção e da remuneração; evidente, nunca tão baixa.

Nesse cenário, práticas historicamente associadas à indústria cultural, como a payola — conhecida no Brasil como "*jabá*" — não desaparecem, mas se metamorfoseiam. Elas reaparecem sob formas difusas, legalizadas e algorítmicas, integradas aos próprios mecanismos de recomendação e visibilidade, tanto na música quanto na literatura. O favorecimento pago, antes localizado em circuitos específicos, torna-se estrutural, opaco e naturalizado, aprofundando a assimetria entre criadores e plataformas.

É à luz dessas transformações que a metáfora do pacto fáustico se apresenta como chave interpretativa central deste ensaio. Assim como Fausto, o criador contemporâneo é convidado a trocar algo que lhe é essencial — tempo, autonomia, singularidade e silêncio criativo — por promessas de circulação, reconhecimento e sobrevivência simbólica. Diferentemente do drama clássico, porém, esse pacto raramente é explicitado: ele se impõe como condição tácita de participação nos circuitos culturais "*mainstream*".

Ao articular literatura e música, este artigo propõe compreender como a plataformização, a automação criativa e os regimes de visibilidade reconfiguram a autoria e produzem silenciamentos que não se dão pela censura direta, mas pela normalização da precariedade. Ao mesmo tempo, sustenta-se que a criação estética, mesmo sob tais condições, conserva uma potência crítica e formativa capaz de tensionar essas lógicas. Entre a promessa de democratização e a experiência da captura, entre o pacto e a recusa, a literatura e a música permanecem como lugares privilegiados para interrogar o presente e imaginar outras formas de relação com o simbólico, assim como meios de remuneração concretos e sustentáveis.

Desde Goethe, Fausto encarna o sujeito moderno disposto a sacrificar limites éticos, temporais e existenciais em nome do progresso, do saber ilimitado e da realização individual. O pacto firmado com Mefistófeles não deve ser lido apenas como episódio literário ou alegoria moral, mas como dramatização de uma lógica histórica de troca assimétrica que atravessa o

passado e a modernidade. Ao aceitar a promessa de potência e aceleração, Fausto abdica da temporalidade reflexiva e da responsabilidade ética, inaugurando um modelo de subjetividade orientado pela expansão incessante e pela recusa do limite.

Essa lógica encontra, nos modelos de capitalização, sua forma plenamente secularizada. O pacto já não se estabelece com forças demoníacas, mas com sistemas econômicos, técnicos e simbólicos que prometem eficiência, visibilidade, sucesso em troca de adaptação e conformidade. O desejo de superação do tempo, da escassez e da finitude, central nesta esteira fáustica, reaparece sob a forma da conversão de todas as esferas da vida em dados e desempenho mensurável. Entendido neste ensaio como metáfora heurística, e não como categoria descritiva estrita, permite-se articular crítica ética e análise de conjuntura sem recorrer a modelos sociométricos fechados. Sua força reside justamente na capacidade de iluminar tensões, ambivalências e paradoxos da criação na atualidade, evitando tanto o moralismo quanto a neutralização tecnicista. Trata-se de um operador conceitual que torna visível o custo simbólico das promessas de progresso associadas às plataformas digitais e seus adjacentes.

No contexto da indústria cultural digital, manifesta-se quando o criador aceita submeter sua obra, seu tempo e sua subjetividade às lógicas de visibilidade algorítmica. A promessa não é mais a transcendência, mas o engajamento, o alcance e a permanência nos fluxos informacionais. O preço pago, contudo, é a erosão da autonomia estética, a fragmentação da obra e a interiorização de critérios externos à criação, como métricas de desempenho e padrões de consumo. Esse pacto opera de forma silenciosa, condescendente e naturalizada. Diferentemente dos contratos explícitos da indústria cultural clássica; não menos draconianas, a adesão às plataformas ocorre sob o discurso da liberdade, da democratização e da autoexpressão. O criador é apresentado como empreendedor de si mesmo, responsável por sua visibilidade e fracasso, enquanto as estruturas algorítmicas permanecem opacas. A assimetria da troca — central no mito fáustico — reaparece aqui na discrepância entre a promessa de autonomia e a realidade da dependência basilar.

