

COLEÇÃO PESQUISAVIVA



Paulo Alberto da Silva Sales  
Priscila Renata Gimenez  
(organizadores)

# PESQUISAVIVA

EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Cegraf UFG

VOLUME 2



**Universidade Federal de Goiás**

**Reitora**

Angelita Pereira de Lima

**Vice-Reitor**

Jesiel Freitas Carvalho

**Diretora do Cegraf UFG**

Maria Lucia Kons

---

## **CONSELHO EDITORIAL PARA OS LIVROS DA FACULDADE DE LETRAS**

### **Estudos Literários**

Oswaldo Silvestre (U. Coimbra)  
Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi de Perugia, Perugia)  
Arnaldo Saraiva (U. Porto)  
Ida Alves (UFF)  
Antonio Carlos Secchin (UFRJ)  
Vagner Camilo (USP)  
Paulo Franchetti (Unicamp)  
Carlos Cortez Minchillo (Dartmouth College, EUA)  
Ana Mafalda Leite (U. Lisboa)  
Roberto Acízelo (UERJ)  
Miguel Vedda (Universidade de Buenos Aires) Francisco Garcia Chicote (Universidade de Buenos Aires)  
Maria Zaira Turchi (UFG)  
Zênia de Faria (UFG)

### **Estudos Linguísticos**

Katia de Abreu Chulata (Università degli Studi G. d'Annunzio - Chieti/Pescara, Itália)  
Gian Luigi De Rosa (Università degli Studi Roma Tre, Itália)  
Ryuko Kubota (University of British Columbia, Canadá)  
Lynn Mario Trindade Menezes de Souza (USP)  
Branca Falabella Fabrício (UFRJ)  
Maria Clara Keating (Universidade de Coimbra)  
Marília de Nazaré de Oliveira Ferreira (UFPA) Wolf Dietrich (Westfälische Wilhelms-Universität, Alemanha)  
Luciene Maimone (Missouri State University)  
Pâmela Freitas Toassi (UFC)  
Sílvia Lúcia Bigonjal Braggio (UFG)  
Vânia Casseb Galvão (UFG)  
Joana Plaza Pinto (UFG)  
Francesca Degli Atti (Università del Salento/Itália)

---

COLEÇÃO PESQUISAVIVA



Paulo Alberto da Silva Sales  
Priscila Renata Gimenez  
(organizadores)

# PESQUISAVIVA

EM ESTUDOS LITERÁRIOS

VOLUME 2

2025

**Cegraf UFG**

© 2025 Paulo Alberto da Silva Sales; Priscila Renata Gimenez

© 2025 Cegraf UFG

### **Projeto gráfico**

Julyana Aleixo Fragoso

### **Capa e diagramação**

Géssica Marques de Paulo

### **Imagem de capa**

Shutterstock

DOI: <https://doi.org/10.63756/CegrafUFG.PES.ebook.978-85-495-1241-3/2025>

### **Observação**

Os textos foram revisados pelos seus autores. Além disso, todos os conteúdos dos capítulos presentes nesta obra são de inteira responsabilidade dos seus autores/as.

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

PesquisaViva em estudos literários [livro eletrônico] / organização Paulo Alberto da Silva Sales , Priscila Renata Gimenez. -- 1. ed. -- Goiânia, GO : Cegraf UFG, 2025. -- (Coleção pesquisaViva ; 2) PDF

Vários autores.  
Bibliografia.  
ISBN 978-85-495-1241-3

1. Análise literária 2. Crítica literária  
3. Literatura brasileira - Crítica e interpretação  
4. Literatura brasileira - História e crítica  
I. Sales, Paulo Alberto da Silva. II. Gimenez, Priscila Renata. III. Série.

25-312285.1

CDD-B869.09

#### **Índices para catálogo sistemático:**

1. Literatura brasileira : História e crítica  
B869.09



## Agradecimentos

A publicação deste livro foi viabilizada com recursos financeiros do Centro de Custos de Taxas do PPGL, via Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGL), da Faculdade de Letras, a quem somos gratos.



**PPGL**  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LETRAS E LINGUÍSTICA

**FL**  
FACULDADE DE  
LETRAS



# Sumário

## APRESENTAÇÃO..... 8

*Paulo Alberto da Silva Sales  
Priscila Renata Gimenez*

## LEITURAS DE NARRATIVAS FICCIONAIS ENTRE OS SÉCULOS XIX E XXI

### **Helena, de Machado de Assis, no jornal: uma leitura da produção e do público leitor do romance..... 12**

*Priscila Renata Gimenez  
Yasmim Oliveira dos Santos*

### **O Bildungsroman feminino na literatura brasileira contemporânea .... 39**

*Beatriz Batista Almeida  
Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel*

### **Poéticas do espaço em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer ..... 55**

*Fernanda Ferreira Silva  
Renata Rocha Ribeiro*

### **Aspectos da Ecocrítica: diálogos interdisciplinares ao redor de *Duna*, de Frank Hebert..... 74**

*Maria Eduarda de Azevedo Gusmão  
Jorge Alves Santana*

## RECEPÇÃO TEATRAL NAS LINHAS LITERÁRIAS

### **Ao Correr da Pena: quadro do teatro fluminense ..... 93**

*Jéssica Fernanda de Sousa*

### **A peça *O Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin*, encenada no Brasil pela Companhia Dramática Arthur Azevedo (1909) ..... 112**

*Khálysto Willian da Silva Soares*

## REPRESENTAÇÕES FANTASMAGÓRICAS NA LITERATURA

### **Monstro: definições e características principais..... 133**

*Luiz Gustavo Osório Xavier*

### **Fantasmagoria e os espectros da ditadura em *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi, e *Baratária*, de Rodrigo Santos..... 151**

*Wanice Garcia Barbosa*

*Jorge Alves Santana*

## ESCRITAS DO EROTISMO E DA LESBOAFETIVIDADE

### **Entre goiabadas e poemas: uma leitura de *Baco* e *Anas brasileiras*, de Yêda Schmaltz ..... 170**

*Viviane Lis Mariano Mendes*

### **Uma deusa sem vergonha: relações de desejo e abjeção em personagens travestis de Cassandra Rios ..... 191**

*Paula Laís Pombo de Moraes*

*Flávio Pereira Camargo*

### **Mordida pelo desejo: o erotismo lésbico presente no conto *Os demônios de Renfield* de Natália Polesso.....209**

*Izabelly Tavares de Moraes*

## ESCRITAS DE RESISTÊNCIA

### **O emparedamento como dispositivo para a construção do corpo subalterno em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*.....227**

*Ângela Márcia dos Santos Façanha*

*Yvonélio Nery Ferreira*

### **Ancestralidade negra como resistência à colonialidade em *Maréia*, de Miriam Alves..... 246**

*Lorrany Andrade da Cruz Dourado*

*Flávio Pereira Camargo*

### **A escrita resistência de José Luandino Vieira: uma leitura da “Estória da galinha e do ovo” de *Luuanda* .....264**

*Kerolayne da Silva Ferreira*

# APRESENTAÇÃO

Paulo Alberto da Silva Sales  
Priscila Renata Gimenez

A coleção *Pesquisa Viva – Estudos Literários* é dedicada à reunião e ampla divulgação de estudos oriundos de trabalhos em andamento de pesquisadores em formação em mestrado e doutorado, ingressantes nos anos de 2024 e 2025, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Goiás.

