

ENTRE LETRAS E VOZES:

TEXTOS LITERÁRIOS E A CULTURA BRASILEIRA

Cacio José Ferreira
Francisco Alves Gomes
Norival Bottos Júnior
[Organizadores]

editora CALÊNDULA

ENTRE LETRAS E VOZES:

TEXTOS LITERÁRIOS E A CULTURA BRASILEIRA

Cacio José Ferreira
Francisco Alves Gomes
Norival Bottos Júnior
[Organizadores]

editora CALÊNDULA

Copyright by © 2026
Cacio José Ferreira *et al.*

Coordenação editorial: Wilbett Oliveira

Editoração eletrônica: Eros Cícero de Oliveira

Revisão: Dos Autores

Todos os direitos reservados. Permitida a reprodução por quaisquer meios desde que não haja alterações e a fonte seja citada. Obra protegida pela Lei de Direitos Autorais 9.610/1988.

Esta obra foi avaliada por pares duplo-cego.

DOI 10.56372/9786583005830.ELV.2026

Catalogação na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

F383e

Ferreira, Cacio José; Alves Gomes, Francisco; Bottos Júnior, Norival

Entre vozes e letras: textos literários e a cultura brasileira. Cacio José Ferreira Francisco Alves Gomes; Norival Bottos Júnior (Organizadores).. – São Paulo: Calêndula, 2026. 265 p.

ISBN 978-65-83005-83-0 (versão digital)

1. Literatura brasileira. 2. Crítica literária. 3. Ensaios
I. Ferreira, Cacio José. II. Alves Gomes, Francisco. III. Bottos Júnior, Norival
IV Título.

CDD 869.4

Índice para catálogo sistemático

I. Literatura brasileira : crítica literária

Conselho Editoral:

Dr. Arturo Gouveia de Araújo (UFPB)
Dra. Ester Abreu Vieira de Oliveira (UFES)
Dr. Cacio José Ferreira (UnB)
Dr. Francisco Aurelio Ribeiro (UFMG/UFES)
Dr. Valci Vieira dos Santos (UFF/UNEB)

Financiadores:



Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior



Instituto de Letras UnB



Universidade de Brasília





SUMÁRIO

Desconstrução apresentativa.....7
Cacio José Ferreira

Prefácio - palimpsestos da palavra em estado de travessia..... 9

1 O poeta como "flâneur" e o imaginário da cidade.....14
Alexandra Chaves Brazão

2 A migração das imagens em "Junco", de Nuno Ramos.....37
Vanessa Nogueira Lobo

3 O fazer poético de Astrid Cabral e Saturnino Valladares como dimensões do erotismo.....55
Thaysa Matos Castro

4 Diálogos literários sobre desigualdades sociais e resistência: uma análise comparada entre "Pai contra mãe", de Machado de Assis e "Maria", de Conceição Evaristo.....79
Marinalva da Silva Cambraia
Cacio José Ferreira

5 "Quarto de despejo": o poder no contemporâneo..... 94
Maria Luciana Nobre Queiroz

6 Mito e lenda: um (des)encontro entre a tradição ocidental e indígena..116
Leandro Sampaio
Cacio José Ferreira

7 Mães negras e a relação intergeracional: um diálogo entre Jeferson Tenório e Conceição Evaristo.....161
Larissa Cavalcante Barboza

8 A poética do corpo: o erotismo metafórico em "Sol de feira", de Luiz Bacellar.....176
Laricia Cunha de Oliveira

9 Poesia marginal: flagrantes de pós-modernismo e simbolismo na poética de Paulo Leminski.....188
Jesua da Silva Maia

10 O percurso literário e as relações psicológicas de Punpun Onodera no mangá "Boa Noite Punpun".....198
Jade Willem Costa Almeida
Cacio José Ferreira
Norival Bottos Júnior

11 A tematização da violência no contexto brasileiro: uma análise do conto "Diana", de Rubem Fonseca.....214
Gabriela de Lima Barbosa
Victória Silva de Almeida

12 As recordações da infância nas crônicas "Tardes de chuva" e "O rádio do meu avô e as crônicas de seu Josué", de Tenório Telles.....229
Flavianne dos Santos Vieira

13 A representação da solidão e velhice em "íntima fuligem", de Astrid Cabral..... 242
Cristina Pantoja Maia
Dimídrica Santos

Sobre os coautores.....257

DESCONSTRUÇÃO APRESENTATIVA

Cacio José Ferreira

Nas páginas em branco
há a infiltração da tecitura.
Como sopro antigo nas frestas do tempo,
como água escura que encontra passagem
o mundo parecia sólido.

Entre o traço e a voz,
algo vacila -
e é nesse vacilo que tudo origina.
A palavra, aqui,
é matéria em combustão,
é nervura exposta do pensamento,
é carne que lembra
o que o silêncio tentou esquecer.

Cada texto se ergue
como ruína ainda quente,
como fragmento que recusa o fim.
E no entrechoque das vozes -
dissonantes, oblíquas, indóceis -
tece-se a escuta
que não busca harmonia,
mas vertigem.

Há cidades que se escrevem
com passos e ausências,
há imagens que sobrevivem
na insistência do resto,

há corpos que se dizem
no limite em que o desejo já é queda,
há memórias que não passam -
apenas mudam de pele.
Tudo aqui é travessia!
o mito é presença,
a infância retorna como lâmina de afeto,
a violência atravessa o cotidiano
como quem funda o real,
a solidão que não isola,
mas escava,
até que o ser encontre
o abismo de si.

E, no entanto,
é da fuligem que nasce o brilho.
Porque a palavra, quando levada ao extremo,
não descreve -
incendeia.

Esta obra não é junção!
Dispersa e convoca,
fere e sustenta,
abre no leitor um campo instável
em que ler já não basta -
é preciso suportar.

Ao fim - que não é fim -
resta a reverberação.
A linguagem continua
mesmo depois da página,
como eco,
como pergunta,
como voz que, ao ser ouvida,
nos escreve de volta.

PREFÁCIO

PALIMPSESTOS DA PALAVRA EM ESTADO DE TRAVESSIA

Há obras que não chegam, acontecem. Irrompem como abalo no contínuo do tempo, abrindo fendas por onde o próprio presente se desorganiza e se refaz. A *coletânea Entre letras e vozes: textos literários e a cultura brasileira*, construída a partir de debates em sala de aula, abre um campo de reverberações em que a linguagem, levada ao limite de si, pulsa, resiste e se transfigura. Entre letras, traço, inscrição, memória, vozes, sopro, corpo, presença, a obra sustenta intervalo fértil, espaço vibrátil em que o literário ultrapassa a forma, apresentando-se como experiência, atravessamento do ser, exercício crítico, gesto de existência. Aqui, dizer não é representar, é instaurar mundo.

Organizada por Cacio José Ferreira, Francisco Alves Gomes e Norival Bottos Júnior, a coletânea articula-se como constelação hermenêutica, na qual cada artigo reverbera nos demais, compondo a polifonia densa e, por vezes, dissonante, como convém às obras que se recusam à harmonia fácil e à síntese apaziguadora. É uma escritura que lê a literatura brasileira, deslocando-a, reencenando-a, conflitando seus regimes de sentido.

Logo na abertura, Alexandra Chaves Brazão, em *O poeta como flâneur e o imaginário da cidade*, empreende a cartografia do urbano que ultrapassa a materialidade arquitetônica para consigná-lo como palimpsesto simbólico. Sua escrita movimenta-se entre Benjamin e Baudelaire, entre Pesavento e Rolnik, para pensar a cidade como organismo sensível e contraditório, ou seja, simultaneamente espaço de inscrição histórica e de deriva subjetiva. O *flâneur*, figura

central da análise, percorre a cidade e a lê como texto fragmentário, captando-lhe os resíduos, as ruínas e os lampejos, numa poética da errância que transforma o espaço urbano em experiência estética e política.

Em deslocamento decisivo, Vanessa Nogueira Lobo, no artigo *A migração das imagens em Junco*, *de Nuno Ramos,* exala crítica que se aproxima do próprio objeto: fragmentária, porosa, atravessada por silêncios e descontinuidades. A leitura, informada pelo pensamento de Didi-Huberman, compreende a imagem como sobrevivência, como resto que insiste em significar. O cão morto, o tronco devolvido pelo mar, imagens recorrentes na obra, são vestígios da ontologia do fragmento, em que o mundo se apresenta como ruína em permanente reconfiguração. A autora, assim, reencena criticamente a abra, instaurando o gesto de leitura que é também criação.

A dimensão do corpo e do desejo é aprofundada por Thaysa Matos Castro, em estudo sobre Astrid Cabral e Saturnino Valladares. Aqui, o erotismo emerge como experiência-limite, à maneira de Bataille, ou seja, lugar em que o sujeito se dissolve. Ao analisar o poema *Fusão*, Thaysa evidencia o movimento de anulação das fronteiras identitárias, "um nós singular", enquanto, em Valladares, o erotismo se rarefaz em lampejos, como vaga-lumes que insistem em brilhar no pleno dia da racionalidade. Realiza-se a leitura que compreende o erótico como linguagem da falta e da plenitude, da presença e da ausência, conflitando corpo e palavra em dialética insustentável e, por isso mesmo, produtiva.

No campo das relações entre literatura e desigualdade, Marinalva da Silva Cambraia e Cacio José Ferreira, ao colocarem em diálogo Machado de Assis e Conceição Evaristo, instauram a leitura que evidencia a persistência e a metamorfose das estruturas de opressão. Ao confrontar *Pai contra mãe* e *Maria*, os autores desvelam como a literatura brasileira, em diferentes momentos históricos, inscreve a violência como es-

trutura, e não como exceção, ao mesmo tempo em que oferece fissuras por onde emergem vozes de resistência.

A dimensão do poder, por sua vez, é problematizada por Maria Luciana Nobre Queiroz, ao revisitar *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. A análise desloca a obra do registro documental para o campo da crítica contemporânea, evidenciando como a escrita de Carolina opera como dispositivo de denúncia e de reinscrição do sujeito subalternizado. A favela, nesse contexto, é o campo simbólico de exclusão e resistência, em que a linguagem se torna gesto de sobrevivência.

No artigo *Mito e lenda: um (des)encontro entre a tradição ocidental e indígena*, Leandro Sampaio e Cacio José Ferreira elaboram reflexão significativa ao comparar o pensamento ocidental e o ameríndio, tornando visíveis as diferenças estruturais. O mito, aqui, deixa de ser entendido como narrativa arcaica para ser compreendido como forma de pensamento em ato, como modo de habitar o mundo. Essa rearticulação desloca o olhar do leitor, convidando-o a reconsiderar categorias consolidadas e a reconhecer a pluralidade dos modos de existência.

A questão da memória e da herança intergeracional é explorada por Larissa Cavalcante Barboza, ao analisar as relações entre maternidade e negritude nas obras de Jeferson Tenório e Conceição Evaristo. A leitura evidencia como a literatura se torna espaço de elaboração de traumas históricos e de reconstrução de vínculos, onde a figura da mãe negra emerge como eixo de resistência e de transmissão simbólica.

No campo da poesia, Laricia Cunha de Oliveira investiga o erotismo metafórico em Luiz Bacellar, destacando a poética em que o corpo se dissolve na linguagem, e o desejo se inscreve como figuração simbólica. Já Jesua da Silva Maia, ao abordar Paulo Leminski, evidencia a o conflito entre marginalidade e tradição, entre o rigor formal e a experimentação, configurando a leitura que capta a singularidade da poética que se move entre o popular e o erudito.

A incursão no universo do mangá, realizada por Jade Willem Costa Almeida, em coautoria com Cacio José Ferreira e Norival Bottos Júnior, ao analisar *Boa noite, Punpun*, amplia o escopo da obra, evidenciando a abertura da coletânea para outras formas de narrativa contemporânea. Aqui, o percurso psicológico do protagonista é lido à luz de relações entre literatura e subjetividade, revelando o sujeito fragmentado, atravessado por angústias e deslocamentos identitários.

Na tessitura final da coletânea, os artigos convergem para um eixo sensível em que a experiência humana é apreendida em suas zonas mais vulneráveis e reveladoras: a violência, a memória, a solidão e a velhice. No estudo sobre o conto *Diana*, de Rubem Fonseca, Gabriela de Lima Barbosa e Victória Silva de Almeida destacam que a violência emerge como estrutura que atravessa o cotidiano, evidenciando a sociedade em que o brutal se naturaliza e a linguagem, seca e incisiva, atua como instrumento de desvelamento dessa realidade marcada pela desumanização. Em deslocamento, por meio das crônicas de Tenório Telles, Flavianne dos Santos Vieira reconstroe a infância como território de memória e afeto, em que figuras como o avô e objetos como o rádio se tornam núcleos de evocação, transformando o passado em matéria viva de identidade e pertencimento. Já na leitura de Íntima fuligem, de Astrid Cabral, Cristina Pantoja Maia e Dimídrica Santos apontam que a solidão e a velhice são alçadas à condição de experiência estética e existencial, ou seja, não apenas sinais de perda, mas instâncias de aprofundamento do ser, nas quais o sujeito, confrontado com o tempo e a finitude, encontra a escuta mais aguda de si mesmo. Assim, esses estudos, ao se entrelaçarem, constroem campo de reflexão em que a literatura se apresenta como espaço elaboração de embates que constituem a condição humana.

O que se delineia, ao longo dessas páginas, é uma obra que se recusa à linearidade e à estabilidade. Cada texto fun-

ciona como fragmento da totalidade impossível, como peça de um mosaico que só se materializa em sua incompletude. A literatura, aqui, é processo, fluxo de sentidos que surgem no deslocamento e na travessia.

Há, portanto, nesta obra, a recusa ao simplismo, abraça-se a ambiguidade; evita-se a síntese apressada, cultiva-se a tensão produtiva. Nesse sentido, *Entre letras e vozes* performa a cultura brasileira, encenando as contradições, as potências e os abismos.

Portanto, que o leitor, ao adentrar neste território de performatividades, não busque apenas compreender, mas deixar-se afetar. Pois é nesse entre, entre letras e vozes, entre forma e experiência, entre leitura e escuta, que a literatura, em sua dimensão mais primordial, é apresentada não como resposta, mas como processo em constante travessia.

Cacio José Ferreira
Francisco Alves Gomes
Norival Bottos Júnior
[*Organizadores*]

1
O POETA COMO "FLÂNEUR" E O IMAGINÁRIO DA CIDADE

Alexandra Chaves Brazão

Em 1999, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento lançou uma obra de referência no campo dos estudos urbanos e culturais intitulada *O imaginário da cidade*. Este trabalho seminal realiza análise densa e multifacetada das representações urbanas nas cidades de Paris, Rio de Janeiro e Porto Alegre, abrangendo o período que se estende do século XIX ao século XX. Com uma abordagem marcadamente interdisciplinar, que articula história, literatura, artes visuais e iconografia, Pesavento investiga os processos de construção simbólica e transformação do imaginário coletivo das cidades ao longo do tempo.

Pesavento propõe, assim, que as cidades não devem ser compreendidas apenas como espaços físicos ou administrativos, mas como realidades culturais e simbólicas, permanentemente recriadas pela sensibilidade estética, pela memória e pelas práticas sociais. Nesse sentido, a cidade é pensada como uma tessitura de significados, onde a materialidade urbana, a "cidade de pedra", é constantemente reelaborada pela dimensão subjetiva e criativa, a "cidade do pensamento". Essa dicotomia, elaborada pela autora, funciona como chave interpretativa para compreender como os artistas, escritores, viajantes e habitantes participam da (re)invenção da cidade por meio de suas experiências, narrativas e representações.

A "cidade de pedra" refere-se à urbe concreta, com seus edifícios, ruas, monumentos e estruturas institucionais, enquanto a "cidade do pensamento" corresponde à imagem simbólica e afetiva construída a partir das percepções individuais e coletivas, mediadas por discursos artísticos e culturais. Ao

enfatizar esse duplo aspecto da realidade urbana, Pesavento contribui significativamente para os estudos do imaginário, evidenciando como a cidade é tanto vivida quanto sonhada; tanto habitada quanto representada.

Nesse caminho, a obra não apenas ilumina os modos como o urbano é figurado nas artes e na literatura, mas também evidencia o papel ativo das representações na conformação das identidades sociais e espaciais. Assim, *O imaginário da cidade* estabelece um marco teórico-metodológico fundamental para os estudos que buscam compreender a cidade como fenômeno cultural complexo, onde se entrecruzam história, memória, estética e política.

Nessa perspectiva, o imaginário da cidade pode ser conceituado como um campo vasto e dinâmico onde memórias, sonhos, medos e desejos se entrelaçam para formar uma paisagem simbólica que transcende as estruturas físicas. Cada cidade, com suas ruas, praças, edifícios e ruídos, é também um repositório de histórias, narrativas e mitos que moldam a forma como seus habitantes a percebem e a vivenciam. Esse imaginário é construído coletivamente, mas também possui um caráter profundamente individual. Para alguns, a cidade é um palco de possibilidades infinitas, onde os arranha-céus representam ambição e progresso. Para outros, é um labirinto opressor, cujos becos escuros evocam insegurança e isolamento. Essa ambivalência é o que torna o imaginário urbano tão rico e muliforme.

No escopo das reflexões contemporâneas sobre o fenômeno urbano, a pesquisadora Luciana Nascimento oferece uma leitura sensível e simbólica da cidade ao defini-la como um "polo imantado", ou seja, um espaço dotado de força centrípeta, capaz de atrair, reunir e concentrar os sujeitos em um processo contínuo de convivência e reinvenção do ambiente. Segundo a autora, a cidade se constitui como um verdadeiro templo simbólico, onde o homem celebra, diariamente, sua ca-

pacidade de agir sobre o meio, de transformá-lo e de atribuir-lhe sentido:

> Ela é o templo onde o homem celebra e promove, dia após dia, a sua habilidade de interagir e reinventar o ambiente. Fruto da imaginação e do trabalho articulado de muitos homens, a cidade é uma obra coletiva que desafia a natureza. Nesse sentido, falar sobre a cidade, esta vasta rede de múltiplas significações, pode ser uma atividade prazerosa, é uma oportunidade de ler, reler e repensar esse espaço criado em que se vive, onde as pessoas se agregam e se desagregam e cada um é, simultaneamente, um e fragmento de um conjunto, parte de um coletivo. (Nascimento, 2011, p. 19).

Nesse horizonte interpretativo, a cidade ultrapassa a materialidade para tornar-se uma rede complexa de significações, onde o indivíduo, simultaneamente singular e coletivo, se inscreve e se reinscreve. Viver a cidade, nesse sentido, é também lê-la, relê-la e repensá-la, uma atividade hermenêutica que se revela tanto estética quanto política. A cidade, portanto, emerge como um texto aberto à interpretação, um palimpsesto no qual se sobrepõem experiências, memórias e narrativas.

Essa perspectiva dialoga de maneira produtiva com as formulações de Raquel Rolnik (1988), que propõe quatro metáforas conceituais interligadas para compreender a cidade em sua complexidade. A primeira metáfora, que a cidade é um ímã, converge diretamente com a imagem proposta por Nascimento, ao apontar seu poder de atração e concentração humana. A segunda metáfora define a cidade como uma *escrita*, ideia que reforça a noção de que os espaços urbanos são portadores de significados históricos e culturais, produzidos ao longo do tempo e inscritos na paisagem física e simbólica.

A terceira metáfora apresentada por Rolnik compreende a cidade como uma *política*, ou seja, como espaço de disputas e negociações permanentes pela regulação, uso e apropriação

do território urbano. Essa dimensão evidencia a cidade como arena pública, onde se manifestam as tensões entre os interesses coletivos e privados. Por fim, a cidade é também concebida como um *mercado*, espaço no qual as dinâmicas de produção, circulação e consumo são intensificadas e assumem papel central na configuração do espaço urbano.

Nesse percurso, cada uma dessas metáforas ilumina uma dimensão específica da realidade urbana: afetiva, simbólica, normativa e econômica e, tomadas em conjunto, oferecem um modelo analítico verticalizado para apreender as múltiplas camadas que compõem o tecido urbano. Assim, tanto Nascimento quanto Rolnik contribuem para a compreensão da cidade como fenômeno cultural complexo, no qual se entrelaçam imaginário, experiência e estrutura, revelando a cidade como palco privilegiado das transformações sociais e da produção de sentido na contemporaneidade.

Foi principalmente a partir do século dezenove, quando os processos de industrialização se intensificaram de forma sintomática, que houve uma explosão urbana na Europa, e a cidade passou a se configurar como acirrada arena de luta por espaço e direitos. A partir de então,

> a cidade se destaca como palco de lutas e como fonte de ideias, de inovação, de paixão, de violência, de fascinação e de medo. Todas essas sensações puderam ser apreendidas pelos seus habitantes, sejam eles poetas, escritores, políticos ou cidadãos comuns. Registra-se, então, a emergência da cidade como tema literário. O espaço urbano passa a ser recorrentemente captado e reinventado pelo discurso ficcional. (Nascimento, 2011, p. 19).

As representações artísticas desempenham um papel central na reconfiguração simbólica do espaço urbano. Literatura, cinema, música e artes visuais operam como dispositivos interpretativos que não apenas descrevem a cidade, mas a reinventam, atribuindo-lhe novos sentidos e dimensões. Essas

manifestações estéticas transfiguram o espaço urbano em palco de utopias e distopias, revelando tanto as potencialidades quanto as fissuras. Ao fazer da cidade objeto de criação e reflexão, as artes atuam como agentes críticos e imaginativos da experiência urbana.

No âmbito da literatura, Walter Benjamin (1985) oferece uma leitura paradigmática ao analisar a obra de Charles Baudelaire. Nos poemas do poeta, Paris não é apenas cenário, mas se converte em entidade viva, dotada de subjetividade e agência, uma verdadeira personagem da modernidade. Benjamin destaca que Baudelaire adota um olhar revisionista e, por vezes, melancólico sobre a cidade, revelando um sentimento de estranhamento diante das rápidas e contraditórias transformações provocadas pelo processo de metropolização. A Paris baudelairiana emerge como síntese das tensões da modernidade: um espaço onde coexistem, de forma paradoxal, o esplendor e a decadência, o progresso técnico e a desumanização, a beleza estética e a miséria social.

Nesse contexto, Paris torna-se um arquétipo urbano para o imaginário ocidental moderno, uma cidade-modelo cuja imagem ambivalente é simultaneamente celebrada e problematizada. Benjamin interpreta essa ambiguidade como expressão das contradições imanentes ao projeto moderno, especialmente no que diz respeito ao impacto do capitalismo industrial sobre a vida urbana. A cidade, nesse registro, aparece como um "poço aberto de contradições", um lugar onde o aceitável e o execrável, o sublime e o degradante se misturam em um mesmo território simbólico.

A partir dessa perspectiva, a arte não apenas representa a cidade, mas intervém em sua leitura, criando novas formas de vê-la, senti-la e pensá-la. Dessa maneira, as obras artísticas se constituem como testemunhos privilegiados das experiências urbanas e como instrumentos críticos que problematizam os efeitos do processo civilizatório, abrindo espaço para a elabo-

ração de narrativas que desafiam o discurso dominante sobre o progresso e a modernidade:

> a cidade moderna, vista por Baudelaire, surge como uma imagem perturbadora que atravessa seus pensamentos e seus sonhos. Sonhos de viver, sonhos de concreto, de ruas, de traçados, de edifícios. A metrópole se transformou, assim, em imagem emblemática da modernidade, pois exibiu as transformações materiais e científicas da humanidade (Nascimento, 2011, p. 21).

Esses anseios e idealizações, outrora nutridos no campo onírico, transbordaram para o papel por meio de projetos, narrativas e representações artísticas, a partir dos quais emergiram cidades-modelo que, por sua vez, tornaram-se paradigmas para a constituição de diversos outros centros urbanos ao redor do mundo. No entanto, o imaginário urbano não se restringe às projeções utópicas ou aos grandes planos de ordenamento espacial. Ele é igualmente moldado pelas experiências ordinárias do cotidiano, pelas práticas e percepções que se inscrevem no dia a dia da vida urbana.

O percurso em um ônibus superlotado, os aromas característicos da comida de rua, o compasso dos passos apressados nas calçadas, todos esses elementos, aparentemente banais, operam como signos sensoriais e afetivos que integram e complexificam a tessitura simbólica da cidade. Trata-se de uma dinâmica contínua e fluida, em que o espaço urbano se constrói e se reconstrói na interseção entre o vivido e o imaginado, entre o plano racional e a experiência sensível. Assim, a identidade urbana se revela como um processo inacabado, constituído na confluência entre estrutura e vivência, entre o desejo projetado e a realidade habitada.

Entretanto, o imaginário urbano não se constitui apenas como um repositório de experiências sensoriais e representações simbólicas; ele também traduz e reproduz relações de poder, desigualdade e exclusão. As assimetrias espaciais

entre os centros urbanos, frequentemente caracterizados por vitrines reluzentes, infraestrutura consolidada e paisagens higienizadas, e as periferias marcadas pela precariedade, pela carência de serviços e pelo abandono estatal evidenciam a segmentação socioespacial que perpassa a cidade contemporânea. Essas desigualdades, além de se manifestarem materialmente, são também incorporadas ao imaginário coletivo, cristalizando fissuras profundas entre a cidade idealizada e a cidade efetivamente vivida.

Nesse sentido, o imaginário urbano não é neutro: ele opera como um campo simbólico onde se articulam disputas por visibilidade, pertencimento e reconhecimento. Conforme a ideia de Sandra Pesavento (1999), o ato de imaginar a cidade carrega em si o potencial de crítica e de reinvenção. Ao projetar futuros possíveis, ao confrontar realidades incômodas ou ao propor novos modos de habitar o espaço, o imaginário configura-se como uma instância transformadora. Imaginar a cidade, portanto, é também recriá-la, não apenas no plano simbólico, mas como exercício contínuo de construção social, política e estética do espaço urbano.

Assim, a elaboração do imaginário urbano revela-se como prática simultaneamente crítica e propositiva: ela desvela os limites do presente e, ao mesmo tempo, abre caminho para a formulação de alternativas. Nessa perspectiva, o espaço urbano pode ser compreendido como lugar de encontro, convivência e criação coletiva, onde o real e o possível dialogam em permanente tensão.

No que diz respeito à cidade como escrita, ememnto mais debatido neste artigo, convém ressaltar que ela tem sido, ao longo da história literária, muito mais do que um simples pano de fundo para narrativas. Desde os primeiros registros urbanos da Antiguidade até as complexas paisagens urbanas contemporâneas, a cidade emerge como um espaço diversificado, um organismo vivo que dialoga com personagens, trama

e tempo. Esse espaço é, ao mesmo tempo, representativo das transformações sociais, culturais e tecnológicas, e uma arena simbólica de questões existenciais.

Na literatura clássica, a cidade frequentemente assume um papel simbólico de grande relevância, sendo representada como expressão de ordem, civilização e progresso. Textos fundacionais da tradição ocidental, como *A Ilíada*, de Homero; e *Eneida*, de Virgílio, não se limitam a apresentar cidades como meros espaços geográficos, mas as destacam como emblemas de valores culturais, políticos e heroicos. Tróia e Roma, por exemplo, figuram como cenários e, ao mesmo tempo, como entidades simbólicas que encarnam ideais de bravura, destino coletivo e fundação de impérios.

No período medieval, a representação da cidade adquire conotações ambivalentes. De um lado, prevalece a imagem da cidade como espaço sagrado, ecoando a noção da *civitas Dei*, a Jerusalém celestial, símbolo de pureza, comunhão e ordem divina. De outro, especialmente nas descrições de cidades comerciais e portuárias da Baixa Idade Média, a cidade é retratada como *locus* de decadência moral, corrupção e excessos, refletindo os temores religiosos e sociais diante das transformações urbanas e econômicas em curso.

Essas representações contrastantes revelam a polissemia do espaço urbano na tradição literária ocidental, evidenciando como a cidade funciona, desde as primeiras aparições no imaginário cultural, como cenário privilegiado para a projeção de tensões históricas, éticas e espirituais.

Com o advento da modernidade, a cidade consolida-se como o cenário privilegiado das transformações sociais, econômicas e culturais que marcam os séculos XIX e XX. Na literatura oitocentista, autores como Charles Dickens, Honoré de Balzac e Machado de Assis exploram a cidade como espaço profundamente contraditório, onde convivem simultaneamente os ideais de progresso e os sintomas da miséria, a ostentação

da riqueza e a crueza da desigualdade social. Londres, Paris e Rio de Janeiro são, nesses contextos, representadas como microcosmos das tensões próprias à modernização: o avanço técnico, a industrialização e a reorganização das estruturas sociais revelam-se inseparáveis das experiências de alienação, exclusão e conflito de classes.

Já no século XX, a representação da cidade na literatura sofre um deslocamento significativo. O espaço urbano deixa de ser apenas pano de fundo para as ações das personagens e passa a constituir-se como sujeito ativo da narrativa, uma entidade simbólica que participa da construção do enredo e da subjetividade das figuras ficcionais. Em *Ulysses* (1922), de James Joyce, Dublin não se configura apenas como cenário da jornada de Leopold Bloom, mas como um labirinto emocional e simbólico, cuja topografia reflete e refrata a interioridade dos personagens. A cidade, nesse caso, torna-se uma extensão da consciência, um espaço de montagem fragmentária da experiência.

No contexto brasileiro, *Grande Sertão: Veredas* (1956), de João Guimarães Rosa, oferece um contraponto relevante: a ausência da cidade é, aqui, tão eloquente quanto sua presença em outras narrativas modernas. Ao tematizar o sertão como espaço existencial e epistêmico, a obra tensiona os binarismos entre urbano e rural, tradição e modernidade, centro e margem, contribuindo para uma reflexão crítica sobre os processos de formação da identidade nacional.

Autores modernistas como Oswald de Andrade e Mário de Andrade também incorporaram a cidade como tema e forma estética. Em suas obras, o espaço urbano é representado como fragmentado, caótico e polifônico, simbolizando tanto a crise da subjetividade quanto as ambiguidades da experiência moderna. A cidade aparece como um mosaico de imagens, sons e sensações, simultaneamente fascinantes e opressivos, espelhando a complexidade da condição humana no mundo contemporâneo. Dessa forma, a literatura moderna e modernista

atribui à cidade uma centralidade simbólica e estrutural, transformando-a em espaço de experimentação estética e crítica social, onde se entrelaçam as múltiplas faces da modernidade.

Na literatura contemporânea, a cidade adquire uma dimensão marcadamente metafórica, funcionando como dispositivo simbólico para a problematização de questões políticas, existenciais e estéticas. Em narrativas distópicas, como *1984*, de George Orwell, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, o espaço urbano é representado como *locus* de controle, vigilância e repressão, configurando-se como expressão ficcional dos temores relacionados ao autoritarismo político e à instrumentalização da tecnologia. Nesses contextos, a cidade deixa de ser apenas um espaço físico para tornar-se uma engrenagem distópica, onde a arquitetura, os mecanismos de comunicação e os deslocamentos dos corpos são regulados por estruturas de poder totalizantes.

Por outro lado, em romances de caráter mais intimista, como *A insustentável leveza do ser*, de Milan Kundera, a cidade é evocada como lugar de memória, identidade e pertencimento. As ruas, praças e edifícios tornam-se depósitos simbólicos das experiências individuais e coletivas, marcados pelas tensões entre o público e o privado, o passado e o presente. A cidade, nesse registro, é o cenário onde se sedimentam afetos, traumas e significados, revelando sua função enquanto palimpsesto de vivências históricas e subjetivas.

Além disso, a cidade contemporânea é frequentemente mobilizada como metáfora da própria experiência literária. Enquanto artefato textual, o espaço urbano é concebido como um labirinto de sentidos, repleto de ambiguidades, camadas e contradições, cuja decifração exige uma leitura atenta e interpretativa. Em *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, essa operação é levada ao extremo: as cidades descritas por Marco Polo são construções imaginárias que, embora aparentemente concretas, funcionam como alegorias da condição humana, da

linguagem e da memória. Cada cidade narrada é, simultaneamente, uma reflexão filosófica, uma evocação poética e uma proposição estética, articulando a cidade como metáfora da própria narrativa e da experiência da leitura.

> Finalmente, a viagem conduz à cidade de Tamara. Penetra-se por ruas cheias de placas que pendem das paredes. Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda. Estátuas e escudos reproduzem imagens de leões delfins torres estrelas: símbolo de que alguma coisa - sabe-se lá o quê - tem como símbolo um leão ou delfim ou torre ou estrela (Calvino, 2003, p. 8).

Nesse percurso, a literatura contemporânea reafirma a centralidade da cidade como forma e conteúdo, explorando sua potência simbólica para representar, tensionar e reinventar os dilemas do mundo moderno e pós-moderno. A cidade, mais do que nunca, é espaço de imaginação crítica, de experimentação narrativa e de reflexão sobre o humano.

Seja enquanto espaço físico, entidade simbólica ou metáfora estruturante, a cidade, na literatura, constitui-se como reflexo dinâmico das transformações históricas, sociais e culturais que moldam as sociedades ao longo do tempo. Sua representação literária é intrinsecamente plural, abarcando desde utopias idealizadas até distopias sombrias, passando por sentimentos de pertencimento e experiências de alienação, assim como pela coexistência entre realidades concretas e construções imaginárias. Nesse sentido, a cidade literária funciona simultaneamente como janela para o mundo exterior, espaço social, político e econômico; e como espelho da interioridade humana, revelando estados emocionais, dilemas existenciais e tensões subjetivas. Essa duplicidade simbólica sustenta a centralidade da cidade como tema recorrente e multifacetado na produção literária ocidental e global.

Particularmente no campo da poesia, a cidade tem se revelado matéria poética de grande potência estética. A complexidade e a multiplicidade do espaço urbano oferecem um vasto repertório de imagens, sons, sensações e narrativas capazes de ser reconfigurados pela linguagem literária. A vivência urbana, marcada por ritmos acelerados, encontros fortuitos, contrastes sociais e paisagens fragmentadas, constitui-se como fonte inesgotável de inspiração, permitindo a construção de sentidos que ultrapassam a funcionalidade material da cidade. Nesse processo, a poesia transforma a cidade em palimpsesto sensível, no qual a experiência cotidiana é transfigurada em expressão artística, revelando camadas simbólicas que tensionam o visível e o invisível, o prosaico e o sublime, o concreto e o imaginário. Assim, a cidade literária permanece como *locus* privilegiado da criação e da reflexão, evidenciando a capacidade da literatura de apreender e ressignificar o urbano como experiência estética, política e subjetiva.

Na obra *As flores do mal*, Charles Baudelaire constrói uma representação singular da Paris do século XIX, elevando ruas, praças e multidões a categorias simbólicas e afetivas que transcendem o mero registro espacial. A cidade, sob o pepel em branco do escritor, adquire contornos ambivalentes: é simultaneamente bela e decadente, expressão sensível das contradições da modernidade emergente e da condição humana em contínua transformação. Essa abordagem poética, marcada pela sensibilidade ao efêmero e ao transitório, funda uma tradição na literatura ocidental que ressignifica o espaço urbano como locus privilegiado da experiência estética e existencial. No poema *O Cisne*, por exemplo, Baudelaire reconfigura uma cena do cotidiano urbano, o animal perdido entre as ruas modernas, em símbolo da nostalgia, da perda e da desordem trazida pelo progresso, revelando como a cidade moderna é também palco da solidão e do exílio subjetivo.

[...] Paris mudou! Porem minha melancolia

É sempre igual: torreões, andaimarias, blocos,

Arrabaldes, em tudo eu vejo alegoria,

Minhas lembranças são mais pesadas que socos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:

Penso em meu grande cisne, o do gesto feroz,

Exilado que ele é, ridículo e sublime,

Roído de um desejo infindo! Como em vós

Andrômaca, a tombar dos braços de um esposo,

Gado vil, para as mãos de Pirro tão sereno,

Junto a tumba vazia, em langor doloroso

Viúva de Heitor além de ser mulher de Heleno! [...] (Baudelaire, 1985, p. 325).

A cidade moderna, para Baudelaire, desafia o poeta a capturar o instante fugaz, o movimento incessante da vida cotidiana. As vias públicas, concebidas como veias pulsantes do organismo urbano, condensam as tensões do tempo e do espaço, dando à poesia uma urgência e uma contemporaneidade específicas. A diversidade intrínseca à cidade, visível nos contrastes sociais, culturais e arquitetônicos que se acumulam em cada quarteirão, oferece um manancial inesgotável de possibilidades interpretativas. A justaposição entre luxo e miséria, tradição e progresso, natureza e artifício convoca o poeta à elaboração de imagens que exprimem as ambivalências da modernidade.

Nesse contexto, a cidade se constitui também como espaço de memória e de estratificação temporal. Monumentos, ruínas e ruas antigas tornam-se vestígios narrativos que, no

presente, dialogam com passados esquecidos ou ressignificados. Essa sobreposição temporal, frequentemente tematizada na poesia urbana, revela a permanência do humano diante da impermanência das formas materiais. Simultaneamente, a cidade assume uma dimensão subjetiva e afetiva: ela é vivida de modo singular por cada indivíduo, convertendo-se em matéria poética capaz de espelhar emoções como saudade, angústia, desejo ou esperança. A cidade, nesse sentido, não é apenas cenário, mas universo simbólico em constante construção, onde o ordinário e o extraordinário se entrelaçam.

Em sua representação da vida urbana, Baudelaire transforma Paris em uma entidade dinâmica e fragmentada. A metrópole torna-se símbolo da modernidade, marcada pelo avanço técnico e arquitetônico, mas também pela alienação, pela desigualdade e pela efemeridade da experiência. A multidão, figura recorrente em sua obra, é concebida como massa anônima e mutável, ao mesmo tempo fascinante e opressiva. É nesse ambiente que emerge a figura do *flâneur*, o andarilho contemplativo que percorre a cidade com olhar atento e crítico, captando detalhes banais, cenas corriqueiras e as contradições da vida urbana. O *flâneur* é simultaneamente parte da cidade e estranho a ela, testemunha errante de uma realidade em constante movimento.

Baudelaire descobre beleza mesmo nos aspectos mais sombrios e degradados da cidade. Seus poemas articulam uma paisagem marcada pela convivência entre becos escuros e avenidas iluminadas, entre festas exuberantes e marginalidades silenciosas. Essa tensão gera uma estética da dualidade: a cidade aparece como espaço simultaneamente encantador e opressivo, inspirador e claustrofóbico. Mais do que um pano de fundo, Paris se configura como metáfora da alma moderna, um espelho do caos interior, dos desejos reprimidos e das angústias existenciais que permeiam a subjetividade urbana.

Na obra, *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna* (1996), Charles Baudelaire também defende que o poeta deve

capturar a fugacidade do instante e conferir-lhe permanência por meio da arte. Essa concepção atravessa sua produção poética, que celebra o efêmero sem ignorar a melancolia que permeia a impermanência. Com isso, o autor redefine a relação entre poesia e cidade, alçando Paris à condição de protagonista simbólica, cuja representação influenciou decisivamente os rumos da poesia urbana e inspirou gerações de artistas e escritores na tarefa de explorar as complexidades da vida metropolitana.

> Que ordem imperiosa! Que fanfarra de luz! Há muitas horas já, luz em toda parte! Luz perdida por causa de meu sono! Quantas coisas iluminadas poderia ter visto e não vi!" E ele sai! E observa fluir o rio da vitalidade, tão majestoso e brilhante. Admira a eterna beleza e a espantosa harmonia da vida nas capitais, harmonia tão providencialmente mantida no tumulto da liberdade humana. Contempla as paisagens da cidade grande, paisagens de pedra acariciadas pela bruma ou fustigadas pelos sopros do sol. (Baudelaire, 1996, p. 21)

A citação mencionada representa o espírito do flâneur baudelariano: aquele que percorre a cidade atento, sensível, contemplativo. O trecho contrapõe a perda causada pelo sono à riqueza estética e vital da vida urbana. Em vez de condenar o caos da metrópole, Baudelaire o eleva à condição de beleza. Há um convite implícito à vigília sensível, à atenção poética ao cotidiano e à valorização estética do efêmero, ideias centrais para a modernidade literária.

Walter Benjamin, em *Paris do Segundo Império*, ao refletir sobre a modernidade e a experiência urbana, retoma e amplifica a leitura baudelairiana da cidade. Para o pensador alemão, a metrópole moderna, especialmente Paris, constitui-se como espaço de múltiplas experiências sensoriais e simbólicas, onde se condensam encontros, rupturas e reorganizações perceptivas que desafiam as categorias tradicionais da experiência. Em suas análises sobre o *flâneur*, Benjamin concebe

a cidade como uma construção cultural densa e contraditória, marcada pela simultaneidade entre fragmentação e memória, progresso e ruína. A cidade, nesse registro, deixa de ser apenas território físico para tornar-se palimpsesto histórico e espaço privilegiado da modernidade estética e política.

> Proclamações surpreendentes, tráfico de segredos, invectivas bruscas e ironias impenetráveis constituem a razão de Estado do Segundo Império. Tornamos a achar essas mesmas características nos escritos teóricos de Baudelaire. O mais das vezes, ele expõe opiniões apodicticamente. Discutir não é a sua seara. Ele o evita mesmo quando as evidentes contradições em teses que adota sucessivamente exigiriam um debate. O *Salão* de 1846 ele o dedicou "aos burgueses"; aparece como seu porta-voz, e seu gesto não é o do *advocatus diaboli*. Mais tarde, por exemplo em sua invectiva contra a escola do *bon sens*, encontra para a "honnête burguesia" e para o notário - a figura do respeito no meio burguês - os traços do boêmio mais raivoso. Por volta de 1850, proclama que a arte não deve ser separada da utilidade; alguns anos depois, defende "l'art pour l'art" (Benjamin, 1989, p. 10).

Benjamin explorou também a poética da cidade em suas leituras da arte e literatura, vendo a cidade moderna não apenas como um cenário físico, mas como um espaço de significados, imagens e sensações que são constantemente reconstruídos e reinterpretados na poesia. Para ele, a cidade se torna uma metáfora de transição, ruína e modernidade. A poesia poderia refletir a diluição da experiência urbana em fragmentos sensoriais e significativos, capturando momentos fugazes e rupturas que caracterizam a vida nas grandes cidades. Em relação à poesia especificamente, ele via o ato de escrever como uma tentativa de resgatar e capturar esses fragmentos urbanos, muitas vezes esquecidos ou ignorados pela experiência cotidiana. Assim, a poesia, em sua visão, poderia ser uma forma de crítica à urbanização e à alienação que se manifestam nas cidades modernas, refletindo sobre a complexidade da vida urbana e a perda de conexão com o passado.

No Brasil, diversos poetas se dedicaram a explorar a cidade como tema central de sua obra, revelando diferentes aspectos da vida urbana, como o progresso, as contradições sociais, o anonimato e o encantamento com o cotidiano, como é o caso dos poetas a seguir. Manuel Bandeira dedicou-se ao Rio de Janeiro e Recife. Em poemas como *Evocação do Recife* e *O bicho*, Bandeira retrata a cidade tanto como um espaço de memória afetiva quanto como um palco das desigualdades sociais. Ele mistura nostalgia e crítica, especialmente ao descrever o Recife de sua infância e as transformações do Rio de Janeiro.

Já Carlos Drummond de Andrade realça o Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Em poemas como *A rua*, *Morro da Babilônia* e *Elegia 1938*, Drummond transforma a cidade em um microcosmo das tensões humanas e sociais. Ele reflete sobre a solidão na multidão, os dilemas da modernidade e o impacto da urbanização. A falar sobre Itabira, sua cidade natal, realça o pitoresco de uma cidade pequena encravada entre pedras e minérios de ferro.

De forma semelhante, João Cabral de Melo Neto volta-se para o Recife. Cabral vê a cidade de forma objetiva e precisa, como em *O cão sem plumas*, onde descreve o Rio Capibaribe e os contrastes entre a paisagem urbana e a pobreza que permeia Recife. Sua linguagem é direta, quase documental. Já Mário de Andrade poetiza São Paulo. Na *Pauliceia desvairada*, Mário celebra e critica a modernização acelerada de São Paulo, misturando caos e vitalidade. Destaca o impacto das mudanças urbanas sobre a cultura e a identidade paulistana.

Cecília Meireles, por sua vez, destaca o Rio de Janeiro. Em *Romanceiro da Inconfidência* e outros poemas, Cecília reflete sobre a cidade como um espaço de memória histórica e de efemeridade, destacando tanto os monumentos quanto às sombras do passado; enquanto Paulo Leminski focaliza Curitiba. Leminski usa uma linguagem moderna e urbana para retratar a cidade como um lugar de encontros e desencontros, reflexo da vida contemporânea e do ritmo acelerado das grandes metrópoles.

Os poetas mencionados, entre tantos outros, evidenciam a diversidade de olhares sobre a cidade, retratando-a como um espaço de múltiplos significados: do caos à beleza, da memória à crítica social. Suas obras continuam sendo relevantes para compreender a urbanização e a vida contemporânea no Brasil.

Quanto ao Amazonas, há também um número significativo de poetas que se debruçaram sobre a cidade de Manaus, com vistas a cantar os seus amores e suas dores, como é o caso dos poetas que seguem: Luiz Bacellar (Frauta de barro); Aldísio Filgueiras (Malária e outras canções malignas; A cidade muda; Cidades de puro nada); Farias de Carvalho (Cartilhas de bem amar com lições de bem sofrer; Pássaros de cinza); Aníbal Beça (Filhos da várzea); Thiago de Mello (Manaus, amor e memória); e com destaque especial Max Carphentier (Contemplação das cidades) e Astrid Cabral (Visgo da terra; Torna-viagem; Rês desgarrada).

Considerações finais

A cidade, mais do que um espaço físico delimitado por ruas, edifícios e monumentos, configura-se como uma realidade simbólica complexa e polifônica, continuamente (re) construída pelas práticas sociais, pelas vivências afetivas e, sobretudo, pelas representações artísticas. A análise da figura do poeta como *flâneur* e do imaginário urbano evidenciou a centralidade da cidade como matriz temática e formal na tradição literária ocidental e brasileira, estabelecendo uma íntima conexão entre espaço urbano, experiência estética e subjetividade.

Desde os primeiros movimentos da modernidade, com destaque para a Paris baudelairiana, a cidade passou a ocupar um papel proeminente na produção poética, revelando-se não apenas como cenário das transformações sociais, mas como metáfora da própria condição humana em tempos de fragmentação, velocidade e ambivalência. Baudelaire, em *As flores do*

mal, fundou uma poética urbana marcada pela tensão entre o efêmero e o eterno, entre o esplendor e a ruína, convertendo a cidade em sujeito poético e em espelho da modernidade. O poeta *flâneur* emerge desse contexto como figura emblemática: um observador errante e crítico, que percorre as artérias da cidade moderna em busca de sentido, beleza e estranhamento.

A partir da leitura crítica de Walter Benjamin, essa figura adquire uma densidade filosófica e política ainda maior, ao representar o sujeito moderno dilacerado entre o desejo de pertencimento e a vivência do anonimato. A cidade, nesse registro, aparece como um campo de tensões, onde se entrecruzam progresso e decadência, espetáculo e alienação. O flâneur é, pois, testemunha sensível de uma realidade urbana em constante metamorfose, e sua caminhada poética torna-se exercício hermenêutico sobre a experiência da modernidade.

Essa concepção foi amplamente enriquecida pela obra *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, na qual a cidade ultrapassa a materialidade para tornar-se linguagem, metáfora, sonho e artifício narrativo. As cidades descritas por Marco Polo, ao imperador Kublai Khan, não são apenas espaços físicos, mas projeções do desejo, da memória e da imaginação humana. Calvino propõe, assim, um modelo de cidade literária em que o espaço urbano é simultaneamente lugar e signo, corpo e símbolo, onde se entrelaçam os dilemas da existência contemporânea. A cidade é, nesse contexto, um texto a ser lido e decifrado, um palimpsesto de experiências sensíveis, culturais e estéticas.

No panorama brasileiro, a poesia urbana adquiriu feições específicas, muitas vezes tensionadas pelas contradições sociais, pela desigualdade espacial e pelas tensões entre centro e periferia. Poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mário de Andrade, Paulo Leminski, entre outros, foram fundamentais para a constituição de uma poética urbana brasileira que tematiza tanto o caos moderno

quanto as dinâmicas afetivas e políticas da cidade. Nesse contexto, a cidade não é apenas um tema, mas uma estrutura simbólica que molda a forma e o conteúdo da linguagem poética. O olhar do poeta flâneur brasileiro revela, frequentemente, o entrecruzamento entre o cotidiano banal e o extraordinário, entre o visível e o subalterno, tornando a cidade palco de enunciação crítica e estética.

Particularmente relevante é a produção poética da Amazônia, com destaque para nomes como Luiz Bacellar, Astrid Cabral, Aníbal Beça e Max Carphentier, cujas obras reconfiguram o imaginário urbano a partir da experiência amazônica. Manaus, por exemplo, é retratada ora como espaço de memória e lirismo, ora como território de desigualdade e resiliência, integrando-se a um circuito mais amplo de poéticas da cidade que desafiam o olhar hegemônico e colonizador sobre os centros urbanos.

Ao longo deste estudo, também se evidenciou a importância das contribuições teóricas de autoras como Sandra Pesavento, Luciana Nascimento e Raquel Rolnik para a compreensão do espaço urbano como campo simbólico e político. A cidade foi concebida, respectivamente, como "cidade do pensamento", como "polo imantado" e como "escrita social", metáforas que revelam sua complexidade estrutural, sua densidade imaginária e seu papel como arena de disputas e de significação. Com isso, compreendemos que o espaço urbano não é dado, mas produzido e interpretado constantemente pelas práticas sociais e pelas representações simbólicas, e que a literatura exerce um papel fundamental nesse processo.

As cidades, como demonstrado ao longo deste trabalho, constituem-se em repositórios vivos da experiência humana: nelas se inscrevem os vestígios do passado, os conflitos do presente e os anseios do porvir. A poesia, nesse horizonte, opera como ferramenta privilegiada de reinvenção do urbano, pois é capaz de apreender as intensidades do cotidiano, capturar os

fragmentos dispersos da vida metropolitana e reorganizá-los em imagens que interpelam o leitor e ampliam sua percepção do mundo. Assim, a cidade não é apenas pano de fundo ou cenário estático, mas protagonista simbólica de uma narrativa em constante reelaboração.

Concluímos, portanto, que a figura do poeta como flâneur permanece atual e fértil para o pensamento literário contemporâneo, sobretudo em contextos de crescente urbanização, exclusão e transformação das relações sociais no espaço urbano. A poesia, ao dar voz ao invisível, ao efêmero e ao marginal, reafirma sua potência crítica e estética, atuando como força simbólica capaz de denunciar, transfigurar e imaginar outras formas de habitar o mundo. Vale, portanto, continuar explorando a multiplicidade de abordagens que a literatura oferece à cidade, e vice-versa, reafirmando o poder da palavra poética como forma de resistência, de escuta e de invenção.

Referências

ANDRADE, Máriode. *Poesias completas*. Belo Horizonte: VillaRica, 1993.

BACELLAR, Luiz. Frauta de barro. In: *Quarteto: obra reunida.* Manaus: Valer, 1998, p. 21-104.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. [organizador Teixeira Coelho]. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BEÇA, Aníbal Augusto Ferro de Madureira. *Filhos da várzea e outros poemas*. Manaus: Casa ed, Madrugada, 1984.

BENJAMIN, Walter: *Paris do Segundo Império*. ln: Obras escolhidas, Vol. III. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Sociologia*. Organização de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

CABRAL, Astrid. *Rês desgarrada*. Brasília: Thesaurus, 1994.

CABRAL, Astrid. *Torna-viagem*. Recife: Bem-te-vi, 1981.

CABRAL, Astrid. *Visgo da terra*. Manaus: Valer, 2005.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. Coleção Biblioteca Folha.

CARPHENTIER, Max. *Contemplação das cidades*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CARVALHO, Farias. *Cartilha do bem sofrer com lições de bem amar*. Manaus: Editora Sérgio Cardoso/ UBE-AM, 1967.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

DRUMMOND, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

FILGUEIRAS, Aldisio. *Estado de sítio*. Manaus: Editora Uirapuru, 2004.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da inconfidência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MELLO, Thiago de. *Manaus, Amor e Memória*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1984.

MELO NETO, João Cabral de. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

NASCIMENTO, Luciana Marino. *A cidade de papel*. Rio Branco: Edufac, 2011.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade*. Porto Alegre: Editora Universidade, 1999.

ROLNICK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

2
A MIGRAÇÃO DAS IMAGENS EM JUNCO, DE NUNO RAMOS

Vanessa Nogueira Lobo

São diversas as vias pelas quais a literatura contemporânea se articula em torno da noção de existir, sobretudo quando esta se desdobra para além das formas tradicionais de representação e apreensão do mundo. Nesse contexto, observa-se uma crescente ressignificação da linguagem literária, marcada pela imbricação entre palavra, imagem e experiência sensível. Tal movimento ultrapassa o campo da visibilidade imediata nas obras, instaurando modos de dizer que tensionam os limites entre o visível e o legível, entre o corpo do texto e a presença do sujeito.

Partindo dessa reflexão introdutória, este artigo propõe uma abordagem voltada a novas formas de expressar o sujeito e a linguagem por meio das imagens, tendência que dialoga com diversas manifestações pós-modernas e experimentais, em especial no contexto da literatura brasileira contemporânea. Nesse cenário, destaca-se a produção de Nuno Ramos cuja escrita rompe com as convenções narrativas lineares e instauradas, propondo a estética da fragmentação, da sobreposição de registros e da presença do visual como força discursiva.

A obra *Junco* (2011), de Nuno Ramos, configura-se como território fértil para a investigação das complexas dinâmicas da migração da imagem. Ao articular múltiplas linguagens e suportes, o autor transcende os limites da representação visual convencional, instaurando um espaço em que formas, materiais e signos se deslocam constantemente, dentro e fora dos marcos da realidade social. *Junco* não apenas convoca uma leitura híbrida, mas exige do leitor uma postura

sensível diante da efemeridade, dos resíduos do tempo e das ruínas da experiência. A migração da imagem, nesse caso, opera como um eixo estruturante da obra, instaurando uma poética do resto, do que sobrevive, do que insiste em significar apesar da fragmentação.

Assim, a obra manifesta, em seus procedimentos artísticos, um modo singular de representar e significar o mundo, contribuindo para o entendimento da literatura contemporânea como campo de experimentação estética e de reflexão crítica sobre os modos de existência na modernidade tardia.

Nessa perspectiva, a obra de Nuno Ramos apresenta-se como um artefato literário enigmático e fragmentário, estruturado por meio de densa rede de intertextualidades, metáforas visuais e deslocamentos discursivos. A narrativa, longe de obedecer a um percurso linear e coeso, é marcada por uma tessitura disjuntiva, na qual múltiplas vozes e perspectivas emergem e se dissolvem ao longo da leitura. Esse processo de desintegração narrativa opera não apenas como procedimento estético, mas como dispositivo crítico, instaurando uma atmosfera de estranhamento que desafia o leitor e o convoca à reflexão diante de uma linguagem que se fragmenta à medida que avança.