Ao mobilizar a metáfora, este ensaio busca evidenciar que a crise da autoria na Literatura e na Música não resulta apenas de transformações técnicas, mas de uma reconfiguração ética da criação. O que está em jogo não é apenas a circulação das obras, mas a própria possibilidade de uma prática artística que preserve tempo, silêncio e negatividade — elementos indispensáveis à liberdade estética. Nesse sentido, a metáfora fáustica permite compreender a criação contemporânea como campo de disputa entre aceleração e resistência, entre promessa de visibilidade e perda de sentido.

Plataformização e economia algorítmica da atenção: precarização da autoria e compreensão da experiência estética contemporânea

A crítica clássica da indústria cultural, formulada por Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, já denunciavam a padronização, a serialização e a mercantilização da arte sob as condições do modelo de negócios. Para os autores, a cultura, ao ser submetida à lógica industrial, perde sua capacidade crítica e emancipatória, transformando-se em mercadoria administrada, orientada pela repetição e pela previsibilidade. A indústria cultural não apenas distribui bens simbólicos, mas produz formas de consciência adaptadas à ordem existente, neutralizando a negatividade estética e a possibilidade de resistência.

Entretanto, a plataformização da cultura intensifica e reconfigura esse processo ao substituir as mediações institucionais tradicionais — editoras, gravadoras, curadores, críticos — por mediações algorítmicas, automatizadas e orientadas por "*big data*". Se na indústria cultural clássica ainda havia instâncias humanas de seleção e legitimação, no regime das plataformas a curadoria é delegada a sistemas de recomendação cujo objetivo central é maximizar engajamento, tempo de permanência e monetização da atenção. A racionalidade estética cede lugar à racionalidade computacional.

No campo musical, o streaming fragmenta a obra em faixas isoladas, extraídas de sua unidade formal e reconfiguradas como fluxos contínuos de dados. Álbuns perdem centralidade, sendo substituídos por *playlists* temáticas, muitas vezes produzidas ou controladas pelas próprias plataformas. A escuta deixa de ser uma experiência temporalmente situada e passa a operar como consumo intermitente, guiado por sugestões que privilegiam a familiaridade e a repetição. A música torna-se ambiente, trilha funcional, "*easy listening de elevador",* elemento de regurgitação afetiva.

Na literatura, processo análogo ocorre nos marketplaces digitais. A lógica do catálogo — historicamente associada à memória editorial, à curadoria e à permanência das obras — é dissolvida em rankings dinâmicos, avaliações instantâneas e visibilidade paga. Livros competem por atenção em vitrines (não menos algorítmicas e calculadas em reuniões) que se reorganizam continuamente, pressionando autores a produzirem com maior frequência e menor tempo de maturação. A obra literária passa a ser tratada como "conteúdo", mensurável por cliques, avaliações e conversões, e não mais como forma dotada de densidade, estética própria.

Em ambos os casos, Música e Literatura tornam-se subordinadas, engajamento e retenção, critérios que pouco dizem respeito à qualidade estética ou à complexidade formal. A plataformização, assim, não apenas aprofunda a lógica da indústria cultural, mas inaugura um novo estágio, no qual a dominação se exerce de maneira difusa, automatizada e aparentemente neutra. Trata-se de uma forma de poder que não prescreve conteúdos explicitamente, mas molda silenciosamente as condições de possibilidade da criação, da circulação e da recepção cultural.