Os artigos que integram este volume apresentam resultados parciais e reflexões que estão sendo desenvolvidas nas diferentes pesquisas em andamento e constituem uma fração das concepções teórico-críticas que orientam as três linhas de pesquisa da Área dos Estudos Literários do PPGLL, a saber: Poéticas da Modernidade e da Contemporaneidade, Literatura Comparada e Estudos Culturais e Literatura, história e sociedade. Esses trabalhos refletem, também, a diversidade temática, metodológica e teórico-analítica característica das atuações e das produções do corpo docente, bem como dos discentes, em Estudos Literários do programa.

Espelhando tal diversidade, a presente edição está dividida em cinco partes, que visam agrupar as grandes temáticas que orientaram os artigos do volume. As numerosas partes pensadas para a organização da edição representam, portanto, além da variedade dos suportes teórico-metodológicos e gêneros literários estudados, a diversidade de assuntos, objetos e fontes de pesquisa, os quais se

configuram desde estudos de obras e autores determinados – canônicos e não canônicos, do passado e contemporâneos – , a estudos a partir de fontes primárias (documentos, manuscritos, periódicos etc.), tratando da recepção de obras e autores e seus públicos, ou que abordam questões constantemente representadas nas produções literárias, como preconceitos, heranças culturais familiares – com destaque para a afrodescendente –, feminismo, espaço e posicionamento das mulheres escritoras e leitoras, homoafetividade, erotismos e monstros simbólicos e fantásticos.

Desse modo, a primeira parte, “Leituras de narrativas ficcionais entre o século XIX e XXI”, trata de reflexões que envolvem a produção e a recepção da prosa brasileira e de outras literaturas, sobretudo no que se refere às poéticas relacionadas ao espaço da dor, às tendências de romances de formação feminina na literatura brasileira dos novecentos, às poéticas subjetivas que são entrelaçadas ficcionalmente aos espaços urbanos, além dos diálogos da literatura e de seu compromisso ético com as questões climáticas latentes da era do antropoceno. As narrativas examinadas pelos estudiosos foram publicadas desde a segunda metade do século XIX, cruzando a ficção do século XX – na sua grande maioria de teor romanescos – até chegar às configurações plurais da narrativa das duas primeiras décadas do século XXI.

“Recepção teatral nas linhas literárias” é a segunda parte, na qual estão reunidas pesquisas realizadas a partir de fontes primárias e desenvolvem análises a respeito da recepção ao teatro lírico e ao teatro dramático, representado do Rio de Janeiro de meados do século XIX até o início do século XX, seja pela pluma de escritores consagrados, seja pela pluma de jornalistas que manipulavam a publicidade dos espetáculos.

Já a seção “Representações fantasmagóricas na literatura” engloba trabalhos analíticos de figuras de monstros, fantasmas, espectros que, nas produções literárias, podem retratar, espelhar ou

simbolizar questionamentos existenciais da humanidade, traumas ou violências, graças à liberdade oferecida pela criação ficcional.

Em “Escritas do erotismo e da lesboafetividade” são apresentados elementos da dissidência de gênero tanto na narrativa ficcional – romance e conto – bem como em textos poéticos. Nesses artigos, a leitura dos textos literários é embasada em teorias incontornáveis das perspectivas do corpo, do erotismo e de gênero, tais como Georges Bataille, Simone de Beauvoir, Judith Butler, entre outros.

Por fim, na quinta parte, “Escritas de resistência”, os artigos trazem análises perspicazes sobre a escrita, tanto como resistência ao colonizador e à colonialidade, quanto aos padrões sócio-culturais e editoriais - elitistas e patriarcais – que se percebem, ainda, em vigência na literatura contemporânea.

Esperamos que este volume multifacetado ofereça leitura profícua e agradável à leitora e ao leitor acadêmica/o e para aquelas e aqueles leigas/os, enriquecendo seu repertório de conhecimento e possibilidades de leituras e reflexões sobre o fazer literário, suas fontes e metodologias de pesquisa, tal como rico e dinâmico é nosso Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) - Área de concentração em Estudos Literários.

Boa leitura!



LEITURAS DE NARRATIVAS FICCIONAIS ENTRE  
OS SÉCULOS XIX E XXI

# **Helena, de Machado de Assis, no jornal: uma leitura da produção e do público leitor do romance<sup>1</sup>**

*Priscila Renata Gimenez  
Yasmim Oliveira dos Santos*

Misturada com a questão do popular, ou melhor, confundida com ela, em se tratando do gênero romance, está a questão do gênero do leitor. Ou seja, quem lê romance [...] é a mulher (Meyer, 2005, p. 379).

*Helena*, publicado como romance-folhetim e em volume em 1876, é o terceiro romance de Joaquim Maria Machado de Assis. Considerado romance da primeira fase do autor, a fortuna crítica sobre a obra de Machado costuma projetar e destacar do romance em questão características típicas das narrativas românticas e da sessão folhetinesca.

Contudo, quando da produção de *Helena*, pode-se dizer que Machado de Assis já era um experimentado escritor-jornalista, que colaborava ativamente com a imprensa periódica à época do lançamento do romance há mais de quinze anos. Essa relevante experiência de escrita e do contexto de produção e de publicação de

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pelas autoras e orientadora, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade das autoras com anuência da orientadora.

impressos no Brasil do século XIX, inclusive de literatura, lhe ofereceu um perspicaz prisma como jornalista, crítico e romancista.

Tendo isso em vista, neste breve estudo, nos dedicamos a projetar sobre *Helena* uma leitura a respeito do seu contexto de produção, no intuito de compreender estratégias de composição, daquelas comuns à fórmula dos romances-folhetins à eleição de uma mulher protagonista, que intitula o romance, bem como o público leitor possivelmente visado pelo autor e pelo jornal, quando do lançamento do romance em seu primeiro formato n' *O Globo* (1874-1881), em 1876.

Dessa forma, nossas análises dedicam-se a verificar as hipóteses sobre quem foi, provavelmente, o público leitor em potencial de *Helena* – isto é, as mulheres –, além do gosto do público carioca, especialmente da leitora, pelo romance-folhetim prototípico. Mas, também, procura-se apurar o pressuposto sobre as experimentações feitas por Machado de Assis na tessitura do romance como perspicaz e estratégico romancista, consciente do seu público leitor efetivo e daquele em potencial, que buscou representar, no romance, por meio de figuras e condicionamentos socioculturais comuns àquela sociedade leitora.

## Breve retrospectiva: as primeiras produções machadianas e a conjuntura nacional do público leitor e da produção jornalístico-literária

Machado de Assis publicou o romance *Helena* no rodapé do jornal diário *O Globo*, entre 6 de agosto e 11 de setembro de 1876. Antes dele, havia sido lançado no espaço do folhetim daquele mesmo diário *A mão e a luva*, de 23 de setembro a 3 de novembro de 1874.