Junco propõe, assim, uma meditação brusco sobre temas fundantes da experiência humana, como a vida, a morte, a memória e o sentido da existência. Esses elementos não são abordados de forma explícita ou discursiva, mas incorporados na própria materialidade da obra, seja na recorrência de imagens como a da praia, do corpo inerte de um cachorro à beira da estrada, ou nos signos que evocam os limites entre o humano e o animal, o orgânico e o artificial, o que persiste e o que se desfaz. Tais imagens instauram um campo simbólico aberto, no qual o corpo, o tempo e a paisagem são mobilizados como zonas de tensão e de ruína.

Composto por 43 poemas e 16 imagens em tons de cinza, *Junco* não se organiza segundo a lógica narrativa conven-

cional. Ao contrário, evidencia a poética da instabilidade, da indeterminação e da sobreposição entre gêneros e suportes. O estatuto da imagem, nesse contexto, não é ilustrativo, e sim constitutivo: ela participa ativamente da construção de sentido, contribuindo para a criação de um universo textual e visual que se desdobra em camadas de interpretação.

A abordagem filosófica subjacente à obra é deliberadamente opaca, assumindo uma complexidade que exige do leitor uma postura ativa diante dos vazios, silêncios e deslocamentos presentes no texto. Mais do que oferecer um enredo coeso ou conclusões fechadas, *Junco* se constitui como espaço de provocação estética e existencial, no qual a realidade é apreendida por meio da lente subjetiva, instável e verticalmente sensível ao efêmero. Nesse sentido, a obra se inscreve no horizonte da literatura contemporânea como forma expandida de pensar o mundo, a linguagem e o sujeito, conforme destaca Pinel:

> A obra de Nuno Ramos não só confirma a proposta contemporânea de que a regra é a recusa de padrões, mas também que ela se dá por meio da desfamiliarização, ou seja, da fuga de interpretações comuns, trazendo o inesperado e causando o estranhamento. (Pinel, 2015, p. 224)

Assim, a relevância do debate neste artigo está ancorada na essência de compreender como as imagens carregam consigo marcas de existência e sobrevivência: vida, morte, decomposição, resto e desaparecimento oferecem novos sentidos e são ressignificados no contexto literário da contemporaneidade. Esse movimento não só amplia as possibilidades interpretativas da obra, como também questiona os limites entre o visível e o invisível, entre a permanência e a transitoriedade, fragilidade e melancolia.

Neste sentido, aponta-se, ainda, na presente análise, os deslocamentos entre a migração e os elementos formais e simbólicos das imagens em *Junco*, em como esses processos constroem novos significados e desafiam as categorias tradicionais de leitura estética. Para isso, a abordagem metodológica

combina a análise estética e conceitual da obra, fundamentada em teorias da imagem a partir do pensamento de Georges Didi-Huberman e no conceito de "resto" dentro das fragmentações contemporâneas. Essa perspectiva permite compreender sua relação com temas como efemeridade, memória, temporalidade e transformação.

Portanto, ao explorar a (res)significação das imagens e os novos sentidos que emergem a partir de seus deslocamentos, o artigo contribui para o entendimento mais verticalizado da obra de Nuno Ramos, ao mesmo tempo em que expande a discussão sobre a migração da imagem no campo da arte e literatura contemporânea, tangendo um experimentalismo[1] nas relações entre a natureza, a transitoriedade, a temporalidade e a vulnerabilidade do ser humano.

O percurso de Nuno Ramos

> Sempre tive uma coisa um pouco afásica com a literatura que estou tentando falar aqui – a dificuldade de narrar, uma preciosidade muito grande com as palavras. Mas talvez, mais do que tudo, acho que tenho muita facilidade de escrever e, às vezes, fica muito fácil, muito vazio, já não sei bem do que estou falando e tal. As artes plásticas, acho que vieram num momento de crise com a literatura. Comecei querendo ser escritor desde os doze, treze anos (...). Quando isso estava para dar um primeiro passo mais constituído, eu não consegui, isso lá pelos dezoito, dezenove anos. Comecei a estudar filosofia, ler uns livros mais difíceis, não sei se isso complicou um pouco, mas acho que não, acho que era alguma coisa que escrevia, escrevia, escrevia e não sabia do que estava falando, achava aquilo um vazio e tal (...). A coisa de artes plásticas, para a qual não tinha preparo nenhum, começou quando tinha vinte anos. Quer dizer, eu tinha uma bagagem na literatura que não tinha como artista plástico. Mas o fato de ser uma coisa muito física, muito corpórea, que o meu corpo fazia, que eu ia derrubando as coisas, muito atrapalhado, muito fora de mim, me deu uma coisa de que precisava e que a literatura não me dava[2].

1 O experimentalismo de Nuno Ramos reflete sua inquietação artística e intelectual. Ele utiliza a arte como um espaço para questionar fronteiras, sejam elas formais, materiais ou conceituais. Essa atitude experimental é também uma postura ética e estética, que busca desafiar padrões e propor novos modos de ver e experienciar o mundo.

2 RAMOS, Nuno. Nuno Ramos. *Jornal Rascunho*. Entrevista concedida a Paiol Literário em nov. 2011, p. 7. Disponível em: http://rascunho.gazetadopovo.com.br/Nuno-ramos/. Acesso em fev. 2025.

Nuno Ramos é um dos nomes mais expressivos da arte contemporânea brasileira, cuja produção transita entre múltiplas linguagens (literatura, pintura, escultura, instalação, cinema, música e performance), configurando-se como artista de fronteiras estéticas e conceituais porosas. Nascido em São Paulo, em 1960, Ramos construiu uma trajetória artística marcada pela constante experimentação formal e pela busca de uma poética que articule matéria e linguagem, corpo e pensamento, forma e indeterminação. Filosofia, como área de formação, contribui para a densidade reflexiva que atravessa a obra, na qual questões existenciais, éticas e estéticas são entrelaçadas em suportes diversos.

Apesar da formação filosófica, em 1982, passou a dedicar-se à pintura. A partir desse momento, Nuno Ramos passa a explorar intensamente os limites da matéria e da forma, estabelecendo um percurso artístico que se expande da bidimensionalidade da pintura para o espaço tridimensional das instalações e, mais tarde, para a textualidade literária e a experimentação audiovisual.

Sua obra, conforme analisa Mammi (1997, p. 4), se constitui a partir de um tensionamento fundamental entre a opacidade do mundo e o desejo de significação: "a arte de Nuno nos diz que as coisas não falam. Da fenda entre as coisas e os significados, suas obras brotam como uma erupção vulcânica. Expõem o lado amorfo, magmático do mundo, sua face escondida". Essa "fenda" mencionada por Mammi não é apenas uma lacuna ontológica, mas o próprio espaço de criação, um campo em que o informe, o resíduo e o inacabado se tornam matéria expressiva. As obras de Ramos, nesse sentido, não pretendem representar a realidade, mas antes expor as fissuras, a precariedade e a potência crua.

Acreditando na potência sensível da arte enquanto conteúdo e forma de pensamento, Nuno Ramos constrói uma obra que desafia classificações estanques e propõe uma ética

da complexidade. A produção atravessa as fronteiras entre o estético e o filosófico, o político e o poético, instaurando um modo singular de perceber e significar o mundo contemporâneo. Nesse percurso, de acordo Marcel Meira, numa breve cronologia:

> Nuno Ramos começou a pintar em 1982, utilizando esmalte sintético sobre papel. A partir de 1985 passou a empregar tinta a óleo sobre tela. Nesse período, a massa da tinta foi se tornando mais espessa e as formas mais abstratas. Em 1987 exibiu suas primeiras obras tridimensionais quando começou a elaborar esculturas com cal, tecido e madeira. As superfícies de seus quadros passaram, então, a ser compostas por objetos de natureza distinta, como madeira, pano e arame. No final da década de 1990 realizou uma série de peças de mármore e granito com vaselina, como *Manorá Preto*. (Meira (2018, p. 82)

É possível inferir que Nuno Ramos é um artista que descreve em sua concepção a arte de forma mais complexa e variada com o passar do tempo. A experimentação, tanto em termos de estilo quanto de conteúdo, se destaca pela produção em diversas áreas, como literatura, artes visuais, teatro e cinema.

O *Junco* de Nuno

> *Junco abre um caminho para nos levar das areias de uma praia em que as ondas só conseguem traçar um mesmo movimento pendular e enrijecido, rumo ao mar aberto onde tudo é ainda possibilidade.*[3]

Em *Junco*, a existência de uma preferência que transita pela linguagem que representa a transformação, os elementos da natureza desligados do mundo humano, articulados com uma desfragmentação de um "restante" do existir. Uma travessia pela existência humana, a memória e a efemeridade[5]e na linguagem poética.

3 NESTROVSKI, S. *Junto ao Junco*. 2012, p. 70-71.

> Há, em Junco, o tronco esculpido, talhado, não pelo homem, mas pelo mar, dando origem à ruína de si mesmo. Uma escultura de "forma fraca", feita daquilo que dela se retira. No entanto, ao mesmo tempo, ela é também algo de retirado, que se isola, regurgitada pelo mar que a esculpiu. Mas, além do tronco, há o cão. Cão e tronco dispostos lado a lado (o vegetal e o animal alinhados como se por um instante partilhassem a mesma natureza – a morte, talvez, mas não só), sugerindo a sinonímia inexata de pares descontínuos que se conjugam, mas, ao mesmo tempo, escancaram, entre eles, o vão. Talhar é verbo que, colhido dos versos do poema, indica tanto o que coagula (condensa, aglutina) quanto o que corta (esculpe, poda, fende, sulca). (Correia, 2016, p. 184).

Nesse viés, Junco se insere em um contexto artístico em que as fronteiras entre as linguagens são constantemente desafiadas, densas e complexas. A materialidade expressada na forma como se é trabalhada a linguagem poética de Nuno diante da imagem e, em caso, como as palavras são tratadas como elementos quebrados, deslocados e reorganizados para a criação fragmentária que desafia a linearidade tradicional da leitura visual ou não visual. A obra em si, com uma poética que aproxima do gesto visual, com as palavras que evocam texturas, sons e imagens que parecem ultrapassar a página, uma sensação reflexiva e filosófica de que os poemas não estão apenas escritos, mas esculpidos, em uma tentativa de fazer a linguagem tocar o mundo. A partir daí, ele coloca em evidência as imagens entre as suas diferenças e semelhanças entre a degradação e a transformação, a matéria interligada ao interior e exterior de uma realidade, que funde ao olharmos aquilo que nos vê, assim, para Didi-Huberman (1998, p. 29), "o que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha".

Junco é, assim, uma obra que exige do leitor a leitura atenta e a abertura sensorial para absorver as camadas densas de significado. A interação entre os 43 poemas e as 16 imagens em tons de cinza estabelece um campo de tensão e diálogo. As imagens, longe de serem meramente ilustrações, funcionam

como um contraponto visual que amplia o significado dos poemas. Diante disso, as imagens evocam uma sensação de vazio, desolação ou indeterminação que ressoa com a ambiguidade e densidade emocional dos textos, conforme pontuação de Pinel:

> Junco é o primeiro livro em versos do autor, composto por um conjunto de 43 poemas e 16 imagens em tons de cinza: 8 de restos de cachorro morto na estrada / asfalto e 8 de pedaços de árvores jogados na praia / areia. Os poemas estão relacionados às imagens, havendo uma contraposição entre suas diferenças e semelhanças, deixando clara a afirmação das diferenças apesar das estreitas semelhanças, sejam elas identificadas na disposição das imagens ou na ideia de degradação e transformação presente em praticamente todos os poemas. Isso é identificado já na capa do livro, onde há a sobreposição de duas imagens (um cachorro morto na estrada e um junco na areia) que a princípio parecem fundidas, mas que, ao olharmos melhor, podemos perceber as delimitações de cada uma delas. (Pinel, 2015, p. 225).

Em consonância com a citação mencionada, Nuno propõe um diálogo entre fragmentos de poemas e imagens que se sobrepõem e dialogam de maneira instável, articulando *fragmentação*[4] e deslocamento como princípios estruturais entre o movimento e a mutabilidade das formas.

As imagens de restos de cachorro sem vida na estrada e os pedaços de árvores jogados na praia, carregam temáticas como a temporalidade (complexa e multifacetada), evocando diversos tempos entre o presente, passado e o futuro, criando a simultaneidade de momentos. Essa multiplicidade temporal é reforçada pelas imagens, que parecem capturar instantes suspensos, como se fossem fragmentos de uma memória indefinida. O "resto", o que permanece, resiste à destruição e ao esquecimento incapaz de capturar ao todo. Contudo, apreende

4 Nuno trabalha com uma narrativa fragmentada e não linear. Em vez de contar uma história única e contínua, ele prefere mostrar fragmentos que podem ser cenas, imagens ou reflexões que não se encaixam de forma convencional.

aquilo que sobra. O resto como um vestígio que carrega memória e potência, mesmo na ausência ou destruição. Sugere, assim, um fluxo contínuo entre o desaparecimento e a permanência. Esse jogo de presenças e ausências destaca a migração das imagens enquanto fenômeno dinâmico.

De fato, Junco se insere em um momento da literatura brasileira em que há um claro distanciamento das formas narrativas tradicionais e a busca por novas formas de contar histórias e explorar a linguagem. Nuno Ramos, faz parte da geração que questiona os limites da narrativa linear e da objetividade da linguagem, o que se reflete na fragmentação e na experimentação que marcam a obra. Ademais, a existência do diálogo entre as imagens do cachorro morto e do pedaço de árvore na praia criam a obra que desafia categorizações simples e explora os limites do que a arte e a literatura podem ser. De fato, ao trabalho de Nuno, as "coisas" carregam significados:

> Para quem "as ideias decepcionam", é natural que se busque um outro método de pensar, que, no caso desse autor, é o do "partido das coisas". Trata-se de um método que recai sobre o trabalho com o grão da língua, método que também encontro em Junco, já que foi preciso, nesse livro, "tomar o partido das coisas", deixar que elas falem do fundo do seu silêncio. Em Junco, para tomar partido das coisas, interessa, ainda, achá-las no chão, tornadas dejeto, inúteis, insignificantes; o chão de onde se parte e aonde se volta: "a mortalha da terra"[7]. (Correia, 2016, p. 187)

Portanto, em consonância com a citação de Correia, há uma chave crítica fundamental para a leitura de *Junco* ao destacar o que denomina de "partido das coisas", um método de pensamento e de criação que se volta para a materialidade bruta do mundo. Para quem reconhece a insuficiência das ideias diante da complexidade do real, como sugere a citação, é necessário encontrar outro modo de pensar e escrever, e essa maneira se ancora na escuta silenciosa das coisas, no contato com o chão, com o dejeto, com aquilo que foi descartado ou

considerado insignificante. Em *Junco*, esse gesto poético está presente na própria tessitura da linguagem, que opera no nível do "grão", da fisicalidade da palavra, tensionando a língua até seus limites de sentido. A "mortalha da terra", imagem evocada na citação, representa não apenas o lugar de origem e fim, mas também o espaço simbólico de onde as coisas falam ou, mais precisamente, de onde podem ser ouvidas em sua mudez radical. Nesse sentido, *Junco* se alinha à poética do resto, do resíduo e da ruína, na qual a matéria, antes marginal ou desconsiderada, é investida de força expressiva e filosófica.

A migração da imagem: conceito e perspectiva teórica

A imagem transcende o deslocamento físico para abordar o movimento simbólico e semiótico. Esse caminho leva o indivíduo a compreender como as imagens se transformam e sobrevivem dentro de uma carga de marcas deixadas pelas experiências humanas, como a morte, a decomposição, o desaparecimento e os "restos" que permanecem. A migração refere-se ao processo conceitual pela qual a imagem se desloca de um contexto ao outro, o encaixe na forma temporal, em um deslocamento existencial.

Na migração, a imagem carrega vestígios do lugar de onde veio e ressignifica-se ao habitar novos contextos. A ideia de deslocamento refere-se ao movimento contínuo entre contextos, suportes e sentidos. No caso da obra Junco, esse deslocamento está associado a uma carga de sobrevivência em que elementos como morte, decomposição, desaparecimento e "resto" se tornam centrais. Sob essa perspectiva, a imagem não é apenas uma representação estática, mas um vestígio que persiste, ressignifica-se e assume novos significados à medida que se move.

Dessa forma, as imagens que migram trazem consigo uma memória de experiências fundamentais, contendo uma

carga emocional e histórica de resistência e continuidade mesmo diante da decomposição ou desaparecimento. Essa carga de sobrevivência transita junto ao conceito de "resto", sendo aquilo que persiste, o fragmento que sobrevive à passagem do tempo, à destruição ou à morte. Mesmo incompletas ou transformadas, as imagens que migram mantêm algo de essencial que as liga ao seu passado.

O pensamento teórico de Georges Didi-Huberman é essencial para entender esse processo. Os conceitos de sobrevivência da imagem (*Nachleben*)[5], compreensão do papel das imagens na história, na memória e na cultura. Esse conceito está ligado à ideia de que as imagens não pertencem exclusivamente ao tempo da criação. Elas possuem a vida que se estende e se transforma ao longo de diferentes épocas. Montagem e temporalidade fornecem a base para interpretar como as imagens em *Junco*, que atravessam diferentes tempos e espaços. Assim, as imagens transformam e adquirem novos significados ao longo do tempo. Sendo assim, é evidente o caráter dinâmico que as imagens assumem, rompendo com a ideia de fixação e enfatizando a efemeridade.

Ainda em consonância com Didi-Huberman (2015), a imagem carrega em si uma dimensão anacrônica, onde o passado se atualiza no presente, ao mesmo tempo em que projeta um futuro potencial. As imagens em movimento, portanto, tornam-se o cerne da análise. Dessa forma, a imagem sobrevivente é um arquivo de memória, mas não no sentido da lembrança fixa. É forma que se transforma, mantém vestígios do que foi e adquire novos significados conforme é reinterpretada. A sobrevivência, nesse sentido, é menos sobre continuidade linear e mais sobre recombinação e transformação.

Em suma, as imagens estão em constante transforma-

5 O conceito de *Nachleben,* inspirado em Aby Warburg, é central na teoria de Didi-Huberman. Ele sugere que as imagens possuem uma "vida pós-vida", sobrevivendo além de seus contextos originais e ressurgindo em momentos e lugares distintos.

ção, atravessando e sendo atravessadas por diferentes significados, enfatizando a vitalidade e a complexidade como forma de memória, história e experiência. Nesse processo, a ressignificação emerge como elemento crucial para compreenção da migração, destacando como a existência efêmera da imagem também carrega um potencial de sobrevivência e renovação, pensando a temporalidade.

A migração da imagem em *Junco*

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a supri o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. (Bosi, 1977, p. 13).



Figura I: *Junco*, p. 24-25.
Fonte: *Junco*

A imagem se distingue pela natureza icônica e pela capacidade de representar visualmente formas, ideias e conexões

de sentido, estabelecendo vínculos imediatos com a percepção sensorial e a experiência direta do sujeito. O processo de significação opera, portanto, de modo menos linear e mais intuitivo, convocando afetos e emoções por meio da sensibilidade. Nesse contexto, Alfredo Bosi (1977), em *O ser e o tempo da poesia*, destaca a precedência da experiência imagética sobre a verbal, ressaltando o enraizamento da imagem na corporeidade e na sensorialidade. De modo convergente, Didi-Huberman (1998) propõe uma reflexão sobre a potência da imagem como presença sensível que resiste à lógica discursiva estritamente racional, enfatizando sua capacidade de instaurar uma forma de conhecimento que se dá pela via do olhar e da afecção. Complementarmente, Nuno Ramos acentua o caráter fenomenológico da imagem, compreendendo-a como um espaço de interseção entre o visível e o sensível, capaz de instaurar uma dimensão estética e epistêmica singular na experiência humana.

> Quando procuramos saber se um corpo que jaz está morto ou sobreviveu, se ainda possui um resto de energia animal, é preciso procurar atentar com os olhos para os movimentos: mais para os movimentos do que para os aspectos em si. [...] Só poderei dizer que há um resto de vida quando puder dizer que isso ainda pode se mexer, seja de que maneira for. Toda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico. (Didi-Huberman, 2015, p. 167).

A obra *Junco*, portanto, de estrutura fragmentária, dialoga com o conceito de migração da imagem, ou seja, por meio da fragmentação. Permite que as imagens ressignifique-se, deslocando-se entre diferentes formas de expressão e múltiplos sentidos. Esse movimento é essencial para entender como a obra constrói a narrativa visual e simbólica que explora a memória, o desaparecimento e os "restos" que sobrevivem ao tempo. Assim, um aspecto marcante é a fragmentação estrutural da obra em si. Os fragmentos que existem, sejam de textos

poéticos ou imagens visuais de cachorro sem vida na estrada/asfalto e tronco de árvore na praia/areia não se apresentam apenas como unidades fechadas. Conectam-se em relações dinâmicas e sensoriais. Novos significados se ligam e ressignificam os sentidos originais.

A fragmentação em *Junco* é uma estratégia estética que culmina na forma de traduzir a migração das imagens em sua essência. Ao deslocar-se entre formas de expressão e sentidos, as imagens carregam uma carga de memória, sobrevivência e transformação. A poesia desafia o observador a reconstruir as migrações, reconhecendo as imagens como não fixas. Elas transitam, sobrevivem como restos e encontram novas formas de existir no tempo e no espaço. Essa perspectiva faz de *Junco* um estudo vivo da dinâmica entre fragmentação e ressignificação, oferecendo a experiência que impulsiona a condição humana de movimento, perda e continuidade.

Outro elemento essencial é a temporalidade. O tempo não linear é construído por sobreposições e conjunções de diferentes temporalidades; a temporalidade funciona como uma sobreposição de tempos: passado, presente e futuro coexistem e se cruzam de maneira fragmentária e dinâmica. Imagens do passado encontram-se com o presente e apontam para o futuro, criando um campo onde a sobrevivência da imagem é evidenciada. Esse entrelaçamento temporal sugere que o presente é um espaço de conjunção, onde memórias e vestígios são continuamente reelaborados.

O passado emerge através de imagens fragmentadas, carrega os restos de algo que já se foi, mas ainda persiste, se apresenta em "restos", como rastros que permanecem e dialogam com o presente. Já o tempo presente é um entrelaçamento de múltiplas temporalidades e não um ponto isolado, ele se constrói como espaço onde as dimensões coexistem.

Nesse entrelaçamento, Bosi destaca (1977, p. 13): "a imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou

pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de co-existência de tempos que marca a ação da memória". As imagens funcionam como testemunhos de experiências vividas, lembranças de destruição ou de eventos que marcaram uma ausência irremediável. O uso de imagens que evocam o desgaste e a decomposição (como materiais em transformação) ressalta a natureza transitória e interligada do presente. O passado sobrevive como memória e fragmento, o futuro desponta como possibilidade e incerteza.

Portanto, A obra sugere que a sobrevivência (de imagens, memórias e restos) é o que permite que o presente exista. Essa perspectiva nos convida a refletir sobre como os vestígios do que fomos moldam quem somos e o que podemos vir a ser. *Junco*, assim, é um território onde o tempo se transforma em matéria viva, pulsante e instável.

Considerações Finais

A obra *Junco*, de Nuno Ramos, constitui-se, portanto, campo fértil para o debate da migração das imagens no contexto da literatura brasileira contemporânea. A elaboração estética e simbólica mobiliza dinâmicas que atravessam os limites entre matéria e linguagem, instaurando um diálogo sofisticado entre formas visuais, sensoriais e conceituais. Nesse percurso, a ressignificação de elementos ordinários, como os restos de um cachorro sem vida ou fragmentos de troncos desgastados pela ação do tempo e do mar, torna-se central para compreender o modo como as imagens se deslocam, se transformam e adquirem novas camadas de sentido na tessitura literária da obra.

A análise de *Junco* evidenciou a maneira como as imagens operam em uma zona de fricção entre palavra, matéria e visualidade, tornando visível a complexa rede de relações que fundamenta as teorias contemporâneas da imagem. Nesse ponto, o pensamento de Georges Didi-Huberman é fundamen-

tal para iluminar as potências críticas da obra, pois a imagem não é um dado fixo, mas a sobrevivência em movimento, um vestígio que se desdobra entre o visível e o invisível, entre o efêmero e o permanente. Em *Junco*, essa tensão se manifesta nos "restos" e resíduos materiais que, longe de serem meramente ilustrativos, convertem-se em portadores de memória, fragilidade e transformação.

O conceito de migração da imagem, conforme se depreende de Didi-Huberman, encontra na obra de Nuno Ramos um campo de expressão privilegiado, no qual a fluidez das formas e a instabilidade dos sentidos rompem com categorias estanques da arte e da literatura. A imagem migra, resiste, sobrevive, instaurando o entrelaçamento constante entre criação e destruição, presença e ausência. Tal dinâmica, ao desafiar a linearidade narrativa tradicional, convoca o leitor para uma experiência estética e filosófica singular, marcada pela intensidade sensorial e pelo enfrentamento da impermanência.

Nesse sentido, *Junco* propõe uma ontologia da imagem literária em permanente mutação. A literatura, assim como os fragmentos materiais que a obra evoca, revela-se como instância capaz de migrar, ressignificar-se e sobreviver, carregando consigo a potência da reinvenção e da abertura ao novo.

Com base nesse entendimento, o artigo contribui para a ampliação das perspectivas interpretativas sobre as possibilidades da arte e da literatura na contemporaneidade. A análise de *Junco* reafirma a importância de pensar a imagem não apenas como representação, mas como gesto criativo, como forma de tocar o essencial e o eterno no interior do transitório. Dessa forma, a poética de Nuno Ramos oferece uma referência decisiva para se pensar a imagem em sua materialidade e instabilidade, apontando para novos modos de compreender o humano, a natureza, a temporalidade e a linguagem no horizonte estético atual.

Referências

BOSI, Alfredo. Imagem, Discurso. *In:* BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

CORREIA, Maraíza Labanca. *A mais:* Uma experiência de leitura dos restos em Nuno Ramos. 2016. Orientador: Professor Doutor Ram Avraham Mandil. 213 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Campo e veículo dos movimentos sobreviventes: a Pathosformel. *In:* DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente:* História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vagalumes.* Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. São Paulo: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora. 34, 1998.

FERREIRA, Cacio José; BOTTOS JÚNIOR, Norival; GOMES, Alves Francisco. *O eu desfeito: a poesia e os limites da subjetividade*. *Revista LiteralMENTE* , *5*(2), 8–28, 2025.

LESSA FILHO, Ricardo Fernando Ferreira. Da emoção às lágrimas: notas sobre Georges Didi- Huberman e a viragem política e epistemológica de seu olhar PÓS: *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.* v. 12, n. 26, set-dez. 2024. Disponível em https://doi.org/ 10.35699/2237-5864.2022.40705.

MEIRA, Marcel Ronaldo Morelli de. Nuno Ramos e a dimensão crítica da arte na pós- modernidade. *Aurora:* revista de arte, mídia e política. São Paulo, v. 11, n. 32, p. 81-94, jun- set. 2018.

PINEL, Maria Thereza da Silva. *A desintegração e a metamorfose na estranha poética de Nuno Ramos.* Revele, nº 8, maio de 2015.

RAMOS, Nuno. *Junco.* São Paulo: Illuminuras, 2011.

RAMOS, Nuno. *Entrevista Nuno Ramos sobre o livro Junco.* [2013]. Disponível em: http://vimeo.com/61180287. Entrevista concedida a Débora Arau. Acesso em: 20 jan 2024.

STUDART, Júlia. *Máquina do mundo cão.* O Globo. Caderno Prosa e Verso, 14 de janeiro de 2012.

3

O FAZER POÉTICO DE ASTRID CABRAL E SATURNINO VALLADARES COMODIMENSÕES DO EROTISMO

Thaysa Matos Castro

Introdução

Analisar as semelhanças e diferenças entre obras literárias de diferentes épocas, países e tradições, com o objetivo de compreender as influências mútuas e as características particulares de cada uma, é o que busca a literatura comparada. De acordo com Carvalhal (2006, p. 86) "a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo em que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais". Dessa maneira, o objeto de estudo pelo qual esse artigo debruça-se são poemas "fusão", de *Íntima Fuligem* (1995), de Astrid Cabral; e "Vaga-lumes ao meio-dia", de *Vaga-lumes ao Meio-Dia* (2023), de Saturnino Valladares, que, embora distintas em seus enredos e contextos culturais, partilham um fio condutor que as une: o erotismo.

Diante disso, justifica-se a pertinência de uma abordagem comparativa das nuances eróticas presentes na obra de Astrid Cabral, poetisa modernista do século XX e integrante do movimento literário Clube da Madrugada, e de Saturnino Valladares, poeta espanhol e professor vinculado à Universidade Federal do Amazonas. A proposta busca evidenciar de que modo os recursos estilísticos, as experiências sensoriais e os desejos mobilizados por ambos os autores são moldados por suas respectivas visões de mundo e pelos contextos históricos, culturais e existenciais nos quais as produções se inscrevem.

Ao explorar tais expressões do erotismo, compreende-se como a subjetividade e a linguagem poética se articulam na construção de sentidos ligados ao corpo, ao desejo e à memória, considerando tanto as singularidades quanto os pontos de convergência entre esses dois universos literários.

O erotismo, enquanto elemento literário, transcende a simples representação do desejo físico, sendo capaz de revelar aspectos mais profundos da condição humana. Paz define a relação entre a poesia e o erotismo como:

> A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação. (Paz, 1994, p. 12).

Sob essa perspectiva, o erotismo configura-se como uma expressão intrínseca à condição humana, manifestando-se como força vital que atravessa a experiência subjetiva e sensorial do indivíduo. Ao longo da tradição literária, tem desempenhado papel central na problematização de normas sociais, no enfrentamento de tabus e na exploração das camadas mais profundas da psique, instaurando-se como campo simbólico carregado de tensões, ambivalências e revelações. Longe de restringir-se ao corpo, o erotismo convoca também a mente e a linguagem, operando como forma de afirmação da subjetividade e como meio de expressão das complexidades da existência humana.

Portanto, o presente artigo analisa comparativamente as manifestações do erotismo nas obras de Astrid Cabral e Saturnino Valladares, com especial atenção às estratégias formais e estilísticas mobilizadas por cada autor para provocar o leitor e construir sentidos. Enquanto Cabral adota uma poética visceral e introspectiva, marcada pela fisicalidade e pela tensão dos impulsos, Valladares elabora um erotismo mais lírico e medi-

tativo, atravessado por reflexões sobre o tempo, a memória e a finitude. Em ambos os casos, o erotismo emerge como território de transgressão e limites existenciais, afetivos e psicológicos, revelando a potência como categoria estética e filosófica na literatura contemporânea.

A relação entre poesia e erotismo

Para compreender a poesia em profundidade, é importante partir de uma definição mais ampla e fundamentada do que é um texto. Essa abordagem é essencial porque a poesia, como forma particular de produção discursiva, está inserida no universo mais amplo da textualidade. Nesse sentido, o entendimento do conceito de texto torna-se uma etapa preliminar e indispensável à interpretação poética.

Nesse sentido, em consonância com Matos (2021), o texto é concebido como unidade de sentido construída linguisticamente, que se caracteriza pela coesão formal e pela coerência semântica. Essa definição ultrapassa a noção comum de texto como simples aglomerado de frases ou conjunto de palavras escritas. Essa concepção amplia a compreensão da poesia, que se realiza enquanto texto com características estéticas, rítmicas e simbólicas específicas, exigindo do leitor a escuta sensível aos múltiplos sentidos que se articulam na tessitura verbal.

Portanto, partir da definição de texto em Matos permite reconhecer a poesia como objeto textual complexo, em que cada escolha lexical, cada figura de linguagem e cada estrutura formal desempenham um papel na construção do sentido. A leitura crítica da poesia, assim, se ancora na compreensão profunda do texto como unidade de significação e como forma de ação comunicativa situada.

> Texto é uma produção, verbal ou não verbal, que se constitui com algum código, no intuito de comunicar algo a alguém, em determi-

> nado tempo e espaço. Sua definição ampla se deve ao fato de também abranger diversos formatos. (Matos, 2021, p. 1)

Dessa maneira, podemos entender o texto como uma forma de comunicação com sentido e que possui diversas formas, cada forma se torna um gênero com determinadas funções comunicativas. Cada texto tem características próprias que envolvem sua estrutura, intenções, contexto, público-alvo e função comunicativa. Partindo dessa visão sobre o texto, há uma complementação da definição de poesia por Octavio Paz:

> A poesia é conhecimento, salvação, poder abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente. (Paz, 1982, p. 15).

Dito isso, este artigo compreende a poesia como forma de revelação do "invisível" e do "inefável", entendendo-a não apenas como jogo de palavras ou mero exercício de técnica literária, mas como uma busca permanente pela essência da experiência humana. A linguagem poética, por sua natureza ousada, simbólica e evocativa, possibilita ao sujeito criador a recriação de experiências sensíveis, rompendo com as barreiras do tempo cronológico e instaurando uma temporalidade própria, onde passado, presente e futuro se entrelaçam em um espaço de significação ampliado.

Nesse sentido, a poesia emerge como um campo de transcendência e o poeta se conecta ao mistério que envolve a própria existência. É através dela que a linguagem, em cons-

tante movimento e reinvenção, adquire a potência de abrir novas fendas de percepção e compreensão do mundo, operando como ferramenta de construção de sentido e de revelação da subjetividade em sua plenitude.

Entre os diversos temas que a poesia abraça, o erotismo se destaca como a dimensão igualmente reveladora da condição humana. Tal como a poesia, o erotismo tensiona os limites do racional e do representável, buscando acessar aquilo que escapa à lógica discursiva e se inscreve no domínio do sensível. Para Georges Bataille (1987, p. 14), "toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta", evidenciando o erotismo como experiência de desnudez ontológica, de exposição do ser em sua vulnerabilidade essencial.

Diante dessa perspectiva, pode-se estabelecer a correspondência entre o ato erótico e a contemplação poética, na medida em que ambos mobilizam afetos, transgredindo os limites da linguagem racional e instaurando um espaço simbólico de abertura para o inominável. Octavio Paz (1994, p. 12), ao refletir sobre essa relação, destaca: "A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal." Essa afirmação não apenas legitima a aproximação entre os dois domínios, mas evidencia a interdependência entre corpo e linguagem, desejo e palavra.

Assim, a relação entre poesia e erotismo configura-se como a via legítima de exploração dos sentidos, que ultrapassa o plano do corpo físico e se projeta na esfera do simbólico. Ambos compartilham a capacidade de revelar o que está oculto, de instaurar ambiguidade e sugerir o indizível. Nesse processo, a poesia atua como um mediador entre o sagrado e o profano, entre o conhecível e o misterioso, constituindo-se como expressão privilegiada dos desejos, angústias e trans-

cendências do sujeito criador. Em última instância, trata-se de uma linguagem que não apenas comunica, mas convoca o leitor à experiência do sensível, do abismo e da beleza.

Astrid Cabral no poema *fusão*

Astrid Cabral, nascida em Manaus em 1936, é uma das vozes mais representativas da literatura amazônica contemporânea. Com apenas dezesseis anos, já publicava crônicas e artigos em jornais locais, sinalizando a precocidade intelectual e sensibilidade literária que mais tarde seriam plenamente desenvolvidas em sua obra poética e ensaística.

Na década de 1950, Astrid integrou o emblemático Clube da Madrugada, movimento de renovação artística e literária no Amazonas, que objrtivava romper com os modelos estéticos tradicionais, promovendo a literatura voltada para os desafios culturais, sociais e existenciais da região. O movimento, de caráter modernista, foi crucial para o surgimento de uma nova sensibilidade literária no Norte do Brasil, conferindo voz aos escritores amazonenses no cenário nacional. Nesse contexto, a atuação de Astrid Cabral destacou-se pela sofisticação lírica de sua produção.

O estilo poético de Astrid Cabral é forjado por uma linguagem ao mesmo tempo delicada e visceral, que combina lirismo intimista com verticalizada atenção à natureza, ao corpo e às tensões existenciais. Sua poesia evidencia a escuta sensível das vozes da terra, do rio e da memória, estabelecendo a ponte entre a subjetividade e o mundo natural. A poeta explora, assim, a dimensão simbólica da Amazônia com intensidade estética, revelando, na dicção lírica, um compromisso ético com a ecopoética e com os dramas contemporâneos da existência humana.

Em entrevista concedida ao poeta Álvaro Faria[6], Astrid Cabral reflete sobre sua maneira de escrever, destacando o entrelaçamento entre intuição e elaboração consciente. Segundo ela, o ato de criação poética exige entrega e escuta interior:

> Ao analisar minha produção poética, vejo que ora me volto para o mundo exterior, deixando-me tocar por ele em atitude impressionista, espelho aberto ao desenho e colorido vindos de fora, ora adoto uma postura mais expressionista, trazendo à luz o dentríssimo de mim, sua constelação de sombras. São linhas criadoras que se alternam ou convergem em meu processo literário. (Cabral, 2023).

Nessa perspectiva, a obra *Íntima fuligem* (2017), de Astrid Cabral, configura-se como densa imersão em temas universais e existencialmente significativos, que convocam o leitor à introspecção e à reflexão sobre os sentidos mais íntimos da experiência humana. Por meio de uma linguagem poética marcada pelo uso de imagens metafóricas densas e simbólicas, a autora mobiliza questões ontológicas e afetivas, revelando a complexidade inerente ao ato de viver e à construção da subjetividade.

A obra organiza-se em seis partes, cada uma delas estruturada como um núcleo temático que reflete diferentes modos de perceber e enfrentar a vida. Essa divisão evidencia o caráter processual da obra, cuja composição sugere uma jornada emocional e filosófica conduzida pela voz lírica. Ao longo do percurso, a autora expõe as tensões entre razão e instinto, permanência e perda, desejo e limite, compondo, assim, um panorama da condição humana em sua vulnerabilidade e potência.

No poema "fusão", de *Íntima fuligem,* por exemplo, integrante da quinta parte da obra, intitulada *Coração malabarista*. Essa seção, como o próprio nome sugere, lida com o equilíbrio instável das emoções e com o constante tensionamento entre os afetos. O poema em questão é debatido à luz dos pressupostos teóricos de Georges Bataille (1987),

6 Álvaro Faria – Poeta da geração de 60, escritor e jornalista brasileiro.

cujas reflexões sobre o erotismo como experiência-limite oferecem a chave interpretativa potente para compreender a poética cabralina.

No poema "fusão", observa-se a construção de um erotismo marcado por ambiguidade, intensidade e transgressão. A autora mobiliza o desejo como força vital e paradoxal, revelando suas contradições e sua capacidade de perturbar as fronteiras entre o sagrado e o profano, o prazer e o aniquilamento. Conforme defende Bataille, o erotismo não se limita ao domínio dos sentidos; ele é, sobretudo, uma experiência de suspensão do interdito, em que o ser humano se confronta com o que há de mais íntimo e abissal em si mesmo. É nesse espaço de suspensão e de risco que a poesia de Astrid Cabral atua, revelando os jogos de força entre corpo, linguagem e desejo.

Desse modo, *Íntima fuligem* inscreve-se como um exemplo notável de poesia que, ao articular o erótico e o existencial, projeta-se para além da mera representação estética, tornando-se um campo de elaboração simbólica das angústias, pulsões e mistérios do ser. O poema "fusão" é, portanto, um território privilegiado para compreender como a autora trabalha o erotismo como linguagem e como forma de transgressão poética, revelando as fissuras da existência humana em toda sua ambivalência e intensidade.

Fusão
Não te quero
assim do meu lado
e sim em mim.
De tal forma
interpenetrados
que eu deixe de ser eu
e tu de seres tu.
Sejamos pois um nós
singular e não plural
traçados sem dó
num só nó. (Cabral, 2017, p. 149)

Nesse sentido, o poema "fusão" desvela um erotismo que transcende o plano físico, alçando-se ao simbólico e ao existencial. Em sua poética intimista, Astrid Cabral constrói um universo erótico permeado por metáforas que expressam o anseio por uma união absoluta entre os amantes, a fusão que abole a distância e rompe com os limites da individualidade. Essa elaboração imagética, que evoca o desejo como força de dissolução e transcendência, encontra respaldo teórico na concepção de Octavio Paz (1994, p. 12), para quem "o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora".

Cabral realiza essa transfiguração ao articular imagens poéticas que instauram um ritmo erótico, onde o desejo não é apenas carnal, mas também um gesto de descontinuidade ontológica. O poema inicia com os versos:

> Não te quero
> assim do meu lado
> e sim em mim.

A oposição entre "do meu lado" e "em mim" estabelece, por meio da metáfora, o desejo de eliminação da separação entre os corpos e a aspiração por uma comunhão plena. Esse anseio pela fusão remete diretamente ao pensamento de Georges Bataille (1987, p. 14), para quem "a passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua". A fusão, que dá título ao poema, só se realiza mediante a dissolução das fronteiras entre os seres, tornando possível o abandono da individualidade em nome de uma experiência contínua e transformadora. Nesse sentido, como afirma ainda Bataille (1987, p. 14), "toda concretização erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado", o que implica abertura, vulnerabilidade e entrega.

O verso “em mim” carrega forte carga simbólica e erótica, manifestando o desejo por uma interiorização do outro, no plano do contato físico e na apropriação afetiva e existencial. Há, nesse jogo entre a carne e o espírito, a tensão entre o desejo de transcendência e a agonia da incompletude, que se resolve na busca pelo gozo como forma de plenitude. Para Bataille (1987, p. 20), “o erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão”, o que revela a profundidade com que o poema investiga as camadas mais íntimas da subjetividade.

> De tal forma
> interpenetrados

A metáfora explícita no verso mencionado explicita o desejo pela fusão total dos corpos e almas, numa entrega que atravessa a materialidade para alcançar uma dimensão simbólica. A “interpenetração” não se restringe ao ato físico; é também comunhão espiritual e anulação do ego. No entanto, como adverte Bataille (1987, p. 15), o erotismo corporal traz em si um traço de ambiguidade: “ele guarda a descontinuidade individual, e isto é sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico”. Há, portanto, uma dualidade inerente ao ato erótico: o desejo de fusão convive com a afirmação do eu, num equilíbrio instável entre alteridade e identidade. Nos versos seguintes, a poetisa radicaliza esse movimento:

> Que eu deixe de ser eu
> e tu de seres tu.
> Sejamos pois um nós
> singular e não plural.

Aqui, a poeta intensifica a proposta de dissolução dos limites do eu. O erotismo aparece como força de anulação da identidade individual em prol de uma entidade híbrida e in-

divisível: um "nós singular". Essa imagem metafórica rompe com a lógica da separação e enfatiza a possibilidade do amor absoluto, em que os sujeitos se desfazem em um só corpo e alma. Como sustenta Bataille (1987, p. 14), "o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas". Nesse processo, a linguagem poética torna-se meio de desestruturação das normas sociais e simbólicas, projetando o desejo para além do moral, do racional e do institucional.

O poema culmina com os versos:

traçados sem dó
num só nó

A imagem do "nó" metaforiza o vínculo indissolúvel entre os amantes, mas não se trata de uma união harmoniosa ou suave, é "sem dó", marcada por intensidade e inevitabilidade. O nó representa o ponto máximo da fusão: uma junção de corpos, vontades e destinos que transcende a lógica do controle e se entrega à paixão como força vital e destrutiva. Nesse sentido, Bataille (1987, p. 15) aponta que "a paixão dos amantes prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si", revelando o erotismo como um processo de afetação total, onde corpo e alma se entrelaçam na experiência do êxtase.

Desse modo, é possível perceber que Astrid Cabral, por meio de imagens densas e de uma linguagem direta porém carregada de significados, constrói um poema no qual o desejo de união absoluta entre os amantes é o eixo estruturante. O erotismo se apresenta como linguagem essencial, que traduz o impulso humano pela transcendência de si mesmo por meio do outro. A obra se alinha, assim, às reflexões de Georges Bataille, cuja filosofia do erotismo propõe a leitura do desejo como força disruptiva, capaz de colocar em crise as formas constituídas do sujeito e da linguagem.

Ao fundir o erótico ao existencial, o poético ao filosófico, Astrid Cabral apresenta uma lírica que desafia os limites do corpo, da identidade e da palavra. O poema "fusão" é, portanto, não apenas uma meditação sobre o amor e o desejo, mas um convite à experiência do indizível, um território onde o eu-lírico se dissolve no outro, e a poesia realiza seu poder de perturbar, comover e transcender.

Saturnino Valladares em *Vaga-lumes ao meio dia*

Saturnino Valladares nasceu em Lugo, na Galícia, Espanha, em 1978. Poeta, ensaísta e tradutor, é doutor em Literatura Espanhola pela Universidade de Santiago de Compostela. Desde 2013, integra o corpo docente do curso de Letras: Língua e Literatura Espanhola da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), onde desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão com ênfase nas intersecções entre literatura e tradução, bem como nas relações entre poéticas ibéricas e latino-americanas contemporâneas.

Sua obra poética se caracteriza por uma síntese rara entre intensidade emocional e apuro técnico, estabelecendo uma escrita que transita do íntimo ao metafísico, do cotidiano ao transcendental, sem perder a ancoragem na materialidade da linguagem. Influenciado por figuras como Fernando Pessoa, especialmente, pela abordagem fragmentária e filosófica do sujeito, e Carlos Drummond de Andrade, cuja lírica é marcada pela densidade do trivial e pela ironia sutil. Saturnino constrói a voz singular, atravessada por múltiplas camadas simbólicas, que dialoga com tradições diversas sem perder o enraizamento em experiências existenciais profundas.

Em sua obra *Vaga-lumes ao meio-dia* (2023), o poeta reafirma esse projeto estético. Na apresentação da obra, Tenório Telles observa que a poesia de Saturnino se situa em um "lugar de tensão e assombro", no qual a luz poética é convo-

cada a brilhar justamente no tempo da obscuridade. Os "vaga-lumes" do título evocam imagens de breves iluminações que irrompem em meio à rotina diurna — um gesto metafórico que traduz a capacidade da poesia de extrair beleza, epifania e estranhamento das situações mais banais.

A leitura de *Vaga-lumes ao meio-dia* revela uma escritura que se desloca do lirismo existencial à crítica da linguagem, refletindo sobre os limites do dizer e o papel da palavra na construção do sentido. Saturnino se inscreve, assim, entre os poetas que compreendem a literatura como campo de tensão entre o visível e o invisível, entre a razão e a sensibilidade. Sua poesia, marcada por uma contenção expressiva que nunca se esvazia de intensidade, revela o compromisso com a elaboração estética e, ao mesmo tempo, com a escuta do mundo e de seus silêncios.

Dessa forma, Saturnino Valladares se afirma como uma das vozes poéticas mais instigantes do panorama atual, reunindo o rigor da formação acadêmica ao ímpeto intuitivo da criação literária. Seu trabalho não apenas atravessa fronteiras geográficas e linguísticas, mas também tensiona as estruturas do verso contemporâneo, ao propor uma escrita que reflete, resiste e revela, à maneira dos vaga-lumes, em pleno meio-dia.

> O erótico na lírica do poeta assume um caráter reflexivo sobre o sentido da existência. Não é apenas uma representação do encontro de corpos movidos pelo desejo, mas uma meditação sobre o estar do ser poético no mundo – suas relações, seus nexos existenciais, seus anseios subjetivos e emocionais, seus labores, segredos e o sentido que atribui ao próprio existir. (Valladares, 2023, p. 16).

Partindo das palavras da Tenório Telles, percebe-se que a poesia de Valladares é marcada pela busca constante por significado, onde o banal se transforma em metáfora, e o silêncio adquire voz. O autor não se limita a imitar seus

mestres; ele os reinventa, fundindo suas influências com um estilo próprio, que mescla o erudito e o popular, o concreto e o metafísico, tornando sua obra uma experiência de transcendência. A linguagem utilizada em seus poemas é uma dança entre o clássico e o moderno, onde a tradição poética encontra a ousadia de uma visão inovadora. Seus poemas possuem a musicalidade quase hipnótica, fruto de um cuidado, uma escolha de palavras e ritmos, que transportam o leitor para paisagens densas e ricas emocionais.

Vaga-lumes ao meio-dia (2023), assim, é uma obra que mescla o erudito e o visceral, evocando imagens ricas que oscilam entre o sensual e o metafísico. Sua escrita transborda o erotismo simbólico, onde o corpo e a natureza se encontram, evidenciando a fragilidade e a intensidade da vida. O autor manipula o tempo e a memória, compondo versos que resgatam fragmentos de experiências humanas universais, como o amor, o desejo, a perda e a contemplação. O erotismo, presente como uma força sutil e densa, emerge como a conexão profunda com o outro e com o próprio mistério da existência humana.

Nesse contexto, o poema *Vagalumes ao meio-dia*, de Saturnino Valladares, surge como objeto de análise por evidenciar, com sensível elaboração estética, como o erotismo é entendido pelo autor como a experiência ontológica e simbólica. Ao longo do poema, o desejo se configura como um movimento de busca, por vezes de aproximação, por vezes de ausência, que transcende o corpo e se inscreve em uma esfera metafísica, onde o amor, a perda e o silêncio se entrelaçam numa poética da delicadeza e do abismo.

Para este debate, destaca-se que o erotismo em Valladares se revela como celebração da alteridade e da vulnerabilidade, que rompe com as fronteiras do eu e se projeta na direção do outro, ainda que marcado pela incerteza, pela efemeridade e pelo não-dito.

O poema de Valladares estabelece, assim, um diálogo significativo com o poema *fusão*, de Astrid Cabral, sobretudo na forma como ambos os autores constroem o erotismo enquanto um processo de dissolução das identidades fixas. Em *fusão*, o erotismo é abordado como desejo de anulação das individualidades em nome de uma comunhão total entre os amantes, m "nós singular" que transcende o dualismo sujeito/objeto e instaura uma nova unidade simbólica e sensorial. Astrid trabalha a imagem do encontro erótico como ruptura da lógica racional, em consonância com Georges Bataille (1987), para quem o erotismo é "a dissolução das formas constituídas", tensionando os limites do ser e provocando uma entrega radical ao outro.

Em contraste, Saturnino Valladares concebe o erotismo de forma mais rarefeita e melancólica. A imagem dos *vaga-lumes ao meio-dia* pode ser lida como metáfora para o desejo que brilha em condições adversas, ou mesmo como um erotismo que insiste em sobreviver num tempo de esvaziamento e banalização das relações. Se em Astrid a fusão é carnal e intensa, em Valladares o erotismo se insinua por entre os espaços do silêncio, do intervalo, da ausência que ainda pulsa. A luz dos vaga-lumes, tênue, quase imperceptível, aponta para uma forma de erotismo menos explosiva, mas igualmente transformadora: um erotismo da sugestão, da espera e da memória.

Enquanto *Fusão* conduz o leitor a uma experiência erótica marcada pela voracidade do desejo e pela ânsia de transcendência corporal, *Vagalumes ao meio-dia* propõe a reflexão sobre o erotismo como lampejo de sentido no meio da racionalidade do cotidiano. A celebração da vida que Octavio Paz atribui ao erotismo aparece, em Valladares, revestida pela sensibilidade que alia o gesto amoroso à consciência da precariedade, transformando o encontro em epifania e a separação em gesto poético.

Dessa forma, a comparação entre os dois poemas evidencia como o erotismo pode se desdobrar em camadas diver-

sas de significação. Em ambos os casos, ele se constitui como linguagem simbólica que ultrapassa o físico para tocar dimensões existenciais profundas: a comunhão em Astrid, a intermitência em Valladares. Assim, o erotismo se revela como uma via poética privilegiada para interrogar os limites da experiência humana, não apenas como pulsão, mas como expressão do desejo de totalidade, mesmo que essa totalidade se apresente, paradoxalmente, sob a forma do fragmento, da luz breve ou da dissolução do eu.

Vaga-lumes ao meio-dia

Em alguma noite ociosa vem visitar-me
com o olhar sépia de um lapso do esquecimento
e uma fieira de dias que a vivem longe de mim.
Não há um último gesto de ternura,
nem uma lágrima me molha o pescoço
no abraço, nem entre os beijos
que precedem todas as despedidas.
Não tocamos, além de nós mesmos,
mais que o espaço que não ocupamos juntos.

Uma dessas noites que aparece,
talvez lhe pergunte se ainda se lembra
por que seguiu comigo escurecendo,
deixando-se a luz ao meio-dia,
entre os lençóis brancos de um sonho prolongado,
que convidava a sonhar
o desígnio de outra vida possível. (Valladares, 2023, p. 84)

Nesse percurso analítico da poesia de Valladares, *Vaga-lumes ao meio-dia* é um poema que transcende a narrativa da relação amorosa para explorar questões universais sobre memória,

desejo, ausência e as escolhas que moldam nossas vidas. Para Paz, o erotismo é um ato de transgressão que dissolve fronteiras, tanto físicas quanto emocionais: "O erotismo é um ritmo: um de seus acordes é a separação, o outro é regresso, volta à natureza reconciliada" (Paz, 1994, p. 28). No poema mencionado, a ideia se manifesta na tensão entre presença e ausência: os amantes, embora fisicamente próximo em algum momento do passado, não conseguem ocupar o mesmo espaço emocional.

> Em alguma noite ociosa vem visitar-me
> com o olhar sépia de um lapso do esquecimento
> e uma fieira de dias que a vivem longe de mim.

O poema inicia-se com a temporalidade suspensa, criando um espaço alternativo onde os amantes se encontram. Sobre isso, Paz (1994, p. 196) enfatiza: "O que vê o casal, no espaço de um piscar de olhos? A identidade da aparição e desaparição, a verdade do corpo e não-corpo, a visão da presença que se dissolve num esplendor: vivacidade pura, o ritmo do tempo." Dessa maneira, o erotismo presente no poema suspende o fluxo contínuo e previsível da vida cotidiana, criando um momento em que passado, presente e futuro convergem para o eu-lírico. O erotismo, segundo Paz, tem uma relação peculiar com o tempo: ele não segue a linearidade do relógio, mas cria sua própria temporalidade. A frase lida sob essa perspectiva sugere que o sujeito poético vive simultaneamente em dois tempos: o passado com "olhar sépia" e o presente "e uma fieira de dias que a vivem longe de mim", criando um paradoxo temporal, a coexistência de proximidade e distância.