Historicamente associada à indústria musical do século XX, a prática da payola — pagamento direto ou indireto para assegurar a execução privilegiada de determinadas obras — ressurge no ambiente digital sob formas difusas. Se, no passado, a payola era percebida como desvio ético ou prática ilegal,

no ecossistema das plataformas ela se converte em estratégia estrutural de promoção, incorporada aos próprios modelos de negócio. A visibilidade cultural deixa de ser resultado de reconhecimento progressivo e passa a ser produzida por dispositivos técnicos e financeiros que operam de maneira em favor daquele que paga mais. Liz Pelly (2022) demonstra como playlists editoriais, impulsionamentos algorítmicos e acordos promocionais funcionam como mecanismos contemporâneos de *payola*. Ainda que apresentadas sob o manto da personalização e da neutralidade técnica, essas playlists orientam a escuta e a deformação do gosto.

O que pode determinar o sucesso ou o apagamento de um artista, trata-se de uma dependência postiça, inoculada em relação às próprias decisões, sob o panóptico das plataformas. A payola, nesse contexto, não desaparece: ela transborda em infraestrutura. Esse regime produz uma hierarquia artificial da atenção, na qual artistas vinculados a grandes selos ou com maior capacidade de investimento financeiro e performativo obtêm vantagem sistemática. A promessa de democratização do acesso convive com a intensificação da concentração simbólica e artificial, uma vez que a maior parte das execuções se concentra em um número reduzido e impulsionado de obras. A escuta torna-se previsível, reiterativa e orientada por monotonias, invariabilidade em detrimento da experimentação estética.

Na literatura, processo análogo ocorre por meio dos *marketplaces* digitais e das plataformas de autopublicação. Conforme analisa John B. Thompson (2021), o campo editorial passa por uma profunda reorganização estrutural, na qual a visibilidade das obras é cada vez menos mediada por editores e críticos e cada vez mais dependente de mecanismos algorítmicos, *rankings* de vendas, avaliações de usuários e investimentos promocionais. O que Thompson denomina de "economia da atenção editorial" desloca o eixo da legitimação literária da curadoria estética para a performance mercadológica.

Segundo Thompson, esse modelo produz uma instabilidade permanente: livros entram e saem rapidamente de destaque,

sendo substituídos por novos títulos em ciclos acelerados de exposição e esquecimento. A lógica do catálogo — central para a construção de trajetórias autorais e para a memória literária — é dissolvida em vitrines dinâmicas que recompensam volume, frequência e adaptabilidade. A visibilidade, assim, torna-se uma mercadoria temporária, adquirida por meio de pacotes promocionais, otimização de metadados e campanhas pagas.

Esse regime de visibilidade artificial conecta-se diretamente à questão dos *royalties* e da precarização criativa. Tanto na Música quanto na Literatura, a promessa de maior circulação não se traduz, necessariamente, em remuneração justa. No *streaming* musical, milhões de execuções geram retornos financeiros mínimos, enquanto a maior parte da receita permanece concentrada nas plataformas e nos grandes intermediários. Na literatura digital, vendas fragmentadas e descontos agressivos reduzem significativamente a remuneração dos autores, que passam a depender de volume e autopromoção contínua para alcançar rendimentos modestos.

Dessa forma, a *payola* moderna não apenas condiciona o acesso à visibilidade, mas também reorganiza a economia da criação.

O criador é compelido a investir tempo, recursos e energia em estratégias de exposição que raramente se convertem em estabilidade econômica. A visibilidade torna-se condição de sobrevivência, mas não garantia de subsistência. O resultado é uma forma específica de precariedade: não apenas material, mas também permeada pela constante sensação de substituibilidade e obsolescência. Além de sistematicamente alijar o artista e tratá-lo como um marginal, um pária.