Já seu primeiro romance, *Ressurreição*, havia sido lançado em volume pela Editora Garnier, em 1872. Depois de *Helena*, o autor

continuou sua publicação de romances, de 1 de janeiro a 2 de março de 1878, com *Iaiá Garcia*, no jornal *O Cruzeiro* (1878-1881).

Paralelamente ao lançamento de *Helena*, o autor colaborou para a elegante revista mensal *Ilustração Brasileira* (1876-1878), a partir de 1 de julho de 1876, com a redação de crônicas quinzenais, compondo a série “História de quinze dias”. Tal colaboração se manteve, pelo menos, até abril de 1878. Contudo, lembremos que a estreia de Machado de Assis como crítico e colaborador na imprensa carioca se deu a partir de 1858 nos jornais *O Paraíba* (1859-1860) e no *Correio Mercantil* (1848-1868), seguido de sua participação ativa nas publicações da revista *O Espelho* (1859-1860), dirigida por Francisco Eleutério de Sousa e impressa na Tipografia de Francisco de Paula Brito, a partir de 1859, na qual publicou, além de críticas teatrais, a série de artigos que compõe “Aquarelas” (1859)<sup>2</sup>. E, desde 1860, colaborou com a revista *Semana Ilustrada* (1869-1876) e com a redação de crônicas para o *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878), então, dirigida por Quintino Bocaiúva.

Essa brevíssima retrospectiva da cronologia das primeiras publicações do escritor, que destaca sua estreia nos periódicos e sua produção de romances nos anos de 1870 – não adentrando nas significativas produções poética, teatral e contística, que se deram nos anos de 1860 – mostra, de modo claro e enfático, a relevante experiência de Machado de Assis escritor-jornalista, colaborador ativo da imprensa periódica do Rio de Janeiro, quando do lançamento de *Helena*, bem como reitera seu conhecimento e trânsito entre o âmbito jornalístico e o sistema literário de sua época e suas sociabilidades.

A crítica machadiana costuma situar *Helena* (1876) dentro da primeira fase de produção de romances do autor – que se estenderia de *Ressurreição* (1872) a *Iaiá Garcia* (1878) –, normalmente classificada como romanesca. No entanto, uma parcela da crítica mais recente também tem associado o talento do autor e seus mul-

---

2 Ver o volume *O Espelho* (2009), organizado por João Roberto Faria.

tifacetados escritos “ao aproveitamento da forma midiática à qual o escritor fixou-se e esteve fixado durante a maior parte de sua trajetória.” (Granja, 2018, p. 11). Nesse sentido, a “singularidade da obra de Machado de Assis residiria no fato de haver uma *profunda* simbiose entre o homem, o texto e o tempo” (Granja, 2018, p. 21). Isto é, tendo consciência da sua conjuntura cultural, artística, literária e midiática, e valendo-se dos paradigmas e das potencialidades dessa conjuntura, o escritor teria concebido e tecido sua obra.

Assim, quando encetou a produção de romances, sobretudo, já estava instaurada na imprensa brasileira a fórmula de sucesso do romance-folhetim, a do “*Continua amanhã*”, inaugurado nas páginas dos jornais brasileiros em 1838<sup>3</sup>. No início dos anos de 1870, romances-folhetim de grande sucesso – alguns célebres até hoje – já haviam sido publicados no rodapé dos jornais estrangeiros e brasileiros, a exemplo dos franceses *Os Mistérios de Paris*<sup>4</sup>, *O conde de Monte Cristo*<sup>5</sup> e *Rocambolê*<sup>6</sup> para citar apenas alguns, já que a lista é longa, além de alguns clássicos nacionais, como *Memórias de um sargento de milícias*<sup>7</sup>, *Cinco minutos*<sup>8</sup> e *O Guarani*<sup>9</sup>.

Considerando tal panorama de publicações jornalístico-literárias, parece pertinente ressaltar o contexto de publicação de *Helena* e a conjuntura de sua produção. Como homem plenamente familiarizado com a “civilização do jornal” (Kalifa *et al*, 2011), Machado de

3 Ver Meyer (2005) e Bezerra; Gimenez (2019).

4 Romance de Eugène Sue, publicado no espaço do folhetim em 1843, na França, e em 1844 no Brasil.

5 Romance de Alexandre Dumas, publicado no espaço do folhetim em 1844, na França, e em 1845, no Brasil.

6 Romance de Ponson du Terrail, publicado no espaço do folhetim em 1857, na França, e em 1859 no Brasil.

7 Romance de Manuel Antônio de Almeida, publicado no *Correio Mercantil*, de 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853.

8 Romance de José de Alencar, publicado no *Correio Mercantil*, entre 22 e 30 de dezembro de 1856.

9 Célebre romance de José de Alencar, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, de 1 de janeiro a 20 de abril de 1857. Sobre romances-folhetins ver a célebre obra de Marlyse Meyer (2005).

Assis molda o enredo e os personagens desse romance ao ‘gosto do tempo’, já que foi publicado como folhetim imediatamente antes do lançamento do volume<sup>10</sup>; ou seja, como um romance seriado, tecido a partir de reviravoltas. Um melodrama, mas inspirado, ao menos parcialmente, em *faits divers* e em aspectos socioculturais característicos da sociedade leitora (Rossi, 2016), em vista de possibilitar a identificação dos leitores com os personagens e/ou com o enredo.

Nos anos de 1870 o assunto de preferência do romance-folhetim não trazia mais os enredos de ‘capa e espada’ da sua fase inicial, que buscou muitos personagens históricos para construção de heróis folhetinescos. Sendo folhetim, e sob a pluma de Machado de Assis, as intrigas continuavam complexas e surpreendentes, contudo, os heróis e heroínas passavam a ser figuras da sociedade fluminense, na qual estava inserido o enredo, e os contextos representavam a vida urbana e hábitos socioculturais usuais da maior parte do seu público leitor.

Isto quer dizer que, paralelamente a toda rica fortuna crítica sobre a obra de Machado de Assis e, em especial, àquela dedicada a *Helena*, nos parece fundamental ainda olhar para este romance em seu contexto de produção para compreendermos determinadas estratégias de composição e escolhas na configuração dos personagens para aprofundar análises sobre a tessitura do romance.

Investigar *Helena* nessa perspectiva nos possibilita examinar com outros olhos a protagonista – que nomeia a obra – e seu destino final, comumente considerado romântico, porém típico da fórmula do “Continua amanhã”. E, por consequência, esse prisma nos permite projetar outra leitura das representações inerentes ao romance: a jovem Helena é a figura principal que encarna tanto a

10 Conforme contrato celebrado entre Joaquim Maria Machado de Assis e o editor Baptiste Louis Garnier, a redação de *Helena* estava finalizada quando de sua publicação como romance-folhetim e sua primeira edição em livro foi uma coedição de B.-L. Garnier, no Rio de Janeiro, de Ernesto Chardron, no Porto, de Eugênio Chardron, em Braga, e de Carvalho e Cia, em Lisboa. Sobre isso ver também Granja, 2024.

heroína romântica, de caráter impecável e que tem um fim trágico, quanto a mulher de inteligência aguda, sagaz e capaz de manipular situações familiares e sociais, e especialmente os homens envolvidos nelas. Além disso, tomar o enredo do romance nesse contexto de experimentações literárias, que caracterizou o espaço do folhetim, confirma a profunda relação do autor com seu tempo e a transposição da consciência da conjuntura em que escrevia para suas próprias produções.