Essa metáfora também pode ser lida como uma expressão da luta constante entre o que se quer lembrar e o que o tempo ocorreu apagado. No erotismo, a dinâmica é crucial, porque não há contraste entre o que se esqueceu e o que se tenta reviver que o desejo se intensifica. Nesse sentido, Paz (1994, p. 80) diz: "os amantes transcendem, pelo menos por um mo-

mento, sua condição temporal e, literalmente, se transportam a outro mundo." A memória apenas não resgata o que foi vívido, mas o reinventa, tingindo-o com o olhar sépia da nostalgia e do mistério, amplificando o apelo erótico daquilo que já não é, mas ainda assim persiste.

> Não há um último gesto de ternura,
> nem uma lágrima me molha o pescoço
> no abraço, nem entre os beijos
> que precedem todas as despedidas

Paz argumenta que o erotismo não reside apenas no contato, mas também na ausência e no silêncio, que alimenta o desejo e a imaginação:

> O erotismo é invenção, variação incessante; o sexo é sempre o mesmo, O protagonista do ato erótico é o sexo ou, mais exatamente, os sexos. O plural é obrigatório porque, incluindo os chamados prazeres solitários, o desejo sexual inventa sempre um parceiro imaginário ... ou muitos. Em todo encontro erótico há um personagem invisível e sempre ativo: a imaginação, o desejo. (Paz, 1994, p. 16)

O poema revela-se permeado por um erotismo sutil e melancólico, no qual o silêncio entre os amantes e a ausência de um "último gesto de ternura" assumem a mesma relevância que os instantes de proximidade vivida. Esse erotismo, marcado pela falta e pelo vazio, evidencia que o desejo não se sustenta unicamente na presença física, mas também na ausência — naquilo que não foi dito nem realizado. O silêncio, nesse contexto, carrega significados ocultos: é expressão de um desejo que nunca se consuma inteiramente, mas que permanece como memória latente.

> Não tocamos, além de nós mesmos,
> mais que o espaço que não ocupamos juntos.

Octavio Paz descreve o erotismo como uma busca incessante de transcendência, em que o desejo procura superar a separação entre os amantes, mas jamais o faz por completo. O mito do andrógino, retomado por ele, ilustra essa condição: outrora havia três sexos — o masculino, o feminino e o andrógino, este último formado por seres duplos que, por sua força e inteligência, ameaçavam os deuses. Zeus, então, decidiu dividi-los, condenando-os à procura eterna de sua metade. A narrativa expressa a incompletude essencial do ser humano: o desejo é sede de inteireza, e sem o outro a identidade permanece fragmentária (Paz, 1994, p. 41).

O verso do poema reflete precisamente essa dinâmica: o contato físico não basta para preencher o espaço emocional entre os dois, restando apenas o vazio, que paradoxalmente adquire a mesma densidade da presença. Esse vazio é a marca do que não se realizou, daquilo que poderia ter sido. O eu-lírico, preso às próprias subjetividades, toca apenas a si mesmo, ainda que em momentos de proximidade. Esse toque limitado traduz a condição humana: somos seres que aspiram ao outro, mas jamais rompem completamente as fronteiras do eu. Para Paz, tal incompletude não é falha, mas o motor do erotismo, ele existe justamente porque a fusão absoluta é impossível.

> Uma dessas noites que aparece,
> talvez lhe pergunte se ainda se lembra

Aqui, o erotismo inscreve-se no domínio da memória, que atua como um portal: não resgata apenas o passado, mas o reinventa, ampliando-o e dotando-o de nova intensidade. Essa perspectiva dialoga com Paz (1994, p. 43), para quem o erotismo transcende o imediato e o tangível, configurando um espaço de reconstrução incessante do desejo: “Embora o desejo seja universal e aguilhoe todos, cada um almeja algo diferente: uns isto e outros aquilo.” No poema, portanto, a experiência erótica não se limita ao instante, mas prolonga-se na lembran-

ça, na imaginação e na ausência. A memória, nesse jogo, não se restringe à rememoração de fatos, mas os recria, acrescentando-lhes novas camadas de emoção e mistério.

Essa capacidade de transfigurar o passado é fundamental na vivência erótica, pois permite que o desejo sobreviva e se reinvente, mesmo diante da distância ou do término de uma relação.

> por que seguiu comigo escurecendo,
> deixando-se a luz ao meio-dia,
> entre os lençóis brancos de um sonho prolongado

O contraste entre "seguiu comigo escurecendo" e "deixando-se a luz ao meio-dia" constrói um símbolo da entrega a uma experiência mais profunda e enigmática. A escuridão, aqui, não assume conotação negativa; ao contrário, representa um território de metamorfose, em que o desejo irrompe com maior intensidade, liberto das amarras da lógica e das convenções sociais. Paz descreve justamente essa dimensão paradoxal do erotismo, situado entre luz e sombra, entre visível e oculto:

> Ao abraçar a presença deixamos de vê-la e ela própria deixa de ser presença. Dispersão do corpo desejado: vemos só uns olhos que nos miram, uma garganta iluminada pela luz de uma lâmpada e logo voltada para a noite, o brilho de um músculo, a sombra que desce do umbigo ao sexo. Cada um desses fragmentos vive por si só, mas refere-se a uma totalidade do corpo. Esse corpo que logo se tornou infinito. (Paz, 1994, p. 182)

Assim, o erotismo não é espaço de simplicidade, mas de tensões, onde luz e escuridão, presença e ausência, se entrelaçam, produzindo uma experiência que ultrapassa o físico e toca o mistério. No poema, "o escurecimento" torna-se metáfora da entrega a uma conexão que não busca a clareza absoluta, mas a profundidade da ambiguidade.

entre os lençóis brancos de um sonho prolongado,
que convidava a sonhar
o desígnio de outra vida possível.

A imagem dos "lençóis brancos" evoca pureza e vulnerabilidade, enquanto o "sonho prolongado" suspende o tempo, dissolvendo a linearidade do cotidiano. O erotismo, nesse sentido, cria uma realidade alternativa, onde os amantes habitam um espaço próprio, conforme explica Paz:

> O encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, é todas as formas do mundo. Mal abraçamos essa forma, deixamos de percebê-la como presença e a temos como matéria concreta, palpável, que cabe em nossos braços e que, não obstante, é ilimitada. (Paz, 1994, p. 182)

O poema, assim, constrói um universo simbólico no qual o erotismo transcende a realidade imediata e projeta os amantes em um estado de suspensão criativa, onde tempo, espaço e corpo se tornam fluidos. É nesse terreno que a experiência erótica encontra sua verdadeira força: não na completude inalcançável, mas na incessante reinvenção do desejo.

O verso "desígnio de outra vida possível" evidencia o caráter criador e transformador do erotismo. Esse desígnio contém também uma dimensão utópica, sugerindo que o erotismo é capaz de oferecer um vislumbre de uma realidade que ultrapassa o indivíduo e o fragmentário. Contudo, como assinala Paz, trata-se de uma utopia sempre incompleta e transitória, sustentada pela tensão entre o que é e o que poderia ser, pelo desejo que jamais se satisfaz plenamente:

> Experiência circular: começa pela abolição do corpo do casal, convertido numa substância infinita que palpita, se expande, se contrai e nos encerra nas águas primordiais; um instante depois, a substân-

> cia se desvanece, o corpo volta a ser corpo e reaparece a presença. (Paz, 1994, p. 183)

Ao evocar a possibilidade de "outra vida", o poema aponta que o erotismo não se restringe ao ato físico ou à dimensão afetiva, mas constitui um convite ao sonho, à invenção e à reinvenção. É movimento contínuo de busca, construção e imaginação, mesmo sob a consciência de que essa "outra vida" é um ideal inatingível em sua completude. Essa tensão entre o possível e o inalcançável confere ao erotismo sua força poética.

Considerações finais

A análise dos poemas de Astrid Cabral e Saturnino Valladares evidencia perspectivas distintas sobre o erotismo. No poema de Cabral, ele se manifesta como celebração do encontro e fusão dos amantes, alcançando uma dimensão quase espiritual, em que as barreiras individuais se dissolvem e dá-se origem a um "nós" indissolúvel. Tal experiência, conforme Bataille, pode ser compreendida como dissolução do ser na intensidade erótica:

> Toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. O termo dissolução responde à expressão familiar de vida dissoluta, ligada à atividade erótica. (Bataille, 1987, p. 14)

Valladares, por sua vez, constrói o erotismo sob uma chave melancólica e reflexiva, onde o desejo é sustentado pelo que não se consumou inteiramente ou pelo que se perdeu. Em sua perspectiva, que dialoga com a visão de Paz, o erotismo nasce da falta:

> Todos os homens desejam o melhor, começando pelo que não têm. [...] É assim com tudo o que almejamos. E que proveito temos quando alcançamos aquilo que desejamos? A índole do proveito varia em cada caso, mas o resultado é o mesmo: ficamos felizes. Os homens aspiram à felicidade e a querem para sempre. (Paz, 1994, p. 43)

Em ambos os poemas, no entanto, o erotismo transcende o corpo e penetra o campo simbólico e existencial. Em Cabral, essa transcendência se realiza pela celebração da união; em Valladares, pela tensão da separação e pela idealização do instante vivido. Se em *Fusão* o erotismo é plenitude, em *Vaga-lumes ao meio-dia* ele se define pela ausência e pela memória.

Essa complementaridade revela a complexidade do erotismo enquanto experiência humana e poética. Em *Fusão*, Astrid Cabral apresenta um erotismo pleno e intenso, em que o encontro se converte em êxtase e transporta os amantes a uma dimensão sagrada. Já em *Vaga-lumes ao meio-dia*, Valladares projeta o erotismo como espaço de falta, vazio e evocação, onde o desejo se alimenta do que não se completou.

Assim, a dualidade entre a plenitude celebrada por Cabral e a incompletude evocada por Valladares mostra que o erotismo pode assumir diferentes configurações: ora como ápice e fusão, ora como ausência e eco. Entre esses polos, revela-se sua verdadeira natureza paradoxal, força criativa e poética que nunca se esgota, justamente porque habita o limite entre o real e o impossível.

Referências

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CABRAL, Astrid. **Íntima fuligem: caverna e clareira**. Manaus: Editora Valer, 2017.

CABRAL, Astrid. *Astrid Cabral, a poesia para humanizar o homem***.** [Entrevista concedida a] Álvaro Alves de Faria. Caliban, São Paulo, 2023. Disponível em: https://revistacaliban.net/astrid-cabral-a-poesia-para-humanizar-o-homem--fa4eaaf4bf05. Acesso em: 20 out. 2025.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

MATOS, Junot Cornélio. *Filosofia da perguntação* (Coleção Filosofias no Chão da Escola, 4). Maceió: Editora Café com Sociologia, 2021.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo***.** Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

VALLADARES, Saturnino. *Vaga-lumes ao meio-dia* [Luciérnagas al mediodía]. Tradução e apresentação de Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 2023.

4
DIÁLOGOS LITERÁRIOS SOBRE DESIGUALDADES SOCIAIS RESISTÊNCIA:UMA ANÁLISE COMPARADA ENTRE "PAI CONTRA MÃE", DE MACHADO DE ASSIS E "MARIA", DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Marinalva da Silva Cambraia
Cacio José Ferreira

Este ensaio é uma leitura comparativa dos contos *Pai contra* mãe, de Machado de Assis, e *Maria*, de Conceição Evaristo, com o intuito de examinar as convergências e divergências que emergem da análise dos elementos estruturais e temáticos. O objetivo central aponta, em perspectiva dialógica, aspectos fundamentais das narrativas, tais como: a configuração dos conflitos, a caracterização das personagens, os modos de narrar, as estratégias de construção estética, a representação dos espaços físicos e a inserção sociocultural das obras. A investigação ancora-se em uma abordagem histórico-social, de modo a evidenciar como ambos os autores mobilizam temas universais relacionados à resistência, à exclusão e à luta diante das adversidades impostas pelas circunstâncias sociais.

A comparação literária entre os contos mencionados evidencia-se especialmente pertinente no âmbito acadêmico e pedagógico, pois permite apreender, em chave crítica, os pontos de contato, as tensões e contrastes que estruturam o diálogo entre os textos. Desvela-se de uma análise que ilumina tanto os modos de narrar quanto as marcas estilísticas de cada autor, destacando como a literatura, em sua pluralidade de vozes, constitui um espaço privilegiado de reflexão sobre a experiência humana em contextos históricos e culturais distintos. Ao lançar mão do exercício comparativo, o estudo contribui para a compreensão das relações intertextuais e das ressonâncias

entre tradições literárias, promovendo a leitura verticalizada e estimulando a reflexão crítica sobre a literatura brasileira.

A metodologia adotada conjuga revisão de literatura com o método comparativo-textual, dentro de uma perspectiva qualitativa. O procedimento fundamenta-se na leitura minuciosa e na interpretação analítica dos elementos constitutivos das obras, articulando-os à contextualização histórica em que foram produzidas. A intenção é estabelecer paralelos entre *Pai contra mãe* e *Maria*, sublinhando as afinidades e dessemelhanças, a fim de compreender como cada narrativa, a seu modo, elabora representações da realidade social e tensiona questões ligadas à desigualdade, à opressão e à resistência.

Considerando que a literatura brasileira é atravessada por uma multiplicidade de vozes e experiências, ela se configura como um espaço de inscrição das complexidades sociais, raciais e históricas do país. Nesse horizonte, a literatura comparada emerge como campo fecundo de investigação, pois possibilita examinar a recorrência de temas, motivos e procedimentos estéticos em obras de diferentes períodos e autores, revelando, assim, o caráter relacional da produção literária. Nessa seara, Sandra Nitrini observa que a literatura comparada e a teoria literária se constituem em "estudos comparatistas da literatura, voltados para a história da literatura comparada e de suas relações com as teorias e a crítica literária, bem como para o estudo das relações da literatura brasileira com outras literaturas e da literatura com outras artes" (Nitrini, 1994, p. 478).

O arcabouço teórico deste debate apoia-se em autores que permitem tanto a análise estética quanto a problematização crítica dos textos. Entre eles, destacam-se Machado de Assis (2015), Tania Carvalhal (2006), Conceição Evaristo (2016), Elizabete Silveira (2003) e os estudos de literatura comparada de Sandra Nitrini (1994), além de outros que contribuem para o entrelaçamento entre crítica literária, teoria e comparatismo.

Análise comparada dos contos *Pai contra* mãe e *Maria*

A literatura comparada pode ser compreendida como um campo de estudos voltado ao exame das relações entre obras literárias, estabelecendo diálogos que ultrapassam fronteiras nacionais, temporais e culturais. Em essência, associa a produção de um escritor, timbrada por suas especificidades históricas, sociais e culturais, à de outros autores, permitindo que se revelem influências, afinidades, rupturas e contrastes que enriquecem a compreensão crítica da literatura.

> Pode-se dizer, então, que a literatura comparada não se caracteriza pelo procedimento em si, mas, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (Carvalhal, 2006, p. 7).

Nesse sentido, portanto, não é um procedimento meramente formal ou técnico. A comparação, enquanto recurso analítico e interpretativo, constitui o núcleo metodológico da literatura comparada, pois possibilita a exploração ampla e sistemática dos objetos de estudo e o alcance de seus objetivos fundamentais. A prática comparatista reside na abertura para relações múltiplas que desvelam as tensões entre o particular e o universal, entre o local e o cosmopolita, entre a permanência e a transformação.

Nessa perspectiva, o objetivo central da literatura comparada consiste em ampliar o horizonte do conhecimento literário, promovendo o diálogo entre diferentes tradições culturais e artísticas, de modo a contribuir para uma visão mais abrangente da literatura como fenômeno humano universal. Além disso, busca identificar padrões, recorrências e tendências que se manifestam em diferentes contextos, ao mesmo

tempo em que preserva e valoriza as singularidades estéticas e culturais de cada obra ou tradição.

É fundamental ressaltar que a comparação responde à necessidade crítica de organizar o estudo das influências, semelhanças e contrastes entre textos e escritores, movimentos literários, contextos sociais e políticos, campos interdisciplinares e até mesmo manifestações artísticas diversas. Nesse sentido, a literatura comparada aproxima-se da metodologia de caráter científico, pautada pela análise rigorosa e pela construção de nexos que permitem compreender a literatura em sua complexidade.

Como observa Carvalhal (2006, p. 7), embora a expressão "literatura comparada" sugira clareza à primeira vista, ela remete a um campo heterogêneo, destacado pela utilização de diferentes métodos de investigação e pelo tratamento da multiplicidade de objetos de análise. Essa pluralidade metodológica é, de fato, um de seus traços mais significativos, pois a coloca em diálogo constante com teorias críticas, correntes historiográficas e outras áreas do saber, como filosofia, sociologia, psicologia, artes visuais e música.

Exemplos ilustram o potencial desse campo: ao comparar o uso do mito em *Ilíada*, de Homero, e em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, o comparatista pode perceber como diferentes culturas se apropriam do mesmo elemento universal, o mito como mediação da experiência humana, para construir narrativas que dialogam, cada qual à sua maneira, com o destino, o sagrado e a condição humana. Da mesma forma, estudos que aproximam o haicai japonês de Matsuo Bashō da poesia de escritores brasileiros, como Guilherme de Almeida ou Paulo Leminski, evidenciam como formas breves de expressão poética, oriundas de contextos históricos e culturais distintos, convergem na valorização da concisão, do instante e da percepção sensível do cotidiano.

Outro exemplo revelador pode ser encontrado na análise da tradição épica ocidental em diálogo com narrativas indíge-

nas amazônicas: enquanto a epopeia europeia valoriza o herói individual em sua travessia, as narrativas orais indígenas enfatizam a coletividade e a circularidade do tempo mítico. Essa comparação amplia a compreensão das especificidades de cada tradição e evidencia como ambas se articulam em torno da necessidade de preservar memórias e identidades culturais.

A literatura comparada, nesse contexto, oferece a visão verticalizada da criação artística, evidenciando as sutilezas que emergem da relação entre obras literárias. Além disso, destaca a potência interpretativa de tais vínculos para o estudo da literatura. Ao revelar como textos e tradições se inter-relacionam, amplia a compreensão das dinâmicas culturais, sociais e históricas que atravessam a produção artística.

Assim, entende-se que a literatura comparada é, ao mesmo tempo, um espaço de trânsito e de reflexão crítica. Ao abrir-se para o diálogo entre tradições, ilumina as influências que moldam a literatura, possibilitando reconhecer a dimensão plural e transcultural, em que cada obra é fruto de interações permanentes e, ao mesmo tempo, um ponto de partida para novas leituras e ressignificações.

Nesse percurso, *Pai contra mãe* foi publicado originalmente em 1906, no livro *Relíquias da casa velha*, de Machado de Assis. É narrado em terceira pessoa e expõe a realidade da escravidão no Brasil do século XIX, evidenciando tanto a violência contra os negros escravizados quanto a degradação moral da sociedade que naturalizava tal sistema.

O protagonista, Cândido Neves, homem pobre do Rio de Janeiro, enfrenta dificuldades financeiras e passa a trabalhar como capturador de escravos fugitivos, ofício que, apesar de abjeto, era socialmente aceito e legitimado pelas leis escravocratas. Casado com Clara, que alimenta o desejo de ser mãe, Cândido se vê em um dilema ético e humano quando encontra a escrava Arminda, grávida e em fuga. Dividido entre a compaixão e a necessidade de sobrevivência, opta por entregá-la

ao senhor, recebendo a recompensa. A cena final, marcada pela frase "Nem todas as crianças vingam" (Assis, 2015, p. 627), sintetiza a ironia cruel e a desumanidade do contexto: enquanto a criança escrava é condenada, Cândido acredita assegurar o futuro do filho que espera com Clara.

O título *Pai contra mãe* funciona como metáfora amarga, ou seja, de um lado, o pai pobre que sacrifica a vida de outra mãe em nome da própria sobrevivência; de outro, a mãe escrava, Arminda, que luta em vão para proteger o filho que carrega. Assim, Machado de Assis denuncia a brutalidade da escravidão, revelando como esse sistema corrói valores éticos e transforma indivíduos em peças da engrenagem opressora. A ironia, característica central da obra, evidencia o contraste entre o desejo legítimo da paternidade e a perversidade de um ato que destrói outra vida para sustentar esse mesmo sonho.

Já o conto *Maria*, de Conceição Evaristo, integra a coletânea *Olhos d'Água* (2017) e se apresenta como narrativa poética, densa e evidenciado por temas centrais da literatura da autora, ou seja, a opressão racial, a pobreza, a maternidade e a resistência feminina. Caracterizado por uma linguagem lírica e por uma escrita que dá voz a indivíduos historicamente silenciados, o conto insere-se na estética da chamada "escrevivência", conceito formulado por Evaristo para designar a escrita que nasce das experiências vividas e das memórias coletivas da população negra, sobretudo das mulheres.

A narrativa se desenvolve em torno da figura de Maria, personagem emblemática que simboliza a condição de muitas mulheres negras no Brasil. Empregada doméstica, moradora da favela e submetida a condições de vulnerabilidade social e econômica, Maria enfrenta diariamente a violência urbana, o preconceito racial e a precariedade material. Sua existência revela, de maneira contundente, as contradições da sociedade brasileira, marcada por profundas desigualdades estruturais.

O conto questiona, de forma crítica, o silêncio social diante dessas injustiças, evidenciando como a marginalização das mulheres negras se perpetua no espaço urbano e no trabalho doméstico. Maria é apresentada como mãe solo, responsável integral pelo sustento dos filhos, sustentada por uma renda ínfima que mal garante a sobrevivência familiar. A maternidade, nesse contexto, aparece como dimensão paradoxal: é espaço de amor, cuidado e resistência, mas também de sacrifício e dor.

Ao construir a narrativa a partir da perspectiva de uma mulher negra, Conceição Evaristo denuncia as violências históricas e sociais e valoriza a força de Maria em sua luta cotidiana. Nesse sentido, a personagem transcende a condição de vítima e se configura como símbolo de resistência, evidenciando que, mesmo diante das adversidades, a vida insiste e a esperança se reinventa.

Assim, *Maria* expõe a face mais dura das desigualdades brasileiras e celebra a potência da resistência feminina negra. Através de uma escrita poética e política, Evaristo reafirma seu lugar na literatura como voz indispensável para a compreensão das experiências de sujeitos subalternizados, ampliando o horizonte de leitura e reflexão sobre raça, gênero e classe na sociedade contemporânea.

Maria é figura sensível e visceral, que se desloca entre memórias afetivas, críticas sociais e reflexões verticalizadas acerca do racismo estrutural e das desigualdades que atravessam a vida das mulheres negras no Brasil. A narrativa é timbrada pela dor, mas esta não se limita à condição de vitimização; ao contrário, constitui-se em gesto de resistência, no qual a experiência se converte em símbolo de luta coletiva. Nessa escrita, a palavra torna-se convocação, chamando o leitor a reconhecer a dignidade que persiste mesmo diante das privações.

Essa tensão entre sofrimento e resistência aparece de forma pungente em uma das passagens do conto, quando o

narrador descreve a relação silenciosa entre Maria e o homem que a cerca:

> O homem falava, mas continuava estático, preso, fixo no banco. Cochichava com Maria as palavras, sem entretanto virar para o lado dela. Ela sabia o que o homem dizia. Ele estava dizendo de dor, de prazer, de alegria, de filho, de vida, de morte, de despedida. Do buraco-saudade no peito dele. Desta vez ele cochichou um pouquinho mais alto. Ela, ainda sem ouvir direito, adivinhou a fala dele: um abraço, um beijo, um carinho no filho. E, logo após, levantou rápido sacando a arma. Outro lá atrás gritou que era um assalto. (Evaristo, 2016, p. 41).

A cena condensa a ambivalência do viver em contextos de marginalização: de um lado, o cochicho revela humanidade, o desejo de afeto, de cuidado com o filho, de continuidade da vida; de outro, a arma irrompe como metáfora brutal da exclusão social e da violência que atravessa os corpos negros e pobres. Nesse ponto, a literatura de Evaristo ecoa o que a própria autora denomina de escrevivência: a escrita que não dissocia dor individual da memória coletiva, e que insiste em registrar que, mesmo quando cercadas pela violência, as personagens não se reduzem ao estigma, mas afirmam-se como sujeitos de memória, de afeto e de luta.

A linguagem de do conto abraça o lirismo e a oralidade, traços que inscrevem a escrita no horizonte da escrevivência, conceito fundamental na obra, no qual vida e literatura se entrelaçam. Tal escolha estilística aproxima o leitor da experiência narrada, invocando a potência simbólica das personagens, denunciando de forma contundente e sensível as violências históricas que seguem atravessando a vida das populações marginalizadas.

Esse gesto narrativo dialoga, em outro registro, com a ironia de Machado de Assis em *Pai contra mãe*. Machado expõe a brutalidade da escravidão e da ordem social escravocrata

através da história de Cândido Neves. A frieza com que o protagonista submete uma escravizada grávida à violência física, resultando na perda do filho que ela carregava, revela a lógica perversa da sociedade que naturalizava a opressão como parte da vida cotidiana. A maternidade, nesse caso, é violentamente negada à mulher negra, submetida a um sistema em que a humanidade é reduzida a objeto de propriedade.

> A escrava quis gritar, parece que chegou a soltar alguma voz mais alta que de costume, mas entendeu logo que ninguém viria libertá-la, ao contrário (...) Houve aqui luta, porque a escrava, gemendo, arrastava-se a si e ao filho. Quem passava ou estava à porta de uma loja, compreendia o que era e naturalmente não acudia. Arminda ia alegando que o senhor era muito mau, e provavelmente a castigaria com açoutes, – cousa que, no estado em que ela estava, seria pior de sentir. Com certeza, ele lhe mandaria dar açoutes. (Assis, 2015, p. 626-627)

Ao colocar *Maria* em diálogo com *Pai contra m*ãe, percebe-se como as duas narrativas, embora situadas em contextos históricos distintos, iluminam continuidades e permanências da opressão racial e de gênero no Brasil. Machado, com sua ironia corrosiva, destaca como a ordem escravocrata instrumentalizava vidas negras em nome da sobrevivência da classe pobre branca; Evaristo, por sua vez, desvela como, mais de um século depois, as marcas dessa estrutura permanecem nas condições precárias em que mulheres negras continuam lutando para sustentar suas famílias.

Ambos os contos se articulam em torno da maternidade, ou seja, no primeiro, ela é interrompida pela brutalidade do sistema escravocrata; no segundo, é ressignificada como espaço de resistência, ainda que em meio à pobreza e ao racismo estrutural. Se em Machado observa a violência explícita que anula a vida, em Evaristo encontra-se a vitalidade que insiste em florescer apesar da miséria. O diálogo entre as duas obras, portanto, amplia a reflexão sobre a herança histórica da escra-

vidão, a persistência das desigualdades sociais e a resiliência do povo negro diante das estruturas de exclusão.

Os dois contos em diálogo: temas, personagens e contextos

No conto machadiano aqui analisado, o tema central se constrói em torno da luta pela sobrevivência em uma sociedade escravocrata. A narrativa expõe, de forma crítica e irônica, as engrenagens do sistema que naturaliza a violência, a pobreza e a opressão sobre corpos negros. Nesse cenário, questões como racismo, violência de gênero e desigualdades sociais são atravessadas pela lógica cruel de necessidade, viver exige compromissos morais que corroem a dignidade humana. Já em *Maria*, a ênfase desloca-se para a resistência e a resiliência da mulher negra que, em meio à pobreza e à exclusão, encontra forças para afirmar a existência. Se, em Machado, a sobrevivência individual é tensionada pela cumplicidade com a escravidão, em Evaristo o olhar recai sobre a subjetividade, as dores íntimas e a persistência em manter a própria humanidade diante de um mundo que insiste em negá-la.

Os conflitos que estruturam as duas narrativas desvelam perspectivas distintas, mas complementares. Em *Pai contra* mãe, Cândido Neves, pressionado pela fome e pela precariedade da vida, aceita o ofício de capturar escravizados fugidos. A cena da perseguição e aprisionamento de Arminda explicita a violência banalizada da escravidão ao escolher garantir a subsistência às custas da liberdade de outro ser humano, o personagem se vê numa encruzilhada moral que, no entanto, não lhe causa remorso. Machado desmonta, assim, a falsa neutralidade de um sistema que coage os mais pobres a reproduzirem a opressão sobre os ainda mais vulneráveis. Diferente é o conflito de Maria, que se desenha no espaço íntimo e simbólico, marcada pelo abandono, pelo racismo estrutural e pela

pobreza, confronta-se com o peso de ser mulher negra em um contexto que a invisibiliza. O dilema na luta contínua por visibilidade e dignidade dentro de uma sociedade que insiste em silenciar sua voz.

As características das personagens em cada conto também acentuam a diferença de abordagem. Em Machado de Assis, os personagens aparecem como engrenagens de um mundo rigidamente hierarquizado. Cândido Neves é pragmático e individualista, reflexo de um meio em que a sobrevivência justifica qualquer ação. Clara, a esposa, assume a postura submissa, incapaz de questionar a tirania de Cândido ou da tia Mônica, que representa o poder doméstico e a moral conservadora. Arminda, por sua vez, é retratada quase sem voz, reduzida à condição de corpo escravizado, símbolo da ausência de humanidade imposta à mulher negra na ordem escravocrata. Já em Evaristo, o foco se concentra em Maria, cuja interioridade dá a medida da narrativa. Diferentemente de Arminda, não é silenciada pela forma do texto, mas transformada em sujeito: sua voz, ainda que entrelaçada a dor, converte-se em expressão de resistência. Os personagens secundários aparecem de modo apenas tangencial, como encarnações das violências sociais, cumprindo a função de reforçar o isolamento e o peso da opressão enfrentada por Maria.

Assim, ao colocar Machado de Assis e Conceição Evaristo em diálogo, percebe-se que ambos destacam a violência estrutural e da desigualdade como temas centrais, mas a partir de prismas distintos. Machado analisa o impacto da escravidão sobre os indivíduos, revelando o cinismo e a corrosão moral da sociedade escravocrata que transforma todos em cúmplices da opressão. Evaristo, por sua vez, inscreve a subjetividade feminina negra no centro da narrativa, enfatizando que, mesmo atravessada pela exclusão, essa experiência não se reduz à dor, também lugar de resistência, memória e afirmação existencial. Em última instância, os dois contos expõem, cada qual à sua maneira, as contradições históricas e sociais do Brasil, reve-

lando como a literatura pode se tornar um espaço de denúncia e de ressignificação da experiência negra no país.

A narrativa machadiana em terceira pessoa é sistematizada pela ironia e pelo distanciamento crítico. A linguagem objetiva, permeada por metáforas e símbolos sutis, conduz o leitor a reler a sociedade escravocrata sem que a denúncia seja feita de maneira explícita. É uma escritura que impõe ao leitor o trabalho interpretativo, a crítica às estruturas sociais e às relações familiares está filtrada pela sutileza e pela ironia, o que amplia a complexidade do texto e reforça a dimensão analítica. Já em *Maria*, a narrativa assume o caráter poético, fluido e introspectivo. A escrita é engajada e direta, na qual a experiência da mulher negra emerge como centro da trama. Ao transformar a subjetividade em matéria literária, Evaristo dá voz a personagens historicamente silenciadas, produzindo uma narrativa carregada de emoção e resistência, que busca sensibilizar o leitor e convocá-lo à ação.

Embora ambos os contos partam do compromisso com o realismo social, as abordagens apresentam diferentes estratégias literárias. Machado, escrevendo no século XIX, constrói a crítica velada, inserindo o leitor na lógica contraditória de um sistema escravocrata que coage os indivíduos a reproduzir a opressão. A ironia e sofisticação textual permitem que as falhas da sociedade sejam percebidas através dos dilemas de personagens ambíguos, como Cândido Neves. Evaristo, por sua vez, escrevendo no início do século XXI, investe em uma narrativa direta e emocional, assumindo explicitamente a perspectiva do corpo-mulher-negra como eixo da ficção. Como afirma a própria autora: "Quando escrevo, quando invento, quando crio minha ficção, não me desvencilho de um 'corpo-mulher-negra em vivência'" (Evaristo, 2009, p.18). Essa declaração confirma o caráter militante da escrita, que se torna um espaço de denúncia, resistência e empoderamento.

Os dois autores, portanto, ainda que separados por mais de um século, partilham o esforço de desvelar a violência estrutural que marca a sociedade brasileira, mas o fazem de for-

mas diversas. Machado explora a ironia como instrumento de reflexão crítica, desvelando a normalização da desumanização em sua época. Já Evaristo opta por uma narrativa de urgência, na qual o texto é lugar de memória e de resistência, voltado a problematizar as continuidades do racismo, da exclusão social e da opressão de gênero.

Essa diferença de estilo também se manifesta na construção dos ambientes narrativos. Em Machado de Assis, o espaço urbano do século XIX é descrito de forma objetiva e realista, apontando as precariedades e as hierarquias que sustentam o sistema escravista. O ambiente funciona como cenário social, destacando o peso da desigualdade e da violência institucionalizada. Em Evaristo, o espaço é filtrado pela subjetividade da protagonista, ou seja, um lugar simbólico, carregado de exclusão e dor. O ambiente, nesse caso, traduz a opressão vivida pela personagem e reforça a crítica às estruturas sociais que continuam a marginalizar a mulher negra.

Assim, o diálogo entre *Pai contra mãe* e *Maria* permite compreender a permanência da desigualdade racial e de gênero no Brasil e as diferentes formas de denunciá-la literariamente. Se Machado aposta na sutileza e na ironia para evidenciar a hipocrisia social de seu tempo, Evaristo assume a urgência da fala, transformando sua narrativa em instrumento de resistência e em memória coletiva das lutas negras. As narrativas de ambos compõem a tessitura crítica sobre o Brasil, na qual o passado escravista e o presente excludente se entrelaçam, evidenciando que a literatura reelabora a realidade e intervém nela, ao desestabilizar convenções, iluminar silenciamentos e afirmar novas possibilidades de existência.

Considerações finais

Este artigo partiu do confronto entre os contos *Pai contra a mãe*, de Machado de Assis, e *Maria*, de Conceição Evaristo, com o intuito de evidenciar os diálogos e tensões entre dois

momentos distintos da literatura brasileira. A investigação, ancorada em uma abordagem qualitativa e fundamentada no método comparativo, buscou compreender como cada autor, a partir de seu tempo histórico e de sua perspectiva estética, problematiza a desigualdade e a exclusão social.

No percurso analítico, verificou-se que Machado de Assis utiliza a estratégia da ironia como recurso de crítica velada ao sistema escravocrata do século XIX, ao passo que Conceição Evaristo elabora uma narrativa poética e engajada, na qual a subjetividade da mulher negra se transforma em espaço de resistência diante do racismo e da marginalização contemporâneos. Essa aproximação desvelou que, embora distintos nos estilos e nos contextos, ambos os autores convergem na denúncia da violência estrutural e na valorização da literatura como instrumento de reflexão crítica.

Dessa forma, o estudo alcançou o objetivo de evidenciar como diferentes estratégias narrativas podem iluminar, sob ângulos complementares, as permanências e transformações das desigualdades no Brasil. Considerando a potência da literatura comparada para alargar horizontes interpretativos, sugere-se que pesquisas futuras aprofundem esse diálogo, ampliando o escopo para outros autores, obras e contextos históricos, de modo a enriquecer a compreensão das múltiplas formas de representação da experiência social e cultural no campo literário.

Referências

ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. Organização editorial Aluizio Leite, Ana Lima Cecílio, Heloisa Jahn, Rodrigo Lacerda. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17–31, 2009. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/4365. Acesso em: 23 ago. 2025.

FIALHO. Elisângela Aparecida Lopes. *Retratos da violência no Brasil do século XIX: "Pai contra mãe", de Machado de Assis*. Jangada: Colatina/Chicago, nº. 8, jul. – dez., 2016.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução, introdução e notas de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013.

NITRINI, Sandra Margarida. Teoria literária e literatura comparada. *Estudos Avançados*, v.8, n. 22, p. 473-80, 1994. Disponível em: https://doi.org/10.1590/s0103-40141994000300068. Acesso em: 23 ago. 2025.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Edição crítica coordenada por Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

SILVEIRA, Elizabete Cristina Cruvello da. *Metodologia Comparada:* repensando sua relevância na construção da identidade latino-americana. In: *Encontro Internacional d Sociedade Brasileira de Educação Comparada:* construindo a identidade latino-americana [Anais]. Porto Alegre: PUCRS, 2003.

5
"QUARTO DE DESPEJO": O PODER NO CONTEMPORÂNEO

Maria Luciana Nobre Queiroz

As relações de poder

Para a filosofia, o sintagma *poder* significa "a capacidade de este conseguir algo, quer seja por direito, por controle ou por influência. O poder é a capacidade de se mobilizar forças econômicas, sociais ou políticas para obter certo resultado..." (Blackburn *apud* Ferreirinha, 2020, p. 370). O significado de poder contém cerca de 20 sinônimos, com destaque para: "ter a faculdade ou o direito de poder determinar algo"; "dispor de força ou autoridade"; "direito de deliberar, agir ou mandar" (Ferreira, 2001, p. 577). Em suma, do ponto de vista etimológico, o termo "se torna sempre uma palavra ou ação que exprime força, persuasão, controle, regulação etc." (Ferreirinha, 2010, p. 369).

Para analisarmos os pressupostos da literatura contemporânea presentes em *Quarto de despejo - diário de uma favelada* (2014) e compreendermos como Carolina Maria de Jesus, apesar de diversas adversidades, conseguiu afirmar-se como escritora, tomamos como ponto de partida o conceito foucaultiano de "dispositivo". Michel Foucault, inspirado por Hyppolitè que, por sua vez, dialoga com Hegel, reelabora a noção de positividade, entendida por Hyppolitè como o conjunto de crenças, regras e ritos impostos ao indivíduo a partir do exterior. Essa concepção é fundamental porque põe em questão a tensão entre liberdade e coerção, ou, como afirma Agamben (2009, p. 31), a dialética entre natureza e positividade. Foucault desloca a discussão ao nomear como "dispositivo" esse conjunto de práticas e saberes que regulam

e organizam a vida social. Agamben (2009, p. 32) sintetiza o problema central levantado por esses pensadores, a relação entre os indivíduos enquanto seres viventes e os elementos históricos que os constituem.

Para Foucault, dispositivo seria então "um conjunto de estratégias de relações de força que condicionam certos tipos de saber e por eles são condicionados" (Foucault *apud* Agamben, 2009, p. 28). Em outras palavras, a ideia refere-se à rede que se estabelece entre discursos, ideologias, instituições, leis, em suma, tanto o dito quanto o não-dito em determinado contexto histórico, e sua consequência é uma "intervenção racional e combinada das relações de força" (Foucault *apud* Agamben, 2009, p. 28) para atingir um fim específico. Foucault acreditava que os acontecimentos deveriam ser considerados em seu tempo, história e espaço, e seus estudos sobre a relação do sujeito com o mundo fenomênico ensinam que essa relação não é algo pronto, mas um processo. Esse caráter de movimento alcança, para Foucault, a noção de poder. Ferreirinha (2010, p. 370), no artigo *As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas,* alerta que "ele estudou o poder não para criar uma teoria de poder, mas para identificar os sujeitos atuando sobre os outros sujeitos". O pensamento filosófico de Foucault atesta que não há como fugir das relações de poder que nos rege, mas defende que é possível lutar contra padrões de pensamentos e comportamentos, e criar novos conhecimentos, ou seja, alterar a própria realidade.

E o que está por trás do fazer literário que não uma relação de poder entre um autor e a sua realidade, entre uma obra e o seu leitor? Nesse sentido, a obra literária e o contexto em que ela é produzida e lida são reciprocamente influenciados, ou seja, a literatura pode mudar a realidade e vice-versa? É possível inferir que Foucault acreditaria que sim, já que, para ele, o poder não está localizado em uma instituição, e nem é algo que se possa conceder, pedir, mas se trata de "captar o poder em

suas extremidades, em suas últimas ramificações (...) nas suas formas e instituições mais regionais e locais, principalmente no ponto em que ultrapassando as regras de direito que o organizam e delimitam" (Foucault, 1979, p. 182).

O contemporâneo

O homem contemporâneo, em seu fazer artístico, conscientemente ou não, inspira da relativa liberdade de pensamento e expressão contemplada pelas reflexões foucaultianas. Diante disso, Agamben propõe a recontextualização de 'dispositivo' no seguinte sentido: "uma geral e maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: de um lado, os seres viventes (...) e, de outro, os dispositivos que estes são incessantemente capturados" (Agambem, 2009, p. 40). Ele reconhece que a classe de dispositivos para Foucault já era bastante ampla, mas a generaliza ainda mais. Nessa pegada, chamará de dispositivo "qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes" (Agambem, 2009, p. 40). Portanto, não apenas as prisões, as escolas, a confissão, as fábricas, as normas, "cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente" (Agambem, 2009, p. 41), mas também a literatura, a caneta, o cigarro, a fome, a favela, os aparelhos celulares, e por que não, a própria linguagem.

Simplificando, em um polo estariam as forças e, no outro, o indivíduo. Da interação entre eles, surge um terceiro elemento: o sujeito. Nas palavras de Agamben, como sendo "o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os viventes e os dispositivos" (2009, p. 41). Nesse sentido, um mesmo indivíduo em contato com determinado dispositivo "pode ser o lugar de múltiplos processos de subjetivação" (Agambem, 2009, p. 41). Ademais, as crescentes categorias

de dispositivo de nosso tempo correspondem a uma proliferação nos processos de subjetivação, o que explica, em parte, a fragmentação dos papeis assumidos pelo homem contemporâneo. Acrescento um outro fato, qual seja, o de que vários indivíduos, mesmo diante da mesma força coercitiva, ou seja, embora em contato com o mesmo dispositivo, respondem a ele de variadas formas, portanto, constituem-se em sujeitos distintos, ampliando ainda mais esse mecanismo de subjetivação, e, portanto, de atitude transformadora ou não diante da vida.

Essa interação indivíduo *versus* dispositivo nos leva a pensar, entre outros elementos, sobre o que é ser contemporâneo, e é exatamente essa uma das preocupações de Agamben (2009, p. 26): "De quem e do que somos contemporâneos? E, antes de tudo, o que significa ser contemporâneo?". A resposta que ele fornece é a de que: "Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo" (2009, p. 64). Ora, estamos sempre diante de uma maneira dinâmica de ler o mundo, de interagir com ele, de falar sobre ele. E o que acontece com a arte, com o fazer literário nesse diapasão? Agamben responde que "a arte não morre, mas, transformada em um nada que se autonadifica, sobrevive eternamente a si mesma (...) evoca e imediatamente abole na impossível tentativa de fundar a própria certeza" (2012, p. 69). Eis a essência do contemporâneo: a possibilidade de subverter os dispositivos, passados e presentes, enraizados no agora.

Considerando, então, a própria literatura como sendo uma dessas forças, podemos nos perguntar: quem foi Carolina Maria de Jesus? Em meio às tantas forças atuantes sobre os indivíduos na realidade da favela do Canindé, por que ela se constituiu como esse sujeito diferente de seus pares de infortúnio? Nesse processo dialético, percebe-se que escrever a visão que se tem da realidade, como foi o caso de Carolina, foi uma forma de enfrentar o *status quo* e, mesmo a despeito das forças antagônicas, fazê-lo estremecer. E foi exatamente isso o que

fez a catadora de papel do Canindé que nutria o sonho de ser escritora. Voltando a Foucault:

> O papel da escrita é constituir (…) um 'corpo' (...) E, este corpo, há que entendê-lo (…) como o próprio corpo daquele que, ao atravessar suas leituras, se apossou delas e fez sua respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida 'em forças e em sangue'. (Foucault, 1992, p. 5)

Antes de escrever as páginas de seu diário, Carolina lê a própria história, consciente de que esta história não é fruto do acaso, ou seja, recebe no rosto as trevas da própria herança histórica e lança luz sobre ela: "O preto é perseguido porque a sua pele é da cor da noite. E o judeu porque é inteligente. Moysés (...) orava pedindo a Deus para dar-lhe conforto e riquesas (...). Já nós os pretos não tivemos um profeta para orar por nós" (Jesus, 2014, p. 103). Ou seja, ela atravessa a própria escrita e é por ela atravessada, e a ressonância dessa interação vai atuar não apenas na sua formação enquanto sujeito no mundo, mas no próprio mundo em seu entorno.

O poder nas mãos de Carolina

Brasil, 1960. Carolina Maria de Jesus, uma mulher preta, mãe solteira de três crianças, migrante, catadora de papel e semelhantes, descendente de escravizados e semianalfabeta, assina seu nome em um dos livros mais comentados no contexto da literatura brasileira da segunda metade do Século XX. As circunstâncias óbvias de impossibilidade de acesso de Carolina às academias não a impediram de impregnar nas páginas de seu diário toda a força de sua escrita. Digna de um discurso que não se aprende em livros e de uma determinação para contar a própria história a fim de transformá-la, Carolina, sem se deixar vencer pelo cansaço e pelas intempéries de sua desditosa vida na comunidade do Canindé, rompe a barreira do silên-

cio por que era subjugada e registra, à revelia dos cânones, dos mestres, das permissões, da norma culta, uma das narrativas mais marcantes da literatura brasileira.

Ao leitor desatento, a obra, escrita em forma de diário, apenas conta a rotina de Carolina na favela: a fome, as condições precárias de higiene, os desafios na criação dos filhos, as brigas de vizinhos. No entanto, o leitor que deseja jogar com a obra encontra registrada naquelas aparentes singelas páginas, problematizações complexas, como a condição do afrodescendente em uma nação pós-abolicionista com ideais de progresso.

O que fez a obra ser traduzida para dezessete idiomas e lida em mais de sessenta países? Que faz Carolina receber, *post mortem*, o título de *Doutora Honoris Causa*, e, mais recentemente, o de Heroína da Pátria? O que a faz ser hoje objeto de pesquisa nas mais diversas áreas de conhecimento: psicologia, sociologia, economia, filosofia, direito? Afinal, que poder é esse de Carolina a partir de *Quarto de despejo - diário de uma favelada*? Que tempo e que lugar são esses que ela reconhece como seus e com os quais ela não se identifica?

O deslocamento do espaço

Um dos pressupostos da contemporaneidade é justamente a impossibilidade de identificação do sujeito com uma realidade estanque. A busca por um lugar ao sol, por assumir um espaço no mundo fenomênico, parece paradoxal com a ideia de não pertencimento. Vejamos essa fala da autora, que explicita bem esse não pertencimento não por falta de identificação, mas por abismos econômicos e sociais: “cansei de suplicar às editoras do país e pedi à editora Seleções [do Reader’s Digest] nos Estados Unidos se queria publicar meus livros em troca de casa e comida e enviei uns manuscritos para eles ler” (Jesus, 2014, p. 169). Ocorre que as relações de poder estão em constante movimento, o que permite compreender que o homem no

mundo desempenha não um papel, mas vários, a depender das circunstâncias. No caso de Carolina, a autora-personagem-narradora de *Quarto de despejo - diário de uma favelada*, soma-se uma busca deliberada pela transformação dessa realidade a que ela parece estar condenada: "estou escrevendo um livro, para vendê-lo. Viso com esse dinheiro comprar um terreno para eu sair da favela" (Jesus, 2014, p. 24). Nesse sentido, Dalcastagnè leciona que, no contemporâneo

> o espaço físico em que se situam as narrativas e se deslocam personagens, que é sempre um espaço simbólico que atribui valorações distintas a quem dele participa, é colocado em questão junto com o espaço literário, espaço metafórico em que ocorrem a movimentação e os embates de suas/seus agentes" (Dalcastagnè, 2015, p. 11).

Em *Quarto de despejo*, o espaço físico é a favela, e toda a sua simbologia de descarte da cidade que se quer modernizada, e que Carolina chama de 'sala de visita'. É possível sentir a carga metafórica da escrita de Carolina e como a autora, agente de sua realidade, faz materializar a simbologia contida em um diário que sai da favela para ganhar, literalmente, o mundo.

Dona de um espírito vigoroso e irresignado, de uma linguagem singular, poética e contundente, Carolina chega à Favela do Canindé, zona Norte de São Paulo, em busca do sonho de viver numa 'casa residível'. Chegou a mencionar no diário em que registrava sua rotina na favela (cadernos estes que que deram origem à obra), o sonho de estar sentada diante de uma mesa, com toalha 'alva ao lírio' e mais de um bife à disposição, além de pão com manteiga, batata frita e salada. Sua obra é densa, prenhe de imagens impactantes, eivada pela sincera autenticidade autobiográfica sentida na pele. Sem se apegar a nenhum projeto predefinido, a escritora ousou escancarar o olhar de dentro, registrar, sem filtros, a fala dos que viviam à margem do progresso, com o que Silva concorda:

> Sua capacidade de escrita, que ela consegue manipular tanto para se defender quanto para atacar nos conflitos constantes que vivencia, ao lado do isolamento contínuo que tinha em relação às outras pessoas da favela e a ausência dos pais de seus filhos, gerou em Carolina um forte senso de independência e coragem que, muitas vezes, foi confundido por aqueles que conviviam com ela, e, mais tarde, pela mídia, editores etc., com arrogância e soberba. (Silva, 2019, p. 24)

Em poucas palavras, Carolina transformou a própria miséria em insumo e foi capaz de fazer uma literatura que não apenas ultrapassasse as matrizes do preconceito étnico, de gênero e de classe vigentes há séculos, mas sobretudo de falar de assuntos de uma maneira que quase ninguém queria ouvir. No prefácio da versão *Quarto de despejo - diário de uma favelada* aqui utilizada, Audálio Dantas relembra que fora designado para fazer uma reportagem sobre a favela que se levantava às margens do Tietê, e que o cotidiano de uma favela já havia sido contado de diversas formas. Entretanto, a história da favela que ele buscava "estava escrita em uns vinte cadernos encardidos que Carolina guardava em seu barraco. Li, e logo vi: **repórter nenhum, escritor nenhum poderia escrever melhor aquela história - a visão de dentro da favela**" (Jesus, 2014, p. 7, grifo nosso).

E sim! Carolina não apenas tinha muito o que dizer, mas possuía uma forma distinta de fazê-lo. A própria referência à favela como sendo o quarto de despejo da cidade denota o caráter crítico de Carolina em relação às estruturas de poder que culminaram naquela configuração espacial, e ela estava disposta a desafiar essas estruturas. Sobre o espaço na formação do contemporâneo, Vecchi reflete que "É apropriado assumir a relação entre espaço e poder como uma possível via de fuga do bloqueio crítico que historicamente se sedimentou sobre o nome e o sentido do espaço" (Vecchi, 2015, p. 39).

Do ponto de vista da descrição espacial da narrativa, o projeto estético de Carolina é bem contemporâneo. Vecchi de-

fende ainda que o homem contemporâneo vive em um tempo "apropriado para captar um aspecto substancial das relações sociais, em função do espaço. O espaço está intimamente conectado com outras relações de força e de poder que o estruturam e lhe conferem consistência" (Vecchi, 2015, p. 35). Nesse diapasão, Carolina soube aproveitar muito bem o ambiente em que estava inserida.

Diferente das incansáveis descrições do espaço físico, como no cânone realista, por exemplo, o espaço da favela é desenhado pela autora muito mais a partir do impacto que ele provoca na vida das pessoas-personagens da obra e vice-versa, que pela caracterização do próprio cenário físico. A comunicação do ambiente hostil, por exemplo, prescinde de uma descrição pormenorizada dos barracos. Entretanto, o poder imagético das ações narradas não deixa nada a desejar ao imaginário do leitor, sem falar da função apelativa da fala da autora:

> ... Era 19 horas quando o senhor Alexandre começou a brigar com a sua esposa. Dizia que ela havia deixado seu relogio cair no chão e quebrar-se. Foi alterando a voz e começou a espancá-la. Ela pedia socorro. Eu não imprecionei, porque já estou acostumada com os espetáculos que ele representa. A Dona Rosa correu para socorrer. Em um minuto, a noticia circulou que um homem estava matando a mulher. Ele deu-lhe com um ferro na cabeça. O sangue jorrava. Fiquei nervosa. O meu coração parecia a mola de um trem em movimento. Deu-me dor de cabeça. Os homens pularam a cerca para impedi-lo de bater na pobre mulher. Abriram a porta da frente e as mulheres e as crianças invadiram. O Alexandre saiu lá de dentro enfurecido e disse:
>
> —Vão embora, cambada! Estão pensando que isso aqui é a casa da sogra?
>
> Todos correram. Era uns 20 querendo passar na porta. As crianças, ele
>
> chutou. A Vera recebeu um chute e caiu de quatro. Os filhos da Juana foram chutados. Os favelados começaram a rir.

> **A cena não era para rir. Não era comedia. Era drama.** (2014, p. 160, grifo nosso)

Daí decorre um traço notadamente marcante de sua obra, talvez uma das marcas de seu poder: a autenticidade, fator, aliás, que representa um dos grandes desafios do homem contemporâneo. Se o indivíduo contemporâneo é limitado pelo conhecimento da tradição e se a cultura exerce um poder repressivo, se tudo já foi feito e pensado, onde reside a originalidade? No entanto, *Quarto de despejo - diário de uma favelada*, enquanto objeto estético, apresenta-se como autêntico, seja porque a voz da narradora é inédita do ponto de vista do lugar de onde Carolina fala, seja porque a narração possui uma linguagem que leva sua assinatura. Além disso, Carolina, ao romper com os projetos estéticos canônicos, assume uma postura transgressora. Portanto, pode-se dizer que a relação entre Carolina-espaço-literatura aproxima-se do 'dispositivo' foucaultiano, e ao criar novos sentidos, esse mesmo dispositivo abre novos espaços na reconfiguração da sua relação com o poder, levando a uma reformulação das relações de poder preexistentes. Pensando o espaço sob este prisma,

> há como que uma "vocação topográfica" presente não só na literatura, mas, de maneira geral, na cultura brasileira que decorre desta complexidade da ideia de espaço. E como se a literatura se tornasse, neste sentido, igualando a função do espaço como um meio que torna visível algo que em si, como absoluto, que não se deixa apreender, ou seja, o poder. (Vecchi, 2015, p. 35)

É possível conhecer a percepção de Carolina sobre o poder que tinha em suas mãos: a realidade. Em uma entrevista organizada a partir de depoimentos da autora, temos a seguinte resposta, quando lhe perguntam a que ela atribui o sucesso de público do seu *Quarto de despejo - diário de uma favelada:* "Eu não sei o que eles acham no meu diário. Escrevo a misé-

ria e a vida infausta dos favelados. Fico pensando o que será Quarto de despejo?, umas coisas que eu escrevia há tanto tempo para desafogar as misérias" (Jesus, 2014, p. 170). Essa fragmentação na disputa pela fala pode ser sentida na análise de Dalcastagnè, pesquisadora e crítica literária que tem se debruçado sobre o mapeamento e qualificação do processo de ocupação desse novo espaço da literatura. Ela salienta que as desigualdades incorporadas na organização do espaço urbano "podem ser simplesmente aceitas como dados e, de alguma maneira, naturalizadas; podem ser problematizadas, de forma a revelar os padrões de dominação e opressão subjacentes; ou podem ser tensionadas, por narrativas que as subvertem" (Dalcastagnè, 2015, p. 12).