Deve-se compreender este cenário como elemento central da cultura plataformizada. Ao transformar visibilidade em mercadoria e submeter a criação a métricas de desempenho, as plataformas reforçam a assimetria característica deste pacto fáustico contemporâneo. O terreno para a análise dos regimes verticalizados, com ares de horizontalizados. É a economia da precariedade financeira e criativa, nos quais as promessas de

acesso ilimitado revelam seu custo. Além de conferir um abismo ético e estético. Modelos de remuneração em micro valores que configuram a atual relação entre obra, tempo e subsistência. De forma transversal aos modelos anteriores de venda física ou de direitos autorais fundados na unidade da obra, o *streaming* remunera a execução individual por valores ínfimos, exigindo milhões de reproduções para a geração de rendimentos minimamente significativos. A criação artística deixa de ser compreendida como forma de autonomia e passa a ser tratada como fluxo contínuo de dados. Apenas.

O valor simbólico da obra é progressivamente subordinado. Dentre as melhores hipóteses, o reconhecimento estético abre lugar à permanência cultural, à visibilidade por aqueles que ainda praticam a habilidade da autocuradoria . Literatura e Música incentivadas por estes a tornarem-se imprevisíveis e profundas; não serial, fragmentária, sim, orientada por ciclos naturais de consumo. O elástico tempo da criação, indispensável à maturação formal e à experimentação, capaz de florescer, se converter em obra plenamente realizada e em expressão singular do criador.

A dinâmica atual produz hiatos. Não se trata apenas de instabilidade financeira, mas da corrosão das condições éticas e estéticas que sustentam a própria possibilidade de criação. O criador passa a existir publicamente apenas enquanto consegue manter níveis mínimos de visibilidade e engajamento. O silêncio — historicamente constitutivo do processo criativo — converte-se em risco de desaparecimento algorítmico. A ausência deixa de ser intervalo produtivo e passa a ser interpretada como falha performativa, *blank canvas,* "branco total radiante!".

É precisamente nesse ponto que a reflexão de Friedrich Schiller, em "*A Educação Estética do Homem*", adquire relevância crítica renovada. Para Schiller, a experiência estética constitui um domínio específico da liberdade humana, pois nela o sujeito não se encontra submetido nem à coação da necessidade sensível nem à rigidez da razão instrumental. A arte não

se reduz à função, ao cálculo ou à utilidade: ela opera como espaço de reconciliação do humano consigo mesmo.

O homem só é plenamente homem quando joga, e só joga quando é homem no pleno sentido da palavra. Pois, para dizer de uma vez, o homem não deve apenas viver, mas viver com forma; não deve apenas agir, mas agir livremente. É somente no estado estético que ele é simultaneamente passivo e ativo, determinado e livre, e apenas aí se realiza a harmonia de sua natureza (Schiller, 2002, p. 119).

A partir dessa formulação, torna-se cristalina a compreensão contemporânea de perda estrutural do espaço do jogo estético. O criador submetido às irracionalidades, a editais, não cria mais em estado de liberdade, mas sob vigilância permanente e expectativas *nonsense*. A criação deixa de ser jogo e reconciliação e passa a ser tarefa funcional, ainda, estatal.

Desloca-se, assim, para o criador, a responsabilidade integral por sua sobrevivência econômica num mercado que não se abre a novas condições culturais, suficientes para abrir novas salas, teatros e cinemas. Via livre mercado de consumo: só existe arte onde houver dinheiro (um clichê histórico que justifica e justificou a figura do mecenas). Escritores e Músicos e os artistas, *lato sensu,* tornam-se gestores de si mesmos, entretanto, subjugados à reinvenção diária, energia e recursos em autopromoção, manutenção de presença digital e adaptação contínua aos critérios da plataforma. O trabalho criativo é progressivamente parasitado por atividades administrativas e comunicacionais, reduzindo os cenários possíveis. A obra transforma-se em meio e, não mais no fim, em si mesma.

Sob esse prisma, a precariedade simbólica não é um efeito colateral acidental da modernidade, mas consequência direta da substituição da liberdade estética — tal como pensada por Schiller — por um regime de produção orientado exclusivamente pela racionalidade instrumental. A obra perde sua função formativa, e o criador é reduzido a operador de conteúdo em um sistema que privilegia a repetição, a previsibilidade.