Os romances da literatura de folhetim mostraram-se, para além do “casamento da imprensa com a literatura, [...] capazes de revelar o lado histórico-social das muitas circunstâncias que envolvem a atividade de escrever” (Tinhorão, 1994, p. 7), importantes ferramentas para consolidar escritos de autores canonizados, a exemplo de Machado de Assis. Assim, por este estudo de *Helena* destacam-se o gosto do público fluminense e, igualmente, as experimentações feitas por Machado de Assis como romancista de sua época, em que o espelhamento da sociedade – que não fazia, inicialmente, parte das premissas românticas folhetinescas – foi elemento estruturante essencial do enredo da narrativa em questão.

## Sociabilidade e percepção do público leitor

Ao se aventurar nos diversos gêneros literários, Machado teve um importante papel no *Diário do Rio de Janeiro*, que tinha como redator-chefe Quintino Bocaiúva no início da década de 1860, com quem o autor nutria estreita relação de amizade (Guimarães, 2020) e, mais ainda, de parceria no mercado editorial. Segundo Bastos (2008, p. 39),

No início de 1860, Machado foi contratado como redator do *Diário do Rio de Janeiro*. O salário não era alto e nem sempre esteve em dia, porém reduziu a incerteza de depender de bicos feitos para vários periódicos ao mesmo tempo. A experiência se prolongou por sete anos, durante

os quais o autor produziu escritos tão diferentes quanto crítica teatral e reportagem, sempre se empenhando em encontrar o tom adequado a cada propósito.

Assim, a aproximação de Machado com importantes nomes do mercado editorial o fez tentar subverter, mesmo que parcialmente, as condições difíceis que enfrentavam os autores da época, visto que o “número de leitores não era tão abundante, considerando-se os níveis de analfabetismo na época” (Ferreira, 2007, p. 5) e que a preferência do público leitor era, majoritariamente, por obras estrangeiras:

Os jornais do Rio de Janeiro publicavam anúncios frequentes das obras portuguesas aqui editadas e as bibliotecas particulares concentravam um bom índice de títulos portugueses editados no Brasil ou importados. O perfil destas bibliotecas, sobretudo as de advogados e médicos que exerciam suas atividades no Rio de Janeiro, ajudam a compreender as preferências de leituras e o consumo de obras portuguesas entre os leitores nacionais. Os títulos mais frequentes, com primazia para as obras de cunho profissional, jurisprudência para os primeiros e ciências e artes para os seguintes, eram as chamadas “belas letras” que concentravam textos portugueses e franceses [...]. Vários médicos possuíam acervos particulares, respeitando o que parece ter sido a preferência intelectual desta elite socioprofissional: livros de interesse profissional e também obras literárias ou leituras leves como folhetins, livros de culinária e almanaques. Os leilões e propagandas divulgados pelos jornais também revelam um índice significativo para os textos de “belas letras” com concentração de autores portugueses, sobretudo se considerarmos o *Jornal do Commercio*. Um exemplo eloquente é a frequência com que o tema “belas letras”, textos de autores portugueses, apareciam em 90% dos leilões divulgados pelo citado jornal (Ferreira, 2007, p. 5).

A partir disso, depreende-se que essa preferência dos leitores por obras que não eram tipicamente nacionais se dava não apenas pelo gosto do público em relação à composição estética das obras estrangeiras, mas se tratava de reafirmar o alto *status quo* a qual pertencia a grande parte da camada leitora que consumia as obras importadas de solo estrangeiro. Desse modo, os escritores enfrentavam não somente o entrave de alcançar o restrito<sup>11</sup> público alfabetizado, mas também de buscar meios para atrair o público à incipiente produção nacional, ampliando sua preferência para além das obras estrangeiras.

Bastos lembra que “Machado compensava a falta de escolaridade com muita leitura e convivência com pessoas capazes de enriquecer sua formação” (2008, p. 31). Assim, em adição a sua indiscutível habilidade de fisgar o público de leitores e leitoras, tal convivência o fez valer-se de estratégias redacionais para que, mesmo em meio às crises que ocorriam durante aqueles anos de produção jornalística e literária, apostasse em recepções positivas de suas produções, desde as crônicas aos romances, que eram, muitas vezes, comentadas e estampadas nas críticas das colunas de jornais. Segundo Nadaf, ao se referir aos romances-folhetim no Brasil que começaram a ser publicados a partir de obras estrangeiras,

[...] a ficção nacional ganhou incentivo e oportunidade para também pleitear divulgação. Aproveitando-se das mesmas páginas disponíveis para essa literatura nos jornais e revistas que proliferavam, os autores brasileiros publicavam os seus escritos e se faziam notar pelo público leitor ou ouvinte do gênero. No começo, essa presença foi escassa e quase nula, se comparada com a publicação da produção de autores estrangeiros, notadamente os franceses. Contudo, teve ela o mérito de lançar as ba-

---

11 Com a palavra “restrito”, reafirmamos que se trata não de um baixo público-leitor, ou mesmo seletivo, mas faz referência aos dados de alfabetização da população brasileira em meados do século XIX, que era pouco volumoso em comparação aos números de outros países à época.

ses iniciais para o surgimento da ficção no Brasil (Nadaf, 2009, p. 126).

Entre esses autores estava Machado de Assis, que, com seus primeiros romances publicados no rodapé dos jornais, atraía a atenção do público para suas produções, assim como para uma produção nacional, que ilustrava reflexos da sociedade urbana da época a partir de um enredo composto por diversas reviravoltas típicas de um melodrama do *bas-de-page*, o que era amplamente apreciado pelo público leitor brasileiro dos periódicos das décadas de 1860 e 1870.

## Um panorama sobre o público leitor e sobre a produção de *Helena*

Para compreender o público leitor do romance em questão, mais especificamente em meados dos anos de 1870, é necessário compreender, primeiramente, o cenário de leitores e leitoras. Por muito tempo, acreditou-se que o público de leitores de Machado de Assis era limitado, tendo em vista o recenseamento da Directoria Geral de Estatística do Brasil<sup>12</sup>, que comprovava existirem poucos habitantes alfabetizados no Brasil (menos de 30% da população), diferentemente do cenário visto na Europa (Guimarães, 2001). No entanto, diversos estudos surgiram a posteriori, comprovando não ser possível detectar, com precisão, a quantidade de leitores de Machado, e tampouco afirmar que havia poucos leitores de suas obras, já que a circulação de romances se dava não apenas pela leitura silenciosa e individual, como por via oral, com leitores auditores. Logo,

voltando ao século 19, há de se considerar a divulgação pelas leituras em voz alta, que atingiam numeroso público ouvinte certamente a ser considerado entre os destinatários dos romances. Relatos da leitura coletiva para pequenos auditórios domésticos são muito frequen-

---

12 Dados disponíveis em [http://memoria.org.br/ia\\_visualiza\\_bd/ia\\_vdados.php?m=2306](http://memoria.org.br/ia_visualiza_bd/ia_vdados.php?m=2306).

tes na ficção oitocentista, incluídos os contos e romances de Machado de Assis (Guimarães, 2001, p. 39).