Um diário atemporal

No que respeita à relação do homem com o seu tempo, Agamben compreende que a contemporaneidade "é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias" (2009, p. 59). Essa forma anacrônica de lidar com os eventos faz com que a literatura contemporânea referencie determinados temas do cotidiano sem vinculá-los a um momento específico e limitado da história, o que confere à obra literária contemporânea um teor de atemporalidade. Isso porque, na perspectiva contemporânea, o próprio sujeito, nessa relação com o mundo, é fragmentado, portanto, atemporal. Acrescenta Agamben que "aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a ela aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la" (2009, p. 59).

Sobre o tempo no âmbito intratextual, à primeira vista, *Quarto de despejo - diário de uma favelada* é uma narrativa fadada à cristalização. Explico: Carolina conta eventos que teriam ocorrido em um período determinado e cronológico de

tempo, de 15 de julho de 1995 a 1º de janeiro de 1960. Lembrando que a materialização da obra foi feita por uma seleção de Audálio Dantas, e muitas das páginas originais dos diários foram sacrificadas, não custa dizer, sob a influência desse olhar, portanto, dessa força externa. Até hoje me pergunto o que ele teria excluído, mas essas são divagações que não cabem aqui. De toda forma, a essência do conteúdo não foi comprometida.

Antes de cada relato, Carolina aponta a data específica em que esses eventos teriam ocorrido. Nessa dimensão, alguns elementos do cotidiano registrados na obra se repetem, e não obstante a rotina da favela, os dias nunca são iguais. Por um lado, existe uma linearidade entre os acontecimentos, sobretudo em eventos que se desdobram em uma sequência cronológica de dias. Por outro, é possível abrir as páginas do livro aleatoriamente e ali estão, límpidas, a voz e a dor da narradora, a configuração do espaço, a temática da vida real, nua e crua. O leitor pode acessar cada relato sem se sentir distante do tempo diante de si, e sem pertencer a ele. Ou seja, *Quarto de Despejo - diário de uma favelada* pode ser lido a partir de um tempo fragmentado, que torna a si e se justifica e que, portanto, não guarda relação com vagar linear do ser no mundo. Esse é o tempo do contemporâneo, "uma construção social, que continua se fazendo e transformando, gradualmente, nossa percepção" (Dalcastagnè, 2012, p. 78).

Quanto ao alcance da obra, assim como o tempo contemporâneo, o tempo que ela descreve também não se congela. A rotina de Carolina na Canindé de 1960 continua sendo a realidade hodierna, na qual existe uma mãe solteira que luta sem descanso para prover as necessidades básicas dos filhos, ou uma mulher violentada pelo companheiro, por exemplo, colhidos aqui como ínfimos exemplos dentre tantos outros. Esse modo de vida compartilhado apresentado na obra a torna atemporal. Essa marca da contemporaneidade, que aproxima e afasta os sujeitos, não passou despercebida para Agamben, que reflete que esse "sentimento de miséria é o último pudor do homem frente a si próprio,

do mesmo modo que a contingência [...] é a máscara que encobre o peso crescente que causas unicamente humanas exercem sobre os destinos da humanidade" (Agamben, 1999, p. 78).

A literatura contemporânea explora o tempo para fragmentá-lo, numa espécie de analogia à própria fragmentação do ser, à prova, inclusive do tempo. Agamben considera que o contemporâneo "fraturou as vértebras de seu tempo (..) e faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações" (2009, p. 33), o que é perfeitamente possível vislumbrar em *Quarto de Despejo - diário de uma favelada*, até hoje atual:

> O livro relata a amarga realidade dos favelados na década de 1950: os costumes de seus habitantes, a violência, a miséria, a fome e as dificuldades para se obter comida. O tempo passou, a cidade cresceu, mas a realidade de quem vive na miséria não mudou muito. Isso faz do relato de Carolina uma obra atemporal, sempre emocionante (Agamben, 2014, p. 6).

Ainda sobre o caráter da temporalidade, Carolina não foi a primeira mulher a escrever e a publicar um diário. A propósito, há registro de que o primeiro diário escrito por uma mulher na literatura brasileira seja a obra Álbum, de Maria Firmina dos Reis. Mas vale ressaltar que esse tom fragmentário próprio desse tipo de texto não deixa de constituir um elemento do fazer literário contemporâneo: "Como a escrita é do dia-a-dia, o escritor de diários tem a liberdade de escrever o que quiser e na ordem que desejar (...) Por isso, Carolina de Jesus sai a catar tudo o que encontra e também usa a sua imaginação para compor o seu mosaico" (Andrade, 2009, p. 160).

Importa frisar que a obra, tipicamente contemporânea, não possui um desfecho, legando ao leitor a tarefa de pertencer à narração ou a possibilidade de se distanciar dela. No penúltimo registro, datado de 31 de dezembro de 1959, lemos: "Espero que 1960 seja melhor do que 1959. Sofremos tanto no 1959,

que dá para a gente dizer: Vai, vai mesmo! Eu não quero você mais. Nunca mais!" (Jesus, 2014, p. 166). Ironicamente, no último apontamento de Carolina no diário, que coincide com o início de um novo ciclo no mundo dos fenômenos, a escritora, sob possível sentimento de impotência diante do determinismo de sua sorte até ali, repete uma cena que ainda não terminaria naquele 1º de janeiro de 1960: "Levantei as 5 horas e fui carregar água" (Jesus, 2014, p. 166).

O cansaço da ficção e a realidade como tema

Carolina surpreende pela postura crítica diante da vida. A mulher sem estudos formais parecia saber muito bem do que estava falando. Sua narrativa é eivada, entre outros predicativos, por um tom filosófico perante as demandas e os mandamentos do projeto de nação que se queria para o país naquele momento histórico. Mais que isso. Questionada sobre o fato de ela, sendo pobre e desprotegida, além de mostrar o cotidiano da favela, não tinha medo de falar mal dos 'poderosos', ao que ela responde destemida:

> Eu era revoltada, não acreditava em ninguém. Odiava os políticos e os patrões, porque o meu sonho era escrever e o pobre não pode ter ideal nobre. Eu sabia que ia angariar inimigos, porque ninguém está habituado a esse tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade. (Jesus, 2014, p. 171)

O papel da literatura na assunção deste compromisso de lidar com o real requer reflexões, sobretudo se estamos diante de uma autora-narradora-personagem. É preciso considerar que a obra literária, por seu caráter ficcional, não costuma ser tomada por real. Seligmann-Silva afirma que a literatura não é uma mera imitação do mundo, e que ela "trabalha no campo minado entre a fronteira entre a referência e a autorreferên-

cia" (Seligmann-Silva, 2003, p. 372). Isso significa que, embora determinada personagem relate situações que apresente o mundo fenomênico, os fatos literários não poderiam ser tidos como 'fatos reais', como o pretendem as narrativas ditas historiográficas. Ora, a literatura, ao buscar lançar luz sobre novas formas de tentar resgatar e apresentar esse real, precisa se contentar com os limites da ficção e da verossimilhança? Indiscutivelmente, em *Quarto de Despejo - diário de uma favelada* estamos diante de uma narrativa ficcional que não deixa de corresponder aos fatos: "Há de existir alguém que lendo o que eu escrevo dirá... isto é mentira! Mas, as misérias são reais" (Jesus, 2014, p. 39-40).

Em diversas passagens, a autora dialoga diretamente com o leitor, provocando esse efeito do real que de fato existe "Vocês já sabem que eu vou carregar agua todos os dias. Agora eu vou modificar o inicio da narrativa diurna" (Jesus, 2014, p. 106). Esse diálogo com a realidade também ocorre indiretamente, como nesta fala do pai de Vera Eunice, sua filha: "Você me escreveu que a menina estava doente, eu vim visitá-la. Obrigado pelas cartas. Te agradeço porque você me protege e não revela o meu nome no teu diário" (Jesus, 2014, p. 147). Numa terceira instância, essa conversa se dá não como verdade absoluta, mas uma brincadeira com o onírico "Quando deitei adormeci logo e sonhei que estava noutra casa. E eu tinha tudo. Sacos de feijão. Eu olhava os sacos e sorria. Eu dizia para o João: —Agora podemos dar um ponta-pé na miséria. E gritei: —Vai embora, miséria!" (Jesus, 2014, p. 161).

Outrossim, não seria essa posse, interpretação e transmissão do real um dos vetores da força, portanto, do poder de Carolina? A sua individuação como sujeito não se converteria na autenticidade de sua narrativa? A própria historiografia da autora vai mostrar que sim, que ela, de maneira única e sem fugir das relações de poder, foi capaz de transformá-las por meio da sua escrita, num âmbito individual e no macrocosmo do cenário

da literatura brasileira de autoria feminina e periférica. Carolina impactou a realidade sim, e falando da realidade. Em termos genéricos, Bischain parece concordar com esse raciocínio,

> se consideramos que regimes e efeitos de verdade estão ligados às relações de poder e a contextos discursivos específicos, pode-se inferir que marcas discursivas distintivas criadas por diferentes locais de fala/escrita produzem diferenças epistêmicas sobre o significado e a "verdade" dos enunciados. (Bischain, 2019, p. 57)

Ademais, esta é a tendência dos narradores contemporâneos, que "já nem pretendem mais passar a impressão de que não são imparciais; estão envolvidos até a alma com a matéria narrada, e seu objetivo é nos envolver também" (Dalcastangè, 2012, p. 75), o que nos remete à questão da temática contemporânea. Tem-se que a realidade é hoje muito mais interessante que a imaginação e que os eventos reais podem e devem servir de insumo para a narração literária: "Voces são incultas, não pode compreender. Vou escrever um livro referente a favela. Hei de citar tudo que aqui se passa. E tudo que vocês me fazem. Eu quero escrever o livro, e vocês com estas cenas desagradaveis me fornece os argumentos" (Jesus, 2014, p. 17).

Pensando a esse respeito, o premiado escritor Julián Fuks (2018), um dos grandes nomes da literatura brasileira contemporânea, conversa com o crítico literário Manuel da Costa Pinto sobre o que chama de "O cansaço da ficção". Segundo o palestrante, a imaginação já viveu dias melhores. Por toda parte nota-se uma impaciência em relação à invenção – na literatura, no cinema, nas artes. Esses agentes se veem cada vez mais apegados ao real, vasculhando um mundo presente e cotidiano em busca de histórias que ainda mereçam ser contadas, e são múltiplos os efeitos desse cansaço. Fuks (2018) argumenta que, na literatura contemporânea, ganha força o apelo por uma voz mais autêntica e uma experiência efetiva e pessoal, que se justifica por uma ânsia do escritor de falar de si e dos que com

ele compartilham a vida e que, portanto, "não se trata de um gesto narcisista", porque se fala também do outro, mas "sem falsear a voz do outro", ou seja, a ideia é narrar a partir de uma voz pessoal e mais íntima, em que o eu toma conta do discurso e se faz ouvir. Transcrevo sua fala:

> No Século XVIII, na Inglaterra e na França, surgiu uma enorme impaciência em relação aos frutos mais livres da imaginação humana, uma rejeição quase completa pelas histórias mirabolantes, ultra criativas, com heróis, vilões, monstros, com aventuras imaginárias e com peripécias insistentes. Isso tudo foi substituído, a partir dali, por algo muito mais calcado no real, algo muito mais pé no chão. (Fuks, 2018, p. 21)

Do ponto de vista da subversão diante das relações de poder estabelecidas, o papel a ser assumido pelo escritor contemporâneo, portanto, é o de uma nova ética da representação que fuja aos padrões de repetição da historicização seletiva, mas que desfaça o apagamento e conte a versão de quem foi silenciado ou substituído pela imaginação com vistas unicamente ao entretenimento, "sem se cair em uma normalização do passado que encobre as injustiças históricas" (Seligmann-Silva, 2003, p. 10). Isso porque, as obras literárias, apesar de seu caráter dito ficcional, portanto, sem compromisso apriorístico com a verdade, funcionam como arquivos de determinadas visões de mundo do contexto em que se situam, e podem e devem funcionar como instrumento de enfrentamento e transformação dos dispositivos, como o entendiam Foucault.

Agamben leciona que contemporâneo é justamente aquele que "sabe ver a obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente" (2009, p. 63). Além de todos os dispositivos extrínsecos e que justificam o quarto de despejo em que Carolina vivia e suas consequências (a fome, as condições precárias de saneamento, de moradia, etc.), ela ainda tinha que enfrentar o próprio fato de ter se constituído como sujeito divergente desse ambiente. Carolina

Maria de Jesus não apenas assumiu a própria voz, mas deu voz a seus pares favelados, mas indivíduos tão diferentes dela. Ela os referenciava mesmo contra a vontade destes, e isso era motivo de muitos embates: "Sentei ao sol para escrever. A filha da Silvia, uma menina de seis anos, passava e dizia: —Está escrevendo, negra fidida! A mãe ouvia e não repreendia. São as mães que instigam" (2014, p. 23). Carolina não se deixava abater "o que aborrece-me é elas vir na minha porta para perturbar a minha escassa tranquilidade interior (...) Mesmo elas aborrecendo-me, eu escrevo. Sei dominar meus impulsos. Tenho apenas dois anos de grupo escolar, mas procurei formar o meu caráter" (Jesus, 2014, p. 13).

A recepção e o legado de Carolina

Não será possível aprofundar-se, aqui, na repercussão de *Quarto de despejo - diário de uma favelada* em uma parcela da autoconsiderada nata da intelectualidade brasileira. O sucesso de Carolina foi um verdadeiro hecatombe sobre as estruturas de poder que regiam o espaço da literatura produzida no Brasil. Para se ter uma noção, a tiragem inicial de 10.000 exemplares esgotou em uma semana. A distribuição de *Quarto de despejo - diário de uma favelada* teve uma ascensão vertiginosa e sem precedentes, e "os jornais e os demais escritores, ditos cultos, incomodados com a presença nas suas, até então, intocáveis lides literárias de uma "escritora favelada" torceram o nariz" (Farias, 2018, p. 227). Em muitas instâncias, essa resistência à obra de Carolina persiste até hoje.

Mesmo a despeito de mais esse feixe de forças contrárias, Carolina encontrou seu público, conquistou seu espaço, escreveu e reescreveu sua história. A recepção de sua obra se dá, de certa forma, porque há quem com ela se identifique por se sentir representado, seja pessoalmente como indivíduo, seja pela afinidade dos ideais de justiça social. Ademais, Caroli-

na é dona de uma linguagem extremamente poética, "como as aves, que cantam apenas ao amanhecer" (Jesus, 2014, p. 22), e sua voz pode ser entendida como aquela "outra voz" a que tanto se dedica pensar o ensaísta e poeta mexicano Octavio Paz, "Já disse que se nascesse um novo pensamento político, a influência da poesia seria indireta: lembrar certas realidades enterradas, ressuscitá-las e apresentá-las" (Paz, 1993, p. 146). Carolina, soterrada no quarto de despejo, desenterrou seu microcosmo e o apresentou ao mundo. Muitas falas da autora estão carregadas desse viés altamente poético, como uma fênix que surge das cinzas, como alguém que, pisando sobre excrementos e catando pulgas do colchão, não perdeu a capacidade de sonhar: "Sonhei que eu era um anjo. Meu vistido era amplo. Mangas longas cor de rosa. Eu ia da terra para o céu. E pegava as estrelas na mão para contemplá-las" (Jesus, 2014, p. 102). Carolina é esse sujeito produto da interação tumultuada com tantas forças antagônicas, é essa outra voz, que resiste, insiste e se levanta até se fazer ouvir.

Do ponto de vista da produção literária brasileira contemporânea, o poder de Carolina também se revela na contribuição para o deslocamento do próprio espaço literário. Depois de *Quarto de despejo - diário de uma favelada* e por influência deste, entre outros fatores, cada vez mais as vozes periféricas vêm sendo ouvidas. Analisando os efeitos dessa tomada de poder nas instâncias de produção de conhecimento próprias do mundo contemporâneo, Bischain (2019, p. 57) avalia que "a possibilidade de emergência e fortalecimento desse sistema dialógico, desses espaços possíveis e apresentação e representação de histórias, pode viabilizar novas narrativas sobre a realidade que nos circunda a todos". Com efeito, a escritora de *Quarto de despejo - diário de uma favelada*, ao se constituir como sujeito, reflete sobre a sua condição social e a conexão desta com a literatura que tanto amava: "A vida é igual um livro. Só depois de ter lido é que sabemos o que encerra. E nós quando estamos no fim da vida é que sabemos como a nossa

vida decorreu. A minha, até aqui, tem sido preta. Preta é a minha pele. Preto é o lugar onde eu moro" (Jesus, 2014, p. 144).

De toda sorte, podemos presumir que o feito de Carolina Maria de Jesus preparou significativamente o espaço para a literatura de autoria negro-brasileira, dentro do qual hoje se destaca, entre tantas outras vozes, a de Conceição Evaristo. Fuks (2018) pontua que Conceição Evaristo conquistou projeção pela maneira de representar de forma crua e lírica a experiência de uma mulher negra na sociedade brasileira, voz muito própria muito própria, autêntica, contundente, que fala de si e de seus iguais, e que há muitos séculos vem se tentando calar. A força da narrativa em *Quarto de despejo - diário de uma favelada* é hoje reconhecida, embora este reconhecimento ainda não tenha alcançado todo o seu potencial, e os motivos que tornam Carolina a materialização dessa força não caberiam nestas poucas linhas. Fato é que, ao enfrentar todo um sistema de poder, a vida e a obra da catadora de papel do Canindé se tornaram inspiração e modelo estético para a literatura contemporânea brasileira. Pois 'muito bem, Carolina'.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicasttro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo***.** Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa***.** Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ANDRADE, L. *História e ficção no cerne de Quarto de Despejo*. Revista Literatura em Debate. Mato Grosso do Sul, 2009.

BISCHAIN, Sonia Regina [et al.]. *Literaturas e Periferias*. DALCASTAGNÈ, Regina [*et al*.] (Org.). Porto Alegre: Zouk,

2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea - um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FARIAS, Tom. *Carolina, Uma biografia*. Rio de Janeiro: malê, 2018.

FERREIRA, Cacio José; SILVA, Tatiane da Conceição. *Minha cor, minhas marcas: ficção e história na obra Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. Revista Decifrar. Amazonas.v.10, n.20, p. 63-87, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/index. Acesso em: 14 de agosto de 2025.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FERREIRINHA, Isabella [*et al*.] In *As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas*. Rap - Rio de Janeiro 44(2):367-83, Mar/Abr. 2010

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

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

JESUS, Maria Carolina de. *Quarto de Despejo - diário de uma favelada*. 10 Ed. São Paulo: Ática, 2014.

"O cansaço da ficção". Palestra proferida por Julián Fuks no programa Café Filosófico para o Instituto CPFL em parceria com a TV Cultura em 2018. Disponível em: https://institutocpfl.org.br/versao-para-tv-o-cansaco-da-ficcao-com-julian-fuks/. Acessado em 10/08/2025.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

SILVA, Eliane da Conceição. *Carolina Maria de Jesus e a literatura marginal: uma questão de gênero.* Século XXI, Revista de Ciências Sociais, v.9, no 1, p. 21-52, jan./jun. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Org.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

6
MITO E LENDA: UM (DES)ENCONTRO ENTRE A TRADIÇÃO OCIDENTAL E INDÍGENA

Leandro de Araújo Sampaio
Cacio José Ferreira

Historicamente, a tradição ocidental construiu concepções de mito e lenda, diversas vezes, a partir de perspectivas reducionistas (que simplifica fenômenos complexos ao ponto de esvaziar as especificidades, reduzindo-os, por exemplo, a estruturas lógicas, a categorias científicas ou a explicações universais). Na obra *O poder simbólico*, Pierre Bourdieu alerta para os riscos daquilo que denomina *tentação reducionista*, ou seja, o ato de "explicar a prática social pela lógica pura do interesse econômico, ou pela lógica pura das normas culturais, ignorando o espaço de jogo e de luta onde essas forças se encontram" (2007, p. 8). A tendência é a explicação das práticas sociais a partir da lógica única e totalizante, seja econômica ou cultural. Segundo o teórico mencionado, tal perspectiva ignora a complexidade dos campos sociais, espaços de disputa nos quais diferentes formas de capital, econômico, social, cultural e simbólico, interagem e se confrontam. Assim, reducionismos como o economicismo ou o culturalismo resultam em leituras deterministas, que obscurecem a multiplicidade de fatores estruturais e simbólicos presentes na produção da realidade social.

Essa crítica de Bourdieu encontra ressonância em debates contemporâneos sobre epistemologia, especialmente nas reflexões de Boaventura de Sousa Santos (2010). Na obra *Em Epistemologias do Sul* há a denúncia dos efeitos do monoculturalismo do saber, pelo qual as formas de conhecimento ocidental, científicas e modernas, tendem a reduzir ou invalidar

outros sistemas de saber, como aqueles produzidos por populações indígenas, camponesas e tradicionais. Evidencia-se um reducionismo epistêmico que, ao impor critérios únicos de validade, promove a *epistemicídio*, ou seja, "é a destruição de saberes locais perpetrada pelo colonialismo europeu e continuada pela globalização capitalista, que impôs como universais os conhecimentos produzidos segundo os cânones da ciência moderna ocidental" (Santos; Meneses, 2010, p. 32).

Portanto, tanto Bourdieu quanto Boaventura, embora situados em campos teóricos distintos, convergem ao questionar explicações unilaterais e reducionistas. Enquanto o primeiro enfatiza a necessidade de compreender a prática social a partir da articulação entre diferentes lógicas e capitais, o segundo propõe a ecologia de saberes, capaz de reconhecer a diversidade epistêmica e combater a hegemonia reducionista da ciência moderna. Em ambos os casos, a crítica ao reducionismo é metodológica e política, pois envolve a altercação pelo reconhecimento da complexidade social e cultural frente a modelos que tendem a simplificá-la ou neutralizá-la.

Nesse contexto, a crítica ao reducionismo também aparece nas reflexões de Michel Foucault sobre a ciência moderna e os mecanismos de poder. Em obras como *A arqueologia do saber* (2008) e *Vigiar e punir* (2014), o autor evidencia como certas formas de saber, sobretudo as que emergem sob a égide do positivismo, tendem a reduzir a complexidade do sujeito a categorias rígidas e homogêneas, seja como corpo biológico, seja como efeito de estruturas discursivas. Para Foucault (2008, p. 31), "o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha proposto ao saber humano. Mas surge apenas em uma certa configuração do saber", o que aponta a historicidade e a contingência das categorias que buscam definir o ser humano. Essa perspectiva desnaturaliza as explicações universais e denuncia a pretensão de neutralidade.

Além disso, as reflexões de Michel Foucault acerca da produção do saber operam como base fundamental para a crítica aos discursos de verdade instituídos pela modernidade ocidental. Em *A arqueologia do saber* (2008), evidencia a crença positivista na linearidade e neutralidade do conhecimento, ao evidenciar que todo saber é produzido dentro de determinadas formações discursivas e regimes de poder. Longe de serem neutros ou universais, os saberes científicos, especialmente as chamadas "ciências humanas", emergem no século XIX como instrumentos de ordenação social, constituindo sujeitos, classificando práticas e instituindo normalizações. Nesse processo, a ciência moderna assume um papel regulador e classificatório, construindo hierarquias de saber que legitimam certas formas de conhecimento enquanto marginalizam outras. Nessa esteira, Foucault reconhece a eficácia das abordagens estruturalistas, mas não deixa de apontar seus limites:

> Por mais que você queira evitar tais polêmicas, não escapará ao problema, pois não é no estruturalismo que ele se encontra. Reconhecemos de bom grado sua justeza e eficácia: quando se trata de analisar uma língua, mitologias, narrativas populares, poemas, sonhos, obras literárias, talvez filmes, a descrição estrutural faz com que apareçam relações que, sem ela, não poderiam ter sido isoladas; ela permite definir elementos recorrentes, com suas formas de oposição e seus critérios de individualização; permite estabelecer, também, leis de construção, equivalências e regras de transformação. Apesar de algumas reticências que puderam ser marcadas no início, aceitamos agora, sem dificuldade, que a língua, o inconsciente, a imaginação dos homens, obedecem a leis de estrutura. (Foucault, 2008, p. 226).

Apesar de reconhecer os ganhos metodológicos do estruturalismo, Foucault ressalta que a adesão às estruturas universais pode obscurecer os jogos de poder que sustentam os regimes de verdade. A crítica, portanto, não recai sobre a possibilidade de se extrair inteligibilidade dos sistemas simbólicos, mas sobre a tendência de absolutização das formas

de saber legitimadas por essas estruturas, em detrimento de outras, consideradas marginais, populares ou "irracionais". A produção do saber, para o teórico mencionado, é sempre situada e marcada por estratégias de poder que instituem centros e periferias epistêmicas.

Essa problematização se alinha diretamente às reflexões de Boaventura de Sousa Santos, especialmente no que tange à crítica à "monocultura do saber", conceito que designa o predomínio de um único modelo de racionalidade (o científico ocidental moderno), responsável por silenciar, deslegitimar ou invisibilizar saberes oriundos de outras matrizes culturais, conforme postula:

> A ecologia de saberes é uma epistemologia destabilizadora no sentido em que se empenha numa crítica radical da política do possível, sem ceder a uma política impossível. Central a uma ecologia de saberes não é a distinção entre estrutura e acção, mas antes a distinção entre acção conformista e aquilo que designo por *acção-com-clinamen*. A acção conformista é uma prática rotineira, reprodutiva e repetitiva que reduz o realismo aquilo que existe e apenas porque existe. Para a minha noção de *acção-com-clinamen*, tomo de Epicuro e Lucrécio o conceito de *clinamen*, entendido como o *'quiddam'* inexplicável que perturba a relação entre causa e efeito, ou seja, a capacidade de desvio que Epicuro atribuiu aos átomos de Demócrito. (Santos; Meneses, 2010, p. 54-55)

Essa proposta epistemológica introduz a ruptura criativa: ao invés de reproduzir a lógica linear e normativa da ciência moderna, a ecologia de saberes aposta na valorização da diversidade epistêmica, na coexistência e articulação entre diferentes formas de conhecer, incluindo as tradições orais, os saberes populares, espirituais, míticos e lendários. O conceito de *clinamen*, ou seja, a capacidade de desvio que rompe com o determinismo causal, simboliza a possibilidade de insurgência frente às estruturas hegemônicas do saber. É, portanto, o abrir

de espaço para aquilo que parecia impossível ou insignificante dentro das epistemologias dominantes, permitindo que os saberes não hegemônicos possam existir e transformar os próprios parâmetros do conhecimento.

Nesse percurso de diálogo, tanto em Foucault quanto em Boaventura, a crítica à hegemonia epistêmica é um chamado à pluralização dos modos de saber. Ambos reconhecem que as formas de conhecimento são dispositivos que normatizam e organizam a experiência humana segundo critérios políticos e históricos. No entanto, onde Foucault desvela os mecanismos de poder que produzem o discurso científico como verdade, Boaventura propõe caminhos para sua superação, valorizando práticas de conhecimento enraizadas em outras ontologias e cosmologias. Entre essas práticas, destacam-se os mitos e as lendas, que, longe de serem meras ficções ou folclore, constituem sistemas simbólicos complexos que organizam o mundo e dão sentido à vida coletiva. Relegados à condição de "não-saberes" pela racionalidade ocidental, os mitos e as lendas reaparecem, sob a ótica da ecologia de saberes, como manifestações legítimas de inteligibilidade e resistência cultural.

Nessa perspectiva, a crítica de Edward Said (2007), especialmente formulada em *Orientalismo*, representa um limiar nos estudos literários, culturais e antropológicos contemporâneos, ao desnudar os mecanismos discursivos por meio dos quais o Ocidente construiu e legitimou a posição de superioridade sobre os povos e culturas que classificou como "orientais". A noção de Orientalismo, como elaborada por Said, não se refere simplesmente ao campo acadêmico ou a um conjunto de representações culturais sobre o Oriente; direciona-se, antes, de um aparato epistemológico e ideológico que, articulado ao projeto imperialista europeu, produziu uma forma de saber verticalmente atravessada por relações de poder. Nesse sentido, Said afirma com contundência: "o Orientalismo não é um corpo inerte de ideias, mas um processo ativo pelo qual a cultura ocidental exerce autoridade sobre o Oriente" (Said, 2007, p. 23).

Essa concepção desloca a crítica do campo da simples denúncia de estereótipos para a compreensão do discurso como prática material, ou seja, como instância de produção e manutenção de hierarquias. O Oriente, nesse contexto, existe como construção discursiva moldada segundo os interesses, desejos e fantasias do Ocidente. As imagens do Oriente como exótico, sensual, místico ou bárbaro são projeções que cumprem a função política: a de justificar a tutela, a dominação e a colonização. Said evidencia, assim, como esse processo é sistemático, envolvendo a academia, a literatura, a ciência, a arte e a imprensa, todas funcionando como dispositivos de um imaginário colonial.

A centralidade da linguagem nesse processo é um dos aspectos mais sofisticados da crítica saidiana. No capítulo final de Orientalismo, por exemplo, o autor recorre a uma provocação de Friedrich Nietzsche para questionar o estatuto das verdades que sustentam a epistemologia ocidental, postulando que:

> O Orientalismo é uma escola de interpretação cujo material é por acaso o Oriente, suas civilizações, povos e localidades. Suas descobertas objetivas são e sempre foram verdades transmitidas pela linguagem, estão incorporadas na linguagem e o que é a verdade da linguagem, perguntou Nietzsche certa vez, senão um exército móvel de metáfora, metonímias e antropomorfismos – em suma, uma soma de relações humanas que foram realizadas, transportadas e embelezadas poética e retoricamente, e que depois de um longo uso parecem firmes, canônicas e obrigatórias a um povo: as verdades são ilusões, sobre as quais esquecemos que é isso que elas são. (Said, 2007, p. 276)

A citação mencionada é estratégica, pois insere a crítica do orientalismo em uma reflexão verticalizada sobre a natureza da linguagem e da verdade. Said, ao evocar Nietzsche, sugere que aquilo que o Ocidente toma como "conhecimento verdadeiro" sobre o Oriente é, na realidade, um conjunto de ficções estabilizadas: metáforas e construções retóricas que,

com o tempo, se tornam naturalizadas. A linguagem, portanto, deixa de ser apenas instrumento de descrição e passa a ser compreendida como campo de altercação simbólica, em que se constroem as verdades e se organizam as relações de poder.

Dessa maneira, a obra de Said contribui para desmantelar a ideia de que o saber acadêmico e científico é neutro, universal ou desinteressado. Ao contrário, evidencia que os discursos ocidentais sobre o Oriente foram e continuam sendo atravessados por motivações coloniais, desejos de controle e fantasias de superioridade. O orientalismo, nesse sentido, é a forma de epistemologia colonial, que organiza o mundo a partir de centros e periferias epistêmicas. A produção do outro como objeto de saber é inseparável da produção do eu como sujeito de conhecimento e dominação.

Esse diagnóstico é elementar para os estudos pós-coloniais, pois desloca o foco da crítica da suposta "falsidade" do discurso orientalista para o seu funcionamento enquanto dispositivo de poder. Como bem dialoga Homi Bhabha (1998), em *O local da cultura*, a colonialidade opera pela força militar ou pela exploração econômica e pela repetição discursiva que fixa o outro em posições de subalternidade e inferioridade. O "Oriente", nesse contexto, é menos uma realidade externa do que uma construção interna ao imaginário ocidental, uma categoria forjada para que o Ocidente possa reafirmar a identidade como racional, moderna, civilizada e superior.

Portanto, a crítica de Edward Said desestabiliza o próprio conceito de verdade tal como formulado pela modernidade ocidental, desvelando que o que se costuma chamar de "conhecimento" é, diversas vezes, a construção simbólica que espelha relações assimétricas de poder. Nesse contexto, torna-se essencial refletir sobre como os saberes são produzidos e sobre quem os produz, a partir de quais perspectivas e com quais interesses. A denúncia do orientalismo insere-se, assim, em uma crítica mais ampla à colonialidade do saber, conceito

fundamental na teoria descolonial, que expõe a geopolítica do conhecimento e a epistemologia hegemônica moderna, pautada na exclusão de formas de pensamento consideradas "outras", como os mitos e as lendas dos povos indígenas. Essas narrativas, frequentemente reduzidas à categoria de folclore ou superstição, são, na verdade, formas complexas de organização simbólica do mundo, dotadas de validade epistemológica própria. A crítica de Said é um convite, portanto, a romper com a hierarquização entre razão e mito, entre ciência e tradição oral, e a reconhecer que os saberes míticos e lendários são também modos legítimos de conhecimento e de explicação da realidade: modos que foram silenciados ou apropriados pela racionalidade eurocentrada.

Nesse cenário, Edward Said oferece ferramentas teóricas para a compreensão de que todo conhecimento é situado e carregado de intencionalidades políticas, culturais e históricas. A crítica ao orientalismo possibilita reavaliar os paradigmas epistemológicos que sustentam as classificações do mundo, incluindo as oposições tradicionais entre "mito" e "verdade", "ficção" e "realidade", "ciência" e "crença". Ao desmontar a suposta neutralidade com que o Ocidente fala sobre o "outro", seja o Oriente, seja as cosmologias indígenas, Said aponta que a linguagem é o campo de altercação simbólica em que se decidem os regimes de visibilidade e legitimidade. Nesse sentido, o mito e a lenda, longe de serem formas arcaicas ou inferiores de pensamento, emergem como territórios de resistência e como expressões de mundos possíveis que desafiam a lógica classificatória da razão colonial. Incorporar essas formas simbólicas à crítica pós-colonial é, portanto, um gesto de descolonização do saber, um passo decisivo para restaurar a pluralidade epistemológica das culturas humanas.

Na mesma direção, Walter Mignolo (2010) e Aníbal Quijano (2005), ao desenvolverem o conceito de "colonialidade do saber", denunciam a lógica que coloca o pensamento ocidental como universal e racional, relegando os saberes indígenas à

condição de particulares, emocionais ou primitivos. Para Quijano (2005, p. 117), "a colonialidade do poder implicou também a colonialidade do saber, isto é, a imposição de um padrão de conhecimento eurocêntrico como única forma legítima de racionalidade". Esse mecanismo epistêmico inferioriza outras formas de conhecer e as invisibiliza, legitimando a ideia de progresso e modernidade como monopólio do Ocidente.

Além da dimensão hierarquizante, há também a racionalizante, característica da modernidade ocidental, baseada na razão instrumental como critério de verdade e de organização social. Max Weber (2004) denominou esse processo de "racionalização do mundo", evidenciando como a modernidade promoveu a burocratização e o desencantamento da vida. Na crítica frankfurtiana, Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), em *Dialética do esclarecimento*, afirmam que "o mito converte-se em esclarecimento e a natureza em mera objetividade" (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 19), desvelando como a razão, em vez de libertadora, passou a ser instrumento de dominação da natureza e das relações humanas. Em diálogo com essa tradição crítica, autores como Boaventura de Sousa Santos e Eduardo Viveiros de Castro sustentam que o Ocidente impôs a racionalidade única, marginalizando cosmologias ameríndias e outras epistemologias não ocidentais, o que compromete a pluralidade epistêmica e cultural.

> Sob o véu pudico da *chronique scandaleuse* olímpica já se havia formado a doutrina da mistura, da pressão e do choque dos elementos, que logo se estabeleceu como ciência e transformou os mitos em obras da fantasia. Com a nítida separação da ciência e da poesia, a divisão de trabalho já efetuada com sua ajuda estende-se à linguagem. É enquanto signo que a palavra chega à ciência. Enquanto som, enquanto imagem, enquanto palavra propriamente dita, ela se vê dividida entre as diferentes artes, sem jamais deixar-se reconstituir através de sua adição, através da sinestesia ou da arte total (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 12).

A citação mencionada, de Adorno e Horkheimer, ultrapassa a denúncia da fragmentação da linguagem: desvela um processo mais amplo de empobrecimento da experiência humana sob o signo da razão instrumental. Ao transformar o mito em fantasia e ao dividir a palavra em funções especializadas, ora científicas, ora estéticas, a modernidade ocidental comprometeu a unidade sensível e simbólica que sustentava antigas formas de vida, nas quais conhecimento, rito, estética e espiritualidade eram indissociáveis.

Essa fragmentação é formal e transporta consequências ontológicas: o mundo, antes vivido como totalidade animada, relacional e misteriosa, passa a ser concebido como um conjunto de objetos manipuláveis, submetidos à lógica da utilidade. A linguagem científica, ao funcionar exclusivamente como signo referencial, não se dirige mais ao sensível, ao afetivo, ao simbólico, e sim à exatidão, à mensuração, à abstração. Essa separação, embora tenha permitido avanços tecnológicos e administrativos, produziu também um sujeito cada vez mais alienado de sua própria experiência e do universo que habita.

Em contraste com essa lógica redutora, os mitos, enquanto narrativas fundadoras, visam vivenciá-lo. Eles oferecem modelos de comportamento, vínculos com os antepassados, formas de convivência com os não humanos e uma cosmovisão em que a linguagem, o gesto, o canto, a dança e o corpo formam um só campo expressivo. Ao serem rebaixados à categoria de *fantasia*, os mitos perdem a autoridade simbólica e são conceituados como meras ficções, o que também implica deslegitimar as culturas que os produzem.

A crítica dos frankfurtianos, nesse sentido, é a denúncia do etnocentrismo que permeia o projeto moderno. Sua atualidade ressoa em debates contemporâneos sobre a necessidade de descolonizar os saberes e recuperar formas integradas de conhecimento. A chamada *arte total*, evocada no final da citação, é a utopia estética e a reivindicação pela reconexão com

dimensões da experiência que foram suprimidas ou ignoradas pelo racionalismo ocidental: o corpo, a oralidade, o sonho, o rito, a ancestralidade, o afeto, o silêncio.

Portanto, ampliar essa crítica implica pensar os caminhos possíveis para a recomposição da linguagem viva, sensível e plural. Isso envolve o reconhecimento e a valorização de saberes tradicionalmente marginalizados, como as cosmologias indígenas, que preservam a palavra em sua densidade simbólica, em sua dimensão encantatória. Envolve também repensar o lugar da arte, da poesia e da imaginação como ferramentas legítimas de conhecimento e de existência no mundo.

Reconstituir o valor sinestésico da palavra, seu som, sua imagem, sua carne, é, assim, a tarefa política urgente. É o embate dos sentidos da razão, reabrindo caminhos para outras formas de saber que não excluem o sensível, o mítico, o relacional. Em tempos de crise ambiental, epistêmica e existencial, essa reintegração pode oferecer resistência e retorno à ancestralidade.

Nesse horizonte crítico, é relevante observar como a oposição entre razão e outras formas de conhecimento, discutida por Bourdieu, Boaventura, Foucault e autores pós-coloniais, têm raízes históricas profundas. Um exemplo paradigmático é a trajetória do conceito de mito. A palavra "mito" provém do grego *mythos*, cujo significado primitivo remete a "fala", "narrativa" ou "enunciação". Em sua acepção originária, *mythos* não possuía conotação pejorativa; designava simplesmente qualquer forma de relato, especialmente aqueles veiculados oralmente e que exprimiam saberes coletivamente partilhados nas comunidades tradicionais.

Contudo, com o advento da filosofia grega, sobretudo a partir de Platão e Aristóteles, instaura-se a oposição entre *mythos* e *logos*. Este último passa a ser compreendido como discurso racional, argumentativo e demonstrativo, enquanto o mito é relegado ao plano do imaginário, do fabuloso e do pré-lógico. Platão, em *A república*, associa os mitos a um recurso pe-

dagógico destinado a orientar as massas, enquanto a filosofia ocuparia o lugar do saber verdadeiro, fundamentado na razão. Essa dicotomia consagra a ruptura epistemológica que, segundo Jean-Pierre Vernant (2000, p. 211), "marca o momento em que a razão se autonomiza em relação ao relato mítico, impondo-se como critério de verdade e conhecimento legítimo".

Esse rebaixamento do mito inaugura a hierarquia de saberes que ecoa na modernidade ocidental e nas estruturas coloniais analisadas por autores como Said, Quijano e Boaventura de Sousa Santos. A racionalidade moderna, ao se apresentar como universal, classificou narrativas míticas como expressões arcaicas, primitivas ou irracionais, devendo ser superadas em nome da ciência e do progresso. Como observa Santos (2010, p. 29), "a modernidade instituiu uma monocultura do saber e do rigor, segundo a qual apenas a ciência moderna possui estatuto de conhecimento válido, condenando outros saberes à condição de ignorância". Assim, o que começou como uma distinção filosófica na Grécia antiga tornou-se um dispositivo epistêmico de exclusão que atravessa séculos, impactando a filosofia e as relações de poder globais.

A distinção entre *mythos* e *logos*, estabelecida na Grécia Antiga e amplamente reproduzida ao longo da história do pensamento ocidental, teve consequências verticalizadas para a maneira como os mitos passaram a ser concebidos. Ao contrapor o *mythos*, compreendido como narrativa fabulosa, poética e simbólica, ao *logos*, associado ao discurso racional, analítico e filosófico, instaurou-se a hierarquia de saberes que relegou os mitos a um estatuto inferior de conhecimento. Como observa Jean-Pierre Vernant (2000), em *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica,* essa cisão consolidou-se na tradição ocidental como marco da passagem do pensamento mítico para o pensamento racional, resultando na deslegitimação do mito enquanto forma potente de organizar a experiência e de compreender o mundo. Em vez de serem

reconhecidos como sistemas complexos de significação, foram interpretados como vestígios da etapa primitiva da humanidade, anterior à razão, timbrada por crenças fantasiosas e desprovida de rigor lógico.

Nesse sentido, a imposição da lógica epistemológica eurocêntrica, pautada por pressupostos racionalistas e evolucionistas, resultou na sistemática marginalização das cosmologias não ocidentais ao longo da história das ciências ocidentais. Narrativas míticas de povos indígenas foram com frequência desqualificadas como meramente *folclóricas*, conforme os critérios da modernidade ocidental, que associava o saber legítimo à abstração lógica e à verificabilidade empírica. Essa rotulação reducionista empobreceu a complexidade simbólica, filosófica e existencial das tradições, desconsiderando o papel fundamental que tais narrativas desempenham na organização do mundo, na transmissão de valores e na constituição de identidades coletivas. Além disso, contribuiu para a exclusão sistemática desses saberes dos espaços formais de produção e validação do conhecimento (como as universidades, os institutos de pesquisa e os sistemas educacionais hegemônicos), consolidando a hierarquia epistêmica que opõe ciência a mito, razão a imaginação, progresso a ancestralidade (Eliade, 2019, p. 6–9).

Nessa perspectiva, Mircea Eliade, ao contrário dessa tradição reducionista, destaca o complexo papel dos mitos nas culturas tradicionais. Em *Mito e Realidade*, destaca que, entre povos indígenas, existe uma distinção precisa e epistemologicamente significativa entre aquilo que se considera como "história verdadeira" (os mitos) e aquilo que é tido como "história falsa" (os contos ou fábulas). Assim observa:

> É significativa a distinção feita pelos indígenas entre as "histórias verdadeiras" e as "histórias falsas". Ambas as categorias de narrativas apresentam «histórias», isto é, relatam uma série de eventos que se verificaram num passado distante e fabuloso. Embora os protagonistas dos mitos sejam geralmente Deuses e Entes Sobrenaturais, enquanto os dos contos são heróis ou animais miraculosos, todos

> esses personagens têm uma característica em comum: eles não pertencem ao mundo quotidiano. Não obstante, os indígenas sentiram tratar-se de «histórias» radicalmente diferentes. Tudo o que é narrado nos mitos concerne diretamente a eles, ao passo que os contos e as fábulas se referem a acontecimentos que, embora tendo ocasionado mudanças no Mundo (cf. as peculiaridades anatômicas ou fisiológicas de certos animais), não modificaram a condição humana como tal. (Eliade, 2019, p. 25).

Essa distinção desvela a classificação narrativa e a hierarquia ontológica e epistêmica própria: os mitos, ao narrarem a ação dos deuses no tempo primordial, fundam a realidade tal como ela é vivida pelos membros da coletividade; a função é instauradora. São, por isso, considerados verdadeiros, não no sentido de uma verdade empírica ou factual, mas no sentido ontológico e sagrado. Já as fábulas ou contos operam em um registro secundário, humorístico ou pedagógico, sem implicar transformações essenciais na estrutura da existência humana.

A análise de Eliade, portanto, desmonta a noção de que as sociedades "primitivas" não possuem critérios de distinção epistêmica. Pelo contrário, evidencia que há entre os povos tradicionais a consciência refinada da diferença entre o sagrado e o profano, entre o fundamento e o derivado, entre o que transforma radicalmente a condição humana e o que apenas ornamenta a experiência. Tal percepção se contrapõe frontalmente às leituras etnocêntricas que nivelam o mito à fantasia ou à superstição, apagando sua densidade filosófica e seu valor como forma simbólica de conhecimento.

Essa discussão dialoga com a crítica contemporânea à "monocultura do saber" (Santos; Meneses, 2010), pois evidencia que a epistemologia moderna ignorou outros modos de conhecer e desativou sua legitimidade, impondo uma única racionalidade como critério de verdade. Retomar o valor epistêmico dos mitos, como propõe Eliade, implica desafiar a colonialidade do saber e abrir espaço para a ecologia de saberes que reconheça a diversidade de modos de existência, lin-

guagem e explicação do mundo, conforme destaca Cacio José Ferreira em sua investigação:

> Os contadores das histórias são, na maioria, de herança escravista e busca ao narrá-las, entender a percepção de coletividade, de mundo. No sorriso do contador, que estampa cada história do passado e que nela modela o presente, estão encravados na alma dos narradores que luta para sobreviver e ao mesmo tempo, manter sua rica cultura. Ao estudar a morfologia e a construção de sentido das fábulas contadas pelos moradores do sudeste do Tocantins verificamos as diferenças do local em relação ao padrão universal e ainda se mantém o registro da oralidade das belas histórias contadas. (Ferreira, 2011, p. 177)

Na citação mencionada, Cacio José Ferreira, em *Morfologia e construção de sentidos nas fábulas tocantinenses*, desvela a verticalizada relação entre memória, identidade e oralidade nas narrativas populares do sudeste do Tocantins, ressaltando que os contadores dessas narrativas, em sua maioria descendentes de populações escravizadas, utilizaram o repertório oral como instrumento de compreensão do mundo e de afirmação cultural. Ao sorrirem enquanto contam, os narradores revivem o passado e também reconfiguram o presente, moldando um sentido coletivo de existência, resistência e pertença. O "sorriso do contador", expressão simbólica usada por Ferreira, marca a interface entre dor histórica e preservação da alegria de viver, desvelando o esforço contínuo desses sujeitos em manter viva a cultura timbrada por traumas e por força criativa e espiritual.

Esse modo de narrar, enraizado na oralidade e na ancestralidade, encontra um eco potente em *Contos da floresta*. Assim como as fábulas tocantinenses, as narrativas de Yamã são construídas por meio da escuta sensível ao saber coletivo, às vozes do passado e à sabedoria dos antigos. Em ambos os casos, a oralidade é forma de transmissão e um modo de co-

nhecimento e de construção de sentidos que desafia o modelo ocidental e universal de literatura escrita. As histórias não seguem a lógica racional ou linear. Obedecem aos ritmos da terra, da memória e do corpo. São contadas em roda, em comunidade, em conexão com os ciclos da natureza, o que reforça o aspecto ritual, poético e coletivo da narrativa.

Nesse sentido, Ferreira também destaca que, ao estudar a morfologia das fábulas, percebe-se a ruptura ou distanciamento em relação aos padrões universais, o que pode ser interpretado como a valorização das estruturas narrativas locais, que operam segundo códigos simbólicos próprios, diversas vezes, incompreensíveis ou subvalorizados por olhares externos. Yamã, da mesma forma, constrói as narrativas a partir da lógica interna do mundo indígena, na qual os elementos naturais, os animais e os encantados são agentes ativos na construção de sentido. Essa valorização do específico, do regional, do ancestral, aproxima as fábulas tocantinenses das narrativas amazônicas de Yamã: ambas resistem à homogeneização cultural e reafirmam a poética do território e da diferença.

Assim, a citação de Ferreira ilumina a importância da oralidade como forma de resistência e preservação cultural. Também oferece a chave interpretativa para compreender o gesto literário de Yaguarê Yamã. Em ambos os contextos, narrar é um ato de sobrevivência e de afirmação simbólica. É no "sorriso do contador", que carrega a marca do sofrimento histórico e da alegria criadora, que se inscrevem as histórias de um povo que, mesmo ferido, insiste em existir poeticamente. E é essa mesma força que move *Contos da floresta*, em que a palavra ainda canta, encanta e cura.

Nessa perspectiva, as cosmologias indígenas, por exemplo, é um campo do saber legítimo e o apagamento constitui uma injustiça epistêmica contínua. As memórias, os modos de existência e das formas próprias de pensamento dos povos originários continuam na rotulação reducionista evitando

a leitura da complexidade simbólica e epistemológica. Em *Contos da floresta*, Yaguarê afirma: "Os nossos mitos não são apenas histórias do passado: são modos de ver, de estar e de viver no mundo. Quando se nega o valor do mito indígena, está-se negando o direito de um povo à sua própria filosofia" (Yagurê, 2012, p. 45).

A desqualificação dessas narrativas por parte da tradição ocidental, timbrada por uma lógica racionalista, escrita e eurocentrada, impôs um paradigma único de produção de conhecimento, desconsiderando que outras epistemologias, estruturadas a partir da oralidade, da territorialidade, da ancestralidade e do simbólico, também possuem densidade conceitual, coerência interna e valor explicativo. Assim, negar o estatuto filosófico dos mitos indígenas é, em última instância, perpetuar a colonialidade do saber e restringir a pluralidade das formas de pensar e existir no mundo.

Contudo, a partir do século XIX e, sobretudo, no século XX, os estudos sobre o mito passaram a ocupar lugar de destaque em diversos campos do conhecimento, como a filosofia, a antropologia, a psicanálise e a crítica literária. Autores como Carl Gustav Jung (2008), com sua teoria dos arquétipos e do inconsciente coletivo, e Claude Lévi-Strauss (2006), com a análise estrutural dos mitos ameríndios, contribuíram de modo decisivo para a revalorização do mito como forma de expressão simbólica dotada de lógica própria e profundamente enraizada nas estruturas da mente e da cultura humanas. Joseph Campbell, por sua vez, destacou a dimensão universal de certos motivos míticos e a função arquetípica, notadamente em *O herói de mil faces* (2007), em que propõe a existência de um "monomito" estruturado em etapas recorrentes nas narrativas míticas de diferentes culturas.

Assim, na tradição ocidental contemporânea, o mito é geralmente compreendido como uma narrativa simbólica, dotada de função explicativa, normativa e fundacional, que abor-

da temas como a origem do cosmos, da vida, da humanidade e dos fenômenos naturais. Diferentemente das explicações empíricas ou científicas, os mitos operam por meio de metáforas, analogias e imagens arquetípicas, situando-se em um tempo não cronológico, mas arquetípico, um tempo do "princípio", anterior à história linear. Como afirma Mircea Eliade (2001, p. 10), esse tempo mítico "é sempre o tempo de um 'acontecimento primordial' que se repete, que se atualiza ciclicamente e que funda o sentido da existência".

Por outro lado, a lenda tem sua origem etimológica no termo latino *legenda*, que significa "aquilo que deve ser lido" ou "coisas que merecem ser conhecidas". Originalmente associada aos relatos escritos sobre a vida dos santos e mártires cristãos, a lenda passou a designar, ao longo do tempo, narrativas de caráter oral que mesclam elementos factuais e imaginários. Enquanto o mito se inscreve em um tempo primordial e fundacional, a lenda se ancora em um tempo histórico mais próximo e em espaços geográficos identificáveis, geralmente reconhecíveis pela comunidade que a fabula. Segundo Cascudo (2023, p. 528), a lenda "é sempre narrativa de um fato que se admite como verdadeiro, passado num tempo determinado e com protagonistas conhecidos ou identificáveis".

Diferentemente do mito, que aponta a origem do mundo, dos deuses e das estruturas simbólicas da existência, a lenda costuma envolver personagens humanos ou animais inseridos em situações que carregam ensinamentos morais, advertências sociais, lembranças de eventos traumáticos ou reflexões sobre o cotidiano. Sua função pode ser educativa, memorial, ritual ou simplesmente lúdica, mas sempre articulada à experiência coletiva de um grupo.

No contexto europeu, especialmente a partir do Romantismo do século XIX, as lendas passaram a ser valorizadas como expressões autênticas do "espírito do povo" (Volksgeist) e das "raízes nacionais", termo criado por Johann Gottfried Herder

(1995), em *Também uma filosofia da história para a formação da humanidad*e, sendo incorporadas aos estudos do folclore, da etnografia e das literaturas nacionais. Contudo, a valorização foi, diversas vezes, mediada por um olhar idealizado e exótico, que cristalizou essas narrativas como expressões de um "passado puro" e estático, ignorando as transformações internas e a vitalidade de suas formas de circulação e recriação.

No campo dos estudos sobre mito e lenda, Carlo Ginzburg (2006) oferece uma contribuição crítica incontornável ao denunciar os limites das abordagens eurocêntricas aplicadas à análise das narrativas tradicionais de diversas culturas. Em sua obra *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e histór*ia, o autor sustenta que a imposição de categorias analíticas baseadas na racionalidade moderna europeia, diversas vezes, anula a possibilidade de acesso a outros sistemas de verdade, distintas formas de conhecimento que não se subordinam ao *logos* científico ocidental. Como postula Carlo Ginzburg (2006, p. 151), é uma forma de silenciamento epistemológico, pois recusar "a possibilidade de outros regimes de verdade" é, em última instância, perpetuar um gesto de colonização cognitiva.



Figura 1: Anton van Leeuwenhoek, *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam*, Leiden, 1719, frontispício.
Fonte: Ginzburg, 2006, p. 115

> No início do século XVII, apareceu um livro na Holanda. O frontispício vinha decorado com uma vinheta que representava um homem subindo uma montanha (fig. 8). No cume circundado por nuvens, percebe-se uma cornucópia. Um deus alado com uma foice - o Tempo - segura o homem pela mão, ajudando-o a subir. O lema é "Dum audes, ardua vinces" (Se souberes ousar, vencerás qualquer dificuldade). O emblema alude habilmente a três lemas diferentes, fundindo-os num só: "Veritas filia Tempo ris" (A verdade é filha do Tempo), "altum sapere", porque "árdua" significa também "as coisas altas" e "sapere aude". Efetivamente, eis aí o Tempo, eis a altura, eis a ousadia ("Dum audes...", se souberes ousar...). Mas onde está o "sapere"? Basta olhar o título do livro: *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam* (Cartas à Royal Society da Inglaterra) de Anton van Leeuwenhock, o grande biólogo holandês que foi o primeiro cientista a utilizar o microscópio. O significado da vinheta pode ser traduzido dessa forma: é chegado o tempo; os segredos da Natureza não o são mais; a ousadia intelectual dos cientistas deporá os dons da Natureza aos nossos pés (Ginzburg, 2006, p. 116-117).