A crítica adorniana à troca equivalente encontra aqui sua atualização contemporânea. Tudo se torna comparável, quantificável e substituível. A singularidade da obra é dissolvida em estatísticas abstratas, e o criador é transformado em perfil de desempenho. Frise-se a mesma promessa de acesso ilimitado à cultura oculta, uma forma sofisticada de exploração exercida de maneira difusa e automatizada.

Dessa forma, não apenas redefine-se a economia da criação, mas instauram um ambiente de insegurança permanente, no qual a autonomia estética é sistematicamente sacrificada em nome da sobrevivência. Emerge como expressão do tal pacto fáustico contemporâneo: agravando as dimensões que Schiller reconheceu como essenciais à formação ética e estética do sujeito, e que Hegel concebe como mediações da realização do espírito — desarticulando tudo como uma troca de natureza 'noves fora zero', na qual a renúncia humana não assegura reciprocidade simbólica ou econômica. Tal contexto prepara o terreno para a intensificação desses processos pela automação criativa e de uma forma ou de outra, pela inteligência artificial, que sempre esteve presente, agora com maiores contornos e desenvoltura.

A emergência da inteligência artificial generativa introduz uma camada a mais, inédita, de tensão no campo da produção cultural. Diferentemente das tecnologias anteriores de mediação ou difusão, os sistemas de geração automática de textos, imagens e músicas não apenas distribuem ou amplificam obras humanas, mas passam a produzir conteúdos formalmente semelhantes à criação autoral. Esses sistemas são treinados sobre vastos acervos de obras humanas pré-existentes — literárias, musicais, visuais — frequentemente sem consentimento, remuneração ou reconhecimento de autoria. A automação deixa de operar como mera ferramenta auxiliar e passa a ocupar o lugar da criação, aposentando até as "fazendas de escritores" de Hollywood, transformando roteiros em produtos instantâneos e ideias que não conhecem cansaço, inspiração ou erro. Onde antes se cultivava a imaginação humana, agora florescem códigos frios e eficientes. A escrita singular de cada escritor se dissolve num mar de padrões, deixando que a indústria distribua

a ilusão de criatividade. E se é arte ou não, trata-se aí de um axioma a ser avaliado ao passar dos anos.

Esse deslocamento produz uma mutação profunda no estatuto da autoria. A obra gerada por IA não possui intenção estética, historicidade vivida ou inserção ética no mundo social; ainda assim, ela circula, funcional, integrada aos mesmos regimes de visibilidade, monetização e consumo que a criação humana. Assimetria como resultado: enquanto o criador humano permanece submetido à precariedade simbólica e econômica supracitada, a produção automatizada opera sem tempo, sem custo vital e sem necessidade de reconhecimento.

Bernard Stiegler (2011) oferece uma chave conceitual decisiva para compreender esse processo ao analisar a técnica não como simples instrumento, mas como elemento constitutivo da subjetividade humana. Para Stiegler, os processos de individuação psíquica e coletiva — isto é, a formação do sujeito e do laço social — são indissociáveis das formas técnicas de exteriorização da memória e do saber. Quando essas formas passam a operar de maneira automática e industrial, ocorre um risco estrutural de desindividuação.

A automatização generalizada dos processos simbólicos conduz à perda de saber-fazer e de saber-viver, isto é, à destruição dos processos de individuação psíquica e coletiva. Quando a técnica se autonomiza, ela deixa de ser condição da individuação para tornar-se vetor de proletarização do espírito (Stiegler, 2011, p. 45).

Essa advertência permite compreender a automação criativa não como simples avanço tecnológico, mas como aprofundamento da lógica fáustica avaliada, agora, somadas às personagens de Philip K. Dick (2006) como realidade ou desdobramento da ficção em realidade. O criador admite a captura de sua produção para alimentar sistemas autônomos, participa involuntariamente de um processo que esvazia as condições futuras da própria criação humana. O pacto deixa de ser apenas econômico ou simbólico e passa a ser ontotécnico: troca-se a singularidade do gesto criativo pela eficiência da reprodução.