Também Marlyse Meyer, em seu célebre estudo sobre o folhetim, pontua a existência dos leitores ativos e passivos:

É verdade que, neste país formado pelos padrões da oralidade, onde, nos primórdios do folhetim, dominavam as famílias extensas e casa recheadas de serviçais e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões, por exemplo, que ao que tudo indica não eram no Brasil mera construção da nostalgia urbana [...] (Meyer, 2005, p. 379).

Dessa forma, sabe-se que o alcance da literatura nacional estava em expansão, contribuindo para que as obras que compunham tal conjuntura fossem disseminadas pelos diferentes tipos de leitores – ativos e passivos –, de tal forma que eram tanto leituras individuais quanto compartilhadas por amigos e familiares. No entanto, não se deve esquecer que à época de *Helena*, o número de leitores de romances – sobretudo os nacionais – era considerado um fato social e também uma questão compartilhada pelos autores do período (Guimarães, 2001, p. 42). Isto porque, para além da frustração dos autores, que lidavam com um público quase indiferente e, por vezes, fechado ao consumo de produções literárias nacionais – se comparado ao consumo de obras estrangeiras –, o próprio país atravessava diversas efervescências sociais e estava em alta a discussão sobre a relação entre alfabetização e direitos civis. O fim da divulgação do recenseamento de 1872, que acalorou tal discussão, se deu somente em agosto de 1876, mesmo mês do início da publicação de *Helena* no jornal. A problemática é lembrada por Chalhoub (2003):

Vejam os dados mais de perto, a começar pela divulgação, em agosto de 1876, dos resultados finais do recenseamento de 1872. Os dados sobre alfabetização constantes do

censo de 1872 tiveram enorme repercussão na imprensa e no parlamento. Ao que parece, ninguém sabia que habitava um país de analfabetos, ou não havia até então uma ideia precisa da magnitude da coisa. Machado de Assis comentou a situação em crônica de 15 de agosto de 1876, e o fez de modo a enfatizar a relação entre alfabetização e cidadania. [...] Como o texto desliza rapidamente da alfabetização para a cidadania, é possível que os 30% digam respeito apenas aos indivíduos com possibilidade de exercício de direitos políticos segundo a Constituição de 1824 — homens livres e adultos. De qualquer modo, ao utilizar-se dos números com esse tipo de viés político, o Sr. Algarismo exprimia visão, bastante comum à época, de que saber ler e escrever era requisito para as virtudes cívicas (Chalhoub, 2003, p. 216-217).

Tal passagem, novamente, ao passo que exprime a problemática que constituía o público de leitores de meados do século XIX, abre margem para o pensamento exposto por Guimarães (2001), conforme explicitado acima, de que os dados apresentados pelo recenseamento podem não refletir toda a parcela da população, assim como não leva em consideração outras formas de alcance dos textos literários nos círculos domésticos e familiares nacionais. Além disso, compreende-se que, a esta altura, Machado de Assis já possuía, provavelmente, um público consolidado, incluindo o de mulheres, e seu nome já era conhecido pelas esferas editoriais e leitoras da época. O público feminino o lia desde 1863 quando de sua contribuição para o *Jornal das Famílias*, que vigorou até 1878, cujo público-alvo eram as mulheres. Considerando o contato do público em geral com as produções de Machado de Assis, tem-se que *Helena*, assim como demais romances da época, circulavam sem que as estatísticas tivessem completo controle acerca de um número mais preciso de leitores. Contudo, sabe-se que, apesar das dificuldades comuns aos autores da época, obras continuavam sendo produ-

zidas tendo como fim a circulação em jornais ou em livros, bem como novos escritores surgiram nesse ínterim:

Gabinetes de leitura, livreiros, associações, saraus literários, imprensa periódica, são inúmeros os fatores que propiciaram o alargamento da produção e consumo dos conteúdos impressos e contribuíram decisivamente para uma maior familiaridade dos cariocas com a cultura letrada. Fatores esses que também estimularam os autores nacionais a escreverem suas primeiras linhas na ficção, já que agora podiam contar com mecanismos de divulgação para suas obras e *com uma recepção, mesmo que rala, da crítica e do público*. Destaque-se nesse processo de formação da prosa de ficção no país o papel desempenhado pela imprensa. Foi ela a grande aliada da prosa de ficção neste período, divulgando anúncios de lançamentos de livros, críticas e, até mesmo, textos romanescos propriamente ditos, romances de folhetim, que ganharam um espaço reservado nos rodapés dos jornais (Verona, 2013, p. 69, grifo nosso).

Apesar do descontentamento dos autores da época com tal cenário, sabem-se quais mecanismos se faziam necessários para contornar a problemática da crise gerada pela indiferença do público, urgindo que fossem cooptados leitores que consumissem produções nacionais e fomentando a produção editorial essencialmente brasileira. Tal embate era explicado, sobretudo, pelo fato de os romances-folhetim terem os moldes advindos de solo estrangeiro, mais especificamente francês. Explicam Bezerra e Gimenez (2019):

Sendo um romance-folhetim advindo da matriz francesa, na qual esse gênero já havia sido incorporado desde 1836, a tradução do romance de Alexandre Dumas instalou o gênero no jornal brasileiro e chegou às páginas do *Jornal do Commercio* revestido de capital cultural e simbólico das práticas culturais e redacionais da mídia impressa desenvolvida nos prelos franceses. Introduzido e aclimatado na

imprensa brasileira, marcas desse estilo de escrita da ficção, como temáticas, linguagem, formatação e estratégias redacionais da intriga, instauraram-se igualmente, contribuindo para a constituição da jovem literatura brasileira em formação (Bezerra; Gimenez, 2019, p. 236).

Assim, compreende-se que, paralelamente à formação e circulação das produções romanescas nacionais, para os produtores e editores de obras brasileiras existiam desafios em se distanciar do paradigma do mercado editorial de romances transatlântico, pois já era nacionalmente conhecido e, conseqüentemente, apreciado.

Dentre as estratégias utilizadas pelos autores brasileiros para sobrevivência no árduo ofício – tendo em vista a concorrência e a resistência do público de leitores, destaca-se a ampliação do público leitor alvo, de modo que aquele que estava emergindo – o de mulheres – foi mirado por escritores de então. Dessa maneira, nota-se, também por isso, certa efervescência na produção de histórias ficcionais que tinham como característica estruturante o melodrama, por exemplo, cuja publicação foi feita majoritariamente em periódicos, uma vez que era o tipo de narrativa e enredo que, em linhas gerais, atraía o público de senhoras leitoras (Bastos, 2008). Igualmente, o interesse por “situações melodramáticas e fantásticas se explicava pelo fato de o romance romântico constituir, na realidade, a expressão da frustração das novas camadas da classe média urbana” (Tinhorão, 1998, p. 14). Além disso, também é válido ressaltar que a atração desse público por tais enredos baseava-se no interesse pelo novo cenário moderno que gradativamente se instaurava também ao redor do Brasil. Meyer aponta que

entre as várias perguntas suscitadas pelo folhear das revistas que alternavam figurinos e trechos picados de Machado de Assis, colocava-se o da relação entre obras tão fortes, “masculinas”, e a apregoada e muitas vezes

invocada futilidade das “gentis leitoras” a quem eram destinadas (Meyer, 1998, p. 17).