Esse alerta teórico de Ginzburg torna-se ainda mais eloquente quando contrastado com a imagem emblemática descrita por ele no frontispício do livro *Epistolae ad Societatem Regiam Anglicam* (conforme figura acima), de Anton van Leeuwenhoek, publicado em Leiden, em 1719. A gravura representa uma composição visual que glorifica a conquista do saber por meio da ciência experimental, cujo auge, ali, se concretiza no microscópio de Leeuwenhoek, símbolo da capacidade humana de penetrar os segredos da natureza pela ousadia racional e técnica.

A análise a imagem mencionada por Ginzburg, no entanto, também desvela o pressuposto de que há apenas um caminho legítimo para o conhecimento: o da racionalidade empírico-científica. Tudo o que escapa a esse modelo tende a ser excluído ou desvalorizado como superstição, crença ou mito sem valor epistêmico. É justamente contra essa hegemonia da razão ocidental que Ginzburg se insurge. Ao observar que outras culturas produzem regimes de verdade distintos, diversas

vezes, baseados em narrativas míticas, experiências espirituais e práticas rituais, o autor denuncia, assim, o risco de se considerar inferiores ou ilegítimas essas formas alternativas de compreender o mundo.

Nesse sentido, quando se contrapõe essa vinheta celebratória da ciência moderna à riqueza simbólica dos mitos indígenas, por exemplo, fica evidente o abismo entre dois modos de acessar e construir sentido no real. Enquanto o frontispício europeu afirma a primazia do olhar científico, ampliado pelo microscópio, dominado pelo tempo linear e pelo progresso, as narrativas míticas ameríndias se estruturam na temporalidade cíclica, sacralizam a natureza e operam por meio de uma lógica simbólica em que os humanos, os animais e os espíritos compartilham a mesma ontologia.

Assim, ao refletir sobre a imagem descrita por Ginzburg, compreende-se que o elogio à ciência, embora historicamente compreensível, deve ser problematizado quando se transforma em critério único de verdade. O reconhecimento dos mitos como formas legítimas de conhecimento exige a abertura epistemológica radical, a disposição para ver o mundo com outros olhos, não os que ampliam o infinitamente pequeno, mas os que compreendem o infinitamente plural.

Diante das discussões teóricas em torno da pluralidade de regimes de verdade e das críticas à hegemonia da racionalidade ocidental, torna-se necessário reavaliar de modo crítico as classificações tradicionais de "mito" e "lenda", particularmente quando aplicadas a contextos culturais não ocidentais, como os dos povos indígenas das Américas. Tais categorias, ao longo da história, foram moldadas por uma perspectiva eurocêntrica que tende a compartimentar os saberes em domínios fixos, razão, ciência, história *versus* crença, superstição, ficção, não reconhecendo as complexas articulações simbólicas e espirituais que estruturam as cosmovisões indígenas.

É nesse ponto que se torna fundamental o diálogo com as epistemologias indígenas, que desafiam a rigidez das taxonomias ocidentais e oferecem outras formas de compreender o mundo, o tempo e a verdade. Como aponta Yamã Yagurê (2012) em *Contos da floresta*, apesar de realizar uma pequena distinção, os povos originários não separam mito, lenda, rito e história em categorias estanques. Ao contrário, esses elementos constituem práticas narrativas vivas, profundamente entrelaçadas à oralidade, à espiritualidade, à ética comunitária e à cosmologia própria de cada povo. Para esses grupos, narrar é rememorar ou explicar, recriar e atualizar o vínculo essencial entre o humano, o não-humano e o sagrado.

Nesse contexto, a lenda, compreendida a partir das cosmogonias indígenas, adquire significados que extrapolam as concepções convencionais da cultura ocidental. Longe de ser uma narrativa fantasiosa, destinada ao entretenimento ou à moralização, a lenda indígena configura-se como contorno vivo e performativa de conhecimento ancestral. Condensa e transmite ensinamentos sobre o território, os ciclos da natureza, os comportamentos éticos e os modos de convivência entre os seres, humanos, animais, espirituais e elementares, que compõem a teia da existência.

Essas narrativas, diversas vezes, com origem imemorial, evocam o tempo mítico e o atualizam constantemente, reencenando o gesto inaugural da criação. Por meio da oralidade, a lenda inscreve-se em uma temporalidade circular, na qual passado, presente e futuro coexistem em um mesmo plano de significação. É a dimensão do tempo ligada à sacralidade e à regeneração do mundo.

Assim, compreender as lendas indígenas exige um deslocamento epistemológico, a disposição crítica para acolher outras formas de pensar o saber, o tempo e a existência. Mais do que objetos de estudo, essas narrativas devem ser reconhecidas como modos plenos de conhecimento e resistência

cultural, que reafirmam os vínculos entre memória, território, espiritualidade e identidade coletiva. Ao invés de projetar sobre elas categorias externas que as esvaziam de seu sentido originário, é necessário escutá-las em sua própria língua, em seus próprios ritmos e cosmologias. Nesse gesto, afirma-se ética do conhecimento e o respeito à diversidade dos mundos que habitam a Terra.

O papel simbólico e coletivo das narrativas

Os mitos e lendas constituem sistemas complexos de pensamento, símbolos vivos que estruturam, transmitem e recriam a visão de mundo de uma coletividade. Em diversas sociedades, especialmente as de tradição oral, essas narrativas explicam fenômenos naturais ou sociais e estabelecem vínculo denso entre os indivíduos, a comunidade, a natureza e o sagrado. Por essa razão, não podem ser compreendidas a partir de categorias rigidamente literárias ou folclóricas. Elas operam em diversos registros: simbólico, pedagógico, espiritual, político e afetivo.

Como bem observa Clifford Geertz (2008, p. 45), na obra *A interpretação das culturas*, "o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu". Mitos e lendas são, precisamente, essas teias, manifestações narrativas que organizam o real a partir de signos, imagens, metáforas e arquétipos que respondem a experiências existenciais universais: a origem da vida, a morte, o pertencimento, o bem e o mal, a passagem do tempo, a ordem do cosmos. São, portanto, formas de conhecimento que operam em outras linguagens: a do sensível, do simbólico e do ético.

O mito desempenha, de maneira geral, a função estruturante nas sociedades tradicionais, sendo, assim, a narrativa fundadora que conecta o presente ao tempo primordial, ao tempo mítico dos deuses, dos ancestrais e dos primeiros se-

res. Nesse sentido, o mito é um discurso ativo, ritualizado, que dá sentido ao agora, conforme postulado por Mircea Eliade (2001, p. 12), "ao narrar um mito, atualiza-se o acontecimento original. O tempo mítico é revivido sempre que o mito é recontado". A repetição mítica é, portanto, a forma de reconexão com o sagrado, com o modelo ideal que fundamenta o mundo e o comportamento humano.

Essas narrativas estabelecem o fundamento simbólico de ritos, festas, tabus, instituições e práticas cotidianas. Por meio do mito, legitima-se a ocupação de territórios, a distribuição de papéis sociais, a organização do tempo e até mesmo a origem de certas doenças ou eventos climáticos. É uma linguagem complexa que articula história e cosmologia, ética e ontologia. Lévi-Strauss (2006), em *O pensamento selvagem, por exemplo,* ao estudar os mitos ameríndios, evidencia que essas narrativas seguem a lógica simbólica estruturada por oposições binárias (vida/morte, natureza/cultura, homem/animal), sendo, por isso, a forma rigorosa de pensamento coletivo. "O mito pensa o mundo ao mesmo tempo em que é pensado pelo mundo" (2006, p. 230), escreve o autor, evidenciando a função intelectual e social.

Embora, diversas vezes relacionada ao mito, a lenda possui características específicas. Ancora-se em tempos e lugares mais próximos, identificáveis. Apresenta personagens humanos ou animais em contextos que envolvem desafios morais, ensinamentos, advertências ou recordações de eventos coletivos significativos. No entanto, não se trata de uma narrativa "menor" ou "inferior" ao mito, como supôs a tradição ocidental. A lenda também é uma forma densa de conhecimento e de articulação simbólica com o território e com a memória coletiva.

Enquanto o mito responde às questões fundacionais da existência, a lenda observa a vida do povo em sua dinâmica cotidiana: a relação com a paisagem, as alegrias e dores, os perigos da floresta, os segredos do rio, os encontros com o sobrenatural. É em forma de lenda que se transmite o medo

das transgressões, o respeito pelos mais velhos, o valor da solidariedade, a astúcia necessária para sobreviver, como destaca Câmara Cascudo (2012, p. 258), "é uma narrativa de tradição oral que, mesmo quando fantástica, se ancora em uma verossimilhança social e geográfica, sendo reconhecida como possível no universo cultural de quem a conta".

Nas cosmologias indígenas das Américas, não há uma separação rígida entre mito e lenda. Ambas são modos vivos de narrar o mundo e de viver o mundo narrado. Em muitas culturas originárias, a linguagem opera pelo entrelaçamento entre tempo mítico e tempo histórico, entre natureza e cultura, entre ancestralidade e presente. Ainda assim, em *Contos da floresta*, há uma pequena distinção. Para Yamã (2012, p. 62), "as histórias que os antigos contavam não serviam só para entreter, elas ensinavam a viver, a caçar, a respeitar os seres da floresta e a reconhecer os perigos que moram nos caminhos". São mapas da existências. Assim, as lendas "também têm caráter mágico, mas não tratam de figuras ou elementos sagrados. As narrativas, criadas há centenas de anos, revelam grande expressividade oral, e contam da rotina das tribos, dos medos, dos conflitos, muitas vezes com razoável dose de humor. Experimente-se, por exemplo, ler em voz alta o conto "Os dois velhos surdos" (Yamã, 2012, p. 56). Nesse sentido, as lendas são apontadas como expressões vivas da experiência social indígena, pois abordam o cotidiano, os conflitos e as emoções humanas, e fazem isso com humor, sensibilidade e riqueza expressiva. Ao sugerir a leitura em voz alta, o autor convida o leitor a participar da experiência ancestral da contação de histórias, resgatando um elo fundamental da cultura oral.

Nessa perspectiva, a experiência ancestral é performativa. Ao serem narrados, os mitos e lendas indígenas recriam relações com o território, com os outros seres vivos e com os espíritos. São ferramentas de ensinamento que articulam saber ecológico, memória comunitária e ética da convivência, em conformidade com a ideia de Ailton Krenak (2019, p. 41), em

Ideias para adiar o fim do mundo, "nós, povos indígenas, não separamos natureza e cultura. Nossos mitos são nossos livros de ciência, nossas canções são nossas filosofias". Ao reconhecer essas narrativas como configurações plenas de conhecimento, como modos legítimos de ver e construir o mundo.

A dimensão pedagógica dessas narrativas é evidente. Mitos e lendas ensinam em consonância com a vivência, diferente da forma didática e linear da tradição escolar. Eles engendram o imaginário, constroem modelos éticos e afetivos, comunicam experiências de maneira sensível e aberta à interpretação. Assim, ao serem contadas em rodas, rituais, cerimônias ou conversas familiares, reforçam os laços comunitários e ativam o pertencimento simbólico de seus membros. Ao mesmo tempo, apregoam modos de sentir, de nomear e de imaginar, que não podem ser dissociados da história e da identidade dos povos.

Além da função ética e social, as narrativas míticas e lendárias operam também no plano estético. Suas imagens, ritmos, repetições e simbolismos tocam o ouvinte/leitor em camadas profundas, produzindo afetos, visões, sentidos. A linguagem mítica, ainda que oral, é verticalmente poética. Nesse sentido, afirma Eliade (2019, p. 17), "a função do mito é revelar os modelos exemplares de todas as ações humanas significativas", ou seja, o mito ensina o que é, o que pode ser e como deve ser.

Nesse percurso, mitos e lendas são expressões vivas da sabedoria ancestral que não pode ser plenamente traduzida pelas categorias da razão ocidental moderna. Elas ultrapassam a lógica formal e a linguagem conceitual, manifestando-se por meio do sensível e do simbólico. São linguagens que expressam verdades sobre a cosmogonia do ser, o tempo, a comunidade e o cosmos, diversas vezes, indizíveis por meio de discursos científicos ou filosóficos.

No contexto da colonialidade do saber (termo de Aníbal Quijano que denuncia como o colonialismo europeu im-

pôs uma hierarquia de saberes) é urgente o reconhecimento das epistemologias indígenas, que concebem o mito e a lenda como práticas de existência. Essas narrativas nos desafiam a ouvir com o corpo, com a memória, com o espírito, ou seja, "outras formas de manter o céu suspenso sobre nossas cabeças" (Krenak, 2019, p. 76).

Portanto, diante da complexidade simbólica e existencial das narrativas míticas e lendárias, verte-se que elas não devem ser interpretadas a partir de categorias ocidentais restritivas, como *folclore* ou *literatura oral*. Elas constituem formas autônomas e verticalizadas de conhecimento, capazes de organizar a experiência humana por meio da linguagem simbólica, da memória coletiva e da relação sensível com o território. Mitos e lendas indígenas comunicam valores e atualizam cosmologias, constroem sentidos e sustentam modos de vida integrados à natureza e ao sagrado.

Ao trazer à baila essas formas narrativas, resgata-se o patrimônio cultural e a epistemologia que foi historicamente marginalizada pelos processos de colonização. No contexto da colonialidade do saber, como define Aníbal Quijano, é fundamental reconhecer que o conhecimento não se limita ao modelo racionalista e científico ocidental. As epistemologias indígenas operam por outras vias (afetivas, espirituais, cosmológicas) e mobilizam narrativas que revelam modos coletivos de ser, saber e conviver. Trata-se, portanto, de ampliar os critérios do que se entende por conhecimento legítimo.

Nesse sentido, mitos e lendas são práticas vivas de existência. Ao escutá-las com atenção, com o corpo, com a memória e com o espírito, como propõe Ailton Krenak, abrem-se a outras formas de estar no mundo, baseadas na escuta, na reciprocidade e na imaginação. Promover o reconhecimento das narrativas como saberes plenos é, atualmente, um gesto de resistência e de reencantamento, um modo de sustentar o céu suspenso, mesmo diante das ruínas da modernidade.

Perspectivas simbólicas de autores como Cassirer, Câmara Cascudo e Mircea Eliade

Como já pontuado em diversos momentos até aqui, a compreensão do mito e da lenda como formas simbólicas que organizam a experiência humana foi profundamente desenvolvida por autores da tradição filosófica e antropológica ocidental. Dentre esses, Ernst Cassirer (2001) ocupa lugar de destaque por inaugurar a abordagem sistemática e simbólica do conhecimento humano. Em sua obra *A filosofia das formas simbólicas*, por exemplo, destaca que o ser humano não é definido apenas por sua racionalidade, como sugeria a tradição aristotélica, mas, antes de tudo, pela capacidade de produzir e interpretar símbolos. Daí decorre a célebre definição do homem como animal *symbolicum*. Nesse sistema conceitual, a linguagem, a arte, a religião e o mito são modos essenciais de existência e cognição.

O mito, segundo Cassirer, é a forma primária de significação, a matriz simbólica que organiza a experiência antes mesmo do surgimento da ciência. Ele não deve ser visto como um estágio *primitivo* de pensamento, a ser superado pela racionalidade científica, mas como uma maneira originária e legítima de dar sentido ao mundo. "O mito, como forma simbólica, configura um mundo em que os objetos não se apresentam como meros dados sensoriais, mas como portadores de valor, emoção e sentido" (Cassirer, 2001, p. 42). Essa visão tem implicações importantes para a leitura das narrativas indígenas reunidas em *Contos da floresta*, de Yamã (2012), uma vez que nessas histórias o mundo é interpretado a partir de vínculos simbólicos entre humanos, animais, espíritos e paisagens.

Na coletânea de Yamã, as histórias funcionam como mediações simbólicas da realidade, estruturadas pela lógica que privilegia o sensível, o afetivo e o espiritual. A narrativa *História de Mapinguary*, por exemplo, apresenta um monstro

temível e representa a destruição provocada pela quebra dos vínculos com a floresta. O ser mítico é símbolo da transgressão e do desequilíbrio, e a presença instiga à comunidade a importância de respeitar os ciclos naturais. Isso está em consonância com o entendimento cassireriano de que o mito é a forma de pensamento que responde a impulsos existenciais, como o medo, a morte, o desejo de pertencimento, por meio de imagens condensadas de sentido. Destaca-se, portanto, a forma de conhecimento que atua no plano emocional, cultural e simbólico, e não apenas no descritivo.

No campo brasileiro dos estudos do imaginário e da tradição oral, Luís da Câmara Cascudo direciona uma contribuição notável ao sistematizar as distinções entre mito e lenda, ao mesmo tempo em que reconhece o valor formativo e cultural de ambas. Em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, conceitua o mito como narrativa que aborda a origem de tudo que existe, o universo, os fenômenos da natureza, a humanidade, estando ligado ao sagrado e às crenças cosmogônicas. Já a lenda, segundo ele, opera em um plano mais próximo da realidade cotidiana, relacionada a fatos geográficos, históricos ou sociais, diversas vezes, com finalidade moral, educativa ou memorial.

Essa distinção é útil para observar a estrutura interna de *Contos da floresta*. Narrativas como *As makukáwas* e *História de Kãwéra* apresentam personagens ancestrais e explicações de origem, o que permite a leitura como mitos no sentido cascudiano. Em contrapartida, histórias como *Os dois velhos surdos*, mencionada pela própria Yamã como exemplo de narrativa com *caráter mágico*, entretanto desvinculada do sagrado, aproximam-se da definição de lenda (Yamã, 2012, p. 56). Ainda assim, mesmo essas lendas não se limitam ao campo do entretenimento ou da moral. Carregam uma densidade simbólica e operam como mediações da experiência coletiva com o território, com o tempo e com os afetos.

É nesse ponto que a visão de Cascudo pode ser ampliada, ou melhor, reinterpretada à luz das cosmologias indígenas. Embora ele destaque que tanto mitos quanto lendas revelam a *alma dos povos* (Cascudo, 2023, p. 315), sua tipologia ainda está ancorada em uma perspectiva ocidental que separa com nitidez o sagrado do profano, o extraordinário do cotidiano. Nas culturas indígenas, como bem observável nas narrativas de Yamã, essa separação é muito mais fluida. Mitos e lendas são partes de um mesmo sistema simbólico, articulando-se mutuamente na construção da visão de mundo que integra espiritualidade, pedagogia e estética. Como aponta Yamã, "as histórias ensinavam a viver, a caçar, a respeitar os seres da floresta e a reconhecer os perigos que moram nos caminhos" (Yamã, 2012, p. 62). São, portanto, práticas de transmissão de saberes existenciais.

A perspectiva de Mircea Eliade reforça essa dimensão do mito como estrutura fundadora de sentido. Em *Mito e realidade*, argumenta que, nas sociedades arcaicas, o mito é a verdade vivida. Ele narra os feitos exemplares dos deuses e ancestrais, instaurando os modelos ideais para todas as ações humanas. Assim, "o mito é a história verdadeira, porque trata de realidades sagradas" (Eliade, 2019, p. 12). Mais do que isso, ao ser recontado, o mito reatualiza o tempo primordial da criação, permitindo que a comunidade reviva o instante fundacional do cosmos e da ordem social. Assim, Eliade denomina essa experiência de "retorno ao tempo mítico", uma forma de reconectar-se com o sagrado.

Esse princípio da reatualização mítica está presente nas narrativas de *Contos da floresta*, sobretudo naquelas que acompanham rituais ou explicam tabus. A própria forma oral e performática dessas histórias indica a vinculação ao tempo ritual. Como sugere Yamã, a leitura em voz alta do conto *Os dois velhos surdos* permite acessar a musicalidade, o humor e a sabedoria contida na tradição oral indígena, resgatando o elo entre a palavra e o rito (Yamã, 2012, p. 56). Aqui, o mito

é uma força ativa que orienta o presente, exatamente como propõe Eliade.

Contudo, ao transpor essas teorias ocidentais para a análise das culturas indígenas, é necessário reconhecer seus limites. As categorias elaboradas por Cassirer, Cascudo e Eliade foram construídas a partir de paradigmas europeus, com base em uma filosofia da consciência ou em modelos antropológicos coloniais. Aplicá-las diretamente às cosmologias ameríndias pode significar silenciar as especificidades. A linguagem é um instrumento de sobrevivência e de comunhão com o mundo, e não apenas de representação.

Nesse sentido, as narrativas reunidas em *Contos da floresta* funcionam como epistemologias em ato: modos de conhecer, de viver e de narrar o mundo. Elas instituem relações éticas, ontológicas e estéticas entre os seres. Assim, ao mesmo tempo em que se pode reconhecer aproximações com os conceitos desenvolvidos por Cassirer, Cascudo e Eliade, é preciso também escutar essas vozes indígenas como produtoras de conhecimento próprio, articulado por outras formas de racionalidade: sensível, mítica, descolonial e coletiva.

Assim, a análise das narrativas de *Contos da floresta*, à luz das teorias de Cassirer, Cascudo e Eliade, permite compreender como o mito e a lenda funcionam como matrizes simbólicas que estruturam o pensamento, a sensibilidade e a ética em diferentes culturas. No entanto, esse diálogo teórico não deve obscurecer a especificidade das epistemologias indígenas. As histórias contadas por Yamã ilustram categorias ocidentais e colocam em xeque os próprios limites dessas categorias, revelando que a separação entre mito, lenda, rito e cotidiano é uma construção cultural que não se aplica de forma homogênea às cosmologias ameríndias. O sagrado e o profano, o simbólico e o concreto, a memória e o presente coexistem de maneira integrada nessas tradições narrativas, que operam simultaneamente como explicação do mundo, orientação prática e vivência estética.

Portanto, o estudo dos mitos e lendas indígenas exige mais do que a aplicação de modelos analíticos pré-existentes. Exige a escuta atenta às formas próprias de pensar, sentir e narrar desses povos. *Contos da floresta* apresenta histórias e instaura a maneira de conhecimento que mobiliza o corpo, a oralidade, o território e a memória coletiva. Reconhecer esse saber narrativo como legítimo é também um gesto político e epistêmico de valorização das culturas indígenas. Ao integrar teoria e escuta sensível, é possível abrir espaço para a hermenêutica intercultural que reconheça, enfim, que existem diversos caminhos de conhecimento do mundo, e que, entre eles, a palavra indígena continua a ser uma das mais vitais.

A visão indígena de mito e lenda segundo Yaguarê Yamã, Ytanajé Cardoso, Olívio Jekupé e Graça Graúna

A escrita indígena é um meio de promover o diálogo, o entendimento e a esperança entre diferentes povos. A literatura, nesse contexto, atua como ponte entre o passado e o presente, entre o mundo indígena e o não indígena. Nesse sentido, Graça Graúna (2012), em *Literatura Indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto*, aponta que

> a literatura é também um instrumento de paz a fim de cantarmos a esperança de que dias melhores virão para os povos indígenas no Brasil e em outras partes do mundo. Fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar com os parentes e com os não indígenas a nossa história de resistência, a nossas conquistas, os desafios, as derrotas, as vitórias. (Graúna, 2012, p. 275)

Assim, a autora mencionada reforça que "fazer literatura indígena é uma forma de compartilhar" histórias, memórias e experiências concretas de luta, resistência, conquista e dor. A escrita indígena torna-se, assim, um espaço de testemunho e

afirmação identitária, permitindo aos "parentes" (outros indígenas) se reconhecerem em uma narrativa comum e, ao mesmo tempo, sensibilizando os não indígenas para a complexidade e a riqueza das trajetórias dos povos originários. Dessa forma, a literatura indígena contribui para a construção de um mundo mais justo e plural, em que a palavra é usada como gesto de resistência, partilha e desvelamento do mundo.

No universo indígena, mito e lenda não são categorias fixas ou separadas com nitidez, como propõe a tradição ocidental. Essas narrativas fazem parte da vida cotidiana e da forma como os povos originários compreendem o mundo, a natureza, a ancestralidade e os relacionamentos. Yaguarê Yamã, em *Contos da Floresta* (2012), oferece a distinção entre mito e lenda que parte de dentro da própria cosmovisão de seu povo. Segundo o autor,

> Os mitos explicam a vida e as leis da natureza, reverenciam a bravura, a verdade. São matéria de fé e traduzem valores sagrados. Os seus princípios se articulam com a religião tradicional, chamada Uru-tópiag ('nossa crença').
>
> As lendas também têm caráter mágico, mas não tratam de figuras ou elementos sagrados. As narrativas, criadas há centenas de anos, revelam grande expressividade oral, e contam da rotina das tribos, dos medos, dos conflitos, muitas vezes com razoável dose de humor. (Yamã, 2012, p. 56)

Yamã reforça ainda que essas narrativas são registros do passado e das formas de viver e manter a cultura viva. Ele próprio é herdeiro da tradição oral que atravessa gerações e que ganha, na escrita, um novo meio de resistência e eternização da memória. As histórias são eivadas de elementos simbólicos da floresta, dos rios, dos animais, e transformam a paisagem amazônica em cenário mítico e pedagógico. A literatura indígena, nesse sentido, é a transposição de orali-

dade para o papel, um modo de continuar narrando o mundo segundo outras epistemologias.

Ao afirmar que "os mitos explicam a vida e as leis da natureza", Yamã ressalta o caráter fundacional e cosmológico dessas narrativas. Os mitos são relatos que orientam a visão de mundo, organizam a experiência coletiva e reforçam os valores espirituais e morais de uma cultura. Eles "reverenciam a bravura, a verdade" e se apresentam como "matéria de fé", ou seja, são aceitos como verdades essenciais dentro do sistema de crenças. Essa função transcende a simples transmissão de conhecimento, ou seja, os mitos estão enraizados na *Uru-tópiag*, a religião tradicional, e, por isso, articulam-se com as dimensões mais desconhecidas da espiritualidade e da identidade dos povos indígenas.

Por outro lado, Yamã distingue as lendas como narrativas que, embora possuam "caráter mágico", não tratam de figuras ou elementos sagrados. Elas se voltam mais à vida cotidiana dos povos originários, desvelando aspectos como os medos, os conflitos, o humor e a sabedoria prática acumulada ao longo de gerações. As lendas são potentes em expressividade oral e cumprem papel essencial na transmissão da cultura e da memória coletiva, mas sem o peso do sagrado que os mitos carregam.

Nesse raciocínio, Yamã propõe a leitura complementar dessas formas narrativas: enquanto os mitos sustentam a cosmovisão e os valores sagrados, as lendas traduzem a vivência concreta dos povos indígenas, equilibrando magia, ensinamento e humor, e ambas, juntas, expressam a riqueza simbólica da tradição oral indígena.

Nesse debate de saberes ancestrais, Ytanajé Coelho Cardoso tem se destacado como uma das vozes mais importantes na reflexão contemporânea sobre a literatura indígena e seus modos próprios de existir, resistir e significar o mundo. Seu pensamento rompe com os enquadramentos eurocentrados que restringiram, por séculos, o conceito de literatura à escrita

alfabética, ao livro impresso, à ficção ou poesia nos moldes ocidentais e à legitimação por parte das instituições acadêmicas. Para Cardoso, é preciso deslocar essas categorias para um terreno em que o mito, a oralidade, a performance ritual, os grafismos, os cantos e a escuta coletiva constituam formas legítimas de produção literária e de conhecimento.

Nesse sentido, autor recoloca o mito como ponto de origem e fundamento do literário. Nessa perspectiva, as narrativas míticas são relatos sagrados do passado e modos de explicação do mundo, organização da vida, transmissão de saberes e atualização contínua de sentidos. Tal concepção aproxima-se da noção elaborada por Mircea Eliade (2001), segundo a qual os mitos narram eventos ocorridos num *tempo primordial*, mas que continuam a fundamentar a existência cotidiana e o pensamento simbólico. Para Eliade, os mitos pertencem ao *tempo forte* da origem, de onde emanam os princípios que regem a vida humana e a relação com a natureza, com os deuses, com a morte e com o tempo.

Ytanajé Coelho Cardoso, contudo, vai além da interpretação simbólica e filosófica dos mitos: ele os reinscreve no contexto político do movimento indígena contemporâneo, argumentando que a literatura indígena "é um movimento dentro do movimento" (Cardoso, 2023, p. 23). Essa formulação indica que a emergência da literatura indígena escrita, na virada do século XX para o XXI, é um desdobramento do processo coletivo de resistência, retomada territorial, afirmação de identidades e produção de saberes próprios pelos povos indígenas. Ao mesmo tempo, essa literatura desafia a lógica ocidental de autoria individual, propriedade intelectual e estética desvinculada da vida cotidiana. Tornam visíveis as vozes indígenas que por séculos foram silenciadas, apropriadas ou traduzidas de forma distorcida pelo olhar colonial.

Tal reconfiguração da literatura exige, portanto, a reconfiguração da crítica. Cardoso propõe que os estudos literários

deixem de olhar para os textos indígenas como *fontes* para estudos antropológicos, históricos ou folclóricos e passem a reconhecê-los como expressões estéticas, intelectuais e cosmológicas com plena autonomia. Isso implica deslocar o olhar: não mais interpretar os mitos e narrativas como *objetos de curiosidade*, mas compreendê-los como formas de pensamento, ou, para usar a expressão de Viveiros de Castro (2002), em *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, como "ontologias narradas[7]", ou ainda, formas de cosmopraxis. A força desse pensamento aparece de modo ainda mais claro na segunda citação de Cardoso, quando aponta que:

> Penso que a literatura, de modo geral, sempre tentou colocar a humanidade nesse rumo. Estou convencido de que a literatura pode mudar a vida das pessoas e de que ela é um dos caminhos importantes para a construção de relações dialógicas emancipadoras na educação escolar Munduruku. Portanto, a literatura indígena emerge, também, como um projeto discursivo para a afirmação dos povos indígenas e para o cultivo da empatia. (Cardoso, 2023, p. 223)

Na citação mencionada, o autor articula a literatura à educação e à emancipação. É o reconhecimento de que o ato de narrar (mito, canto, história de criação ou relato de luta) é também um ato pedagógico. É por meio da literatura que os jovens indígenas se reconectam com os saberes ancestrais, as línguas, os territórios e as histórias de resistência. A literatura torna-se, assim, a ferramenta contra a colonialidade do saber, na medida em que rompe com a imposição da única forma de racionalidade e valoriza a pluralidade epistêmica dos povos originários.

7 É discutido na *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* os termos **perspectivismo e multinaturalismo**. Aqui, Viveiros de Castro descreve o modo como narrativas mitológicas ameríndias manifestam diferentes mundos, narrativas que agem como formas de existência e compreensão do cosmos. A partir dessa análise, entendem essas narrativas como ontologias narradas ou práticas de *cosmopraxis*, formas por meio das quais os mitos não apenas representam, mas constroem ontologias compartilhadas.

Ao desvelar a educação escolar indígena, Cardoso recupera o princípio da transmissão viva, próprio das culturas orais, no qual o mito é narrado, encenado, vivido e atualizado em cada geração. Essa transmissão está ligada à ética da escuta, da memória e da reciprocidade, aspectos que o sistema educacional ocidental historicamente desvalorizou. A literatura indígena, nesse sentido, atua como força de reencantamento do mundo, conectando os alunos à ancestralidade e permitindo que o ensino escolar não seja um instrumento de assimilação, mas de fortalecimento das identidades coletivas.

É nesse ponto que a articulação entre mito e literatura atinge seu ponto mais radical: a literatura indígena não separa linguagem e vida, estética e política, arte e cosmologia. Como bem observa Yamã Yagurê (2012), os mitos explicam as leis da natureza, reverenciam a bravura e traduzem valores sagrados. A literatura, ao incorporar e reatualizar essas narrativas, torna-se a forma de resistência simbólica e a pedagogia para o futuro. Diante disso, o desafio colocado por autores como Cardoso é que repense completamente as categorias com as quais lemos, classificamos e ensinamos literatura. Não se especula apenas de *incluir* os povos indígenas no currículo, mas de repensar o próprio currículo à luz das epistemologias ameríndias.

Portanto, a leitura de Ytanajé Coelho Cardoso permite compreender a literatura indígena como um campo de insurgência simbólica, em que o mito é memória e invenção, é história e cosmologia, é política e afeto. Ao integrar a crítica à colonialidade do saber com a valorização das narrativas ameríndias como expressões plenas de literatura, o autor contribui decisivamente para o projeto de descolonização das humanidades. Seu pensamento nos convida a escutar as vozes da floresta como chamados para a construção de futuros outros, ancorados na sabedoria dos que sempre souberam viver em relação com a Terra.

Na tese *A interculturalidade dialógica no currículo de linguagens da educação escolar Munduruku: a ascensão da*

literatura indígena, Ytanajé Coelho Cardoso (2023) dedica atenção especial à trajetória de Olívio Jekupé, reconhecendo-o como figura pioneira no surgimento da literatura indígena de autoria individual no Brasil. Ao destacar seu protagonismo, Cardoso observa que Jekupé inaugura um novo espaço de enunciação para a literatura indígena, afirmando a identidade literária em constante movimento:

> Olívio Jekupé é mais um escritor que merece atenção por conta de seu protagonismo entre os primeiros escritores de literatura indígena de autoria individual no Brasil. [...] Apresentava-se como poeta e contista daquilo que designava literatura nativa, designação que permanece até os dias de hoje no discurso literário de Olívio. (Cardoso, 2023, p. 205)

A escolha de Jekupé pela expressão *literatura nativa* é emblemática: mais do que uma autodenominação, configura a afirmação política e epistemológica que desafia as estruturas hegemônicas do saber e da literatura. Seu trabalho inscreve-se, assim, em um território liminar, em que a oralidade guarani entrelaça-se com os instrumentos da escrita ocidental, dando origem à cosmopoética de resistência. O uso da palavra escrita implica na reconfiguração dela em chave insurgente.

Nesse sentido, Cardoso (2023) ressalta, ainda, que esse processo ganhou corpo a partir da década de 1990, especialmente em 1992, quando Jekupé ingressa no curso de Filosofia na Universidade de São Paulo. A vivência universitária possibilitou ao autor circular por espaços acadêmicos, escolares e literários, atuando ativamente na divulgação da obra por meio de palestras, rodas de leitura e encontros culturais. Entre primeiras publicações, destacam-se *500 anos de angústia* (1999), *Xerekó Arandu: a morte de Kretã* (2002), *Verá: o contador de histórias* (2003) e *O saci verdadeiro* (2002), entre outras. Essas obras transitam por diferentes registros, poético, mítico, didático, e revelam a

escrita engajada na denúncia da violência histórica sofrida pelos povos originários, sem abrir mão da liricidade.

Mais do que produzir obras literárias, Jekupé formula a ética da palavra: sua literatura representa os povos indígenas e performa a forma de presença, em que a escrita se torna extensão da oralidade ancestral, conforme observa Cardoso:

> Em suas palestras, Olívio Jekupé costuma mencionar a influência que exerce sobre seus filhos, um dos quais é Werá Jeguaka Mirim, escritor e rapper, que ficou mundialmente conhecido, na Copa do Mundo de 2014, ao levantar, no centro do Estádio, uma faixa com a inscrição 'Demarcação já'. (Cardoso, 2023, p. 206)

Esse gesto de Werá sintetiza, de modo simbólico e contundente, aquilo que a literatura indígena contemporânea tem operado, ou seja, a inscrição, no espaço público, das urgências existenciais e históricas dos povos originários. Ao tomar a palavra, essa literatura afirma a presença: "nós estamos aqui", como defende o próprio Jekupé. Assim, a obra deve ser compreendida como um testemunho cultural e como estética insurgente, que transforma mito em política, memória em resistência, narrativa em futuro.

O trânsito operado por Jekupé entre aldeia e cidade, entre o tempo mítico e o presente político, entre a palavra viva e o livro impresso, contribui para reconfigurar os sentidos da literatura. Ao desafiar os limites coloniais e acadêmicos do cânone, sua obra convoca uma escuta radical da alteridade. Nessa perspectiva, as narrativas indígenas devem ser lidas como epistemologias vivas, sensíveis, plurais, cosmológicas, que deslocam as categorias estanques de mito, lenda e história forjadas pela racionalidade ocidental.

Tal entendimento remete-se à necessária descolonização dos sentidos e à abertura para outras formas de conceber o conhecimento. É nesse ponto que as narrativas coligidas em

Contos da floresta, de Yamã Yagurê, estabelecem potente diálogo com a definição proposta por Cacio Ferreira (2019) em *Fábulas da terra falada*, ao afirmar:

> O mito conta ao homem algo que não era e começou a ser. Essas narrativas prezam pelo imaginário e visam à transmissão de uma experiência, de um ensinamento teórico ou com uma dosagem de moralidade. O mito não é uma fabulação vã, mas uma verdadeira codificação da sabedoria prática. (Ferreira, 2019, p. 103).

Sob essa chave de leitura, a literatura indígena contemporânea, da qual Olívio Jekupé é um dos expoentes, apresenta-se como lugar de inscrição de saberes ancestrais e de insurgência política. Suas narrativas, longe de representarem apenas uma memória do passado, operam como formas de futuro, reativando o mito como linguagem da vida e como resistência contra a apagamento histórico. Ao escrever, Jekupé convoca os leitores à escuta verticalizada de um outro mundo possível, já existente, mas frequentemente silenciado.

Nessa perspectiva, o debate até aqui empreendido, permitiu compreender que os conceitos de mito e lenda, quando interpretados a partir da perspectiva ocidental, transportam uma série de reducionismos epistemológicos que invisibilizam a complexidade simbólica dessas formas narrativas em outras culturas, especialmente nas indígenas. A oposição entre *mythos* e *logos*, consolidada desde a Grécia antiga, inaugurou a hierarquia de saberes que persiste até os dias atuais, classificando os mitos como manifestações arcaicas ou irracionais. Tal categorização reverbera nos sistemas educacionais, nos estudos literários e nos discursos acadêmicos que frequentemente subestimam o valor epistêmico dessas narrativas ancestrais.

Contudo, ao dialogar com autores como Cassirer, Eliade e Câmara Cascudo, e ao confrontar suas abordagens com as cosmologias indígenas, torna-se evidente a necessidade de re-

configurar os referenciais teóricos a partir da escuta sensível às epistemologias outras. Os mitos e lendas indígenas, como evidenciado pelas narrativas presentes em *Contos da floresta*, não podem ser reduzidos a ficções ou folclore, pois constituem modos de organização do mundo, da ética, da memória e da espiritualidade. Neles, o tempo cíclico, a relação com os não humanos e a centralidade da oralidade revelam concepções cosmológicas que desafiam a linearidade e o racionalismo ocidental.

Nesse sentido, as contribuições de autores indígenas como Yaguarê Yamã, Ytanajé Cardoso, Olívio Jekupé e Graça Graúna desvelam a riqueza estética e política dessas narrativas, a sua função pedagógica, comunitária e cosmológica. A literatura indígena, ao emergir como espaço de reatualização dos mitos e lendas, torna-se instrumento de resistência simbólica e de afirmação identitária. Assim, propõe a hermenêutica do mundo que não dissocia conhecimento e vida, arte e política, território e linguagem. Tal concepção exige o deslocamento do olhar crítico para que se reconheçam esses textos como expressões plenas de pensamento e não como simples objetos de análise antropológica.

Portanto, concluir este debate é reconhecer que pensar mito e lenda sob a perspectiva indígena implica romper com os paradigmas eurocentrados da modernidade ocidental. Mais do que redefinir conceitos, instaura-se a ética da escuta, a abertura ao diálogo intercultural e ao reconhecimento da diversidade epistêmica dos povos originários. Mitos e lendas são formas ativas de conhecimento, capazes de sustentar outros mundos possíveis. Nesse horizonte, a descolonização do saber passa necessariamente pelo reconhecimento da palavra indígena como lugar de criação, de memória e de futuro.

Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBERT, Bruce; KOPENAWA, Davi. *O espírito da floresta: a luta pelo nosso futuro.* Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura.* Trad. Myriam Ávila et al. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico.* Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 2007.

CAMPBEL. Joseph. *O poder do mito.* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Atenas, 2014.

CARDOSO, Ytanajé Coelho. *A interculturalidade dialógica no currículo de linguagens da educação escolar Munduruku: a ascensão da literatura indígena.* Tese (Doutorado em Educação): Universidade Federal do Amazonas, 2023.

CARDOSO, Ytanajé Coelho. Contribuições para pensar a literatura indígena contemporânea em sala de aula. In: RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar et al (orgs). *Literatura indígena: práticas leitoras para a sala de aula.* Rio Branco - AC: Nepan Editora, 2024.

CASCUDO, Luís Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro.* São Paulo: Global, 2023.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas - Linguagem I.* São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.) *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade.* São Paulo: Perspectiva, 2019.

ELIADE, Mircea. *O mito do retorno eterno.* Coimbra: Edições 70, 2019.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERREIRA, Cacio José. *Fábulas da terra falada.* Manaus - AM: EDUA, 2019.

FERREIRA, Cacio José. Morfologia e construção de sentidos nas fábulas tocantinenses. In. LABORDE, Elga Pérez (Org.) *Identidades em contato.* Campinas - SP: Pontes Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel**.** *A arqueologia do saber.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir:* nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2014.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GINZBURG, Carlo**.** *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GRAÚNA, Graça. *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil.* São Paulo: Editora Mazza, 2013.

GRAÚNA, Graça. *Literatura Indígena no Brasil contemporâneo e outras questões em aberto.* Educação e Linguagem, v. 15, n. 25, p. 266-276, 2012.

HERDER, Johann Gottfried. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade.* São Paulo: Antígona, 1995.

JECUPÉ, Kaká Werá. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio.* São Paulo: Peirópolis, 2020.

JEKUPÉ, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas.* São Paulo: Scortecci, 2009.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami.* Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política.* In.: Cadernos de letras da UFF. Dossiê Literatura, língua e identidade. Nº 34, Niterói, 2008A, p.287-324.

MIGNOLO, Walter. *Desobediencia Epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad.* Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Signo, Colección Razón Política, 2010.

MUNDURUKU, Daniel. *Histórias de índio.* São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.* Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 227-278.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, B. S.; MENESES, M. P. (orgs.). *Epistemologias do Sul.* São Paulo: Cortez, 2010. p. 84-130.

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

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). *Epistemologias do Sul.* São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes.* Revista Crítica de Ciências Sociais, 78, Outubro 2007. p. 3-46

SANTOS, Francisco Bezerra dos. A literatura indígena dos Maraguá: da produção à publicação. *Tabuleiro de Letras*, v. 16, p. 45-58, 2022.

VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. São Paulo: Difel, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais:** elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Pioneira, 2004.

YAMÃ, Yaguarê. *Contos da floresta*. Ilustrações Luana Geiger. São Paulo: Peirópolis, 2012.

7

MÃES NEGRAS E A RELAÇÃO INTERGERACIONAL: UM DIÁLOGO ENTRE JEFERSON TENÓRIO E CONCEIÇÃO EVARISTO

Larissa Cavalcante Barboza

A literatura contemporânea brasileira não se fecha em um conceito único e generalizante. Na verdade, ela traz uma série de temáticas e estilos, que fazem parte do que chamamos de pós modernismo. Conforme Linda Hutcheon, "o pós-modernismo é um fenômeno contraditório que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia" (1991, p. 19). Sendo assim, não é fácil teorizar esse pós-moderno, pois sua característica é justamente a contradição, o não apego a uma única verdade. A autora também deixa claro que já não existe a separação clara entre a arte e a vida. História e ficção se entrelaçam de certo modo, e há um intenso questionamento sobre a verdade histórica institucionalizada, ainda que utilizando-se desse material histórico para subvertê-lo, direta ou indiretamente.

Nesse sentido, a literatura contemporânea busca, entre outras coisas, contar certas histórias por um novo viés, que questiona o que está estabelecido como verdade normalizada em nossa sociedade. No século XX, a população negra do Brasil intensificou a luta por ocupar lugares de dignidade e respeito, tendo em vista que a realidade pós-abolição era, em sua maioria, de miséria e marginalização, além do silenciamento a que sempre foram submetidos. Na literatura, Zilá Bernd (1988) aponta que, até meados do século XX, ainda era predominante uma literatura *sobre* o negro, na qual esses indivíduos não eram colocados como sujeitos, e sim descritos com certo distanciamento e pouca complexidade, a exemplo das literaturas de Castro Alves e Jorge de Lima. Porém, a literatura do negro ganhou espaço, e nela o negro é sujeito, não passivo e

sim atuante, que traz consigo resistência às violências e conta, agora, sua própria história.

A grande maioria das obras literárias em que há uma literatura do negro são contemporâneas e, seguindo o mesmo ritmo da literatura da contemporaneidade, há claras críticas sociais através do retrato da realidade perversa, ao mesmo tempo que há personagens marcantes, os quais não são somente sua opressão, mas sim pessoas. Pensando nisso, pretendeu-se analisar, comparativamente, os textos literários de Jeferson Tenório e de Conceição Evaristo, sendo respectivamente o romance *Estela sem Deus* e o conto *Olhos d'água*.

No romance, Estela é uma narradora autodiegética que está entrando na adolescência e sua família (ela, a mãe e o irmão) passam por uma série de dificuldades, principalmente financeiras. Quando Estela completa 14 anos, a mãe, Irene, manda os dois filhos ao Rio de Janeiro, com o intuito de morarem um tempo com a madrinha Jurema, devido ao fato de estarem morando de favor em Porto Alegre. No Rio de Janeiro, Estela e Augusto, o irmão, vivem outros tipos de violência, incluindo racismo religioso, pois são reprimidos devido ao fato de a Umbanda ter sido a única religião com a qual haviam tido contato. A obra se passa no final dos anos 1980.

Em *Olhos d'água*, a narradora relembra, já adulta, de sua mãe, e busca na memória a cor de seus olhos, mas não consegue recordar. Ela lembra de situações boas em que a mãe chorava de rir, ou situações negativas, nas quais a mãe chorava de tristeza, mas não recordava a cor exata dos olhos. Devido a isso, resolve voltar à cidade em que a mãe mora para visitar, e percebe que ela possui os olhos d'água, de mamãe Oxum, que remetem à ancestralidade. Ao final, a narradora está com a filha pequena, e reconhece, na mãe, os olhos "úmidos", uma herança também ancestral.

Em ambos há personagens femininas negras, as quais narram parte das vivências das mães, que se confundem com

suas próprias, já que nas duas personagens, Irene (mãe de Estela) e a mãe da narradora de *Olhos d'água*, existe uma realidade de pobreza e de sobrevivência, mães negras que precisaram se sacrificar, sozinhas, pelos filhos. Da mesma forma, as filhas mulheres, mais que os homens, são aquelas que sacrificam parte de sua juventude para auxiliar as mães, muitas vezes, repetindo o mesmo ciclo em que mulheres negras não ascendem socialmente.

Assim, temos duas histórias em que as narradoras são mulheres negras, em momentos diferentes da vida, com realidades semelhantes. O objetivo deste artigo é perceber como se evidencia a condição das mães negras, que em grande parte são solteiras e precisam, sozinhas, sustentar uma casa e filhos. Além disso, pensar de que maneira as filhas, a partir da transmissão intergeracional, podem herdar algumas características e/ou construir novos caminhos a partir dessas vivências. Para essas análises, baseou-se principalmente nas autoras Lélia Gonzalez (2020), Sueli Carneiro (2011), Grada Kilomba (2019) e Zilá Bernd/ Tanira Soares (2016).

Mães e filhas negras

Tanto em *Estela sem Deus* quanto em *Olhos d'água*, há narradoras que expressam sobre suas mães, num ato memorialístico, em que as construções enquanto pessoas se dão a partir das vivências com essas mães. Embora na obra de Jeferson Tenório o foco não seja na mãe, diferentemente do conto de Evaristo, Irene ganha espaço, principalmente no primeiro capítulo nomeado *A proteção do abandono*, em que Estela e Augusto ainda moram com ela.

Irene trabalha como empregada doméstica e, no início do romance, vive com os filhos Estela e Augusto em uma casa alugada. Apesar das limitações financeiras, a família mantinha certa estabilidade até a morte do pai de Augusto. Pouco tempo

depois, recebem a ordem de despejo, uma vez que o aluguel estava em nome dele, que, mesmo em vida, já não contribuía para o sustento. A partir desse momento, a situação de Irene e dos filhos começa a se complicar, sobretudo porque o salário de doméstica não era suficiente para garantir, sozinha, as despesas da casa.

Além das dificuldades econômicas, Irene passa a desenvolver um problema de pele e, para dar conta do trabalho, leva Estela e Augusto para ajudá-la nas faxinas: "A gente estudava pela manhã, e à tarde ela nos levava para as casas que quase sempre ficavam na zona sul da cidade" (Tenório, 2022, p. 15). Após deixarem a primeira residência, mudam-se para Viamão, um bairro perigoso, em que acabam sendo vítimas de uma invasão: dois homens entram na casa e Irene sofre violência física e sexual. Diante do trauma, decide sair imediatamente do local, passando a morar, então, de favor, na casa da amiga Conceição.

> Íamos ficar apenas alguns dias até nossa mãe arrumar outro lugar só nosso, mas a doença nas mãos dela começou a se espalhar pelos braços, e ela ainda não tinha conseguido ir ao médico novamente. Sempre que procurava emprego, as pessoas a olhavam com pena, porque, além das mãos, minha mãe não aparentava estar bem como um todo. Os olhos pareciam desistidos; olheiras marcavam o olho magro. Tive a ideia de eu e o Augusto trabalharmos sempre juntos com ela. As madames não se incomodavam com isso, até nos parabenizavam e diziam que nós éramos boas crianças por ajudar nossa mãe. (Tenório, 2022, p. 41)

É nesse momento que os dois irmãos param de frequentar a escola, devido ao fato de Irene estar precisando de ajuda. Em determinado momento, Irene afirma que conseguira uma consulta somente para alguns meses depois, e não conseguiria repousar para se cuidar, porque era o seu sustento. Os filhos, ainda muito jovens, não têm escolha senão abdicar de sua juventude para a sua sobrevivência.

Na citação mencionada, ainda é possível notar como é normalizado o trabalho de crianças negras, porque é visto, pela população branca, como uma forma de estar longe do crime, e isso se confirma nas falas de Irene, pois inicialmente levava as crianças para as casas "porque ela tinha medo que o Augusto virasse um aviãozinho do tráfico, e eu, uma prostituta" (ibidem, p. 15), reproduzindo um pensamento muito comum sobre o destino de pessoas negras.

Em *Olhos d'água* também é perceptível a presença da mãe negra que, por ter que sustentar sozinha seus filhos, precisa da ajuda deles para que sobrevivam. A narradora, ao recordar da mãe, afirma que "Sendo a primeira de sete filhas, desde cedo busquei dar conta de minhas próprias dificuldades, cresci rápido, passando por uma breve adolescência" (Evaristo, 2016, p. 16), ou seja, também precisou abdicar de sua juventude, para ajudar a mãe. Diferente de Irene, que teve apenas dois filhos e já enfrentava dificuldades, a mãe da narradora de *Olhos d'água* teve sete, o que leva a família a passar por episódios de fome.

Assim como essa narradora, Estela também vive pouco ou nada de sua juventude, tendo em vista que precisa parar os estudos e, quando muda para a casa da madrinha Jurema, precisa auxiliar nos afazeres da casa, além de começar a trabalhar meio período no salão de beleza. Essa realidade faz parte das vivências de muitas mulheres negras, que desde jovens precisam cuidar de suas famílias. Lélia Gonzalez (2020), ao tratar das famílias mais pobres, destaca que:

> E lutar pela sobrevivência significa, para tais famílias, apelar para todas as formas possíveis no sentido de conseguir alimento e permanecer em seu estado de fome congênita. Significa não poder deixar suas crianças irem à escola porque, também elas, têm que ajudar nessa luta pela sobrevivência. (Gonzalez, 2020, p. 41)

O que a teórica expõe é justamente o que acontece com Estela e Augusto, os quais param de frequentar a escola. Em-

bora não passassem fome de fato, viviam uma subnutrição, e isso é notado quando a mãe recebe um extra das faxinas, jantam chuletas, e tal fato é narrado como algo raro. Em *Olhos d'água*, embora não seja narrado se os filhos deixaram de frequentar a escola, a fome é algo muito presente: "Era como se cozinhasse, ali, apenas o nosso desesperado desejo de alimento" (Evaristo, 2016, p. 16). Sendo assim, a própria fome é uma forma de perder a juventude, tendo em vista que é difícil aproveitar qualquer aspecto da vida (como os estudos, por exemplo) se não há alimentação adequada.

O peso da vida e o pranto

Minha mãe sempre costurou a vida com fios de ferro.
[*Conceição Evaristo*]

Diante das dificuldades, as mães negras têm a necessidade de suportar o peso da vida. Embora exista a crença errônea de que pessoas negras são fisicamente mais fortes, essa ideia só existe devido ao fato de que esses indivíduos tiveram sempre que lutar pela própria sobrevivência. As mulheres negras, nesse sentido, são as que têm maior trabalho dentro e fora de casa, quase sempre cuidando de tudo sozinhas, sem a cumplicidade de um marido, já que os pais de seus filhos, ou são mortos em situações de violência, ou simplesmente as abandonam.

Essas formas de suportar são vistas tanto na personagem Irene quanto na mãe de *Olhos d'água*. Quando a narradora Estela descreve a mãe, uma característica muito forte que ela sempre enfatiza é a capacidade que Irene possuía de "nunca parar a vida por causa do pranto" (Tenório, p. 16), "saber administrar a tristeza" (*ibidem*, p. 17). A primeira vez que isso é mencionado é devido ao fato de que ela havia acabado de perder o companheiro, pai do filho mais novo, Augusto. Estela assegura que a tristeza não impedia a mãe de fazer nada, seja os afazeres da

casa, sejam os trabalhos nas casas de família. Não havia tempo para o pranto: a vida cobrava que Irene desse conta de tudo, e tal característica se manifesta durante toda a obra.