A captura da autoria ocorre, assim, em dois níveis complementares. No primeiro, material, as obras humanas são incorporadas aos conjuntos de treinamento sem reconhecimento jurídico, *smart contracts,* qual seja, ou compensação financeira adequada. No segundo, simbólico, a noção mesma de autoria é diluída, substituída por uma ideia de produção neutra, impessoal e instantânea. A criação deixa de ser expressão situada de uma subjetividade humana e passa a ser tratada como mera combinação de estilos, temas e padrões codificados.

A exigência de produtividade contínua torna-se ainda mais violenta, ao tempo em que o valor da experiência estética singular é progressivamente corroído.

À luz de Stiegler, essa dinâmica pode ser interpretada como uma nova fase da "commoditização cultural". Não se trata mais apenas da perda do controle sobre os meios de produção material, mas da perda do controle sobre os próprios processos que constituem a subjetividade. A técnica, ao invés de ampliar a capacidade humana de criação, passa a substituí-la, promovendo uma homogeneização e um platô da cultura à funcionalidade e à modismos eventuais.

A automação criativa não representa uma ruptura isolada, mas a culminação lógica dos sistemas analisados. A *payola* algorítmica, os *royalties* de microvalores e a precariedade simbólica preparam o terreno para um cenário no qual a criação humana se torna residual em todas as áreas. Atinge-se aqui sua forma mais radical.

Apesar do cenário de captura técnica, a Literatura e a Música persistem como práticas de resistência. Resistir, aqui, não significa enjeitar a técnica ou idealizar um retorno pré-digital, mas reinscrever-se nos meios num horizonte capaz de preservar a liberdade do gesto criador. Nesse sentido, a herança schilleriana da arte como espaço de jogo, formação e reconciliação do humano renasce como contraponto crítico às lógicas de aceleração, desempenho e mensuração permanente. Ensaio, romance, canção autoral, poema, instauram temporalidades incompatíveis com a lógica da produção instantânea.

Ao exigirem atenção prolongada, escuta atenta e interpretação, essas formas apontam para a via dos sentidos, que resiste à sua redução, a obra a *data*.. Trata-se, portanto, de compreender a criação como práticas de desaceleração, elaboração e cuidado — dimensões que já escapam, ao menos parcialmente.

Observa-se, de modo crescente, que as artes em geral passam a abandonar — total ou parcialmente — as grandes plataformas digitais, buscando alternativas concretas de subsistência fora dos regimes dominantes. No campo musical, isso se expressa na retomada de fábricas independentes de discos de vinil, na produção artesanal de CDs por meio de *burners* domésticos e na circulação direta em shows, feiras e redes locais. Na literatura, proliferam práticas de autopublicação manual, como livros costurados à mão, edições cartoneras, impressões sob demanda e circuitos alternativos de distribuição. Essas iniciativas não devem ser interpretadas como nostalgia fetichista do suporte físico, mas como resposta pragmática à precarização econômica e simbólica instaurada pelos modelos *marketplace*. Ao reassumir o controle sobre os meios de produção e circulação, o artista reconfigura sua relação com o tempo, com o trabalho e com o público. O objeto material — o disco, o livro artesanal, a edição limitada — passa a condensar valor, afetivo e econômico, permitindo que o criador se sustente financeiramente sem submeter a este ou àquele favor, ou "beija mãos". Retoma seu estado bruto, reapropriam-se de seu modo crítico.

Narrar, cantar, escrever e fabricar sob condições adversas configura uma postura de criação que se opõe frontalmente à redução do artista a mero produtor de conteúdo. Válido ressaltar, artista é difere-se do *entertainer.* Trata-se, em última instância, de afirmar que a criação estética continua sendo um espaço privilegiado de liberdade, mesmo — e sobretudo — em um contexto marcado pela automação.