Depreende-se, portanto, que não apenas os romances melodramáticos da época ganhavam força pela expressão de frustrações da camada urbana ascendente, mas ilustrava relapsos da vida moderna, conforme afirma Tinhorão, fazendo com que os leitores – e, mais especificamente, as “gentis leitoras”, como pontua Meyer – se identificassem com o que era lido e emergissem, assim, como um público de peso às obras que ressaltavam, na ficção, aspectos do que lhes era familiar.

Adicionalmente, retomando Gramsci, Pinheiro reafirma que, naquele tempo, apesar de ser o homem quem efetivava a assinatura de um periódico adequado para a si e para os familiares, preferindo um que “atendesse” a todos os membros da família, é, “no final, a escolha da mulher que terá mais importância; conseqüentemente, ganha o periódico que tiver o ‘belo romance interessante’. No século XIX, a mulher, tendo em vista o grande número de jornais destinados a ela, também tinha esse poder de voto” (Pinheiro, 2004, p. 117 *apud* Gramsci, 1968, p. 104). Assim, o romance-folhetim a ser veiculado no jornal seria de extrema importância para a captação de leitores – e de leitoras –, tendo em vista que o público feminino ascendia e se tornava determinante na compra e fidelização de um jornal, contribuindo, ainda, para a apreciação de obras nacionais. Era essencial, portanto, que os periódicos veiculassem seções que abrangessem também tal público, até mesmo, pelos anúncios de romances. Reforçando essa ideia, Sodré afirma que Machado “estreou como poeta, escreveu peças teatrais, fez crítica literária e crônica, mas ganhou renome particularmente com os seus trabalhos de ficção, os contos, quase sempre escritos em revistas destinadas ao público feminino, e os romances, desde *Helena* (1872) até *laíá Garcia* (1878)” (Sodré, 1966, p. 513).

De modo adicional, Guimarães (2001) argumenta que, apesar de *Helena* ser considerado um romance melodramático, à preferência do público que emergia em sua época de escrita e primeira publicação, a dualidade entre Romantismo e Realismo já começava a revelar uma composição literária própria desde as páginas de *Resurreição* (1872), o que indica que a preferência do público-leitor era levada em consideração, sobretudo para que os autores pudessem permanecer em circulação na indústria editorial. Verona ressalta que “Ligeiros ou não, os ‘romances de fancaria’ eram rapidamente devorados, mal saídos nas fatias matinais dos periódicos, o que rapidamente levou os escritores brasileiros a se adequarem ao novo suporte (2013, p. 84), sobretudo considerando o público feminino que, apesar de inserido em uma sociedade ainda essencialmente regida pelos paradigmas do patriarcalismo, colocavam-se como ávidas leitoras. No entanto, de maneira análoga, não obstante o melodrama “cair nas graças do público”, Machado experimentou em *Helena* estilos de movimentos literários que já vigoravam na França e na Inglaterra (Schwarz, 2000), por exemplo, tecendo suas obras com elaboração mais refinada que aquela até então vigente em território nacional e preservando uma estética que revelava a sua experiência não apenas como autor, mas como leitor e crítico que se alimentava do melhor das fórmulas literárias existentes à época, sem necessariamente se ater a uma só. Em sua tese, ao se referir à estética utilizada por Machado de Assis no período em que o romantismo estava em vigor nacionalmente, Rodrigues conclui que

Reduzi-lo à mera classificação inferior, como no caso de Machado de Assis, aproximando-o pela leitura superficial ao famigerado legado de uma estética em declínio, somente inviabilizou, ao longo das décadas, a compreensão do amadurecimento criativo por meio da autoria/autoridade. Com efeito, seria ignorar a crítica à validade das doutrinas do tempo elaboradas por Machado de Assis, especialmente a partir da década de 1870, época na qual ele

também se lançou na produção de narrativas longas mediante um falso romantismo (Rodrigues, 2018, p. 257).

Machado de Assis cai no gosto do público não apenas pelo requinte até para o “fazer” o melodrama, mas por ir além do que se considerava limítrofe para escrever um romance à época, ou seja, não ater-se somente às fronteiras das descrições demasiadas e aos exageros comuns ao romantismo. Esse requinte se explicitava, sobretudo, ao utilizar as estratégias de composição como um laboratório de experimentação, aproveitando-se do espaço do folhetim para experimentar procedimentos e recursos variados da escrita literária.

Verona (2013) pontua que os autores, nesta época do surgimento de leitoras, também estabeleceram relações de vínculo com o público feminino, guiando as leituras por um senso didático. Segundo a autora, um desses escritores foi Machado de Assis. Assim, o engajamento de outra parcela do público, para além daquele masculino, também garantia a sobrevivência e circulação de suas obras. Sobre a captação desse público, sabe-se que as produções em folhetim também se configuravam por características que tornavam sua veiculação estratégica, tendo em vista o público leitor formado não só por homens, mas também por mulheres. Isto é,

o folhetim, portanto, conforme a apreciação de Luis Guimarães Júnior, deveria caracterizar-se pela leveza de conteúdo, primeiramente por ser um gênero dirigido, no mais das vezes, ao público feminino e, em segundo lugar, porque sua leitura serviria para preencher as horas de distração. Também era bom que não veiculasse leituras ofensivas, já que era a “delicada susceptibilidade” da mulher que estava em jogo – o ideal seria apresentar somente uma “literatura amena” e “choradeira”, para causar prazer e desatar a “saborona tristeza” (Verona, 2013, p. 84).

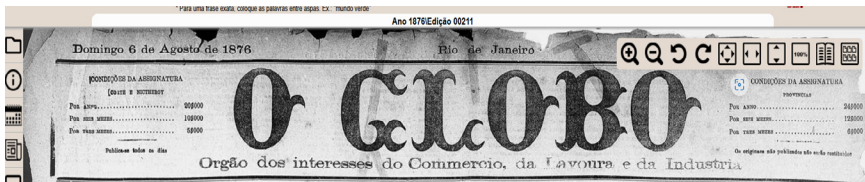
Assim, percebe-se que o enredo do romance *Helena* se enquadra nos romances de rodapé que condiziam com a tentativa de con-

tornar o turbulento momento de publicação apresentado no Brasil oitocentista, em que periódicos, a exemplo do *O Globo*, precisaram de se adequar ao gosto dos leitores da época para assegurar a própria existência.