Quando ocorre o episódio em que invadem a casa de Irene e ela é violentada, a sua reação, logo após os bandidos deixarem a casa, é a seguinte: "Instantes depois, minha mãe correu para fechar a porta, foi até a gaveta e pegou uma faca. Ela não teve coragem de nos pedir para irmos para a cama. Minha mãe ficou quieta, não conseguia falar depois de tudo. Todos nós ficamos calados. Qualquer palavra poderia nos doer" (*ibidem*, p. 37) e no dia seguinte:

> Vimos o dia amanhecer. [...] Quando acordei, minha mãe continuava sentada no chão, em silêncio, com as costas voltadas para a porta, ainda segurando a faca. Tinha o olhar perdido na direção do chão e o rosto sujo de sangue. Eu e o Augusto estávamos com medo de que ela nunca mais voltasse a si. Mas depois de uma hora ela levantou e começou a recolher nossas roupas, toalhas e calçados. (*ibidem*, p. 38)

Após esse evento traumático, Irene ainda tem a reação de pegar uma faca para, caso a casa fosse invadida novamente, ainda pudesse defender a si e aos filhos. Ela sequer consegue dormir após o ocorrido, mas volta a si porque precisa reagir. Assim que o dia amanhece, ela decide, mesmo sem dizer uma só palavra, que não morariam mais naquela casa, e os filhos compreendem, pelo seu gesto de juntar as roupas e pertences. Essa situação mostra como, de fato, Irene não se permitia parar por conta da tristeza, porque a vida não permitia que ela se desse esse luxo: era preciso resistir ativamente.

Mais adiante, chega o momento em que Irene decide que sua situação estava insustentável – tanto por conta da sua saúde, quanto pela morada de aluguel na casa de Conceição, onde se acumulavam problemas. Sendo assim, ela recorre a Jurema, a madrinha de seus filhos, para que cuide deles pelo menos um período. Ela escreve uma carta:

> [...] Peço por Jesus, porque sei que acreditas na palavra do Senhor, que me faça essa caridade de aceitar meus filhos em tua casa. Faço isso porque já não posso mais, Jurema. Sinto que estou perdendo minhas forças a cada dia que passa. Às vezes, olho para minhas mãos e para meus filhos e tenho vontade de nos envenenar e deixar este mundo. [...] Estamos sofrendo e tenho evitado chorar para não enfraquecer meus filhos. (*ibidem*, p. 59)

Irene busca Jurema por ser sua única opção diante das mazelas que vinha sofrendo. Ao ler a carta, Estela se espanta com o fato de a mãe ter pensado em tirar a própria vida. Talvez não fosse perceptível que ela tivesse esse tipo de ímpeto, porque se endurecia perante a vida. Todavia, sua dor já era tão intensa que não conseguia suportar todas as suas dificuldades, não conseguia sequer cuidar dos próprios filhos. Por isso, mesmo que não parar a vida por conta do pranto fosse uma forma de sobrevivência, em algum momento essa dureza não se sustentaria mais, uma vez que Irene era um ser humano com necessidades e fraquezas.

Sueli Carneiro, em sua obra *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil* (2011), evoca o termo "Matriarcado da miséria", cunhado pelo poeta Arnaldo Xavier, do qual se entende:

> [...] constata-se que a conjugação do racismo com o sexismo produz sobre as mulheres negras uma espécie de asfixia social com desdobramentos negativos sobre todas as dimensões da vida, que se manifestam em sequelas emocionais com danos à saúde mental e rebaixamento da autoestima; em uma expectativa de vida menor, em cinco anos, em relação à das mulheres brancas; em um menor índice de casamentos; e sobretudo no confinamento nas ocupações de menor prestígio e remuneração. (Carneiro, 2011, p. 118)

As mulheres negras, afetadas por questões de gênero e raça, estão expostas a tipos de violências diversas, principalmente porque também são, frequentemente, impactadas pela

classe. Irene tem sequelas em sua saúde mental, o que é possível ver claramente na sua manifestação do desejo de retirar a própria vida. A expectativa de vida é menor por conta de diversos fatores, e no caso de Irene, a rotina do contato com produtos fortes de limpeza ocasiona uma doença, provavelmente intensificada devido ao estresse, rotina de sono e alimentação desregulados. A mãe de *Olhos d'água*, além da fome, também precisava lidar com uma série de problemas, que não envolviam seu bem-estar ou sua saúde em primeiro lugar. São violências sistêmicas que afetam indiretamente essas mulheres.

Olhos d'água, como o próprio título já diz, traz o pranto como uma característica da mãe da narradora. Embora nem sempre o choro fosse de tristeza, muitas vezes ele ocorria em momentos de dificuldades. Uma memória da narradora é de quando a mãe inventava brincadeiras para os filhos com o intuito de distraí-los da fome. "A mãe só ria de uma maneira triste e com um sorriso molhado..." (Evaristo, 2016, p. 17), quer dizer, a mãe, assim como Irene, tinha essa "habilidade" de não parar a vida por conta do pranto. Outra situação que a narradora rememora é de quando havia fortes chuvas.

> [...] Em cima da cama, agarrada a nós, ela nos protegia com seu abraço. E com os olhos alagados de prantos balbuciava rezas a Santa Bárbara, temendo que o nosso frágil barraco desabasse sobre nós. [...] Nesses momentos os olhos de minha mãe se confundiam com os olhos da natureza. Chovia, chorava! Chorava, chovia! (ibidem, p. 18)

Mesmo em uma situação que causa enorme aflição, a mãe precisou reunir forças para proteger seus filhos de uma possível tragédia, ainda que sob um rio de pranto, que se confunde com as águas da chuva. Quando a narradora compara os olhos da mãe aos olhos da natureza é como se, naquele momento, a mãe tivesse o poder de controlar a natureza, para que nada lhes acontecesse. Nesse sentido, a figura da mãe negra é

colocada como alguém de força descomunal – ainda que sendo forte pela própria sobrevivência.

Grada Kilomba (2019) aborda sobre as imagens de controle atribuídas às mulheres negras, provenientes ainda do período colonial. Mesmo que Grada não fale especificamente sobre o contexto brasileiro, essa questão cultural se assemelha à do Brasil. "Essa imagem da mulher negra como mãe [...] é uma imagem controladora que confina mulheres negras à função de serventes maternais, justificando sua subordinação e exploração econômica" (p. 142). No período colonial, as mulheres negras que cuidavam da casa grande e dos filhos dos senhores eram as mucamas. Como resquício dessa época, fica a atribuição dessa imagem de mãe, que precisa cuidar de tudo, da própria casa e dos filhos, e muitas vezes da casa e dos filhos alheios. Como a autora coloca, é uma forma de exploração econômica, pois essas mulheres sustentam uma jornada dupla ou tripla sem ser paga devidamente pelo seu trabalho.

As duas personagens analisadas, que precisavam lidar com a vida mesmo com lágrimas nos olhos, são um retrato dessa realidade, na qual as mulheres negras, desde jovens, se doam para auxiliar a família, não conseguem terminar os estudos e trabalham em subempregos mal remunerados para sustentar os filhos. Porém, há possibilidade desse ciclo ser quebrado, e as duas narradoras supracitadas dão indícios disso.

Possíveis heranças

Tanto Estela, a narradora de *Estela sem Deus*, quanto a narradora de *Olhos d'água* não são simples reprodutoras das realidades de suas mães. Estela, em sua adolescência, já sabia que queria ser filósofa. Em *Olhos d'água*, a protagonista já é adulta e conseguiu seguir outros caminhos, ainda que retorne para sua mãe, na qual se reconhece e vê como local de afeto. Ambas, embora em momentos diferentes da vida, falam de

suas mães em suas memórias, como forma de tecerem as próprias identidades. Zilá Bernd e Tanira Soares (2016), ao tratarem da memória intergeracional, sugerem que "falar dos pais torna-se subterfúgio para falar de si próprio e de seu papel de herdeiro da tradição parental" (p. 408). Sendo assim, quando essas personagens falam de suas mães, estão falando principalmente de si mesmas, e das heranças advindas dessa criação.

Bernd e Soares (2016) invoca também teorias sobre o romance memorial para tratar dessas heranças. Ela assegura que ele está associado, entre outras coisas, "[...] à postura do sujeito narrador de assumir-se como herdeiro – para dar continuidade ao patrimônio memorial herdado – ou romper com ele." (p. 408). Ou seja, essa herança nem sempre significa uma continuidade de algo. Tanto Estela quando a narradora de *Olhos d'água* dão prosseguimento a alguns aspectos, mas conseguem romper com outros.

Estela é uma personagem que não aceita tranquilamente a sua condição. Mesmo que ela não consiga mudar muitas coisas, porque era jovem e não possuía independência, além das questões sociais, ela muda a partir de pequenas revoluções. Com essas características, o mais fácil seria pensar que ela apenas rompeu com a realidade de sua mãe, mas esse ímpeto de não ser passiva para a vida é uma grande herança de Irene. Além das situações em que Irene tivera que suportar a vida para sobreviver, houve também episódios em que ela tomou atitudes drásticas para impedir que suas vidas desabassem, como a mudança de moradia após a invasão à sua casa, ou o pedido de ajuda para a madrinha Jurema.

Há também um episódio em que Irene leva Estela e Augusto para encontrarem o pai de Estela, que havia sumido há tempos da vida dela. Eles saem de ônibus em um dia extremamente quente, e o pai não aparece. Como sentiam muita sede e não tinham dinheiro para comprar água, param em um bar para pedir. O atendente traz uma água de torneira quente,

mas Irene não permite que os filhos tomem, e exige que ele traga água gelada, ou chamaria o gerente. Estela narra que "Tive a impressão de que nossa mãe estava tentando nos ensinar alguma coisa sobre dignidade" (Tenório, 2022, p. 33), quer dizer, era uma forma de aprender a não aceitar menos do que era seu direito.

Devido a essa característica de sua mãe, Estela aprende a querer quebrar alguns ciclos que Irene reproduz. Um deles é em relação aos estudos: ela tem o desejo de ser filósofa, e quando em certo momento passam pela frente de uma universidade, ela manifesta seu desejo de estudar ali: "Eu disse que um dia eu ia estudar naqueles prédios" (*ibidem*, p. 54). Além disso, quando está com 15 anos, engravida de um homem bem mais velho, porém, não queria ter a criança. Realiza um aborto, e mesmo que quase tenha lhe custado a vida, é um modo de recusar um ciclo de miséria. Antes de abortar, ela reflete sobre como não queria viver como sua mãe.

> Então, na frente do espelho, soquei minha barriga. Dei umas pancadas e disse que não queria aquele filho. Bati até sentir uma dor aguda. Bati porque eu não queria ser como ela. Eu não queria aquilo de continuar a vida mesmo tendo lágrimas nos olhos. Eu não queria que milagres fossem uma condição para continuar vivendo. Eu não queria ter as mãos esbranquiçadas de feridas. Eu não queria. (*ibidem*, p. 166)

Estela entendia que ter o filho, principalmente sendo tão nova, seria uma forma de reviver toda a dor da sua mãe, e ela recusa essa condição de "continuar a vida mesmo tendo lágrimas nos olhos".

Em *Olhos d'água*, a narradora, já adulta, relata que "saíra de casa em busca de melhor condição de vida para mim e para minha família: ela e minhas irmãs tinham ficado para trás. Mas eu nunca esquecera a minha mãe" (Evaristo, 2016, p. 18). Ela recusa a condição em que viviam, de miséria e fome.

Recusa reproduzir toda a dor que sua mãe sentiu, assim como Estela também manifesta esse desejo.

Porém, ela não esquece de sua mãe, ou das mulheres que fizeram parte de sua vida, e recorda até mesmo de suas ancestrais africanas, as Yabás. Ela reconhece que essas mulheres tiveram importância na construção de sua identidade, e apesar de não querer repetir a trajetória sofrida delas, olha para seu passado com afeto. Isso se confirma quando, ao reconhecer na mãe os olhos d'água, sua filha tem o mesmo reconhecimento ao olhá-la: é uma herança advinda de Oxum, e também uma marca de que ela é um pouco de sua mãe.

Desse modo, as duas narradoras falam de suas mães e, automaticamente, falam sobre si mesmas, através dessa transmissão intergeracional. Em ambas há o reconhecimento sobre a importância dessas mulheres em suas formações pessoais, seja para continuar ou romper com determinadas situações.

Considerações finais

A literatura da pós-modernidade, ao questionar relações sociais e formas literárias de escrita, faz com que reconheçamos nela a ausência de parcialidade. Sendo assim, é comum que encontremos críticas muito claras a sistemas já consolidados. Giorgio Agamben (2009), ao tratar do contemporâneo, sugere que "contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo" (p. 64), quer dizer, é preciso perceber não somente as luzes, mas também as falhas de seu tempo. É preciso que exista uma distância para notar os atrasos e o que há de errado em nossa sociedade.

Tanto em *Estela sem Deus* quanto em *Olhos d'água* essa percepção é bem clara, ao tratar das mães negras que precisam segurar o mundo com as mãos – e não o deixar cair. É preciso haver o questionamento sobre essas trevas, o que ainda mantém essas mazelas em um país que tem a palavra progresso em

seu lema. As duas personagens, mães das protagonistas, lutam por sua sobrevivência: Irene, com dois filhos de pais diferentes, enfrenta sozinha a jornada árdua do trabalho dentro e fora de casa, acometida por uma doença. A mãe de *Olhos d'água*, da mesma forma, precisa sustentar sete filhas e não consegue fugir da fome.

Entretanto, a forma como as narradoras-filhas rememoram suas mães é recheada de afeto e reconhecimento. Enxergam-se nelas e buscam, ao mesmo tempo, ser como elas e não reviver a dor e a infelicidade. Apesar de compartilharem algumas dores, e praticarem a dororidade – cunhado por Vilma Piedade (2017), que afirma que as mulheres negras têm um agravo na dor devido à sua cor (p. 17) –, elas buscam trilhar novos caminhos e serem as protagonistas de suas histórias, algo que as mães talvez tenham tentado, mas não conseguiram. A narrativa feita por essas filhas é uma homenagem a essas mães, e uma denúncia a um sistema que empurra essas mulheres para as margens.

Nesse sentido, tanto a obra de Jeferson Tenório quanto o conto de Conceição Evaristo nos conduzem para uma reflexão sobre as trevas de nosso tempo, especificamente no que concerne à questão de raça, já que o Brasil ainda vive com uma herança escravocrata, essa com que certamente precisamos romper. A literatura é uma forma de denunciar e construir novas narrativas, e possui papel ativo nas mudanças, por isso, é fundamental que essas obras literárias continuem apresentando diferentes realidades.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó: Argos, 2009.

BERND, Zilá. *Introdução à Literatura Negra*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1987.

BERND, Zilá; SOARES, Tanira Rodrigues. Modos de transmissão intergeracional em romances de literatura brasileira atual. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 18, n. 3, p. 405-421, 2016.

CARNEIRO, Sueli. *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil.* São Paulo: Selo Negro, 2011.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*. In: RIOS, Flavia; LIMA, Márcia (orgs.). Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.* Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.

TENÓRIO, Jeferson. *Estela sem Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

8

A POÉTICA DO CORPO: O EROTISMO METAFÓRICO EM "SOL DE FEIRA", DE LUIZ BACELLAR

Laricia Cunha de Oliveira

Introdução

Em *Sol de feira* (1973), Luiz Bacellar transcende a mera descrição da feira, elevando-a a um espaço de rica exploração poética da Amazônia. Nos 48 rondeis que compõem a obra, o autor celebra as frutas regionais, imbuindo-as de um simbolismo verticalizado que ultrapassa as características físicas. Essas frutas, personificadas como verdadeiros sujeitos líricos, entrelaçam a exuberância da natureza amazônica com a identidade cultural de seu povo, evidenciando a genialidade do poeta em transformar o cotidiano em poesia e em alçar as frutas amazônicas ao protagonismo poético.

Bacellar opera a subversão da função tradicional das frutas, convertendo-as em símbolos carregados de desejo e erotismo. Ao centralizar as frutas amazônicas em sua poesia, o autor não só demonstra originalidade, como também revitaliza a tradição lírica, introduzindo um novo olhar sobre a sensualidade e a natureza.

A perspectiva teórica de Georges Bataille (1987) sobre o erotismo, compreendido como uma experiência que transcende o indivíduo e supera a desconexão existencial, ilumina a leitura da obra de Bacellar. Bataille concebe o erotismo como a própria substância da vida interior, equiparando-o à experiência religiosa e identificando-o como uma energia vital que escapa aos padrões estabelecidos, conectando-nos com nossa animalidade e transcendendo os limites da razão.

Este estudo se concentra nos poemas *Rondel do Abiu, Rondel do Araçá* e *Rondel do Sapoti* para analisar como Luiz Bacellar, ao explorar o erotismo nas frutas, inova a linguagem poética e contribui para a construção de uma identidade cultural amazônica singular. Através de metáforas sensuais, o autor ultrapassa a mera descrição da natureza, estabelecendo um diálogo profundo entre corpo, desejo e o imaginário cultural da região.

À luz dessa teoria, a obra de Bacellar pode ser interpretada como uma celebração do erotismo enquanto força vital, presente tanto na natureza quanto no corpo humano. Ao erotizar as frutas, o poeta amazonense e um dos principais integrantes do Clube da Madrugada, transforma as símbolos de desejo e as conecta em uma dimensão mais profunda da experiência humana através da poesia.

A natureza desvelada em *Sol de feira*

A identidade cultural da Amazônia é delineada por mitos, histórias e lendas que expressam a intrínseca relação entre o homem e a natureza. Essa linguagem ancestral, carregada de simbolismo, permite aos povos amazônicos compreender e explicar sua realidade, estabelecendo uma conexão profunda com o meio ambiente através dessas narrativas, forjando uma identidade única e marcada pela espiritualidade.

> Na sociedade amazônica é pelos sentidos atentos à natureza magnífica e exuberante que o homem se afirma no mundo objetivo e é por meio deles que aprofunda o conhecimento de si mesmo. Essa forma de vivência, por sua vez, desenvolve e ativa a sensibilidade estética. Os objetos são percebidos na plenitude de sua forma concreto-sensível, forma de união do indivíduo com a realidade total da vida, numa experiência individual que se socializa pela mitologia, pela criação artística, pelas liturgias e pela visualidade. (Loureiro, 1995, p. 21).

Assim como um vitral colorido, a cultura amazônica, reflete a luz da própria identidade, distinta de outras culturas. Sons, aromas, cores e texturas se entrelaçam, criando uma experiência multissensorial que transcende o mero descritivismo, convidando o leitor a uma imersão profunda e sensual no universo poético na obra de Bacellar.

Em *Sol de feira*, o autor nos presenteia com uma abordagem poética singular, em que a sinestesia revela-se como ferramenta fundamental para a construção de um universo erótico. Através da linguagem vibrante e sensorial, os frutos da Amazônia são resgatados do esquecimento e se transformam em metáforas que evocam tanto os corpos femininos quanto os masculinos.

Ao eleger os frutos da Amazônia como tema central de seus poemas, Bacellar convida o leitor a uma jornada que transcendem as fronteiras geográficas, estabelecendo uma conexão universal com a natureza e a memória, em consonância com o pensamento de Gabriel Albuquerque:

> propõe uma restauração cultural, o que, em outras palavras, significa trazer à tona, por meio da memória, uma série de marcas da tradição e da formação histórica [...] ao se propor a criação de um poema cuja temática central é a representação dos frutos da Amazônia, Bacellar se mostra igualmente um saudosista que restaura imagens, sabores e histórias de um mundo à beira do esquecimento. (Albuquerque, 1997, p. 52)

Ao encontrar nos frutos da terra uma metáfora para os desejos e sensações mais profundas do ser humano, Bacellar demonstra como a poesia pode ser um potente veículo para a expressão cultural. Como afirma Laraia (1986, p. 68), "o modo de ver o mundo, as apreciações de ordem moral e valorativa [...] são assim produtos de uma herança cultural".

A poesia de Bacellar, ao celebrar a sensualidade e a beleza da natureza, reflete essa herança cultural, moldando a percepção do mundo e revelando a força transformadora da

linguagem poética como uma forma de expressão individual e produto cultural que moldam a arquitetura do mundo.

Corpos frutíferos: a natureza como metáfora do desejo em *Sol de feira*

A poesia, ao longo da história, tem sido empregada como um veículo para expressar e representar a realidade de forma criativa, diversas vezes, se aproximando da ficção. Essa característica, de não se limitar aos fatos concretos, permite que a poesia explore a imaginação e os sentimentos humanos.

Segundo Octavio Paz, a poesia apresenta uma visão complexa e multifacetada da arte poética. Paz a vê como um ato de criação e conhecimento, capaz de transformar tanto o indivíduo quanto a sociedade, destacando que o

> conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de muda o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza: exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo, cria outro. Pão dos escolhidos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem: retorno à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Prece ao vazio, diálogo com a ausência: o tédio, a angústia e o desespero a alimentam. (Paz, 1994, p. 21)

Ao analisar a obra *Sol de feira*, nota-se como a poesia se converte em instrumento privilegiado para a compreensão da cultura e do imaginário amazônico. Nesse contexto, os rondeis configuram uma forma estética refinada e funcionam como dispositivos simbólicos que entrelaçam realidade e ficção, projetando uma visão complexa da experiência cultural da região. A poesia, nesse sentido, ultrapassa a ornamentação, acessa um campo de construção de sentidos em que se preservam memórias coletivas e se elaboram identidades.

A reflexão de Octavio Paz sobre a natureza paradoxal da poesia ilumina esse movimento. Para o autor, a poesia é simul-

taneamente sagrada e profana, popular e erudita, individual e coletiva. Tal perspectiva reforça a ideia de que o fazer poético não pode ser reduzido a uma única dimensão, mas deve ser compreendido em sua pluralidade constitutiva. Assim, a poética de Bacellar insere-se nesse horizonte, revelando-se como celebração da complexidade estética e existencial da Amazônia.

Nos rondeis de *Sol de feira*, o motivo da frutificação transcende o plano literal e abre espaço para um universo carregado de simbologias eróticas. Frutos como buriti, sapoti e jaca, descritos em sua exuberância cromática e tátil, ultrapassam a materialidade natural para se tornarem metáforas da sensualidade, representando tanto o corpo feminino quanto o masculino. Esse deslocamento semântico confere às imagens poéticas um caráter ambíguo: de um lado, evocam desejo e interdito; de outro, remetem à abundância e à fertilidade, articulando o erótico com o vital.

Nesse aspecto, a leitura de Bataille (1987) sobre a experiência erótica evidencia-se fecunda. Para o autor, o erotismo não se restringe ao prazer físico, mas constitui uma busca pelo núcleo mais íntimo do ser, por aquilo que permanece irrepresentável e escapa à ordem racional. A experiência erótica, assim, implica a dissolução temporária da identidade e a ruptura com as normas estabelecidas, instaurando a forma de transcendência paradoxal. Ao articular o erótico por meio das imagens frutíferas da Amazônia, Bacellar erotiza o espaço cultural e convida o leitor a uma experiência estética que oscila entre o sensível e o metafísico.

Dessa maneira, *Sol de feira* destaca-se como uma obra que ultrapassa os limites do regionalismo. Sua força poética reside em transformar a paisagem amazônica em espaço simbólico universal, em que o corpo, a natureza e o desejo se entrelaçam na construção de uma linguagem que, ao mesmo tempo, preserva especificidades culturais e dialoga com categorias universais da experiência humana.

O poema *Rondel do Abiu* inicia-se com a descrição do seio adolescente, recurso pelo qual o eu lírico transfere à fruta atributos próprios do corpo feminino em sua fase de pubescência. A metáfora estabelece, assim, a correspondência simbólica entre o Abiu e a imagem da jovem mulher, explorando a delicadeza, a maciez e a forma arredondada do fruto como signos de feminilidade em formação.

O tom que se evidencia na primeira estrofe sugere certa inocência, pois a sensualidade não é construída de maneira explícita, mas insinuada na sutileza das imagens. Essa aproximação poética entre fruta e corpo evoca a dimensão erótica da natureza, ao mesmo tempo em que preserva a atmosfera de descoberta, própria da adolescência. Nesse sentido, Bacellar recorre à sinestesia e à analogia como procedimentos estéticos que articulam a experiência sensorial do fruto ao despertar da sexualidade.

Tal estratégia poética pode ser compreendida à luz das reflexões de Bataille (1987), para quem o erotismo se apresenta como uma experiência liminar, situada entre a pureza e a transgressão, entre a norma e sua ruptura. No *Rondel do Abiu*, essa tensão manifesta-se justamente no contraste entre o frescor juvenil, associado à inocência, e a latência erótica que permeia a imagem do fruto-corpo. A poesia, assim, representa a fruta como objeto de contemplação e a ressignifica enquanto metáfora da iniciação ao desejo e da transição entre a infância e a maturidade.

Ao projetar no Abiu atributos do corpo adolescente, Bacellar não se limita à construção de uma imagem erótica isolada. Ele insere o fruto no universo simbólico amazônico, em que a natureza, mais do que simples cenário, é mediadora de experiências humanas fundamentais. A poética do abiu, portanto, articula sensualidade, cultura e memória, configurando-se como expressão da complexa relação entre corpo e natureza, inocência e erotismo, local e universal.

teta amorosa
de adolescente:
poma doirada,
negra semente;
brando é teu leite
que, adstringente,
refresca as tardes
da nossa gente. (Bacellar, 2008, p. 41)

Na segunda estrofe, ao saborear o Abiu, o eu lírico estabelece uma relação íntima e sensual com a fruta. A pegajosidade característica da polpa, que une os lábios, funciona como uma metáfora para um beijo apaixonado, revelando um desejo profundo contido. Essa imagem, além de ser esteticamente bela, evoca uma série de sensações e emoções, como o prazer, a paixão e a intimidade, transformando a simples ação de comer em um ato carregado de significado, em que os lábios desse eu lírico oscula, ou seja, beija o seio dessa adolescente.

tua polpa cola
ao lábio urgente
que oscula o bico
duro e pungente
do airoso fruto
suaveardente. (Bacellar, 2008, p. 41)

Dessa forma, a fruta Abiu serve como metáfora para os seios da jovem que apresenta uma imagem sensual e provocante. Bataille (1987) destaca que o corpo em transformação, na busca pela maturidade sexual, torna-se um foco de desejo e sedução. As mudanças corporais, em resposta aos impulsos mais profundos, acentuam a atratividade sexual.

A ação de comer a fruta, que faz os lábios se colarem ao seio da adolescente, revela a profunda conexão entre a natureza e o homem, aproximando a experiência gustativa das primeiras práticas amorosas que a jovem começa a ter.

No *Rondel do Sapoti*, Bacellar tece a descrição da cunhantã, termo que designa jovem mulher da região, utilizando o Sapoti como metáfora para a beleza e sensualidade feminina.

Ao comparar os mamilos da jovem ao sabor adocicado do mel, o poeta descreve a aparência física e a vitalidade da juventude, criando uma imagem poética que transcende o literal e convida à reflexão sobre a beleza e a sensualidade na poesia.

> pardo mamilo
> de cunhantã
> que aromatizas
> o ar da manhã
> tua rósea polpa
> destila mel
> poma leitosa
> doce farnel;
> tuas duras folhas
> verdes espelhos
> bisando o sol
> a passarada
> te faz varanda
> para o arrebol. (Bacellar, 2008, p. 40)

A descrição poética da "cunhantã", presente no *Rondel do Sapoti*, encontra um eco nas teorias de Bataille sobre o corpo e o erotismo. Percebendo que "no plano do erotismo, as modificações do próprio corpo, que respondem aos movimentos vivos que nos sublevam interiormente, estão elas próprias ligadas aos aspectos sedutores e surpreendentes dos corpos sexuados" (Bataille, 1987, p. 24).

A imagem da jovem, com seus atributos sensuais corrobora com a afirmação de Bataille de que as transformações corporais despertam um intenso desejo. Ao longo do processo de amadurecimento, o corpo se torna um campo fértil para a expressão da sensualidade e da beleza corporal.

Assim, a poesia de Bacellar, ao capturar a essência da juventude e da beleza feminina, dialoga com as reflexões de Bataille sobre a natureza do corpo e do erotismo. Uma vez que corpo feminino resguarda o belo e estimula visualmente a teoria erótica, pois "na juventude nos atrai a beleza corporal e ama-se apenas um corpo, uma forma bela" (Paz, 1994, p. 44).

E por fim, o poema *Rondel do Araçá* em que a figura central é Sulamita, mulher essa que é descrita com beleza e encanto inigualáveis. Seu nome, que significa perfeita, rememora uma imagem de perfeição física e espiritual, tornando-a um símbolo de beleza feminina na literatura. Além de fazer alusão a outra obra literária: a bíblia. Em que estes são os personagens principais no livro Cântico dos Cânticos.

redonda fruta
que no perfume
lembras o cântico
de Salomão,
o rei-poeta
comparar-te-ia
à boca fresca
de Sulamita

tua polpa tem
a cor dos lábios
da celebrada,
tuas sementes
são como os dentes
da bem-amada. (Bacellar, 2008, p. 35)

Em *Sol de feira*, o Araçá, assim como outras frutas, funciona como metáfora para o corpo feminino. Suas características sensoriais, cor, textura, perfume envolvente, frescor e sabor, são descritas de modo a despertar sensações e desejos eróticos. A imagem da fruta se abrindo, revelando sua polpa suculenta, relembrando a sensualidade feminina,

encontrando um eco na figura bíblica de Sulamita, símbolo de beleza e desejo.

Bataille (1987, p. 71) afirma que "somos admitidos no conhecimento de um prazer em que a noção de prazer se mistura ao mistério que expressa o interdito determinante do prazer ao mesmo tempo em que o condena". A personagem Sulamita, era descrita como uma mulher de sensualidade irresistível, capaz de cativar até mesmo o poderoso Rei Salomão.

Dominando a arte da sedução, ela despertava nos homens, especialmente em Salomão, paixão e amor intenso e incontrolável. Que como descrito por Paz, faz um contraponto com o erotismo, onde afirma que

> O amor é uma atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é uma escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira. (Paz, 1994, p. 34)

Portanto, as frutas amazônicas, nos poemas de Luiz Bacellar, transcendem sua função alimentar e se transformam em metáforas sensuais do corpo humano. Nesse universo poético, o encontro entre homem e mulher é simbolizado pela união de diferentes frutos, em um jogo erótico que celebra a diversidade e a complementaridade dos corpos através dos frutos da Amazônia.

Considerações finais

Em *Sol de feira*, Luiz Bacellar nos presenteia com um banquete poético onde a sensualidade é a iguaria principal. Dos cinquenta rondeis que compõem a obra, mais da metade explora a temática erótica de forma inovadora e criativa. A analogia entre os frutos e o corpo humano, construída através de metáforas sensuais, transforma os alimentos em símbolos

da paixão e do desejo, convidando o leitor a uma experiência poética intensa e inesquecível.

Georges Bataille (1987) apresenta uma visão profunda e existencial da sexualidade, considerando-a como uma experiência que vai além dos limites do indivíduo e supera a desconexão que condena o ser. Ele identifica o erotismo como a substância da vida interior do homem, equiparando-o à experiência religiosa.

O erotismo se torna uma fonte inesgotável de energia que nos impulsiona a transcender os limites impostos pela sociedade. É uma força liberadora que nos conecta com a nossa animalidade mais primitiva, permitindo-nos experimentar sensações intensas e autênticas.

A linguagem poética de Luiz Bacellar se transforma em um convite à sensualidade. Ao comparar as frutas com o corpo humano, o autor cria uma sinestesia que desperta em nós uma série de sensações e emoções, além de inovar ao utilizar a fruta como metáfora para explorar a sensualidade humana, em que as frutas se tornam símbolos da feminilidade e da masculinidade.

Essa abordagem original nos convida a uma leitura sensível e sensual dos poemas, onde a metáfora corpo-fruta e fruta-corpo, presente em toda a obra, revela um universo poético repleto de erotismo, onde a natureza e o corpo se entrelaçam de forma íntima e sensual, revelando-se como um elemento fundamental para a compreensão da obra

Em sua poesia, Luiz Bacellar revela um universo erótico rico e diversificado. O poeta amazonense não se limita ao sublime, mas também explora o cotidiano, impregnando seus versos de uma sensualidade que vai do mais delicado ao mais intenso. Com isso, ele reinventa a linguagem poética, oferecendo ao leitor uma experiência estética única e provocante.

Referências

ALBUQUERQUE, Gabriel Arcanjo Santos de. *De sol e frutos – memória e ruptura na poesia de Luiz Bacellar*. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC. Campina Grande. Anais. Campina Grande: UEPB, 2013.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CABRAL NETO, Lucas Freitas. *Entre o verbal e o não verbal: natureza e erotismo na poesia de Luiz Bacellar e na fotografia de Normandy Litaiff***.** RD – Ano 6, V. 6, N. 11. Acesso em: http://periódicos.ufam.edu.br/Decifrar/index

LARAIA, Roque Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

NEVES, Lidiane Barreto Costa. *Sol de feira, de Luiz Bacellar: cultura e imaginário amazônico no pomar da ficção*. Téssera, Uberlândia, MG, v.4, n.1, p.77-100, jul./dez. 2021.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica. Uma poética do imaginário.* Belém, CEJUP, 1995.

PAZ, Octávio. *A dupla chama – amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont**.** São Paulo: Siciliano, 1994.

QUEIROZ, Monique Emanuelle Oliveira de. *Erotismo na poesia de Luiz Bacellar: Estudo sobre a evolução de um tema*. 2017.

9

POESIA MARGINAL: FLAGRANTES DE PÓS-MODERNISMO E SIMBOLISMO NA POÉTICA DE PAULO LEMINSKI

Jesua da Silva Maia

Introdução

A poesia marginal constituiu-se como um dos movimentos expressivos da literatura brasileira da segunda metade do século XX, caracterizando-se pela ruptura de paradigmas estéticos e formais. Marcada pela recusa a modelos literários consagrados, buscou elaborar uma linguagem próxima da oralidade, incorporando experimentações visuais, jogos de palavras, humor, ironia e irreverência. Nesse processo, a poesia se afastava da "forma literária oficial", associada a cânones parnasianos ou modernistas, para assumir um caráter subversivo e crítico.

O movimento emergiu no Brasil pós-Tropicalismo, em diálogo com as transformações culturais e políticas do período. Conforme Napolitano e Villaça (1998), o Tropicalismo foi uma experiência de transgressão cultural de grande alcance, que, mesmo quando não foi integralmente assimilada, não deixou de ser reconhecida pela sua radicalidade e por inaugurar "uma nova expressão estético-comportamental". Essa abertura estética impactou diretamente a literatura, em especial a poesia, ao propor uma postura de resistência criativa frente às restrições impostas pela Ditadura Militar. Nas palavras dos autores, "a Tropicália será a face positiva, prospectiva e culturalmente inovadora, do processo histórico marcado pelos 'impasses' catalizados pelo golpe militar de 1964" (Napolitano; Villaça, 1998, p. 3).

Embora o Tropicalismo tenha encontrado maior visibilidade na música, sobretudo com Caetano Veloso e Gilberto

Gil, além das criações de Hélio Oiticica nas artes visuais, seus efeitos reverberaram em diferentes áreas da cultura brasileira, entre elas a poesia. Nesse sentido, a Poesia Marginal incorporou o espírito transgressor tropicalista, deslocando-o para o espaço da escrita poética.

Um dos expoentes dessa vertente é Paulo Leminski, poeta, músico, tradutor, publicitário, professor e crítico literário curitibano, cuja produção condensou a essência marginal. Sua obra caracterizou-se pela recusa a modelos rígidos, pela experimentação linguística e pela valorização de uma estética híbrida, que unia lirismo, rebeldia e humor corrosivo. Leminski rompeu com a "simetria quadrada" herdada da tradição parnasiana, preferindo explorar trocadilhos, neologismos, expressões coloquiais, palavrões e metáforas que diluíam as fronteiras entre a alta cultura e a cultura popular.

Sua vasta produção, que inclui títulos como *Catatau* (1976), *Curitiba, etc*. (1976), *Não fosse isso e era menos/ não fosse tanto e era quase* (1980), *Caprichos e relaxos* (1983), *Jesus* (1984), *Agora é que são elas* (1984), *Distraídos venceremos* (1987) e *Metamorfose: uma viagem pelo imaginário grego* (1994), evidencia uma poética plural, que oscilava entre a experimentação vanguardista e a sátira política, entre o lirismo íntimo e a crítica social. Essa oscilação traduz precisamente o espírito da poesia marginal: tensionar os limites da forma literária e desestabilizar o discurso oficial.

À luz do que discute Hutcheon (1991), em *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*, ao enfatizar
que a produção artística pós-moderna, em vez de simplesmente rejeitar o passado, o retoma por meio da paródia e da ironia. Assim, o pós-modernismo não se desvincula da história, mas questiona como ela é construída e representada na narrativa. Nesse sentido, é possível compreender a Poesia Marginal como manifestação entrelaça a lógica pós-moderna de contradição. Esse paradoxo é visível na produção margi-

nal, que ao mesmo tempo se apropria de elementos da tradição literária e os desconstrói, produzindo a estética fragmentária, híbrida e provocativa.

Assim, a Poesia Marginal pode ser compreendida como reflexo da conjuntura cultural e política dos anos 1970 e constituinte de um processo mais amplo de reconfiguração da literatura brasileira. Ao desafiar normas formais e temáticas, ao ironizar o conservadorismo social e ao reivindicar a liberdade de expressão, esse movimento contempla um espaço de resistência estética que dialoga com debates sobre arte, política e identidade cultural.

Embora a reflexão de Hutcheon (1991) esteja centrada no romance, sobretudo na metaficção historiográfica, suas proposições dialogam com a poesia de Leminski, especialmente pela presença de recursos como a autorreferencialidade, a paródia, a ironia e a crítica aos discursos de poder, aspectos que se revelam fundamentais tanto na obra do poeta quanto na estética pós-modernista. Além disso, a dimensão crítica e social constantemente presente na escrita de Leminski aproxima-se da concepção de Fredric Jameson, para quem "nada existe que não seja social e histórico - na verdade, tudo é, 'em última análise', político" (1992, p. 18). Assim, o componente social em sua poesia reflete e questiona o contexto político do período, evidenciando como a experiência histórica e coletiva atravessa o ato de escrever e se converte em matéria literária.

A chamada geração do mimeógrafo, termo que passou a designar o movimento da poesia marginal nos anos 1970, representa um ponto importante na literatura brasileira pela forma como uniu criação estética, resistência política e experimentação social. Essa geração, formada por autores como Paulo Leminski, Ana Cristina Cesar, Cacaso, Torquato Neto, Chacal, Waly Salomão, entre outros, rompeu com os circuitos editoriais convencionais, optando pela produção artesanal, diversas vezes, confeccionada em casa, com o uso de mimeógra-

fos ou outros meios mais primários de reprodução. Os livros, panfletos e folhetos eram depois vendidos em praças, bares, universidades e festivais, instaurando uma nova lógica de circulação da palavra poética, direta, autônoma e insurgente.

Esse modo alternativo de produção e distribuição era um recurso técnico e um gesto político e estético. Ao retirar a poesia dos espaços institucionalizados e devolvê-la às ruas, os poetas marginais reivindicavam um diálogo mais íntimo com o público e um pertencimento maior ao seu tempo histórico. A poesia deixava de ser um produto distante, elitizado, e tornava-se um ato de partilha e convivência, ecoando as vozes urbanas, as contradições da juventude, o desencanto com o autoritarismo e o desejo de liberdade.

Nesse contexto, o caráter mobilizador e social da geração mimeógrafo expressava uma tentativa de reumanizar a linguagem, de fazê-la circular entre as pessoas comuns, nas esquinas e nos bares, como forma de resistência simbólica e de reconstrução da sensibilidade coletiva. Longe das normas morais e dos modelos formais do passado, a poesia marginal buscava um belo despojado, encontrando poesia no gesto banal, no corpo, no amor, na solidão e no caos urbano.

A linguagem dessa geração, marcada pela coloquialidade e pela fragmentação, traduzia o espírito do tempo, oscilando entre a ironia e a melancolia, o humor e a provocação. Nesse sentido, sua estética, simples, mas crítica, destacava a visão de mundo em que o poético se confundia com o cotidiano, e a palavra se tornava um instrumento de liberdade, expressão e contestação.

Na obra *Quarenta Clics em Curitiba* (1976), Paulo Leminski constrói uma poética do flagrante urbano, compondo pequenas cenas do cotidiano em versos breves, quase instantâneos fotográficos, como no poema:

> Ruas cheias de gente. Seis horas.
> Comida quente.
> Caçarolas. (Leminski, 1976, p. 10)

Esse fragmento exemplifica, de forma concisa e incisiva, aspectos centrais da poesia marginal em diálogo com a estética pós-modernista, tal como pensada por Linda Hutcheon. Sob a perspectiva de Hutcheon (1991), a obra pós-moderna caracteriza-se pela autorreflexividade, pela ironia e pela problematização de discursos e estruturas hegemônicas, além de promover a fusão entre o estético e o cotidiano. É justamente nesse ponto que o poema de Leminski se inscreve: ao eleger o ordinário como matéria poética, o autor tensiona as fronteiras entre arte e vida comum.

A cena evocada pode ser lida como a recriação de um grande encontro diário da população trabalhadora nas ruas, o fluxo anônimo de corpos que saem de casa em busca do sustento. É uma imagem recorrente nos centros urbanos brasileiros, seja às seis da manhã ou às seis da tarde, quando a cidade pulsa em ritmo de labuta. As "ruas cheias de gente" e as "caçarolas" remetem a rotinas compartilhadas, experiências coletivas marcadas pela repetição e pela necessidade, nas quais os sujeitos, embora anônimos, se reconhecem em práticas semelhantes.

Ao descrever o pós-modernismo como uma prática que incorpora e interroga o "ordinário", Hutcheon destaca seu potencial crítico ao romper as barreiras entre o artístico e o comum (Hutcheon, 1991, p. 20). No poema, Leminski apresenta uma cena aparentemente banal, o movimento urbano e a preparação da comida, mas essa banalidade é carregada de densidade simbólica. Ela evoca tanto a materialidade da vida urbana quanto uma certa alienação dos sujeitos imersos na repetição cotidiana. A economia verbal e a fragmentação sintática intensificam esse efeito, sugerindo que, por trás do trivial, há uma complexa rede de relações sociais, temporais e afetivas.

Assim, a simplicidade do poema revela-se deliberada e apenas aparentemente superficial. Em consonância com um gesto pós-modernista, Leminski transforma o mínimo em espaço de reflexão, convidando o leitor a questionar o que parece

evidente e a reconhecer, no cotidiano urbano, uma dimensão estética e crítica que resiste à invisibilidade do hábito.

Um ato socialmente simbólico

À luz do que preconiza Fredric Jameson, é possível ler o poema de Paulo Leminski como "um ato socialmente simbólico", no sentido de que os flagrantes do cotidiano urbano inscritos em *Quarenta Clics em Curitiba* condensam contradições históricas e sociais mais amplas. Em *O inconsciente político*, Jameson sustenta que todo texto cultural deve ser interpretado como uma mediação simbólica das forças sociais que o produziram; a literatura, nesse quadro, manifesta problemas coletivos que a sociedade não consegue resolver diretamente (Jameson, 1992, p. 18). Assim, mesmo quando a escrita evita a confrontação ideológica explícita, ela pode revelar, de modo oblíquo, o conflito estrutural que a atravessa.

Essa leitura ganha densidade quando entrelaçada à poesia marginal, movimento que, nos anos 1970, operou uma crítica às formas hegemônicas de circulação cultural e às retóricas oficiais, privilegiando o cotidiano, a oralidade, o fragmento e a experiência urbana imediata. Em Leminski, a concisão e a montagem de imagens mínimas, "ruas cheias de gente", "seis horas", "comida quente", "caçarolas", não são apenas escolhas estéticas; constituem um gesto político de rebaixamento deliberado do sublime e de recusa às grandes narrativas heroicas. É uma poética do mínimo que, ao se aproximar da vida ordinária, reinscreve a experiência social do trabalho, do cansaço e da repetição no campo da visibilidade literária.

Nas entrelinhas desse cotidiano, percebe-se a alienação naturalizada por uma rotina que não se questiona: sacrificar o sono e o descanso em nome da obrigação laboral aparece como dado evidente, quase neutro. É justamente aí que o "inconsciente político" se deixa entrever. A cena sugere um conformismo

estrutural, não por adesão consciente, mas por internalização de um ritmo social imposto, que romantiza a normalidade do dia a dia enquanto silencia as desigualdades que o sustentam. O poema, ao não explicitar a denúncia, a intensifica: a crítica emerge do próprio arranjo dos signos, da justaposição seca de imagens que reproduzem a engrenagem cotidiana.

Considerado o contexto histórico, o Brasil dos anos 1970, marcado pela repressão política e pela urbanização acelerada, esse gesto poético adquire maior espessura. A poesia marginal, ao optar por circuitos alternativos e por uma linguagem despojada, respondeu tanto às limitações impostas pela censura quanto à urgência de dizer o social sem recorrer ao discurso panfletário. Em consonância com Jameson, Leminski produz um texto que não confronta diretamente a ideologia, mas a revela implicitamente: o ordinário torna-se o lugar de inscrição do conflito.

Por fim, a oposição entre "comida quente" e "caçarolas" aciona uma tensão fundamental entre público e privado, trabalho e lar. O deslocamento do sujeito do espaço doméstico para a rua e o retorno mediado pela alimentação cotidiana evidenciam as condições materiais que organizam a vida em uma sociedade capitalista. Nesse sentido, o poema funciona como uma miniatura social: ao registrar o instante, ele captura a totalidade em forma condensada, confirmando a tese jamesoniana de que toda obra literária, mesmo a mais breve, é atravessada por uma lógica histórica que a excede. A poesia marginal, aqui, não apenas representa o cotidiano; ela o desnaturaliza, transformando o mínimo em índice crítico de uma estrutura social mais ampla.

Considerações finais

À luz das formulações de Linda Hutcheon (1991), o poema de Paulo Leminski analisado neste estudo confirma como a poesia marginal brasileira estabelece um diálogo profícuo

com os pressupostos do pós-modernismo. A fragmentação do verso, a recusa de nexos explicativos e a economia extrema da linguagem não configuram apenas traços formais, mas operam como dispositivos críticos. Ao abdicar de uma linearidade discursiva e de uma voz lírica totalizante, Leminski constrói uma escrita autorreflexiva, capaz de expor as contradições da experiência urbana sem recorrer a enunciados programáticos ou didáticos. A simplicidade aparente da linguagem funciona, assim, como estratégia estética de subversão: ela desloca o leitor de expectativas consolidadas sobre o "poético" e o obriga a confrontar a densidade simbólica do cotidiano.

Nesse horizonte, a poesia marginal, da qual Leminski é figura central, define-se menos como um movimento homogêneo e mais como uma prática de resistência estética e cultural. Sua recusa às formas grandiosas, aos temas elevados e às instâncias legitimadoras do campo literário tradicional coincide com a valorização do fragmento, do instante e da experiência comum. Importa reiterar que este trabalho se apoia em um recorte mínimo da obra de Leminski; ainda assim, esse fragmento é suficiente para evidenciar a potência crítica de uma poética que transforma o banal em matéria de reflexão. O cotidiano, longe de ser neutro ou despolitizado, surge como espaço de condensação de tensões sociais, afetivas e históricas.

A leitura se adensa quando articulada às reflexões de Heloisa Buarque de Hollanda, para quem a poesia marginal pode ser compreendida como uma forma de "resistência simbólica ao autoritarismo" (1981, p. 44). Tal resistência não se manifesta por meio do enfrentamento direto ou do discurso panfletário, mas por gestos sutis de deslocamento: escolher o cotidiano como tema, adotar uma linguagem coloquial, circular à margem dos grandes circuitos editoriais. No poema de Leminski, a opção por uma cena rotineira, ruas cheias, horários marcados, comida pronta, desloca o centro da atenção do épico para o ínfimo, do extraordinário para o repetitivo. Trata-se de um gesto político precisamente porque devolve

visibilidade a experiências ordinárias frequentemente naturalizadas e invisibilizadas.

Sob a ótica de Fredric Jameson (1992), essa cena mínima pode ser lida como um ato socialmente simbólico. Em *O inconsciente político*, Jameson afirma que todo texto literário, consciente ou não, organiza simbolicamente contradições históricas que não encontram resolução direta na esfera social. Assim, o poema de Leminski o reinscreve como sintoma de uma totalidade social marcada pela divisão entre trabalho e descanso, público e privado, produção e sobrevivência. A rotina representada, aceita sem questionamento explícito, revela, em seu silêncio, formas de alienação e conformismo que estruturam a vida em sociedades capitalistas.

A força do poema reside justamente naquilo que ele não diz de forma direta. Ao evitar a confrontação explícita com a ideologia dominante, Leminski expõe, de maneira implícita, o modo como essa ideologia se infiltra nos gestos mais simples. A brevidade do texto não empobrece sua leitura; ao contrário, intensifica sua carga simbólica. Como sugere Jameson, a literatura é capaz de miniaturizar a totalidade social, fazendo com que um instante cotidiano se torne índice de um sistema mais amplo de relações econômicas, políticas e culturais.

Desse modo, mesmo sem oferecer uma conclusão fechada, e talvez justamente por isso, o poema permanece em estado de abertura interpretativa. Ele convoca o leitor a preencher lacunas, a interrogar o que parece óbvio e a reconhecer o político onde, à primeira vista, haveria apenas normalidade. A poesia marginal de Leminski, situada entre o diálogo com o pós-modernismo e a experiência histórica brasileira dos anos 1970, reafirma-se como uma escrita do mínimo que carrega o máximo de tensão crítica.

Assim, estas considerações não se encerram como síntese definitiva, mas como convite à continuidade da leitura. A obra de Leminski demonstra que o cotidiano, quando atra-

vessado pela linguagem poética, deixa de ser mero registro do vivido e se converte em espaço de reflexão estética e social. A ausência de finalizações rígidas, longe de fragilizar o poema, sustenta sua vitalidade crítica, mantendo-o aberto ao tempo, à história e às múltiplas formas de interpretação que o leitor pode nele inscrever.

Referências

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Poesia marginal: Linguagem e luta*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.* Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1992.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M.. *Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate*. Revista Brasileira de História, v. 18, n. 35, p. 53–75, 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbh/a/QzhptqD6H8fdCnkms36Gx7H/abstract/?lang=pt Acesso em: 30 nov. 2025.

SILVA, Marcos. "Tropicalismo: Música, Performance e Paródia Trágica. (Brasil , 1965/1972)". Karpa 6 (2013). Disponível em: http://web.calstatela.edu/misc/karpa/KARPA6.1/Site%20Folder/marcossilva1.htm Acesso em: 30 nov 2025.

10

O PERCURSO LITERÁRIO E AS RELAÇÕES PSICOLÓGICAS DE PUNPUN ONODERA NO MANGÁ BOA NOITE PUNPUN[8]

Jade Willem Costa Almeida
Cacio José Ferreira
Norival Bottos Júnior

Introdução

Os mangás constituem uma forma de narrativa visual que articula texto e imagem para construir e veicular uma trama. Originários do Japão, caracterizam-se, em geral, pelo uso predominante do preto e branco e por uma leitura realizada da direita para a esquerda e de trás para frente, seguindo a convenção gráfica japonesa. Inicialmente vinculados à expressão cultural local, os mangás ganharam maior visibilidade internacional no período posterior à Segunda Guerra Mundial, quando artistas japoneses passaram a ter contato mais direto com os quadrinhos norte-americanos. A partir desse intercâmbio, os autores japoneses assimilaram determinadas técnicas narrativas e gráficas ocidentais, adaptando-as às especificidades culturais, sociais e estéticas do Japão, o que resultou em uma linguagem própria e singular.

A discussão acerca do estatuto dos mangás como literatura permanece aberta, sobretudo no meio acadêmico. Neste trabalho, parte-se do pressuposto de que os mangás podem ser

8 A presente pesquisa foi desenvolvida no âmbito da Iniciação Científica (PIBIC/PAIC 2023–2024), na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), integrando as atividades de formação acadêmica voltadas à investigação científica em nível de graduação. O estudo contou com a orientação do professor Cacio José Ferreira e com o apoio institucional do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por meio da concessão de bolsa de Iniciação Científica.

compreendidos como expressões literárias, uma vez que compartilham elementos fundamentais das narrativas literárias, tais como a construção de personagens, o desenvolvimento de enredos, a abordagem de temas universais e a exploração de conflitos humanos. Ainda que não haja consenso, como se observa em posições mais restritivas, a exemplo das reflexões de Eagleton (2001), que não reconhece as histórias em quadrinhos como literatura, diversos estudiosos têm ampliado essa compreensão, defendendo a inserção dos mangás no campo literário (Schodt, 1983; McCloud, 1995; Luyten, 2003; Luyten, 2012; Granjeiro, 2023). Esse movimento evidencia uma abertura progressiva das instituições acadêmicas para formas narrativas antes consideradas marginais ou periféricas.

Sob essa perspectiva, os mangás, enquanto forma de expressão literária, abrangem uma ampla variedade de gêneros, oferecendo narrativas distintas e estilos próprios. Assim como ocorre na literatura dita convencional, exploram diversos temas e emoções, dialogando com públicos diversos. Entre os gêneros mais recorrentes, destaca-se o *shōnen*, voltado principalmente ao público masculino jovem, caracterizado por traços mais marcados e narrativas centradas em ação, aventura e competição, como em *Naruto, Dragon Ball e One Piece*. O *shōjo*, direcionado ao público feminino, privilegia temas românticos e emocionais, com traços mais delicados, como se observa em *Sailor Moon* e *Cardcaptor Sakura*. Já o *seinen*, voltado ao público masculino adulto, aborda temáticas mais densas e complexas, a exemplo de *Berserk* e *Monster.*

Esses são apenas alguns entre muitos gêneros existentes, sendo comum que uma mesma obra incorpore elementos de diferentes categorias. Tal diversidade reflete a amplitude criativa e narrativa dos mangás enquanto forma de arte japonesa. Cabe ainda destacar que muitas das obras citadas receberam adaptações para *animes* (animações japonesas), processo recorrente que contribui significativamente para a ampliação de

sua circulação e reconhecimento em escala global, reforçando a visibilidade dos mangás no mercado cultural internacional.

Nesse cenário, destaca-se o *mangaká* Inio Asano, que alcançou projeção internacional por suas obras voltadas a temas profundos e complexos, com forte ênfase na psicologia humana e na crítica à sociedade contemporânea. Nascido em Ishioka, na província de Ibaraki, em 1980, Asano iniciou sua trajetória profissional publicando na revista *Monthly Ikki* a partir de 2001 (Pina, 2019).

Entre suas obras mais conhecidas está *Boa Noite Punpun*, composta por 13 volumes e 147 capítulos, publicados no Japão entre 2007 e 2013 pela editora Shogakukan. No Brasil, a obra foi lançada pela editora JBC em sete volumes. O mangá distingue-se por um estilo artístico simbólico e por uma narrativa densa e emocionalmente intensa, sendo amplamente reconhecido por seu retrato contundente da adolescência e por sua abordagem de temas como amor, família, violência, solidão e depressão. Nesse sentido, *Boa Noite Punpun* exemplifica como a linguagem dos mangás pode ser mobilizada para tratar questões existenciais complexas, afirmando-se como uma forma expressiva de arte e narrativa literária.