Considerações finais

O percurso traçado ao longo deste ensaio revela que a criação literária e musical nas primeiras décadas do século

XXI está atravessada por tensões que vão além da esfera meramente técnica ou econômica. A plataformização da cultura, a automação criativa e os regimes algorítmicos de visibilidade reconfiguram profundamente a noção de autoria, instaurando formas sutis, porém persistentes, de erosão expressiva e de silenciamento. Práticas como a *payola* moderna — "*jabá*", novamente, em bom Português — revelam que a promessa de democratização do acervo e do acesso convive com mecanismos de favorecimento, hierarquização e exclusão.

Agora "naturalizados" sob indicadores, curadorias, classificações e promoções, esses processos não podem ser naturalizados. O silêncio que daí resulta não é imposto por interdição direta, mas produzido pela irrelevância programada, tornando invisíveis trabalhos e vozes que não se ajustam às fórmulas dos zeros e uns.

A crítica de Adorno à indústria cultural apresenta-se não apenas atual, mas intensificada. A substituição das mediações institucionais por dispositivos algorítmicos intensifica a uniformização estética e coloca a atenção como recurso central da economia simbólica.

Schiller se revela novamente vital. Em outra passagem de "*A Educação Estética do Homem*", afirma que "a obra artística deve ser, antes de tudo, liberdade vivida, onde o sujeito experimenta sua própria capacidade de escolher e sentir" — destacando que o valor da arte reside não apenas no produto, mas na experiência de desenvolvimento sensível proporcionada. Assim, a literatura e a música oferecem não apenas contestação à aceleração e à captura das atenções, também, um espaço de formação da apreciação da reflexão crítica e da autonomia do espírito.

A persistência crítica, entretanto, não se manifesta de modo ostensivo. Muitos criadores permanecem silentes, não por consentimento, mas por exaustão e ausência de alternativas tangíveis. Ainda assim, nas fissuras do sistema — em circuitos independentes, suportes físicos reativados, práticas artesanais ou comunitárias — ressurge a criação que rejeita a redução do artista a mero *hype* instantâneo vazio, ou fornecedor de conteúdo.

Entre captura e liberdade, entre visibilidade e silêncio, a insistência na atenção prolongada, na experimentação e no cuidado estético sustenta a potência crítica da obra. Para Schiller, essa liberdade da experiência estética não é luxo: é condição de cultivo da humanidade, de capacidade de julgamento e de autonomia.

Assim, a Literatura e a Música permanecem como práticas decisivas de preservação da imaginação crítica, persistência analítica e reinvenção do humano frente aos impérios digitais, que, cedo ou tarde, serão descentralizados e perderão o seu poder de orientar a percepção, hierarquizar relevâncias e moldar o sentido cultural.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução Gabriel Valladão Silva. São Paulo: Brasiliense, 2012.

DICK, Philip K. How to build a universe that doesn't fall apart two days later. Tradução Artur Alves. *In:* Lawrence Sutin (org.). *O andróide e o humano*. Lisboa: Vega, 2006,

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

HAN, Byung-Chul. *No enxame: perspectivas do digital.* Tradução Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018.

MCGURL, Mark. *Everything and less:* the novel in the age of Amazon. London: Verso, 2021.

PELLY, Liz. *Mood machine: the rise of Spotify and the costs of the perfect playlist*. New York: Atria Books, 2022.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Tradução Marcelo Backes. São Paulo: Iluminuras, 2002.

STIEGLER, Bernard. *A técnica e o tempo*. Tradução Luciano de Rodrigues Carvalho. Campinas: Papirus, 1998.

THOMPSON, John B. *Book wars: the digital revolution in publishing*. Cambridge: Polity Press, 2021.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância*. Tradução George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.