## Mulheres leitoras ficcionais e não-ficcionais

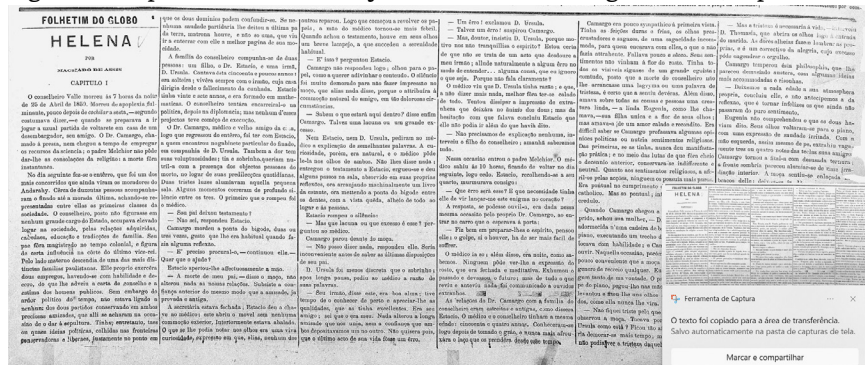
*Helena*, obra que tinha como título o nome de uma mulher, e abordava, em seu enredo, mulheres que liam, também foi lido por um público de mulheres leitoras. Machado, que já se consolidara como um escritor também para o público feminino desde o *Jornal das Famílias* (1863-1878), publicou no rodapé do *Globo*, jornal voltado primariamente para o público masculino, os capítulos seriados do romance, conforme as imagens ilustram:

Figura 1 – O jornal *O Globo*, 06 de agosto de 1876, p. 1



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

Figura 2 – Capítulo 1 de *Helena* no jornal *O Globo*, 06 de agosto de 1876, p. 1



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira

À época da publicação de *Helena*, em suas variadas produções, Machado de Assis, muitas vezes sob pseudônimos, criticava mazelas sociais que circundavam o país, a exemplo do analfabetismo e da escravidão, mesmo que em algumas épocas esse afinco tenha surgido com mais ênfase em alguns de seus escritos (Bastos, 2008). Entretanto, no referido romance, publicado no rodapé do jornal *O Globo*, em 1876, o qual ganhara, no mesmo ano, sua primeira versão em livro, encontram-se não somente aspectos estéticos articulados às questões sociais, mas também comprova a habilidade de criação da tessitura narrativa do seu autor. Bastos (2008) assinala que “na condição de terceiro romance, *Helena* naturalmente seria visto como prova definitiva da competência, ou não, para a escrita de histórias longas. Os críticos foram unânimes em apontar a qualidade que o equiparava aos melhores livros do gênero produzidos em Portugal” (p. 81).

Em *Helena*, Machado elabora uma intriga típica de um romance urbano em perspectiva anacrônica, visto que ilustra uma família burguesa do Rio de Janeiro em meados dos anos de 1850, ou seja, de vinte e seis anos antes da data de publicação do romance. É sabido que o romance exprime o pensamento filosófico do autor à época (Coutinho, 1940) e que “Machado escreveu tal romance em 1876, evocando as práticas sociais e o “clima” vigentes na década de 1850. Ou seja, é preciso ler *Helena* em suas duas historicidades: a da narrativa – anos 1850 – e a do autor – 1876 [...]” (Chalhoub, 2003, p. 15).

Ainda, segundo Bastos (2008), *Helena* já se configura como uma das obras que refletiam o esgotamento do Romantismo e urgência do Realismo, o que explica a fuga de Machado a vários dos elementos que já eram conhecidos pelo Romantismo desenvolvido em território nacional, a exemplo da ausência da figura do indígena como herói. Neste caso, temos uma heroína, a bastarda *Helena*, supostamente filha do falecido Conselheiro Vale, cuja morte dá início à intriga do romance.

Sabe-se que, ao ler uma narrativa de rodapé, como o romance aqui em questão, devem-se levar em consideração os elementos da ficção também a partir do plano real, não apenas como representações, mas como formas de expressão estético-narrativas do autor expor seus ideais. Assim como Machado fez, estando em constantes buscas pela construção de um ideal de nação em seus escritos e também em busca de uma “salvação da literatura nacional” (Maya, 1912), tendo em vista a problemática que os escritores enfrentavam em relação à aceitação e ao interesse do público da época. Além disso, mais especificamente na obra em foco, sabe-se que essas relações entre literatura e história, e mais ainda entre literatura e sociedade, têm uma aproximação ainda maior, pois se trata de uma produção veiculada na imprensa periódica, que transporta elementos ficcionais para dentro dos espaços de não-ficção, isto é, atuando como veículo de obras ficcionais no espaço doméstico dos lares.

Ao tratar da estratégia de aproximação entre realidade e ficção no enredo machadiano, e mais especificamente de *Helena*, podem-se destacar os modos como a cena se constitui e dá vazão às simbologias do “real”, sem considerar, necessariamente, a presença de reviravoltas ou eventos melodramáticos, conforme nota-se, por exemplo, no seguinte trecho do romance: “A notícia da volta de Mendonça encheu de contentamento o sobrinho de D. Úrsula. estava então na sala de costura, relendo algumas páginas do seu *Saint-Clair*, encostada a uma mesa. Do outro lado, ficava Helena, a concluir uma obra de crochet” (Assis, 1905, p. 27).

A referência do romance a aspectos que se aproximam da realidade do século XIX está na conjuntura formada pela cena transcorrida: a mulher recostada no ambiente do lar enquanto lê um romance, ao passo que outra está distraída nas atividades de costura e bordado. Em vários momentos que retratam situações da vida cotidiana, como neste caso, atividades tipicamente femininas são as responsáveis por constituir a cena – e não eventos necessa-

riamente “emocionantes” – que fazem com que o leitor perceba o tecer da obra ficcional a partir dos aspectos que já conhece do plano real. As mulheres leitoras podiam, portanto, nutrir uma relação de identificação com a obra, uma vez que o autor recorria a elementos de composição que tinham origem na casualidade da rotina.

Tal estratégia de composição, vale ressaltar, não era exclusiva de Machado, “também entre os literatos a preocupação em contribuir para o desenvolvimento da nação, para a construção de uma civilização e, sobretudo, para a instrução dos habitantes marcou forte presença.” (Verona, 2013, p. 84). Acerca dessas relações entre os conceitos de texto literário e plano real, Chartier elucida que

a relação do texto com o real [...] constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprias de cada situação de escrita. O que leva a não tratar as ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas a atender à sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como a elaboração formal, têm em vista produzir mais do que mera descrição (Chartier, 1990, p. 63).

Por mais que a obra literária aluda a elementos do real, ela deve ser compreendida como algo que está para além das definições que a delimitam como mero documento descritor da realidade ao redor. Em *Helena*, mais especificamente, a leitura do romance-folhetim como situação transposta nas linhas do romance dá ainda mais ênfase ao contexto histórico pelo qual atravessam as mulheres da época, que passaram não somente a consumir as seções voltadas para moda e produtos femininos em periódicos femininos, mas também passavam a acompanhar o rodapé de jornais como *O Globo*. Embora a princípio se tratasse de um jornal voltado aos interesses do comércio, em que o público inicial era formado pelo seletivo grupo de homens de classe média que se interessava pelos assuntos a respeito da política e das relações comerciais do

Brasil e do mundo, ao longo de sua atividade, o jornal visou expandir seu público, apostando também na publicação de conteúdos de entretenimento como as narrativas ficcionais.