A obra explora de maneira central as relações sociais e interpessoais, apresentadas de modo realista e, muitas vezes, doloroso. O protagonista, Punpun Onodera, representado graficamente, assim como sua família, pela figura de um pássaro, é um jovem que enfrenta profundas dificuldades de comunicação e pertencimento, sentindo-se frequentemente isolado e incompreendido. Suas interações são marcadas por conflitos, frustrações e desilusões, o que intensifica o caráter introspectivo e psicológico da narrativa.

Diferentemente de mangás de grande circulação, como *Naruto* e *One Piece*, *Boa Noite Punpun* não se apoia em elementos fantásticos ou épicos, mas se concentra em aspectos considerados comuns da vida cotidiana. O enredo privilegia os

sentimentos humanos, as reflexões existenciais e o desenvolvimento psicológico dos personagens, enfatizando suas experiências e processos de amadurecimento ao longo da narrativa.

Dessa forma, este artigo desenvolve-se a partir de uma abordagem qualitativa, com o objetivo de compreender o mangá *Boa Noite Punpun* e a construção do personagem Punpun Onodera sob um viés literário e psicológico. Metodologicamente, a escolha da obra justifica-se pela amplitude e profundidade dos temas abordados, bem como pela relevância de refletir sobre o "eu" a partir das experiências pessoais e interpessoais do protagonista. Destaca-se, ainda, a importância de analisar o percurso literário de Inio Asano, considerando sua escrita, seus traços artísticos, suas influências e as situações narrativas construídas, em diálogo com aportes teóricos da psicologia, de modo a evidenciar a complexidade estética e humana presente na obra.

Boa Noite Punpun – volumes I e II

O mangá *Boa Noite Punpun*, de Inio Asano, acompanha a trajetória de Punpun Onodera da infância à vida adulta, explorando, ao longo de sua narrativa, questões pessoais e sociais como amor, amizade, família, religião, sexualidade e morte. A obra destaca-se por abordar temas densos e perturbadores por meio de uma linguagem visual singular, especialmente pela escolha estética de representar Punpun e sua família como figuras de pássaros, em contraste com os demais personagens, desenhados de forma realista. Essa opção gráfica reforça o caráter subjetivo da narrativa e evidencia o distanciamento emocional do protagonista em relação ao mundo que o cerca.

Embora o mangá esteja estruturado em quatro grandes fases da vida de Punpun, Ensino Fundamental I e II, Ensino Médio e período posterior à escolarização, este artigo concentra-se nos dois primeiros volumes, que retratam sua infância

e a transição inicial para o Ensino Fundamental. Nesses volumes, observa-se a formação emocional do personagem e o surgimento precoce de inquietações existenciais que irão atravessar toda a obra.

Nos volumes iniciais, o leitor é apresentado a Punpun Onodera como uma criança em torno de dez anos, sensível, introspectiva e marcada por dificuldades de comunicação e pertencimento. Inserido em um bairro comum do Japão, Punpun vive experiências cotidianas aparentemente simples, mas profundamente atravessadas por sentimentos de solidão, confusão e inadequação. Desde cedo, a narrativa sugere que o protagonista percebe o mundo de forma fragmentada, muitas vezes mediada por sua imaginação, o que intensifica sua fragilidade emocional.

No primeiro volume, Punpun é caracterizado como um menino tímido e curioso, cuja visão de mundo oscila entre a ingenuidade infantil e uma percepção precoce das dores da vida. Ele convive inicialmente com seus pais, cuja relação é marcada por conflitos, violência e instabilidade emocional. Posteriormente, passa a morar com a mãe e o tio, personagens igualmente atravessados por frustrações e problemas pessoais, o que contribui para um ambiente familiar disfuncional e pouco acolhedor.

No segundo volume, a narrativa avança alguns anos e apresenta Punpun já como um pré-adolescente, enfrentando os dilemas próprios dessa fase, como as transformações do corpo, as primeiras experiências afetivas, as amizades e as dúvidas relacionadas à identidade sexual. A obra aprofunda os conflitos familiares, abordando de forma mais direta a separação dos pais e as consequências emocionais desse rompimento na vida do protagonista. Além disso, o volume amplia o foco narrativo ao explorar aspectos da vida de seu tio, estabelecendo paralelos entre as experiências dos adultos e as angústias vividas por Punpun.

De modo geral, os dois primeiros volumes de *Boa Noite Punpun* cumprem a função de estabelecer a atmosfera literária

e psicológica da obra, apresentando o protagonista, seu núcleo familiar e os principais eixos temáticos que serão aprofundados ao longo da narrativa. A base construída nesses volumes sustenta o desenvolvimento posterior da história, que se torna progressivamente mais complexa, sombria e introspectiva.

A narrativa do mangá é marcada por forte carga emocional e por uma estrutura frequentemente não linear. Os capítulos alternam tempos, perspectivas e focos narrativos, deslocando-se entre Punpun e personagens secundários, o que amplia a compreensão do universo ficcional e reforça a dimensão coletiva das angústias apresentadas. Ao abordar temas universais ligados à condição humana, *Boa Noite Punpun* evidencia como as experiências individuais, sobretudo aquelas vividas na infância, moldam subjetividades, trajetórias e modos de estar no mundo.

O percurso literário de Punpun Onodera

Ao tratar do percurso literário de uma personagem, refere-se ao caminho narrativo e simbólico construído pelo autor para articular a trajetória individual à estrutura da obra e ao contexto em que esta se insere. No caso de Punpun Onodera, protagonista de *Boa Noite Punpun*, esse percurso é assinalado por questões sociais e psicológicas, configurando a jornada de formação atravessada por conflitos afetivos, familiares e existenciais. Ao longo da transição da infância para a adolescência, Punpun busca compreender a si mesmo e ao mundo ao seu redor, enfrentando experiências que tensionam sua subjetividade e moldam sua identidade.

A reflexão de Antonio Candido (1976) contribui de modo decisivo para a compreensão desse percurso ao enfatizar a relação dialética entre obra literária e contexto social. Para Candido, ainda que a literatura dialogue com a realidade por meio de uma função mimética, a criação artística não se

reduz à simples reprodução do mundo exterior; quando esse processo se torna unilateral, a obra perde sua totalidade estética. Sob essa perspectiva, Punpun Onodera pode ser compreendido como uma personagem construída a partir da observação da realidade social, mas reelaborada pela imaginação de Inio Asano, o que confere à narrativa uma dimensão simbólica e subjetiva que ultrapassa o real imediato.

A escrita de Asano caracteriza-se por uma representação direta e pouco complacente das experiências humanas, afastando-se de padrões normativos e idealizados. Em diálogo com Roland Barthes (1986), pode-se afirmar que essa opção estética privilegia uma comunicação transparente com o leitor, dispensando ornamentos excessivos. Ainda que *Boa Noite Punpun* apresente a fusão entre elementos surreais, como a representação de Punpun e de sua família em forma de pássaros, e elementos realistas, essa combinação não compromete a clareza narrativa. Ao contrário, funciona como recurso expressivo para externalizar a realidade interior dos personagens, permitindo que sentimentos, traumas e conflitos psíquicos sejam comunicados de maneira direta e impactante.

Do ponto de vista psicológico, o percurso de Punpun pode ser analisado à luz da teoria do apego de John Bowlby (1990), segundo a qual a formação de vínculos afetivos seguros na infância é fundamental para o desenvolvimento emocional ao longo da vida. Punpun cresce em um ambiente familiar disfuncional, marcado por um pai alcoólatra e violento, uma mãe emocionalmente exausta e agressiva, e um tio deprimido, igualmente atravessado por frustrações pessoais. Esse contexto fragiliza a construção de laços afetivos estáveis, contribuindo para problemas de autoestima, episódios depressivos e dificuldades de interação social enfrentados pelo protagonista. Sua trajetória, portanto, é permeada por lutas emocionais e intelectuais que se refletem em seu modo de agir, sentir e se relacionar.

As contribuições de Jean Piaget (1999) sobre o desenvolvimento humano auxiliam a compreender como o crescimento

em um lar instável compromete não apenas o autoconhecimento de Punpun, mas também sua capacidade de estabelecer vínculos sociais. O protagonista frequentemente evita confrontos diretos, o que se expressa formalmente na narrativa por meio de balões de fala em terceira pessoa e, muitas vezes, grafados em preto, sinalizando distanciamento emocional e dificuldade de assumir sua própria voz. Como afirma Piaget, "[...] toda ação – isto é, todo movimento, pensamento ou sentimento – corresponde a uma necessidade" (1999, p. 15–16), o que permite interpretar o comportamento de Punpun como resposta às demandas internas de proteção, compreensão e sobrevivência psíquica.

Ao longo de sua trajetória inicial, Punpun busca construir sua identidade e encontrar sentido para as experiências vividas em casa, na escola e em suas relações de amizade. Ainda segundo Piaget (1999), o processo de adaptação ocorre por meio da assimilação e da acomodação; nesse sentido, o protagonista passa a naturalizar a violência doméstica e os relacionamentos disfuncionais, pois esses constituem seu principal referencial afetivo. A imaginação e a fantasia surgem, inicialmente, como mecanismos de escapismo frente à realidade hostil. Contudo, à medida que a narrativa avança, tais recursos perdem força, obrigando Punpun a confrontar de modo mais direto o cenário em que vive. Como observa Piaget, quando a criança se afasta do real, ela substitui os objetos ausentes por representações dotadas de crença, que passam a equivaler ao próprio real (1999, p. 59).

Ao ampliar o foco para além do núcleo familiar, percebe-se que os conflitos enfrentados por Punpun não são isolados. Seus amigos mais próximos também vivenciam situações de instabilidade emocional e familiar, o que reforça o caráter coletivo das angústias apresentadas na obra. Shimizu, por exemplo, recorre a crenças fantásticas e a alucinações como mecanismo de defesa diante do luto pela morte da mãe, ocorrida ainda na infância. Sua relação com Punpun introduz uma dimensão de inocência e lealdade na narrativa, funcionando

como tentativa compartilhada de atribuir sentido a um mundo percebido como caótico.

Seki, por sua vez, assume uma postura mais realista e contestadora, timbrada pela necessidade precoce de lidar com responsabilidades financeiras e familiares. Essa vivência o torna sensível às hipocrisias e injustiças sociais, refletindo-se em sua resistência às normas escolares e sociais. Apesar de sua atitude defensiva, Seki desempenha o papel de protetor do grupo, revelando preocupação constante com os amigos, ainda que mantenha barreiras emocionais difíceis de transpor.

Harumin apresenta-se como uma figura mais otimista e conciliadora, oferecendo apoio emocional ao grupo e buscando soluções para os conflitos enfrentados pelos colegas. Sua mudança repentina de cidade, contudo, evidencia que mesmo personagens aparentemente leves e positivos também carregam perdas e rupturas significativas. Komatsu, inicialmente menos central, ganha relevância ao se destacar no badminton, especialmente no confronto com Yaguchi, rival amoroso de Punpun. Sua determinação e perseverança funcionam como fonte de encorajamento e equilíbrio emocional para o grupo.

Por fim, destaca-se a figura de Yuuichi Onodera, tio de Punpun, que assume uma função paterna em virtude do afastamento do pai biológico. Embora também seja marcado por traumas e fracassos pessoais, Yuuichi tenta orientar e proteger o sobrinho, estabelecendo uma relação ambígua, atravessada por proximidade e distanciamento. Essa dinâmica contribui para a complexidade das relações familiares representadas na obra e reforça a dimensão humana e imperfeita das figuras adultas que cercam o protagonista.

Desse modo, as relações sociais e interpessoais constituem um eixo estruturante da narrativa de *Boa Noite Punpun*. Elas não apenas definem o percurso literário de Punpun Onodera, mas também ampliam a densidade da obra ao oferecer

múltiplas perspectivas sobre a experiência humana. Ao evidenciar a fragilidade dos vínculos, a busca por pertencimento e a necessidade de apoio afetivo, o mangá constrói uma reflexão profunda sobre a formação do sujeito em contextos marcados pela instabilidade emocional e social.

Aiko Tanaka: desejo e espelho de Punpun

Aiko Tanaka, interesse afetivo central de Punpun Onodera em *Boa Noite Punpun*, constitui uma das figuras femininas mais relevantes da obra de Inio Asano. Sua presença narrativa articula, de modo sensível e perturbador, temas como amor, vulnerabilidade, esperança e medo. Aiko simboliza, para Punpun, a possibilidade de recomeço e de liberdade, ao mesmo tempo em que encarna as angústias e inseguranças que acompanham tais desejos. Por meio dessa personagem, Asano explicita a violência intrafamiliar e suas consequências, sobretudo sobre a subjetividade feminina, evidenciando como estruturas abusivas moldam comportamentos, afetos e expectativas de futuro.

A relação entre Aiko e Punpun é marcada por fortes paralelismos: ambos compartilham experiências de agressões físicas e psicológicas no âmbito familiar, o que os aproxima emocionalmente e os leva a projetar um no outro a fantasia de fuga para um espaço onde o sofrimento não exista. Nesse sentido, a ligação afetiva entre os dois personagens pode ser analisada à luz do conceito de complexo materno e das necessidades emocionais discutidas por Verena Kast em Filhas de Pai, Filhos de Mãe. A autora examina como as dinâmicas familiares, especialmente aquelas relacionadas à figura materna, exercem influência profunda no desenvolvimento emocional e psicológico dos indivíduos.

Aiko, submetida a um contexto de violência física e simbólica por parte da mãe, manifesta uma busca constante por pro-

teção, cuidado e reconhecimento afetivo. Punpun, por sua vez, também atravessado por experiências de negligência e agressão, anseia por acolhimento, compreensão e validação emocional. Conforme argumenta Kast (2022), quando as necessidades afetivas primárias não são satisfeitas no ambiente familiar, os indivíduos tendem a buscá-las em outras relações, frequentemente de maneira disfuncional e marcada por dependência emocional, idealização excessiva e medo de abandono. Essa dinâmica se manifesta de forma evidente na relação entre Aiko e Punpun, que se constrói menos como um espaço de equilíbrio e mais como uma tentativa mútua de suprir carências profundas.

A presença de Aiko é fundamental para o percurso literário e psicológico de Punpun, pois ela atua como espelho de aspectos que o protagonista procura ocultar em si mesmo, tais como o medo, a vergonha e a tendência à evasão diante dos conflitos. A insistência de Aiko na ideia de fuga, retomada em diferentes momentos da narrativa, confronta Punpun com seus próprios limites emocionais. A reação do protagonista ao novo convite de Aiko para fugir, quando ele se vale da situação envolvendo Yaguchi como justificativa para não agir, evidencia sentimentos de insuficiência, covardia e baixa autoestima, reforçando a percepção de inadequação.

Dessa forma, Aiko Tanaka assume, para Punpun, a função simbólica ambígua: representa, simultaneamente, o ideal de afeto e liberdade que ele almeja e o reflexo doloroso de sua autopercepção negativa, marcada pela crença de não merecer amor ou felicidade. A relação entre ambos, longe de configurar um refúgio seguro, expõe as feridas emocionais que compartilham e revela como o amor, quando atravessado por traumas não elaborados, pode se tornar um espaço de projeção, dependência e sofrimento. Nesse sentido, a personagem Aiko contribui decisivamente para aprofundar a dimensão psicológica da obra, evidenciando a complexidade das relações afetivas em contextos de violência, abandono e fragilidade emocional.

Autopercepção e identidade

À luz das reflexões de Diane E. Papalia e Gabriela Martorell (2021), que investigam a complexidade das relações interpessoais e seu impacto no desenvolvimento emocional ao longo do ciclo vital, é possível estabelecer uma correlação consistente com *Boa Noite Punpun*, obra na qual Inio Asano retrata, de forma literária e simbólica, diferentes estágios do desenvolvimento humano por meio da trajetória de Punpun Onodera. A centralidade das relações humanas na constituição da identidade do sujeito aproxima a narrativa do conceito de individuação, formulado por Carl Gustav Jung, entendido como um processo natural que "objetiva o desenvolvimento da personalidade individual" (Jung, 2013b, p. 525). Cada experiência vivida por Punpun, especialmente aquelas mediadas por vínculos afetivos frágeis ou disfuncionais, contribui para sua autocompreensão e para a lenta e dolorosa construção de sua subjetividade. Nesse sentido, a individuação configura-se, para o personagem, como um percurso contínuo e conflituoso, marcado por introspecção, sofrimento psíquico e tentativas de amadurecimento emocional.

A representação gráfica de Punpun e de sua família como figuras de pássaros provoca estranhamento no leitor, sobretudo pelo contraste com os demais personagens da narrativa, desenhados de forma realista. Tal escolha estética pode ser interpretada à luz do conceito junguiano de persona, definida como uma máscara que "surgiu por razões de adaptação ou de necessária comodidade, mas que não é idêntica à individualidade" (Jung, 2013b, p. 433). A aparência simplificada e estilizada dos pássaros funciona, assim, como um dispositivo simbólico que oculta a complexidade emocional dos personagens, dissimulando conflitos internos profundos e identidades fragmentadas.

Embora o símbolo do pássaro esteja tradicionalmente associado à liberdade, à transcendência e à esperança, na nar-

rativa de Boa Noite Punpun ele adquire um sentido invertido. Longe de sugerir leveza ou possibilidade de fuga, essa imagem reforça a ideia de aprisionamento psíquico: Punpun e sua família permanecem enclausurados em seus traumas, medos e emoções não elaboradas, incapazes de romper com os ciclos de sofrimento que os cercam. Essa representação simbólica articula-se tanto ao conceito de persona quanto ao de sombra, compreendida por Jung como o conjunto de traços obscuros, reprimidos ou não reconhecidos da personalidade (Jung, 2015).

Nos momentos iniciais da narrativa, a figura do pássaro opera predominantemente como persona, mascarando os conflitos internos e oferecendo uma aparência de simplicidade e neutralidade emocional. Contudo, à medida que a história avança, as transformações dessa representação, seja pela fragmentação, seja pela distorção da imagem de Punpun, passam a revelar aspectos reprimidos e desconhecidos de sua psique, associados à sombra. Esse movimento simbólico evidencia o aprofundamento do sofrimento psicológico do personagem e a gradual emergência de conteúdos inconscientes.

Dessa forma, a trajetória de Punpun Onodera pode ser interpretada como um processo de individuação inacabado e marcado por rupturas, no qual o protagonista busca integrar sua persona e sua sombra. Ao confrontar seus medos, desejos e frustrações, Punpun avança, ainda que de modo instável e doloroso, em direção a uma maior consciência de si. A narrativa de Asano, ao articular desenvolvimento emocional, relações interpessoais e símbolos psicológicos, constrói um retrato complexo da formação do sujeito, evidenciando como a identidade se constitui em meio a conflitos internos, vínculos frágeis e tentativas contínuas de dar sentido à própria existência.

Considerações finais

Em *Boa Noite Punpun*, Inio Asano constrói um conjunto de personagens, Punpun, seus familiares e seu círculo de amizades, que funciona como dispositivo narrativo para a exploração de diversos aspectos da natureza humana. Cada personagem é elaborado de modo a representar diferentes facetas das relações sociais e interpessoais, permitindo uma reflexão aprofundada sobre temas como amizade, amor, solidão, violência simbólica e conflitos familiares. Ao articular essas trajetórias individuais, Asano revela como experiências afetivas e contextos de convivência moldam subjetividades frágeis e em formação.

A narrativa incorpora, ainda, procedimentos de caráter metaficcional e metaliterário, perceptíveis tanto nas referências culturais e literárias quanto na forma como o autor problematiza a própria construção da narrativa e de seus personagens. *Boa Noite Punpun* relata uma história sobre relações humanas e interroga essas relações de maneira reflexiva, inserindo o cotidiano como espaço privilegiado de questionamento existencial. Esse processo metaliterário manifesta-se na fluidez da escrita, na fragmentação temporal e na alternância de focos narrativos, recursos que ampliam a densidade interpretativa da obra e convidam o leitor a uma leitura introspectiva.

Além das abordagens discutidas neste estudo, a obra oferece outras possibilidades analíticas que extrapolam o escopo aqui delimitado. Uma delas consiste na aplicação das noções de arquétipos e inconsciente coletivo, conforme formuladas por Carl Gustav Jung (2013a), associadas a leituras de caráter mitológico. Tal perspectiva permitiria investigar o simbolismo literário e imagético presente no mangá, aprofundando a compreensão de suas estruturas simbólicas e de seus significados universais.

De modo geral, o mangá evidencia como os vínculos familiares, as amizades e as relações amorosas de Punpun

influenciam diretamente seu desenvolvimento emocional e psicológico. À luz dos referenciais teóricos mobilizados, é possível compreender a trajetória do protagonista como um processo gradual de amadurecimento, no qual as relações humanas desempenham papel central. A narrativa também explicita as consequências da fragilização ou ruptura desses vínculos, revelando como a ausência de suporte afetivo contribui para conflitos internos persistentes.

Assim, *Boa Noite Punpun* não apenas expõe as complexidades vividas por Punpun Onodera ao longo da infância e da adolescência, mas também apresenta os primeiros indícios dos conflitos psíquicos que moldarão sua trajetória futura. Esses elementos constituem a base de seu desenvolvimento emocional, pessoal e social, que se aprofundará nos volumes seguintes da série, reafirmando a obra como um espaço privilegiado para a reflexão sobre subjetividade, relações humanas e formação do sujeito contemporâneo.

Referências

ASANO, Inio. *Boa noite Punpun*: vol. 1. Trad. Edward Kondo. São Paulo: 2022.

ASANO, Inio. *Boa noite Punpun*: vol. 2. Trad. Edward Kondo. São Paulo: 2022.

BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos seguidos de o grau zero da escritura*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1986.

BOWLBY, John. *Apego e perda, Vol 1*. Apego: a natureza do vínculo. São Paulo: Martins Fontes. 1990.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção.* São Paulo: Perspectiva, 1976.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

GRANJEIRO, Marcos Vinicius Mesquita. *Literatura infanto-juvenil e mangá: um olhar acadêmico sobre a obra Hagane no Rekinjutsushi, de Hiromu Arakawa*. 2023. 20 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras Português) — Universidade de Brasília, Brasília, 2023.

JUNG, Carl G. Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética. In: JUNG, Carl G. *O espirito na arte e na ciência***.** Petrópolis: Vozes, 2013a.

JUNG, Carl G. Definições. In: JUNG, Carl G. *Tipos Psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 2013b.

JUNG, Carl G. A sombra. In: JUNG, Carl G. *Aion: – estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 2015.

KAST, Verena. *Filhas de pai, filhos de mãe: Complexos materno e paterno e caminhos para identidade própria*. Petrópolis: Vozes, 2022.

LUYTEN, Sônia. Mangá produzido no Brasil: pioneirismo, experimentação e produção. In: *XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, da INTERCOM–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Belo Horizonte (MG). 2003

LUYTEN, Sonia. *Mangá, o poder dos quadrinhos japoneses***.** São Paulo: Ed. Hedra, 2012.

MCCLOUD, S. *Desvendando os Quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 1995.

PAPALIA, Diane E.; MARTORELL, Gabriela. *Desenvolvimento humano*. Porto Alegre: Artmed, 2021

PIAGET, Jean. *Seis Estudos de Psicologia*. Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 1999.

PINA, Daniel Luis Arcanjo. *Pípípí pópópó Oyasumi Punpun*. 2019.

SCHODT, Frederik L. *Manga! Manga!: the world of Japanese comics*. Tokyo/New York: Kodansha International, 1983.

11

A TEMATIZAÇÃO DA VIOLÊNCIA NO CONTEXTO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE DO CONTO "DIANA", DE RUBEM FONSECA

Gabriela de Lima Barbosa
Victória Silva de Almeida

Introdução

O diálogo entre cultura brasileira e literatura oferece um vasto campo de possibilidades de análise, isto porque permite a observação do fazer literário em consonância com as tensões sociais que permeiam determinada sociedade, uma vez que, intrínseco ao ato humano de buscar expressar a si e ao mundo por ele percebido, o trabalho com a linguagem é desenvolvido conforme o tempo, as motivações e os preceitos seguidos por aquele que lhe dá a forma: o autor. Por mais divergente que sejam as considerações acerca do que pode ser, ou não, tido como literatura, é um consenso que a mesma não corresponde a uma transcrição da realidade, mas a uma representação da mesma, através do modo com o qual o escritor opera com as palavras, imprimindo-lhe esteticidade.

Ao olharmos para a história da literatura, podemos observar o caráter cambiante do fazer literário por meio da periodização que lhe permeia. As escolas, ou movimentos literários, que integram este panorama consistem em um resultado de toda uma análise realizada acerca de autores e obras que marcaram determinada época, tornando-se as principais expressões do período no qual se encontram. Alfredo Bosi exemplifica essa relação ao afirmar que:

> A criação de um poema, de um romance, de um quadro, de um drama é, frequentemente, resultado de tensões muito fortes no interior

> do indivíduo criador, tensões dentre as quais é modelo exemplar o compromisso (bem ou mal resolvido) entre as forças anímicas ansiosas por exprimirem-se e a tradição formal já historicizada que condiciona os modos de comunicação. (Bosi, 1992, p. 343)

Com isso, podemos observar que apesar de ocorrer uma certa ruptura entre cada movimento literário que compõe o panorama histórico da literatura, não se trata de uma interrupção de todo definitiva, dado que é recorrente, como enfatizado acima através de Bosi, o retorno e/ou o diálogo com formas e concepções cristalizadas ao longo da tradição literária. Esta relação entre diversos aspectos configura-se, portanto, como parte integrante do processo criativo dos artistas que, apesar de incluir o uso de formas e técnicas já consagradas pela tradição, também podem ser subvertidas e transformadas para serem expressadas de uma forma inovadora, quando motivadas pelas forças anímicas do criador - emoções, tensões internas, motivações.

Sendo assim, ao pensar o processo de composição de uma obra de arte, do texto literário em específico, é preciso levar em consideração que o seu desenvolvimento envolve diversos processos, entre eles, a intenção do autor – que se liga diretamente às suas motivações –, o contexto social no qual o mesmo está inserido, bem como as próprias técnicas herdadas da tradição. Estes processos vão compondo um todo de um trabalho estético que, conforme pontuado por Bosi, pode ser considerado tanto expressivo, como artesanal:

> Estamos diante de uma tela móvel de operações: a intencionalidade do artista vai plasmando, graças ao domínio das técnicas aprendidas, o seu próprio modo de formar que, a certa altura, pode alcançar o nível de estilo pessoal. As variantes de um verso, as sucessivas redações de um conto, ou os múltiplos esboços de uma figura ilustram eficazmente esse processo ao mesmo tempo expressivo e artesanal. A escolha de uma palavra, e não de outra, de um traço, e não de outro, responde ora a determinações do estilo da época (a face cultural do gosto), da ideo-

> logia e da moda, ora a necessidades profundas de raiz afetiva ou a uma percepção original da realidade. (Bosi, 1986, p. 24-25)

Neste sentido, é importante pontuarmos que alguns elementos contribuem para a composição da esteticidade de uma obra, elementos que, em um plano individual, passam a fazer parte do estilo pessoal de cada artista, o que torna possível identificar, por exemplo, um autor pelo seu modo de narrar uma história, pelo modo como constrói os desfechos ou ainda pela tematização recorrente em sua criação, constituindo, assim, o seu projeto estético.

Nas tendências contemporâneas da literatura brasileira, um autor que se destaca por seu estilo de escrita e pelos temas abordados em suas obras é Rubem Fonseca, renomado contista brasileiro. Oriundo de Minas Gerais, ainda quando criança se mudou para a cidade do Rio de Janeiro. Leitor desde a juventude, com grande apreço por romances policiais americanos, buscou, por volta dos dezoito anos, dar início à carreira de escritor, ao tentar publicar alguns contos que havia produzido. Contudo, em função de um contratempo na editora para a qual os levou, o intuito que o jovem Rubem tinha de virar escritor acabou ficando para trás diante da frustração de sua primeira tentativa. Após esse episódio, Rubem não ficou parado, formou-se em Direito, trabalhou como comissário de polícia, perito psicológico, professor e como executivo em uma empresa de energia elétrica. Somente a partir da década de 60 começa a trilhar e a marcar seu nome no âmbito da literatura, tornando-se um dos maiores contistas brasileiros da contemporaneidade, tendo este reconhecimento ainda em vida, dado que veio a falecer em 15 de abril de 2020.

Cabe apontar que a noção de contemporâneo sobre a qual nos debruçamos para a feitura deste trabalho é a proposta por Giorgio Agamben. Em seu ensaio intitulado *O que é o contemporâneo*, o filósofo afirma que o contemporâneo é aquele

que não se deixar cegar pelas luzes de seu tempo, sendo capaz de enxergar as mazelas que o constituem, ou seja, o seu pior:

> [...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo. (Agamben, 2009, p. 64)

Esta proposição se adequa à escrita de Rubem Fonseca em função desta ser marcada por uma linguagem bastante coloquial, objetiva e, por vezes, irônica, que tende a fazer uma retratação da violência urbana que se manifesta na sociedade brasileira. É comum ao longo dos seus textos a presença de personagens marginalizadas, caracterizadas por vícios e desvios éticos, tais como criminosos, prostitutas, assassinos, sádicos sexuais, etc., como uma forma de exprimir não apenas a desigualdade social que permeia as relações estabelecidas no país, mas também a falta de moralidade e a corrupção que coadunam para a brutalidade deste cenário. Assim, Rubem Fonseca, ao trabalhar com estes elementos, consegue expor em suas linhas literárias as trevas que integram o período e as relações permeadas por (des)afetos da era que se predispôs a retratar em suas obras: o Brasil pós 1960, sua contemporaneidade.

À vista disso, este trabalho visa analisar sobre o conto *Diana*, presente no livro *Ela e outras mulheres* (2006), o qual é composto por vinte e sete contos voltados para explorar temáticas referentes ao universo feminino, imprimindo aspectos sociais relacionados às realidades nas quais muitas mulheres estão inseridas. No conto objeto de nossa análise, portanto, buscamos apresentar como Rubem Fonseca retrata, por meio de uma linguagem crua e direta, a banalização da violência sexual direcionada à figura feminina ao dar foco para os aspectos mais vis da condição humana, evidenciando o que de pior pode existir em um ser humano: a brutalidade de seus atos.

Um olhar para a violência urbana e seus desdobramentos

Em *Diana*, dois personagens são responsáveis pelo andamento da narrativa: uma bela jovem que afirma ser ninfomaníaca, cujo nome é homônimo ao título do conto, e Manoel, que é quem narra a história. Ambos se encontram ao acaso em um boteco pela madrugada e começam a conversar, até que, em dado momento, Diana revela a Manoel seu desejo sexual e os dois resolvem partir rumo à casa da moça, onde o envolvimento sexual entre eles resulta na morte da jovem. Neste conto, então, podemos destacar alguns pontos que chamam atenção ao longo de sua leitura, a citar, primeiramente, o discurso da figura de Manoel, que é quem apresenta os acontecimentos sucedidos. Para tanto, é necessário ter em mente que a acepção de discurso aqui adotada leva em consideração que este se trata da "[...] palavra em movimento, prática de linguagem: com o estudo do discurso observa-se o homem falando" (Orlandi, 1999, p. 15), ou seja, trata-se da perspectiva sob a qual determinado ponto e/ou acontecimento é apresentado.

À luz disso, vemos no conto que Manoel, narrador-personagem, afirma que foi Diana quem chegou e o abordou no boteco no qual ele estava, até o momento, quieto tomando café, do mesmo modo que alega que a moça declarou ser uma ninfomaníaca e que ela queria ter relações sexuais de forma sádica com ele. Antes de dar prosseguimento, é importante levar em consideração que a ninfomania não passa de um mito, dado que esta "[...] como doença orgânica ou distúrbio psicológico diagnosticável, com sintomas cientificamente definidos, não existe" (Lins, 2020, p. 244). Este mito foi fortificado ao longo do tempo em função da crença – e até mesmo imposição – de que as mulheres não sentiam/(-ssem) prazer sexual, assim, qualquer uma que demonstrasse sentir prazer era tida como uma doente, uma ninfomaníaca (ibidem, p. 243). Com base nessa crença/fantasia, "A ideia de ninfomania serviu a muitos

interesses ao longo do tempo. Desde a utilização mais grosseira de advogados, que revertiam acusações de estupro contra a vítima [...]" (ibidem, p. 244), o que acabou fazendo com que muitos estupradores ficassem impunes dos crimes sexuais que cometeram. De forma similar, ainda nos dias de hoje é bastante comum que muitas mulheres que foram violentadas sexualmente não consigam provar a culpa de seus violentadores, sendo, inclusive, culpabilizadas pelo acometido em função das roupas que utilizavam no momento do ato ou do nível de sobriedade no qual estavam, por exemplo.

Um ponto comum nas narrativas de Rubem Fonseca é a retratação de personagens marginalizadas, excluídas da sociedade, como é o caso de Diana. Objetificada pelo narrador e reduzida ao seu instinto sexual, a moça é destituída de humanidade, o que coincide com o conceito de vida nua, proposto por Giorgio Agamben, em oposição à vida dotada de dignidade: "A dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé--bíos*, exclusão-inclusão. [...] a vida nua, isto é, a vida matável e insacrificável do *homo sacer* [...]" (Agamben, 2007, p. 16).

Além de Diana ser essa representação da vida nua, ou seja, da vida destituída de valor político e social, a personagem, ao ter como principal característica a ninfomania sob uma visão estigmatizada que a exclui socialmente, também é a representação do *homo sacer,* aquele indivíduo que pode ser morto, que não é protegido pela lei, mas que, ao mesmo tempo, não pode ser sacrificado, por não ser digno de uma passagem ritualística: "[...] na definição de Festo, a especificidade do *homo sacer*: *a impunidade da sua mane e a veto de sacrificio*"(ibidem*,* p. 81).

Isto posto, no conto é apresentado ao leitor apenas um ponto de vista, apenas uma versão, a de Manoel, que foi o responsável pela morte de Diana em pleno ato sexual, o qual o mesmo alega ter sido consensual, aliás, a pedido da vítima

que queria relacionar-se com um homem sádico: "Hoje minha fantasia é ir para a cama com um homem sádico, que me amarre, me ameace, me dê alguns tapas, mas sem machucar muito. Você é esse homem?" (Fonseca, 2006, p. 33). No relato do narrador-personagem acerca da fala de Diana, a moça pede para que o sexo violento que desejava ter não a machucasse tanto e Manoel, após as preliminares, diz a ela o modo com o qual a fará alcançar o orgasmo: "Vou apertar o seu pescoço e você vai ter uma sensação de morte e nesse momento vai ter o orgasmo que nunca teve em sua vida" (ibidem, p. 35). Porém, a vontade da moça não é atendida por completo, dado que após Diana atingir o gozo, Manoel continua a estrangulá-la e apenas quando sente os ossos do pescoço de Diana quebrarem é que ele goza "[...] um gozo longo e purgante" (ibidem, p. 35).

Neste sentido, cabe destacar que o referido conto carrega o traço característico da escrita de Rubem Fonseca: a brutalidade, estilo de escrita do qual o próprio Rubem foi precursor no Brasil e que possui raízes no romance policial. De acordo com os pesquisadores Igor Alexandre Borges e Leandro Souza:

> A literatura "brutalista" de Rubem Fonseca, assim denominada por Alfredo Bosi (2002), em 1975, apresenta em meio a suas características, uma intensa manifestação da crueldade em suas variadas formas. Seja pela representação das personagens e suas ações quanto ao modo com que o autor constrói as relações entre elas ou, ainda, na estrutura e linguagem empregadas nas narrativas. (Souza, 2018, p. 402)

Tais elementos se fazem presentes de forma bastante expressiva em *Diana*, primeiramente, como já evidenciado acima, por meio da frieza e da caracterização das atitudes tomadas por Manoel, como também na relação que o mesmo estabelece com Diana, centrada, sobretudo, na violência – que consiste na "[...] agressividade utilizada para fins destrutivos; é a expressão patológica de um impulso agressivo desproporcionado"(Muribeca, 2017, p. 158), e na crueldade, derivada

do latim *cruor* "[...] palavra que significava – tirar sangue", "expor a carne crua sob a pele"." (Santos, 2004. p. 41), mas que nos textos de Rubem Fonseca "[...] se estabelece por suas personagens serem cínicas, maquiavélicas ou, quiçá, de esperteza acima da média" (Borges & Souza, 2018, p. 408).

Vera Lúcia Follain de Figueiredo em seu estudo sobre a obra de Rubem Fonseca (2014, p. 171), afirma que "[...] nada é mais cruel que o acaso" (*apud* Borges & Souza, 2018, p. 408). Levando tal afirmativa para o conto em questão, vê-se que a crueldade de Manoel começa a se estabelecer na casualidade do encontro de ambos no boteco no qual se conheceram, dado que, partindo da premissa de que o encontro dos dois naquele recinto foi realmente por acaso, a partir do momento que Diana demonstra o desejo de ter relações sexuais com Manoel, este, automaticamente, coisifica a moça como um objeto de obtenção de prazer. Essa intenção se intensifica ainda mais quando a jovem diz querer ter uma relação sádica com ele, pois, munido de uma justificativa para suas ações agressivas antes e durante o ato sexual, pôde externalizar sua vontade de obtenção de prazer por meio da violência, conferindo-lhe uma espécie de poder sobre ela, dado que "[...] o homem pode extrair prazer do abuso, do excesso da violência exercida sobre o outro, transformando a agressividade e a crueldade de praticar a violência numa zona permanente de prazer, na obtenção do gozo" (Muribeca, 2017, p. 160). Assim, ao final do conto, sua real face é demonstrada, temos a mostra de quem/o que de fato ele é, um psicopata, tendo em vista que:

> O psicopata, segundo Robert Hare (2013), é alguém que sabe o que faz, mas não sente nenhum tipo de remorso ou arrependimento. Entende as normas da sociedade, mas não sente empatia por ninguém. É mentiroso e manipulador de uma maneira natural e consegue, com isso, enganar a todos que o rodeiam. O psicopata é como um ator que interpreta o papel que lhe convém para alcançar seus objetivos. (Muribeca, 2017, p. 161)

Outro traço a ser apontado no conto a respeito do estilo brutalista, é referente à linguagem empregada, uma vez que esta acaba sendo um demonstrativo da violência que permeia o brutalismo, aqui em específico de Rubem Fonseca, com o uso de frases curtas, coloquialidade e palavrões, como pode ser averiguado no seguinte trecho: "Vamos dar uma volta, eu disse, não gosto de foder mulher de porre./ Esse linguajar me dá tesão, palavras sujas me dão tesão" (Fonseca, 2006, p. 33).

O uso de uma linguagem mais brutalista, como já mencionado, e o ritmo narrativo construído por Rubem Fonseca – com a ausência de julgamentos explícitos acerca dos comportamentos e as lacunas que vão sendo preenchidas aos poucos, mantendo o tom de mistério –, contribuem também para a caracterização de personagens imprevisíveis, que não revelam de imediato suas motivações.

Ao observarmos, portanto, com maior atenção a figura de Manoel, percebemos que ele, na verdade, é um homem cínico e dissimulado. Assim que se conhecem no boteco, Diana e Manoel conversam brevemente, e ele vai simulando um falso desinteresse pela jovem, com respostas curtas aos questionamentos da moça e sem perguntar nada sobre ela, o que faz com que Diana compartilhe mais informações sobre si própria, como o fato de ser ninfomaníaca. Logo depois, a jovem manifesta seu interesse sexual por ele, momento em que acontece a seguinte cena:

> - Nós, as ninfomaníacas, somos pessoas impulsivas. Vemos um determinado homem e queremos levar ele para a cama. [...] Agora, se eu convidar você para ir para a cama comigo você não vai resistir, vai topar, não vai?
>
> - Olhei para ela. Você bebeu?
>
> - Bebi champanhe, na festa. Mas lá só havia homens sem graça, e antes de escolher errado dei o fora.
>
> - Pedi ao garçom um café puro duplo.
>
> - Bebe isso aqui, eu disse.
>
> - Ela tomou o café. Paguei a conta. (ibidem, p. 33).

Esse primeiro comportamento, de certa forma, engana o leitor, pois faz parecer que Manoel possui algum senso de moralidade. Contudo, sua suposta preocupação com a sobriedade da moça não passa de uma dissimulação para ganhar a confiança dela e camuflar suas reais intenções. Logo no início da trama, já vemos como Manoel busca passar uma certa imagem de si próprio, passando uma ideia de bom moço, como na cena transcrita acima, e uma outra imagem de Diana, dado que faz questão de pontuar o fato de que ao chegar no boteco, a moça fez questão de sentar-se ao seu lado, mesmo tendo outros lugares disponíveis, dando ênfase, ainda, à sua aparência provocativa:

> Tomava o café quando a mulher entrou, deu uma olhada no balcão e sentou ao meu lado. Havia outros lugares vazios. Ela estava vestida de negro, usava uma maquiagem pesada, mas mesmo assim podia-se ver que era uma mulher jovem e bonita. Devia ter vindo de uma festa. (ibidem, p. 31)

É interessante apontar que o homem despretensioso que ele pintara ser no início do conto é desfeito conforme o desenvolvimento da trama, como ao sugerir que ambos sigam para o apartamento de Diana, após certificar-se de que a moça morava sozinha e de que seu prédio não tinha porteiro. Outro fato a ser mencionado é que Manoel diz ser desempregado, dando a entender que nunca teve um emprego, porém, quando ele e Diana já estavam na casa da moça e ela diz que terá que rasgar uns lençóis para que ele possa a amarrar na cama, algo inusitado acontece que surpreende tanto Diana quanto o leitor. Manoel tinha consigo algemas, o que faz com que se pense que ele trabalha com algo que envolva o uso delas, mas ele logo nega essa hipótese: “Não é necessário, eu disse, tirando as algemas do bolso. Eu vou algemar você./ Algemas? Que maravilha. Você é policial?/ Não./ Onde foi que você arranjou isso?/ Comprei. Tira a roupa e deita na cama” (ibidem, p. 34).

Essas circunstâncias, aliadas à postura de Manoel ao longo da narrativa, dão indícios da possibilidade de que ele tenha premeditado suas ações ou, pelo menos, parte delas. Sua intenção de matá-la estava implícita em sua fala no momento que ela o questiona se ele seria o homem sádico que ela estava procurando e ele responde com um "mais ou menos":

> - Hoje minha fantasia é ir para a cama com um homem sádico, que me amarre, me ameace, me dê alguns tapas, mas sem machucar muito. Você é esse homem?
> - Talvez.
> - Talvez? Ou é ou não é.
> - Sou. Mais ou menos.
> - Mais ou menos?
> - Você vai ver [...]. (ibidem, p. 33-34).

Ao leitor mais desatento pode parecer que essa ambivalência suscitada pelo "mais ou menos" se refere ao sadismo desejado pela moça, mas ao final do conto fica claro que, na verdade, era referente ao fato de ele não ser exatamente esse homem que não a machucaria muito. O que deixa em maior evidência, no entanto, a sua inescrupulosidade, assim como sua provável intenção, é que Manoel só atingiu o gozo quando sentiu que havia matado Diana.

Neste ponto, é interessante apontarmos o caráter niilista que se manifesta no conto a partir de Manoel. Em sua acepção inicial, niilismo faz referência ao nada, à ausência de sentido das coisas, que leva ao questionamento de preceitos estabelecidos socialmente e até mesmo do próprio fluxo da vida. Ao pensar este fenômeno, Nietzsche apontou a deflagração do mesmo na era moderna como o resultado da detenção dos desejos e impulsos humanos em função de uma força divina, o que levou o filósofo a assinalar a morte de Deus. No entanto, esta morte não se refere ao anulamento da figura divina, mas ao:

> [...] encerramento de valores ideologicamente associados com a construção humana de uma representação de Deus. Com base nesta figura, leis, normas, diretrizes, bem como imagens, conceitos, doutrinas etc., foram criadas com o intuito, por vezes, doutrinário, no sentido de condensar ou cercear características intrinsecamente humanas. (Leal, 2017, p. 116)

Longe da influência exercida por estes mecanismos de controle social, o homem sente-se livre para manifestar seus intentos mais íntimos ao tornar-se mediador de suas próprias ações, sejam elas boas ou ruins, não lhes atribuindo valor. No conto, Manoel demonstra um estado de total frieza e apatia em seu primeiro contato com Diana, bem como um desinteresse dissimulado durante o percurso até a casa da jovem ao buscar certificar-se de que não haveria empecilhos na concretização de seus planos lascivos. Este desinteresse dissimulado com vistas a averiguar a segurança do seu campo de atuação, por mais que possa ser lido como uma espécie de preocupação com as possíveis implicações que seus atos teriam, não anula o traço niilista da personagem dado o fato de que, mesmo ciente da possibilidade de que poderia ser pego e identificado como autor da morte da jovem, não hesitou de pôr o seu desejo em prática, demonstrando uma total indiferença com a gravidade da situação e elevando a crueldade de seus atos.

Após o apontamento de todos estes fatores, pode-se considerar coincidência a presença de Manoel no boteco quando Diana chegou, mas não se pode dizer o mesmo do fato dele estar portando algemas – sem, no mínimo, trabalhar com algo relacionado ao uso delas – ou de não ter relutado diante da proposta da moça em ter relações sexuais com ele, mesmo dizendo que ela afirmou ter bebido na festa na qual estava antes de chegar ao boteco, sem mencionar o questionamento referente ao fato de ela morar sozinha. Além disso, Diana, em essência, poderia não ser o verdadeiro alvo de Manoel, mas ela representava, naquele momento, o seu perfil de vítima ideal.

Infere-se, assim, que sua escolha recaiu sobre Diana porque ela representava, de certa forma, uma pessoa marginalizada, que seria mal vista socialmente, ou seja, um *homo sacer* — alguém percebido como descartável, desprovido de direitos fundamentais, reduzido aos seus instintos biológicos. Manoel, por sua vez, não demonstra remorso ou arrependimento pela morte da jovem. Sua atitude revela uma indiferença brutal, um desdém que reforça a banalização da violência e a negação de sua humanidade, evidenciando também um caráter niilista.

Considerações finais

Para finalizar, cabe fazer um paralelo dos acontecimentos narrados no conto a fatos ocorridos fora da ficção. Na narrativa, como já mencionado, tem-se apenas uma versão dos fatos, a do agressor, dado que a vítima foi morta por ele durante o ato sexual. Com isso, Manoel narra dando a entender que tudo aconteceu em função do modo de ser e de agir de Diana, uma vez que alega que a mesma foi quem se aproximou dele e quis ter relações sexuais de forma sádica, o que acaba configurando uma verdade absoluta, tendo em vista a impossibilidade de Diana expor sua versão. Fora da ficção sabe-se que nos dias atuais muitas mulheres ainda são vítimas de violência sexual e, quando não são assassinadas, em muitos casos, são silenciadas e/ou descredibilizadas diante de seus agressores, pois, mesmo tendo provas do crime, não conseguem comprovar a culpa daqueles, sendo, inclusive, culpabilizadas pelo ocorrido em função de suas sensualidades, por exemplo, de forma similar ao apresentado no conto.

Destarte, ao longo dessa discussão foi explorado sobre o modo como Rubem Fonseca tematiza a violência em *Diana* e que se repete em diversos outros textos seus, pois compõe aquilo que conhecemos como sendo o seu estilo pessoal de escrita, ou de modo mais refinado, o seu projeto estético literário. Ao retratar, em sua narrativa, a violência de forma mais

crua e direta, utilizando-se de personagens de moral questionável, o autor expõe a face mais sombria do ser humano – o seu lado sem humanidade. Assim sendo, por meio do conto *Diana*, Rubem Fonseca leva o leitor a refletir sobre a realidade enfrentada por muitas mulheres nas mais diversas sociedades, mostrando que por mais brutal que sua escrita possa parecer, os fatos relatados não chegam nem perto de serem tão violentos quanto àqueles que rompem os limites do ficcional e ecoam na realidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I.* Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios.* Trad. Vinicius Nicasttro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BONACORCI, Ricardo. *Análise Literária: Rubem Fonseca*. Disponível em: https://www.bonashistorias.com.br/single-post/2020/09/29/analise-literaria-rubem-fonseca

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização***.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo*. Reflexões sobre a arte. 2*. São Paulo: Ática, 1986.

FONSECA, Rubem. *Diana.* Ela e outras mulheres. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 31-35.

FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Edição Especial. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2017.

LEAL, Mauro Lopes. *Nietzsche: niilismo e literatura***.** In: CORREIA, Adriano; FREZZATTI JR., Wilson (orgs.). Nietzsche. São Paulo: ANPOF, 2017. p. 112-125. (Coleção XVII Encontro ANPOF).

LINS, Regina Navarro. *O livro do amor, volume 1.* 7° ed. Rio de Janeiro: Best*Seller*, 2020.

MURIBECA, Maria das Mercês Maia. *Psicopatia, violência e crueldade: agressores sexuais sádicos e sistemáticos.* Belo Horizonte: Estudos de Psicanálise, n. 48, dez. 2017. p. 157–166.

NITRO, Nilton. *Resenha: Ela e Outras Mulheres – Rubem Fonseca – A lupa masculina fonsequiana sobre o universo feminino*. Disponível em: https://tionitroblog.wordpress.com/2015/01/24/resenha-elas-e-outras-mulheres-rubem-fonseca--a-lupa-masculina-fonsequiana-do-universo-feminino-nitroblog/.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise do discurso- princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *Literatura, crueldade e produtivismo*. In: DIAS, Ângela Maria, GLENADIEL, Paula. Estéticas da Crueldade. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

12

AS RECORDAÇÕES DA INFÂNCIA NAS CRÔNICAS "TARDES DE CHUVA" E "O RÁDIO DO MEU AVÔ E AS CRÔNICAS DE SEU JOSUÉ", DE TENÓRIO TELLES

Flavianne dos Santos Vieira

Introdução

Tenório Nunes Telles de Menezes é natural do município de Anori, no interior do Amazonas, sendo oriundo da comunidade São Tomé, situada às margens do Rio Purus. O autor é doutor em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP; mestre em Literatura e Crítica Literária pela mesma universidade e graduado em Letras é graduado em Letras - Língua e Literatura Portuguesa e em Direito pela Universidade Federal do Amazonas. Desde 2001, integra a Academia Amazonense de Letras, consolidando sua atuação no campo literário amazonense. Sua produção é diversificada e inclui, entre outras obras, *Canção da Esperança & outros poemas* (2011) e *Prelúdio Coral* (2022).

No campo da crônica, destacam-se as obras *Viver*, publicada em 2011 e composta por 24 textos, e *Renovação*, lançada em 2013, reunindo 37 crônicas. Em ambos os livros, o autor apresenta reflexões sobre os múltiplos sentidos da vida e da existência humana, elaboradas a partir de uma leitura crítica da sociedade contemporânea, sem perder de vista a experiência cotidiana e os valores culturais da região amazônica.

A crônica, enquanto gênero textual, caracteriza-se pela atenção ao cotidiano e pelo olhar sensível voltado a acontecimentos simples e aparentemente banais. Ao explorar situações corriqueiras, o cronista revela aspectos frequentemente despercebidos da vida diária, convidando o leitor à reflexão.

Com linguagem acessível, tom informal e extensão breve, a crônica se configura como um gênero de leitura fluida e prazerosa, capaz de articular experiência pessoal, observação social e crítica cultural.

Na apresentação da obra *Viver*, o escritor amazonense Zemaria Pinto observa que "a crônica, enquanto gênero literário, sofre incompreensão crônica: ora confundida com o conto, ora mero registro de banalidades, poucos são os escritores que conseguem manter o interesse pelo que se publica sob este rótulo" (Telles, 2014, p. 9). A observação ressalta tanto os desafios do gênero quanto a habilidade de autores que conseguem ultrapassar o lugar-comum e atribuir densidade literária ao cotidiano.

Nesse contexto, a crônica "Tardes de chuva", pertencente à obra *Renovação*, e "O rádio do meu avô e as crônicas de seu Josué", integrante de *Viver*, evocam memórias e recordações da infância, funcionando como dispositivos narrativos para refletir sobre a formação do sujeito e a construção da existência. As lembranças pessoais mobilizadas pelo autor não se restringem ao âmbito individual, mas dialogam com experiências coletivas e com a cultura amazônica, preservando modos de vida, afetos e saberes locais.

Dessa forma, o objetivo deste trabalho é analisar de que modo as recordações da infância presentes nas crônicas "Tardes de chuva" e "O rádio do meu avô e as crônicas de seu Josué" contribuem para a construção e a preservação da cultura amazonense, bem como compreender os procedimentos literários utilizados por Tenório Telles na constituição dessas memórias. Para fundamentar a análise, recorrem-se principalmente aos aportes teóricos de *Literatura e sociedade*, de Antonio Candido; *Espaços da recordação*, de Aleida Assmann; *A cultura amazônica*, de Paes Loureiro; e *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, que permitem articular literatura, memória e identidade cultural em perspectiva crítica.

A crônica

A crônica é um gênero literário por meio do qual o autor compartilha com o leitor seu olhar sensível sobre o cotidiano, registrando impressões e comentários a partir de fatos observados na experiência diária. Por meio do diálogo que estabelece com o leitor, a crônica tem como objetivo suscitar reflexões acerca da temática abordada, conferindo sentido literário a acontecimentos aparentemente simples. Nesse sentido, Afrânio Coutinho afirma que:

> Os gêneros literários dividem-se em dois grupos: aqueles em que os autores usam um método direto de se dirigir ao leitor, e aqueles em que os autores o fazem indiretamente, usando artifícios intermediários. Ao primeiro grupo, em que há uma explanação direta dos pontos de vista do autor, dirigindo-se em seu próprio nome ao leitor ou ouvinte, pertencem: o ensaio, a crônica, o discurso, a carta, o apólogo, a máxima, o diálogo, as memórias. (Coutinho, 2004, p. 117).

Etimologicamente, o termo "crônica" deriva do grego khrónos, que significa tempo. Segundo Coutinho, trata-se originalmente do "relato dos acontecimentos em ordem cronológica" (2004, p. 120). Em sua origem, a crônica possuía um caráter predominantemente histórico, funcionando como registro factual dos eventos ao longo do tempo. Esse sentido inicial permanece em algumas línguas, como o inglês, o francês, o espanhol e o italiano. No entanto, no contexto da língua portuguesa, o gênero passou por um processo de ressignificação.

Com o desenvolvimento da imprensa, a crônica adquiriu um novo significado, estreitamente vinculado ao jornalismo. A partir de seu uso em pequenas seções de jornais destinadas ao comentário de fatos cotidianos, o termo passou a designar um gênero literário em prosa dedicado à observação de acontecimentos miúdos, muitas vezes considerados banais, bem como

à crítica de comportamentos sociais. Assim, a crônica consolidou-se como um espaço híbrido, situado entre o literário e o jornalístico, no qual a subjetividade do autor desempenha papel central.

No século XIX, as crônicas eram comumente denominadas folhetins. Conforme aponta Coutinho, na crônica "O folhetinista", publicada por Machado de Assis em 30 de outubro de 1859, o autor delineia características fundamentais do gênero tal como é compreendido atualmente. Machado descreve o folhetinista como a fusão entre o útil e o fútil, o sério e o frívolo, ressaltando sua capacidade de transitar por diferentes temas e esferas da vida social, inclusive a política, com leveza, observação aguda e liberdade criativa (apud Coutinho, 2004, p. 121–122). Essa concepção reforça a versatilidade e a fluidez da crônica como forma literária.

Apesar disso, durante muito tempo, a crônica foi considerada por parte da crítica como um gênero menor, em razão de seu caráter circunstancial e de sua aparente efemeridade. Contudo, Coutinho observa que a crônica pode alcançar estatuto literário pleno quando apresenta qualidade estética, superando sua condição momentânea por meio do estilo, da originalidade e da marca individual do autor (Coutinho, 2004, p. 123).

Essa valorização do gênero é reforçada pela leitura de Antonio Candido, para quem a crônica exerce a função de "estabelecer ou restabelecer a dimensão das coisas e das pessoas". Em vez de recorrer a cenários grandiosos ou a excessos retóricos, a crônica se volta para o detalhe, para o insignificante, revelando nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade inesperadas (Candido, 1992). Assim, o gênero afirma sua relevância literária ao transformar o cotidiano em matéria estética e reflexiva, evidenciando que, no aparentemente pequeno, reside uma profunda compreensão da experiência humana.

As recordações da infância nas crônicas

Nas crônicas "O rádio do meu avô e as crônicas de seu Josué" e "Tardes de chuva", Tenório Telles constrói um delicado exercício de rememoração da infância vivida no interior do Amazonas, fazendo da memória um eixo estruturante tanto da narrativa quanto da reflexão identitária. Na primeira crônica, o narrador afirma: "Era menino, lá no interior. O único canal de comunicação com o mundo era o rádio do meu avô", evocando de imediato o contexto das comunidades amazônicas marcadas pelo isolamento geográfico e pela escassez de meios de informação. O rádio, nesse cenário, assume um valor simbólico que ultrapassa sua função técnica: trata-se de um objeto raro, não acessível a todos, que estabelece uma ponte entre a comunidade ribeirinha e o mundo exterior.

Já em "Tardes de chuva", o autor retoma o espaço amazônico a partir de lembranças sensoriais da infância, reconstruindo uma comunidade ribeirinha profundamente integrada à natureza. Floresta, rios, animais e a figura do caboclo ribeirinho compõem um cenário no qual o cotidiano se organiza em estreita relação com os ciclos naturais. Em ambas as crônicas, o espaço não é mero pano de fundo, mas elemento constitutivo da experiência vivida e da formação subjetiva do narrador.

Essa articulação entre memória, identidade e tempo pode ser compreendida à luz das reflexões de Jan Assmann, para quem "a memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo" (Assmann, 2008, p. 116). Ao narrar a infância, Telles dialoga diretamente com a ideia de que o passado é fundamental para a compreensão do presente e para a projeção do futuro. Tal concepção aparece de forma explícita quando o autor afirma que a infância constitui um porto de retorno permanente, lugar onde se encontram os enigmas que explicam quem somos, retomando inclusive a célebre formu-

lação de Marcel Proust sobre "os verdadeiros paraísos perdidos" (Telles, 2014, p. 39).

A centralidade das lembranças infantis também se aproxima das reflexões de Maurice Halbwachs, para quem a memória da criança está profundamente enraizada nos meios sociais em que ela se insere. Segundo o autor, é nesse passado vivido, compartilhado com grupos e comunidades, que se estrutura a memória individual (Halbwachs, 1990, p. 71). Nas crônicas analisadas, as recordações não se apresentam como experiências isoladas, mas como vivências coletivas, construídas no convívio familiar e comunitário.

Telles sugere, ainda, uma espécie de travessia simbólica entre velhice e infância, como se o avanço do tempo conduzisse o sujeito de volta às origens. O passado emerge, assim, como força ativa na constituição da subjetividade, reaparecendo de modo inesperado e revelador: "A caminhada para o desenlace da vida é na verdade um retorno ao começo" (Telles, 2013, p. 38). Essa concepção reforça a ideia de que a memória não é estática, mas dinâmica, atualizando-se continuamente no presente.

Conforme observa Assmann (2008, p. 117), a memória se constrói na vida em grupo, ao mesmo tempo em que possibilita a própria existência das comunidades. Tal perspectiva se concretiza nas passagens em que o rádio do avô Chico transforma a casa em espaço coletivo de escuta, reunindo vizinhos em torno das transmissões de avisos, ou nos rituais infantis descritos em "Tardes de chuva", quando crianças entoam cantigas e desenham o sol no chão como forma simbólica de intervir na natureza. Esses gestos, embora vividos individualmente pelo narrador, revelam práticas transmitidas de geração em geração, inscritas em uma memória coletiva.

Em ambas as crônicas, a memória é despertada por acontecimentos aparentemente banais e inesperados. Em "Tardes de chuva", o som das gotas no telhado atua como gatilho sensorial que transporta o narrador à infância às margens do Soli-

mões. Já em "O rádio do meu avô e as crônicas de seu Josué", a lembrança emerge a partir de uma notícia, confirmando a ideia de Halbwachs de que a memória individual depende de referências externas, de palavras e de ideias socialmente compartilhadas (1990, p. 54).

O rádio, além de símbolo do desejo e da curiosidade infantil, funciona como marcador temporal da memória: o dia se organiza em torno dos horários das transmissões, e o chiado da sintonia acompanha o fluxo do tempo. Sua raridade evidencia, ainda, as condições materiais das comunidades ribeirinhas, marcadas por baixo poder aquisitivo e por uma vida sustentada principalmente pela floresta e pelos rios.

Por fim, a samaumeira descrita em "Tardes de chuva" adquire forte carga simbólica, funcionando como elemento mítico e afetivo da paisagem amazônica. A árvore gigantesca, percebida quase como guardiã do espaço habitado, permanece viva no imaginário do narrador até a idade adulta, evidenciando como certos símbolos naturais se fixam na memória como pilares da identidade. Assim, as crônicas de Tenório Telles revelam que recordar a infância não é apenas revisitar o passado, mas reafirmar vínculos culturais, afetivos e simbólicos que sustentam a experiência amazônica e a constituição do sujeito no tempo.

Muitas árvores são consideradas sagradas para os povos indígenas e caboclos, e fazem parte na cosmogonia de muitos povos originários, para a etnia Ticuna, por exemplo, a samaumeira é uma árvore que deu origem ao Rio Solimões e a de seus galhos surgiram outros rios e igarapés:

> A Samaumeira que escurecia o mundo
>
> No princípio, estava tudo escuro, sempre frio e sempre noite. Uma enorme sumaumeira, wotchine, fechava o mundo, e por isso não entrava claridade na terra. Yo'i e Ipi ficaram preocupados. Tinham que fazer alguma coisa. Pegaram um caroço de araratucupi, tcha, e atiraram na árvore para ver se existia luz do outro lado. Através de

> um buraquinho, os irmãos enxergaram uma preguiça-real que prendia lá no céu os galhos da samaumeira. Jogaram muitos e muitos caroços e assim criaram as estrelas. Mas ainda não havia claridade. Yo'i e Ipi ficaram pensando e decidiram convidar todos os animais da mata para ajudarem a derrubar a árvore. Mas nenhum deles conseguiu, nem o pica-pau. Resolveram, então, oferecer a irmã Aicüna em casamento para quem jogasse formigas-de-fogo nos olhos da preguiça-real. O quatipuru tentou, mas voltou no meio do caminho. Finalmente aquele quatipuruzinho bem pequeno, taine, conseguiu subir. Jogou as formigas e a preguiça soltou o céu. A árvore caiu e a luz apareceu. Taine casou-se com Aicüna. Do tronco da samaumeira caída formou-se o rio Solimões. De seus galhos surgiram outros rios e os igarapés. (Ticuna, 1997, p. 14, apud Ferreira, 2021)

À luz das reflexões de Aleida Assmann, a memória pode ser compreendida como um campo instável, marcado pela fragmentação, pela seleção e pelo esquecimento. Como afirma a autora, "as recordações estão entre as coisas mais voláteis e incertas que há. Por isso é que pessoas em diferentes culturas em todos os tempos recorreram a estabilizadores materiais, desde mnemotécnicas objetais e visuais até a escrita" (Assmann, 2011, p. 267). Nesse sentido, a memória humana não se sustenta apenas no plano psíquico, mas necessita de suportes simbólicos e materiais que permitam sua fixação e atualização. Nas crônicas de Tenório Telles, tanto o rádio quanto a samaumeira cumprem essa função de estabilizadores da memória, operando como signos que articulam passado e presente, experiência individual e pertencimento coletivo.

O rádio, em especial, configura-se como um objeto privilegiado de mediação entre o sujeito e o mundo. Mais do que um simples meio de comunicação, ele assume valor simbólico ao representar a abertura da comunidade ribeirinha para o exterior, ao mesmo tempo em que estrutura o cotidiano e o tempo social. Ao ser descrito como um objeto raro e cuidadosamente preservado, o rádio condensa afetos, desejos e hierarquias, funcionando como marcador de distinção social e como eixo organizador das memórias infantis do narrador. Já a samau-

meira, enquanto elemento natural monumental, atua como um símbolo de permanência e proteção, uma espécie de guardiã da paisagem amazônica, cuja presença atravessa o tempo e permanece viva no imaginário do sujeito adulto. Ambos os elementos, portanto, materializam a memória e possibilitam sua transmissão ao longo das gerações.

Outro aspecto relevante nas crônicas analisadas é o uso consciente da metalinguagem, sobretudo em "O rádio do meu avô e as crônicas de seu Josué". Nessa narrativa, Tenório Telles reflete sobre o próprio gênero da crônica ao tematizar sua circulação oral, mediada pelo rádio, antes de sua inscrição no suporte escrito. As crônicas do jornalista Josué Cláudio de Souza, transmitidas pelo programa radiofônico, alcançavam os ouvintes do interior como pequenas narrativas do cotidiano, carregadas de ensinamentos éticos e sensíveis. O autor descreve esse momento como um ritual doméstico e comunitário, no qual o ato de ouvir se transforma em experiência formativa, marcada pela atenção, pelo silêncio e pela expectativa.

A crônica, nesse contexto, revela-se não apenas como gênero literário, mas como prática cultural e pedagógica, capaz de moldar sensibilidades e orientar valores. A voz melancólica do locutor, suas observações e conselhos, permanecem ecoando na memória do narrador adulto, que reconhece nessas escutas infantis a gênese de sua própria subjetividade. Assim, a crônica deixa de ser apenas um texto sobre o cotidiano e passa a integrar o próprio cotidiano, influenciando a maneira como o sujeito aprende a interpretar o mundo, os outros e a si mesmo.

Esse movimento de rememoração conduz o narrador a uma reflexão mais ampla sobre identidade e pertencimento, associando a constituição do sujeito ao lugar de origem. Ao afirmar que "o ser humano é o lugar em que nasce", Tenório Telles sugere que o espaço geográfico, cultural e simbólico imprime marcas profundas na formação da subjetividade. O

universo amazônico, feito de rios, florestas e relações comunitárias intensas, produz modos específicos de ser, sentir e se relacionar, caracterizados pela valorização do contato humano, da oralidade e da convivência. Essa percepção aproxima-se de uma leitura cultural da identidade, na qual o indivíduo não é concebido isoladamente, mas como resultado de interações contínuas com o meio e com a coletividade.

As crônicas analisadas neste estudo, portanto, apresentam fragmentos da infância construídos a partir do entrelaçamento entre memória individual e memória coletiva. As lembranças evocadas pelo narrador não se configuram como registros fiéis do passado, mas como reconstruções simbólicas que atribuem sentido à experiência vivida. Como indicam os estudos da memória cultural, lembrar é reinterpretá-los à luz do presente, reorganizando-os de acordo com necessidades identitárias e afetivas.

Desse modo, o passado, longe de ser um tempo encerrado, mantém-se como elo permanente com o presente. É a partir dele que o sujeito compreende sua trajetória, reconhece as marcas de sua formação e encontra respostas, ainda que provisórias, para as inquietações do presente. As crônicas de Tenório Telles, ao mobilizarem objetos, paisagens e vozes da infância amazônica, evidenciam que a memória preserva experiências e atua como força constitutiva da identidade, reafirmando a continuidade entre o vivido, o narrado e o significado atribuído à existência.

Considerações finais

Nas obras *Viver* e *Renovação*, Tenório Telles constrói um *corpus* de crônicas que ultrapassa a simples observação do cotidiano, configurando-se como um exercício profundo de reflexão sobre a existência humana, as atitudes individuais, os vínculos afetivos, a literatura e o amor. Ao mesmo tempo,

essas narrativas se organizam como espaços privilegiados de rememoração, nos quais a memória individual do autor se entrelaça de maneira indissociável à memória coletiva das comunidades ribeirinhas amazônicas.

A memória, conforme demonstrado ao longo deste estudo, é um elemento central na constituição da identidade, entendida como um processo dinâmico, continuamente reelaborado a partir das experiências vividas e narradas. Nesse sentido, as crônicas de Tenório Telles cumprem uma dupla função: por um lado, atuam como forma de resistência simbólica ao esquecimento, preservando experiências, práticas e afetos que poderiam se perder com o tempo; por outro, possibilitam ao leitor o acesso a um universo cultural específico, marcado por relações comunitárias intensas, por uma integração com a natureza e por formas próprias de perceber e significar o mundo.

As brincadeiras nas tardes de chuva, a centralidade do rádio do avô como elo entre a comunidade e o mundo exterior, bem como a presença e a posterior perda simbólica da samaumeira, configuram-se como imagens recorrentes que estruturam a memória do narrador. Esses elementos se apresentam como signos fundamentais da formação subjetiva do indivíduo e como registros da identidade da cultura cabocla amazônica. Ao serem transpostos para o texto literário, tais fragmentos ganham densidade simbólica e passam a representar modos de vida, valores e saberes compartilhados coletivamente.

Essa compreensão encontra respaldo teórico em Paes Loureiro, que, em Cultura Amazônica, afirma que a identidade da cultura cabocla está relacionada aos registros de matrizes de pensamento e de comportamento secularmente inscritos na memória social dos grupos humanos, dotados de durabilidade e persistência no tempo (Loureiro, 2015, p. 55). As crônicas de Tenório Telles dialogam diretamente com essa perspectiva ao evidenciar como a memória cultural se manifesta na oralidade, nas práticas cotidianas e na relação simbólica com a paisagem

amazônica, sendo a literatura um dos meios privilegiados de sua preservação e atualização.

É possível afirmar, portanto, que Tenório Telles demonstra uma intenção clara de enraizar, sobretudo nas crônicas "Tardes de chuva" e "O rádio do meu avô e as crônicas de seu Josué", fragmentos significativos do universo amazônico. Esse enraizamento ocorre de forma singular, uma vez que o cotidiano ribeirinho é apresentado a partir de um olhar infantil, marcado pela inocência, pela curiosidade e pela sensibilidade diante do mundo. Tal perspectiva não empobrece a narrativa; ao contrário, confere-lhe maior força simbólica, pois é justamente por meio desse olhar inaugural que se revelam as bases afetivas e culturais da identidade do narrador.

Além disso, o gesto de rememorar a infância não se limita a um movimento introspectivo. Ao recuperar experiências pessoais, o autor amplia o alcance de suas crônicas, transformando-as em espaços de identificação coletiva. O leitor é convidado a reconhecer, nessas memórias particulares, elementos universais da experiência humana: o pertencimento a um lugar, a importância dos vínculos familiares, a força das pequenas experiências do cotidiano e o papel formador da memória. Desse modo, a escrita de Tenório Telles reafirma a crônica como gênero literário capaz de articular o individual e o coletivo, o local e o universal.

Por fim, as crônicas analisadas demonstram que a memória não é apenas um repositório do passado, mas um instrumento ativo de compreensão do presente e de projeção do futuro. Ao narrar suas lembranças, Tenório Telles constrói um discurso literário que preserva a cultura amazônica, valoriza a experiência ribeirinha e reafirma a literatura como espaço de escuta, resistência e continuidade cultural. Assim, suas crônicas se inscrevem como importantes registros da sensibilidade amazônica, contribuindo para a preservação da identidade cabocla e para a ampliação do debate sobre memória, cultura e literatura no contexto brasileiro.

Referências

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural.*Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLL, Astrid; Nünning, Ansgar (Ed.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook.* Berlin; New York: De Gruyter, 2008. p. 109-118. Traduções: História Oral, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.

CANDIDO, Antonio et al. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

COUTINHO, Afrânio. (Dir.) *A Literatura no Brasil*. 7. ed. v. 6 –São Paulo: Global, 2004.

FERREIRA, Rafael Otávio Fares; DE SOUZA, Alicy Madeira. Saberes ambientais nos livros indígenas: uma proposta de educação ambiental a partir das árvores. *Revista Engenharia de Interesse Social,* v. 5, n. 6, p. 97-115, 2021.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Editora Revistas dos Tribunais, 1990.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica- uma poética do imaginário*. Manaus: Editora Valer, 2015.

TELLES, Tenório. *Viver*. Manaus: Editora Valer, 2014.

TELLES, Tenório. *Renovação*. Manaus: Editora Valer, 2013.

13
A REPRESENTAÇÃO DA SOLIDÃO E VELHICE EM ÍNTIMA FULIGEM, DE ASTRID CABRAL

Cristina Pantoja Maia
Dimídrica Santos

Astrid Cabral (1936) ocupa um lugar central no panorama da literatura brasileira contemporânea, especialmente no que se refere à poesia produzida a partir, e para além, da experiência amazônica. Sua obra articula rigor formal, densidade simbólica e uma reflexão persistente sobre tempo, memória, corpo, linguagem e finitude, configurando uma poética que se constrói no cruzamento entre experiência biográfica, consciência histórica e elaboração estética. A infância de Astrid Cabral, marcada por deslocamentos sucessivos em razão do trabalho do pai, imprimiu-lhe desde cedo uma percepção aguda do trânsito, da impermanência e da multiplicidade dos espaços. Salvador, Niterói e Recife integram esse itinerário formativo, mas é o retorno a Manaus, após a morte do pai, que se revela decisivo: entre os quatro e os dezenove anos, a autora estabelece um vínculo profundo com a paisagem, a cultura e a sensibilidade amazônicas, que mais tarde se converterão em matéria poética recorrente.

Ainda na juventude, Astrid Cabral participou ativamente do Clube da Madrugada, movimento fundamental para a modernização da literatura no Amazonas, que buscava romper com modelos parnasianos e regionalismos cristalizados, abrindo espaço para uma escrita mais crítica, experimental e conectada aos debates estéticos do século XX. Paralelamente, publicou textos no Jornal do Comércio e em revistas locais, consolidando-se como uma voz promissora no cenário literário regional. Sua mudança para o Rio de Janeiro, com o objetivo

de aprofundar a formação acadêmica, resultou na graduação em Letras, em 1958, etapa que ampliou seu repertório crítico e teórico. O casamento com o poeta Félix de Sousa reforça sua inserção em um ambiente intelectual e literário marcado pelo diálogo entre poesia, crítica e vida cultural.

Em 1962, Astrid Cabral foi convidada a integrar o Departamento de Letras da Universidade de Brasília, atuando como docente nas áreas de literatura portuguesa e teoria literária. Sua trajetória acadêmica, contudo, foi interrompida pelo contexto político instaurado pelo regime militar, levando-a a solicitar exoneração. Esse afastamento compulsório do magistério superior não significou um abandono da literatura, mas um redirecionamento de sua atuação intelectual, voltada à tradução, à crítica e à reflexão literária, atividades que aprofundaram sua relação com a linguagem e com tradições poéticas diversas.

A estreia literária com Alameda já revela uma escrita contida, atenta à materialidade do verso e à construção de imagens densas. No entanto, a maternidade, Astrid Cabral é mãe de cinco filhos, levou-a a priorizar a vida familiar, ocasionando um afastamento das publicações por aproximadamente dezesseis anos. Esse período, longe de representar um silêncio estéril, corresponde a um tempo de maturação interior, de acumulação de experiências e de observação do mundo. A vivência no exterior, como integrante do serviço diplomático brasileiro em Beirute, acrescenta à sua formação uma dimensão cosmopolita, ampliando seu horizonte cultural e existencial.

O retorno à literatura, em 1979, com *Ponto de cruz*, texto verticalizado e significativo em sua poética. A obra aborda o cotidiano e a condição feminina a partir de uma perspectiva crítica e sensível, revelando uma autora plenamente consciente de seu tempo histórico e de sua posição enquanto mulher escritora. A partir desse momento, Astrid Cabral constrói a produção consistente, que inclui traduções, ensaios, coletâneas bilíngues e livros de poesia, consolidando-se como uma autora

de alcance nacional, cuja escrita transcende os limites do regionalismo sem abdicar de sua matriz amazônica.

Esse percurso atinge um de seus pontos mais densos com Íntima Fuligem, publicado em 2017. A obra foi amplamente reconhecida pela crítica, sendo definida por Tenório Telles como "profunda, humana e dolorosa". Com prefácio do poeta e ensaísta Alexei Bueno, o livro é apresentado como uma meditação poética sobre a velhice, a solidão e a finitude, mas sem se reduzir a um discurso confessional ou meramente autobiográfico. Como observa Bueno, é um livro que nasce da percepção da desaparição progressiva do mundo ao redor, experiência que atravessa qualquer sujeito atento à ação inexorável do tempo.

A questão do envelhecimento, amplamente debatida nas ciências humanas e na literatura, encontra em Íntima Fuligem uma abordagem que escapa às representações estigmatizadas da velhice. Enquanto a Organização Mundial da Saúde compreende a velhice como uma etapa natural da vida, a ser vivida com dignidade, autoras como Guita Grin Debert e Ecléa Bosi apontam para as perdas simbólicas, sociais e culturais frequentemente associadas a essa fase. A literatura, por sua vez, diversas vezes reforça estereótipos que vinculam a velhice à decadência e ao isolamento, como se observa em personagens secundários ou caricaturais de diversas tradições narrativas.

Astrid Cabral rompe com esse imaginário redutor. Em Íntima f*uligem*, a velhice é apresentada como experiência-limite, mas também como espaço de lucidez, de memória condensada e de intensificação da consciência. O livro organiza-se em seis seções, "Solidão por companhia", "Vizinhança do mistério", "Arredores da morte", "Longe das sombras", "Coração malabarista" e "Arremedos de alegria", que articulam, de modo não linear, reflexões sobre o corpo que envelhece, a proximidade da morte, a persistência do afeto e a capacidade de ainda encontrar vestígios de alegria.

O título da obra oferece uma chave interpretativa decisiva. A "fuligem", resíduo deixado após a combustão, funciona como metáfora daquilo que permanece depois do desgaste do tempo: lembranças, afetos, perdas, marcas invisíveis. Ao qualificá-la como "íntima", a autora sugere que esses resíduos constituem o núcleo mais profundo da subjetividade. O envelhecimento, assim, não se reduz a um processo biológico, mas se configura como uma transformação existencial, na qual o sujeito aprende a conviver com o que resta, não como ruína, mas como matéria poética.

O arcabouço teórico deste trabalho ancora-se nas reflexões de *O arco e a lira*, de Octavio Paz, e *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi. Paz compreende a poesia como experiência fundadora da linguagem e do tempo, lugar em que o humano se reconhece diante do mistério da existência. Bosi, por sua vez, enfatiza a dimensão temporal da poesia, entendendo-a como forma de articular memória, história e experiência vivida. Como afirma o crítico, contextualizar o poema implica inseri-lo em uma trama multidimensional, na qual se cruzam lembranças, valores herdados, rupturas e anseios de transformação (Bosi, 2000, p. 13).

Sob essa perspectiva, Íntima Fuligem afirma-se como uma obra em que o tempo não é apenas tema, mas princípio estruturante da linguagem poética. Astrid Cabral transforma a velhice em campo de reflexão estética e filosófica, conferindo-lhe dignidade literária e densidade simbólica. Sua poesia evidencia que envelhecer não significa apenas perder, mas também acumular camadas de sentido, tornando a palavra poética um espaço privilegiado para pensar a finitude, a memória e a permanência do humano diante do tempo.

As obras *O arco e a lira*, de Octavio Paz, e *O ser e o tempo da poesia*, de Alfredo Bosi, convergem em inquietações fundamentais acerca da natureza da poesia, de sua relação intrínseca com o tempo e da maneira pela qual a linguagem poética se arti-

cula à condição humana. Ainda que partam de perspectivas distintas, Paz privilegiando uma abordagem filosófica e ontológica da poesia, e Bosi desenvolvendo uma leitura histórico-crítica e literária, ambos reconhecem a poesia como uma forma singular de conhecimento e como um espaço privilegiado de elaboração do sentido da existência. Em comum, está a compreensão da poesia como experiência que transcende a linearidade do tempo cronológico, instaurando um tempo outro, intensivo e reflexivo, no qual o ser humano pode se reconhecer e se interrogar.

Essa convergência teórica revela-se particularmente fecunda para a leitura de Íntima Fuligem, de Astrid Cabral, obra em que a velhice é tematizada não como condição patológica ou simples declínio físico, mas como fase de profunda introspecção e agudização da consciência da finitude. A poeta afasta-se deliberadamente das representações estigmatizadas que associam o envelhecimento à improdutividade, ao esvaziamento existencial ou à solidão meramente negativa. Em vez disso, constrói uma poética da velhice como experiência-limite, na qual o sujeito, confrontado com o tempo vivido e com a proximidade da morte, revisita sua trajetória e reelabora seus afetos, memórias e perdas.

Nesse contexto, a solidão ocupa lugar central na obra, mas é resignificada. Longe de ser apresentada apenas como ausência ou isolamento social, ela surge como uma companheira silenciosa e inevitável, que acompanha o sujeito no cotidiano e se impõe como condição propícia à reflexão. A solidão, em Íntima fuligem aprofunda a escuta interior e potencializa a percepção do tempo, do corpo e da linguagem. Tal concepção dialoga diretamente com a visão de Octavio Paz, para quem a poesia é, simultaneamente, experiência de recolhimento e de abertura ao outro. Como afirma o autor:

> A poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação inte-

> rior. A poesia revela este mundo; cria outro. […] Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. (Paz, 1982, p. 15)

Em *O arco e a lira*, Paz desenvolve a ideia de que a experiência poética se funda em uma tensão constitutiva entre isolamento e comunhão. A poesia permite ao sujeito recolher-se em sua interioridade, afastando-se momentaneamente das imposições externas e das convenções sociais; mas, ao mesmo tempo, promove uma abertura radical ao mundo, à linguagem e à alteridade. Essa ambivalência, isolar e unir, separar e religar, constitui uma das marcas essenciais do fenômeno poético. A poesia, assim, possibilita tanto o retorno a si quanto a expansão do ser em direção ao coletivo e ao universal.

Essa concepção encontra ressonância na leitura crítica de Alfredo Bosi, para quem a poesia é capaz de articular diferentes temporalidades, o tempo da memória, o tempo histórico e o tempo existencial, em uma mesma tessitura simbólica. Em O Ser e o Tempo da Poesia, Bosi compreende o poema como espaço em que o sujeito lírico transita entre lembranças, valores herdados, rupturas e expectativas, produzindo uma experiência temporal complexa e não linear. Tal perspectiva ilumina a poética de Íntima Fuligem, na qual o envelhecimento se apresenta como momento de condensação do tempo vivido, em que passado e presente se entrecruzam de forma intensa.

A solidão, enquanto experiência emocional, pode ser definida como a sensação de desconexão em relação aos outros ou como o sentimento de isolamento que persiste mesmo em meio à convivência social. Ela pode manifestar-se tanto como reclusão concreta quanto como estado subjetivo, marcado pela percepção de distância afetiva. Na poesia de Astrid Cabral, entretanto, essa vivência não é reduzida a um sofrimento estéril; ela se converte em matéria poética, em espaço de elaboração simbólica da finitude e do sentido da existência. Assim, à luz das reflexões de Paz e Bosi, Íntima fuligem afirma a poesia como lugar de mediação entre o tempo e o ser, entre a solidão

e a comunhão, revelando a potência da linguagem poética para transformar a experiência do envelhecimento em conhecimento sensível e crítico sobre a condição humana.

Na primeira seção, *Solidão por companhia*, o terceiro poema intitulado "Solidão":

> Sem pedir licença
> deitou-se em minha cama
> caindo de silêncio
> as quatro paredes
> teto esquadria janelas.
> Permaneci muda
> imóvel entre lençóis
> sujos de lembranças.
>
> Só o lenho das portas
> e as tábuas do soalho
> gemeram baixinho
> solidárias
> suspirado por mim. (Cabral, 2017, p. 25)

O poema constitui uma reflexão intensa e concentrada sobre a experiência da solidão, concebida como uma presença que se instala de modo silencioso, persistente e inescapável na vida do sujeito lírico. Por meio de uma linguagem poética ao mesmo tempo delicada e contundente, Astrid Cabral constrói um campo imagético marcado pelo desconforto, pelo silêncio e pela dor, instaurando uma atmosfera de recolhimento, imobilidade e profunda introspecção.

A linguagem da poeta revela-se incisiva em seu simbolismo. A ausência de uma métrica rígida e de esquemas formais fixos reflete a fluidez emocional do eu lírico e a instabilidade de seu estado interior. Essa liberdade estrutural acompanha o movimento psíquico do poema, que se desen-

volve menos por progressão narrativa e mais por acúmulo de imagens e sensações, reforçando a ideia de suspensão e de estagnação existencial.

A solidão, no poema, é apresentada como entidade quase corpórea, descrita como alguém que entra "sem pedir licença". Ela invade o espaço íntimo do sujeito e passa a ocupar fisicamente a cama, os lençóis e a memória. Tal personificação confere densidade concreta à experiência solitária e sugere uma relação de intimidade forçada, uma vez que o cenário evocado é o quarto, espaço privado, associado ao descanso, ao afeto e à vulnerabilidade. A solidão, assim, não permanece à margem, mas se acomoda no centro da vida emocional do eu lírico.

A expressão "caindo de silêncio" intensifica a ideia de isolamento absoluto, tanto físico quanto emocional. O silêncio, recorrente no poema, enfatiza a ausência de comunicação, de consolo e de alteridade. Esse esvaziamento relacional é reforçado pela imagem da imobilidade: ao afirmar "permaneci muda / imóvel entre lençóis", o sujeito lírico revela um estado de paralisia, como se estivesse aprisionado em seu próprio sofrimento ou incapacitado de reagir à presença opressiva da solidão. A inação não é apenas corporal, mas existencial, indicando uma suspensão do agir e do desejar.

Essa experiência pode ser lida à luz das reflexões de Alfredo Bosi, para quem a poesia tem a capacidade de romper o tempo comum, instaurando uma temporalidade outra, marcada pela suspensão ou pela dilatação do tempo histórico. No poema, contudo, essa ruptura assume um viés negativo: o tempo não se abre à transcendência, mas se cristaliza. O eu lírico, ao permanecer "mudo" e "imóvel", parece aprisionado em um presente contínuo, no qual passado e memória se sobrepõem ao agora, sem projeção possível para o futuro. Trata-se de uma estagnação temporal que aprofunda a experiência da solidão.

A imagem de "quatro paredes" e de um "teto" que "esquadria janelas" compõe um espaço fechado, claustrofóbico,

no qual não há verdadeira saída. As janelas, tradicionalmente associadas à abertura e à comunicação com o exterior, aqui não oferecem possibilidade de fuga, mas apenas um olhar estagnado, bloqueado pela presença dominante da solidão. O espaço físico reflete, assim, o confinamento psíquico do sujeito lírico.

Os "lençóis / sujos de lembrança" introduzem a dimensão da memória como elemento indissociável da solidão. A sujeira não é material, mas simbólica: trata-se do acúmulo de lembranças que impregnam o espaço íntimo e denunciam a ausência de alguém que outrora compartilhou aquele mesmo lugar. A solidão, portanto, emerge como resultado da perda, do luto e da persistência do passado no presente, reforçando a ideia de que o sofrimento não é momentâneo, mas sedimentado na experiência vivida.

O poema constrói, assim, uma atmosfera marcada pela ausência, pela estagnação e pelos vestígios da memória. A solidão ultrapassa a simples falta de companhia e se configura como experiência complexa, que envolve dor, introspecção e, ao mesmo tempo, uma certa resignação silenciosa. Essa resignação se intensifica quando os elementos da casa, "tábuas do soalho" e "lenho das portas", passam a "gemer baixinho / solidárias". Ao atribuir sensibilidade aos objetos inanimados, o poema transforma o espaço doméstico em testemunha cúmplice da dor do sujeito, ampliando o alcance simbólico da solidão e reforçando seu caráter totalizante.

O verso final, "suspirando por mim", pode ser interpretado de maneira ambígua: como lamento, como resignação ou mesmo como um pedido inconsciente de permanência da solidão. Esse suspiro sugere que a solidão, embora dolorosa, tornou-se uma companhia inevitável, talvez a única presença possível diante da perda e do esvaziamento afetivo.

Essa reflexão sobre solidão e tempo encontra ressonância no poema "Derradeiras proezas", no qual o eu lírico encarna a figura de um idoso que revisita o passado, "enterrando os

vivos e ressuscitando os mortos". A velhice surge, então, como espaço de convivência intensa com a memória, em que o corpo em declínio entra em conflito com o desejo de continuidade. A frase "embora lenta, manifesta pressa" sintetiza a tensão entre a finitude do corpo e a urgência existencial diante da morte. As "derradeiras proezas" não dizem respeito a feitos heroicos, mas à tentativa de preservar a essência da vida em meio às perdas, às transformações e à proximidade do fim.

Por meio dessas imagens, Astrid Cabral humaniza a velhice, afastando-se de representações estereotipadas e revelando sua complexidade afetiva, simbólica e existencial. A poeta transforma o envelhecimento em matéria de reflexão lírica sobre a condição humana, demonstrando que a solidão, a memória e a finitude não são temas restritos a uma faixa etária específica, mas experiências universais. Assim, sua poesia ecoa junto a leitores de diferentes gerações, convidando-os a uma compreensão mais profunda, sensível e abrangente do tempo, da perda e do próprio existir.

No poema "Rumo ao Porto" (p. 81), Astrid Cabral propõe uma reflexão poética densa sobre a jornada da vida em direção ao seu desfecho inevitável, valendo-se da metáfora marítima como eixo simbólico central. O porto surge como emblema ambíguo: lugar de chegada, acolhimento e repouso, mas também signo da finitude, "chegar ao porto do eterno". A imagem sugere que o término da travessia deve ser compreendido como culminância natural de um percurso vivido.

A linguagem do poema é timbrada pela intimidade e pelo alto grau de simbolização. O mar, recorrente na tradição literária como metáfora da existência, representa aqui a fluidez da vida, com seus ritmos irregulares, alternâncias entre calmarias e tormentas. As imagens de instabilidade, "ventanias", "trombas d'água", "correntes e marés brutas", espelham os obstáculos, as perdas e as transformações que atravessam a experiência humana ao longo do tempo. O "lenho frágil", por

sua vez, figura o corpo envelhecido, vulnerável às forças externas e ao desgaste acumulado dos anos, reforçando a dimensão de precariedade que acompanha a travessia existencial.

A associação entre velhice e navegação lenta, "velhice, câmara lenta", evidencia a percepção do tempo que se dilata e se torna mais consciente. A morte, descrita como "lastro de navio", não aparece como evento súbito, mas como peso silencioso que acompanha toda a travessia da vida, tornando-se mais perceptível à medida que os anos avançam. Desse modo, o poema elabora uma poética da aceitação: reconhecer a presença da morte não paralisa o sujeito, mas o convida a compreender o sentido do percurso e a natureza transitória da existência.

Essa reflexão se articula de modo significativo com o poema "Administrando a velhice" (p. 92), no qual Astrid Cabral aprofunda a abordagem do envelhecimento sob uma perspectiva pragmática e existencial. Aqui, a velhice é apresentada como uma etapa que exige atenção constante, disciplina e resistência, quase como uma tarefa cotidiana a ser administrada. A metáfora da gestão, "outros são os expedientes a consumirem teu ser", sugere que envelhecer implica reorganizar o tempo, os afetos e as prioridades diante das limitações impostas pelo corpo e pelo contexto social.

O corpo envelhecido é representado como uma estrutura que demanda cuidados permanentes, "tantos são os cuidados que o corpo gasto te cobra", revelando uma relação de vigilância e manutenção. Consultas médicas, tratamentos, visitas a amigos doentes, exames, velórios e rituais religiosos compõem o cotidiano do sujeito idoso, configurando um universo em que a proximidade da morte se faz cada vez mais presente. No entanto, o poema não se limita a um inventário de perdas ou sofrimentos. Ao contrário, ele evidencia a velhice como espaço de resistência silenciosa, em que o sujeito persiste apesar do desgaste físico e emocional.

Nesse contexto, a esperança assume papel central e simbólico. Ao afirmar que "só a esperança incansável é tua bengala na estrada", a poeta atribui à esperança a função de suporte existencial, aquilo que sustenta o caminhar quando o corpo já não responde plenamente. A bengala, objeto associado à fragilidade, transforma-se em símbolo de continuidade e perseverança, indicando que, mesmo diante das limitações, o sujeito segue em frente.

Em conjunto, "Rumo ao Porto" e "Administrando a velhice" constroem uma visão do envelhecimento que recusa tanto a idealização quanto o pessimismo absoluto. Astrid Cabral apresenta a velhice como tempo de lucidez, de rearranjos e de enfrentamento consciente da finitude. A morte, longe de ser apenas ameaça, é integrada ao percurso como horizonte que confere densidade e sentido à vida. Assim, a poeta transforma o envelhecer em matéria poética de alta complexidade simbólica, reafirmando a poesia como espaço privilegiado para pensar o tempo, o corpo e a condição humana.

Considerações Finais

A leitura crítica de Íntima fuligem, de Astrid Cabral, evidencia uma obra de alta densidade estética e reflexiva, na qual o envelhecimento e a solidão são tratados não como temas periféricos, mas como eixos estruturantes de uma poética voltada à condição humana em seu limite. A autora constrói um discurso lírico que se afasta deliberadamente de visões reducionistas da velhice, recusando tanto a idealização quanto a estigmatização. Em seu lugar, propõe uma abordagem complexa, sensível e profundamente humana, capaz de apreender o envelhecer como experiência existencial marcada por lucidez, memória, perda e permanência.

A análise dos poemas, à luz dos pressupostos teóricos de Octavio Paz e Alfredo Bosi, permitiu compreender como

Astrid Cabral inscreve sua poesia em uma temporalidade não linear, na qual passado, presente e expectativa de fim se entrelaçam de maneira intensa. Em consonância com Paz, a poesia em Íntima fuligem opera como experiência de conhecimento e de libertação interior, capaz de isolar o sujeito em sua interioridade e, simultaneamente, conectá-lo ao universal da experiência humana. Já a perspectiva de Bosi contribui para compreender como a linguagem poética da autora articula memória, tempo e existência, transformando a velhice em espaço simbólico de condensação do vivido.

Nesse contexto, a solidão é ressignificada de forma decisiva. Longe de aparecer apenas como consequência social do envelhecimento ou como sinônimo de abandono, ela emerge como presença constitutiva do sujeito, uma companhia silenciosa que atravessa o cotidiano e aprofunda a consciência de si. Trata-se de uma solidão que dói, mas que também revela; que isola, mas que possibilita reflexão; que evidencia a finitude, mas também a densidade da vida acumulada. Ao poetizar essa experiência, Astrid Cabral amplia o entendimento da solidão como categoria existencial e não meramente circunstancial.

A velhice, por sua vez, é apresentada como tempo de rearranjos, de enfrentamento consciente do corpo que se transforma e do horizonte da morte que se aproxima. Poemas como "Rumo ao Porto" e "Administrando a velhice" revelam que o envelhecer, em Íntima Fuligem, não é um processo passivo, mas uma travessia que exige resistência, cuidado e esperança. A morte, embora constante, não se impõe como aniquilamento abrupto, mas como presença gradual, integrada ao percurso da vida e capaz de conferir sentido à caminhada. Essa concepção rompe com narrativas literárias que associam a velhice exclusivamente à inutilidade ou à estagnação.

Dessa forma, *Íntima fuligem* contribui de maneira significativa para a literatura brasileira contemporânea ao inserir a velhice no centro da reflexão poética, conferindo-lhe digni-

dade estética e densidade simbólica. A obra amplia o debate literário sobre o envelhecimento ao tratá-lo como experiência universal, atravessada por memória, solidão, finitude e desejo de sentido, e não como condição marginal ou residual. Ao fazê-lo, Astrid Cabral oferece ao leitor uma poesia que interpela, provoca e convida à reflexão sobre o tempo vivido e o tempo que resta.

Por fim, pode-se afirmar que Íntima fuligem reafirma o papel da poesia como espaço privilegiado de elaboração da experiência humana diante da transitoriedade da vida. Ao transformar a velhice e a solidão em matéria poética, Astrid Cabral reafirma a literatura como lugar de escuta, resistência e aprofundamento existencial. Trata-se, portanto, de uma obra que ultrapassa o âmbito do literário e se inscreve como reflexão sensível e crítica sobre a finitude, a memória e a busca incessante de significado que acompanha o ser humano em todas as fases da vida.

Referências

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CABRAL, Astrid. Íntima fuligem: caverna e clareira. Manaus: Valer, 2017.

CABRAL, Astrid. *Sobre escritos: Rastros de Leitura*. 1. ed. Manaus: EDUA, 2015.

DARDENGO, C. F. R., & MAFRA, S. C. T. (2019). *Os conceitos de velhice e envelhecimento ao longo do tempo: contradição ou adaptação?* Revista De Ciências Humanas, 18(2). Recuperado de https://periodicos.ufv.br/RCH/article/view/8923. Acesso em: nov. 2025.

GUEDELHA, Carlos Antônio Magalhães; SANTOS, Jozilena Farias dos. *Uma viagem entre retratos e espelhos: metáforas do corpo que envelhece*. Estação Literária, [S. l.], v. 25, p. 70–87, 2020. DOI: 10.5433/el.2020v25.e40118. Disponível em: https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/40118. Acesso em: nov. 2025.

MRQ, Mauri; PINTO, Zemaria. *Lira da Madrugada: 60 anos do Clube da Madrugada*. 1. ed. Manaus: Coreli e Jiquitaia, 2014.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SOBRE OS COAUTORES

Alexandra Chaves Brazão

Formada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa, pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM, em 2011. Atualmente, é mestra pelo Programa de pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (2024-2026) na linha dos Estudos Literários, com foco de pesquisa na literatura de expressão amazonense e estudos da metáfora. Membro do grupo de pesquisa Greemplexa. Publicou junto a outros autores a obra Literatura de expressão amazônica v.2. Atua como professora da Seduc/Am desde 2013 com alunos do Ensino Fundamental e Médio, com os quais incentiva a pesquisa, como PCE na escola pela FAPEAM e Concursos de redação.

Cacio José Ferreira

Professor da Universidade de Brasília (UnB), doutor em Literatura e Psicólogo. Possui Graduação em Psicologia, em Língua e Literatura Portuguesa e Japonesa, Especialização em Linguística Aplicada e Mestrado em Literatura. Coordena o grupo de pesquisa: Estudos de haicai: lirismo, haicaístas e campo literário. A sua expressão autoral está disposta em Inocente céu de cinzas, o seu primeiro livro de poesia haicaísta (2020). Também publicou a obra Fábulas da terra falada (2019) e organizou os seguintes livros: 1Q84 – Leituras de Haruki Murakami (2020); Casulos de imagens: a poesia japonesa no Amazonas (2017), com Rita Barbosa de Oliveira; Espelhos peregrinos: diálogos literários na contemporaneidade (2019), com Francisco Alves Gomes, Norival Bottos e Walter Guarnier. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Poslit), do Programa de pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (PPGL/UFAM) e do Programa de pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Maranhão (PPGLB/UFMA).

Cristina Pantoja Maia

Formada em Letras - Língua e Literatura Espanhola (2012) pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Possui especialização em Metodologia do Ensino à Docência Superior (2015) pela Faculdade Metropolitana de Manaus (FAMETRO). Foi professora substituta na Universidade Federal do Amazonas (2014-12015) atuando nas disciplinas de Língua Espanhola, Literatura Espanhola e Hispano-americana, Metodologia do Ensino de Língua Espanhola, Práticas de Ensino e Estágio, e também na orientação de TCC (Memorial Acadêmico). Atuou como professora credenciada no Plano Nacional de Formação dos Professores da Educação Básica (PARFOR/UFAM) no município de São Gabriel da Cachoeira entre 2014-2016. É membro da Associação de Professores de Espanhol do Estado do Amazonas (APE-AM) ao qual possui 02 (duas) publicações nos livros "Ensinando Espanhol no Amazonas: experiências, conquistas e perspectivas" e "Ensinando Espanhol no Amazonas: experimentando, integrando e resistindo". Atualmente é professora efetiva da rede de ensino pública estadual (SEDUC/AM) no município de Manaus.

Dimídrica Santos

Professora Especialista em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica pelo Instituto Federal do Espírito Santo - IFES. Graduada em Letras Língua e Literatura Espanhola, pela Universidade Federal do Amazonas, em 2013. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós- Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (2025-2027) na linha dos Estudos Literários, com foco de pesquisa em Literatura e Erotismo.Possui certificação internacional (DELE C1) e também é examinadora do diploma DELE certificada pelo Instituto Cervantes. É membro do grupo de pesquisa Literatura e Erotismo. Participa como membro da Associação de Professores de Espanhol no Amazonas (ApeAm) e como Professora Su-

pervisora no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PiBid/Capes). Leciona para o ensino fundamental e médio na Secretaria Estadual de Ensino e Desporto (SEDUC--AM) e para a graduação na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) como professora substituta.

Flavianne Vieira

Graduada em Serviço Social pelo Centro Universitário Nilton Lins (2007); Graduada em Letras- Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2013); Especialista em Políticas Públicas no Enfrentamento da Violência Infrafamiliar pela Faculdade Dom Bosco (2016); Mestranda em Letras- Estudos Literários - UFAM (2024). É membro do grupo de pesquisa Literatura e Erotismo. É professora da rede estadual de ensino do estado do Amazonas desde 2016 e da rede municipal de Manaus desde 2021.

Francisco Alves Gomes

Docente Adjunto III da Universidade Federal de Roraima (UFRR) e docente permanente do Programa de Pós-graduação em Letras, atuando na linha "Literatura, Artes e Cultura Regional". Doutor e mestre em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB), é graduado em Letras – Literatura pela UFRR. Atua no curso de Artes Visuais (CCLA/UFRR), ministrando História da Arte I e II e Crítica em Artes Visuais. Foi Superintendente do IPHAN/Roraima (2023–2024) e coordenador do Curso de Artes Visuais da UFRR (2021–2023). Integra o Mestrado Profissional em Artes (PROFARTES/UFAM), polo UFRR, e coordena o Polo Arte na Escola em Roraima. Tem interesse em dramaturgia, texto dramático e teatro brasileiro. Coordena projetos de extensão, como o Grupo de Teatro da UFRR e o Webprograma Pássaro Poesia. É apresentador do programa Cruviana Universitária (Rádio e TV Universitária da

UFRR) e presidente da Comissão de Heteroidentificação Étnico-Racial da UFRR (Portaria 642/2024-GAB).

Gabriela de Lima Barbosa

Graduada em Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas – UFAM (2023). É mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL/UFAM e bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM, com pesquisa voltada para as representações da violência e as relações de poder na obra Corpo Desfeito, de Jarid Arraes. Também participa do Grupo de Pesquisa *Relações de Gênero, Poder e Violência em Literatura.*

Jade Willem Costa Almeida

Graduada em Letras - Língua e Literatura Japonesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM) e graduanda em Letras - Língua e Literatura Portuguesa (UNINTER). É especialista em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira (Faculdade Focus) e em Cinema e Linguagem Audiovisual (Estácio). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários (PPGL) da UFAM, pesquisando no campo de mangás e cinema, sendo bolsista CAPES.

Jesua da Silva Maia

Graduada em Letras pela UFAM (2010), atualmente é Mestranda em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela mesma instituição, e também integrante do Grupo de Pesquisa Grupo de Estudos da Metáfora e Pesquisas sobre Língua e Literatura de Expressão Amazônica (Gremplexa). Especialista em Jornalismo Científico na Amazônia, pela Fiocruz (2014), possui sólida atuação, desde 2007, em revisão

textual e editoração de conteúdo para diversas mídias (livros, revistas, jornais, artigos científicos). Desde 2016, é professora concursada de Língua Portuguesa na Secretaria de Educação do Amazonas (SEDUC-AM).

Laricia Cunha de Oliveira

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), com experiência docente no Ensino Básico. Atua como professora de Redação e Literatura, desenvolvendo práticas pedagógicas fundamentadas em metodologias inovadoras, voltadas ao estímulo da leitura crítica, da escrita autoral e do aprimoramento das competências linguísticas e literárias dos estudantes.

Larissa Cavalcante Barboza

Graduada em Letras – língua e literatura portuguesa pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em 2023. É mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL – UFAM), e pesquisa sobre a condição da mulher negra na obra *Estela sem Deus*, de Jeferson Tenório. Faz parte do grupo de pesquisa Relações de gênero, poder e violência em literatura.

Leandro de Araújo Sampaio

Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), desenvolvendo a pesquisa "Uma releitura de mito e lenda em Contos da floresta, de Yaguarê Yamã". Possui graduação pela DeVry Brasil (2011) e atuou como estagiário da Fundação Núcleo de Tecnologia Industrial do Ceará no período de 2011 a 2013. Tem experiência na área do Direito, com ênfase em Direito do Consumidor, Direito Educacional, Direi-

to do Trabalho e Direito Previdenciário, atuando especialmente no campo do Direito Bancário e das relações de consumo. Atualmente, exerce a função de Advogado Geral da Recalcule Já e é diretor do Sampaio Advogados.

Maria Luciana Nobre Queiroz

Formada em Letras pela Universidade Federal do Amazonas - UFAM (2002). Especialista em Língua Portuguesa com ênfase em Produção Textual pela Universidade Federal do Amazonas (2008). Docência na Secretaria Municipal de Educação - SEMED/AM (2005-2009) e na Secretaria de Estado da Educação e Desporto Escolar - SEDUC/AM (2005-2009). Redação de Acórdãos no Tribunal de Contas do Estado do Amazonas (2009-atual). Poeta e membro-fundadora da Academia Brasileira de Sonetistas. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras - PPGL/UFAM (2024-2006), linha de pesquisa em estudos literários, sob orientação da Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

Marinalva da Silva Cambraia

Professora efetiva de Língua Portuguesa e Literatura da Secretaria de Estado de Educação do Amazonas (SEDUC/AM). Graduada em Letras - Língua e Literatura Portuguesa e Inglesa pela Escola Superior Batista do Amazonas (ESBAM). Especialista em Literaturas de Língua Portuguesa pela Escola Superior Batista do Amazonas (ESBAM). Atuou como professora orientadora no Concurso Estadual de Redação do Tribunal de Contas do Estado do Amazonas - TCE/AM (2023). Atualmente, é aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal do Amazonas-UFAM.

Norival Bottos Júnior

Professor Adjunto da UFAM, doutor em Literatura e Estudos Comparados (UFG), com pós-doutorado em Letras voltado às relações entre literatura, imagem e cinema sul-americano. Mestre em Literatura e Crítica Literária (PUC Goiás) e licenciado em Letras – Português e Inglês (UFG), possui experiência docente na UFG e na PUC Goiás. Desenvolve pesquisas sobre literatura e imagem, com ênfase na literatura amazonense, especialmente a poesia lírica, dialogando com teorias contemporâneas e estudos da memória.

Thaysa Matos Castro

Licenciada em Letras - Língua Portuguesa, pela Universidade estadual do Amazonas – UEA, em 2012. Atualmente, é mestranda no Programa de pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas (2024-2026) na linha dos Estudos Literários, com foco de pesquisa em literatura e erotismo. Membro do grupo de pesquisa Literatura e Erotismo. Atua como professora da Seduc/Am desde 2020 com alunos do médio, com os quais incentiva a pesquisa, como PCE na escola fomentado pela FAPEAM.

Vanessa Nogueira Lobo

Graduada em Pedagogia pela UniFatecie. Especialista em Docência do Ensino Superior e Metodologias Ativas de Aprendizado pela Faculdade Descomplica (2023), em Neuroeducação pela Faculdade Descomplica (2023) e em Educação Musical Decolonial pela Universidade do Estado do Pará (2023). Atua desenvolvendo pesquisas nas áreas de Literatura e musicalidade amazônica; Literatura feminina e suas interfaces; Literatura brasileira; Interartes. Atuou como professora voluntária de Língua Portuguesa no cursinho Acesso, da Universidade do Estado do Pará (2019 a 2022). Atualmente, é integrante do Grupo de

Pesquisa EMPODERA - Educação Musical, Políticas, Decolonialidades e Resistência, registrado no Diretório de Grupos de Pesquisa - (DGP) do CNPq e vinculado à PROPESP/UEPA.

Victória Silva de Almeida

Graduada em Letras – Língua e Literatura Portuguesa, pela Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em 2023. Atualmente, é mestranda em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UFAM), com foco de pesquisa nas relações entre literatura, história e memória na obra Felizes Poucos, de Maria José Silveira. É bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas - FAPEAM. Participa do grupo de pesquisa Relações de gênero, poder e violência em Literatura.

Fruto de debates, pesquisas e leituras críticas realizadas no espaço acadêmico, **Entre letras e vozes: textos literários e a cultura brasileira** é uma coletânea que reúne ensaios dedicados à investigação da literatura como expressão viva das múltiplas experiências que compõem a cultura brasileira. Organizada a partir de perspectivas diversas, a obra percorre autores, gêneros e linguagens distintos, articulando reflexões sobre temas como memória, identidade, cidade, erotismo, desigualdade social, mito, violência, subjetividade e resistência. Cada capítulo propõe um mergulho analítico em obras e autores clássicos e contemporâneos, revelando como a literatura se constitui como espaço de escuta, crítica e reinvenção do real. Ao aproximar tradição e contemporaneidade, os textos evidenciam a potência da palavra literária em dialogar com conflitos históricos, tensões sociais e dilemas humanos universais. Mais do que reunir interpretações, a coletânea constrói um mosaico plural de vozes que, em suas diferenças, compõem um panorama sensível e crítico da produção literária brasileira. Assim, o livro convida o leitor a atravessar fronteiras entre texto e experiência, reconhecendo na literatura um território de reflexão, transformação e permanente travessia cultural.

ISBN 978-65-83005-83-0

editora CALÊNDULA