Observando a sociedade da segunda metade do século XIX brasileiro se percebe a avidez e a constância das mulheres brasileiras nesse exercício de leitura, especialmente as de classe média, tendo em vista a veiculação e ampliação de periódicos voltados especificamente a esse público<sup>13</sup>, a exemplo do *Jornal das Senhoras* (1852-1855) e do *Jornal das Famílias*. Nessa perspectiva, em *Helena*, não apenas “o autor delinea o exíguo espaço reservado às mulheres por uma sociedade em que ninguém escapa do jogo de máscaras” (Bastos, 2008, p. 79), como no âmbito externo – isto é, na esfera social contemporânea –, “os costumes custaram a ceder a novos hábitos e a transição da condição feminina no século XIX foi lenta, sutil e gradual” (Verona, 2013, p. 41). Desse modo, *Helena* retrata, em suas páginas, a ilustração de personagens leitoras de romances-folhetim – como D. Úrsula, que lia diariamente páginas de célebres romances, e da própria protagonista, que afana de seu suposto irmão leituras proibidas para mulheres “de bem”<sup>14</sup>.

Assim, os estudos que incorporam as análises do romance *Helena* apontam que o próprio romance sugere os enfrentamentos pelos quais atravessavam o gênero, ao transpor, como já dito acima, as questões do plano social – como o lugar e as atividades reservadas unicamente à figura da mulher – para o enredo. Isso é ilustrado no romance, por exemplo, mencionado trecho da leitura proibida para mulheres:

Vieram chamar para o chá. D. Úrsula largou definitivamente o seu romance, e Helena guardou o crochet na cestinha de costura.

---

13 Ver Duarte 2017.

14 Episódio em que Helena pega emprestado da biblioteca de Estácio um exemplar de *Manon Lescot*. Ver *Helena*, capítulo V, o qual citaremos logo a seguir.

- Pensa que gastei toda a tarde em fazer crochet? perguntou ela ao irmão,  
caminhando para a sala de jantar.
- Não?
- Não, senhor; fiz um furto.
- Um furto!
- Fui procurar um livro na sua estante.
- E que livro foi?
- Um romance.
- *Paulo e Virgínia*?
- *Manon Lescaut*.
- Oh! exclamou Estácio. Esse livro...
- Esquisito, não é? Quando percebi que o era, fechei-o e lá o pus outra vez.
- Não é livro para moças solteiras...
- Não creio mesmo que seja para moças casadas, replicou Helena rindo (Assis, 1905, p. 29).

A ilustração de mulheres leitoras, seguidas da problemática suscitada pelo diálogo entre as personagens Helena e Estácio, parece revelar mais do que uma cena cotidiana do enredo. Revelam temáticas que rodeavam o fato de as mulheres serem cerceadas nas mais diversas situações diárias, como a atividade de leitura, tanto no plano real, em que os periódicos voltados às mulheres privilegiavam escritos que instruíam à boa conduta, quanto no plano ficcional, em que as personagens femininas deveriam ler o que era considerada “literatura para mulheres”. Tais aproximações fazem alusão, especialmente no decorrer do século XIX, à educação voltada para mulheres regida pelos parâmetros de excelência nas obrigações domésticas e as incumbências de uma “dona de casa”, de “uma senhora”, cujas tarefas deveriam ser sustentadas pelo sentimento de devoção ao lar e à família (Badinter, 1985). Não apenas

neste trecho do romance estão os reflexos do lugar relegado à mulher na sociedade – e, por consequência, na ficção –, mas no fato de a protagonista, ao final, sucumbir ao sofrimento que a levaria à morte, não somente pela tendência inerente aos escritores românticos de resolver o impasse do enredo “pela tragédia ou morte” como ilustrando, principalmente, “a virtude feminina como sujeição aos estilos de vida impostos” (Tinhorão, 1998, p. 16).

## Considerações finais

Retomando a trajetória da produção e a conjuntura do público leitor brasileiro à época do romance *Helena*, intentou-se revisitar as principais referências sobre ambos os temas, bem como demonstrar a ampliação do público leitor na década do lançamento do romance, incluindo-se progressivamente as mulheres como leitoras em potencial e a provável consciência estratégica que Machado de Assis tinha desse contexto, já como experiente escritor e colaborador ativo dos periódicos.

Dessa forma, para além de destacar um público leitor feminino incipiente, que se fidelizava ao *Globo*, jornal voltado aos interesses do comércio, no romance *Helena* tem-se não apenas uma protagonista em foco, mas também a contextualização e o retrato da realidade das mulheres no século XIX no Brasil: mulheres socialmente compelidas à submissão e às normas morais vigentes, porém, muitas delas, sagazes, dotadas de habilidades para tornarem sua alma e consciência menos subjugadas diante de tal condição.

## Referências

ASSIS, Machado de. *Helena*. Paris: H. Garnier, 1905.

ASSIS, Machado de. *O Espelho*. Organização, introdução e notas: João Roberto Faria. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2009.

BADINTER, Elisabeth. *O conflito: a mulher e a mãe*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

BASTOS, Dau. *Machado de Assis: num recanto, um mundo inteiro*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

BEZERRA, Valéria Cristina; GIMENEZ, Priscila Renata. Aspectos da repercussão de Alexandre Dumas no Brasil: o romance-folhetim e a ficção nacional. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 1, n. 21, p. 231-255, 2019.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. Editora Companhia das Letras, 2003.

CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

*CONTRATO celebrado entre Joaquim Maria Machado de Assis e o editor B. L. Garnier para a 1ª edição da obra Helena do Vale*. Rio de Janeiro, RJ: [s.n.], 1876. if. Disponível em: [http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo\\_sophia=4439](http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=4439). Acesso em: 4 de julho de 2025.

COUTINHO, Afrânio. Machado de Assis e o problema do mestiço. *Revista do Brasil*, v. 3, p. 22-29, 1940.

DE SEIXAS GUIMARÃES, Hélio. Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura do século 19. 2001. Tese (Doutorado em Teoria Literária), UNICAMP, Campinas, 2002.

DUARTE, Constância. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: Século XIX*. Dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

FERREIRA, Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz. Livros e sociedade: a formação de leitores no século XIX. *Revista Teias*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 10, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/revistateias/article/view/23822>. Acesso em: 4 jul. 2025.

GRANJA, Lúcia. Machado de Assis, o editor (e seus embates): de *Helena* (1876) a *Papéis avulsos* (1882). *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 26, 2024. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/972> Acesso em: 3 jul. 2025.

GRANJA, L. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção* [online]. São Paulo: Editora Unesp, 2018. Disponível em: <https://editoraunesp.com.br/catalogo/9788595462816,machado-de-assis-antes-do-livro-o-jornal>. Acesso em: 4 jun. 2025.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Editar Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, v. 13, n. 29, p. 1-3, 2020.

JACKSON, Kenneth David. Nabuco a Machado/Machado a Nabuco: ressonâncias de uma correspondência. *Revista USP*, n. 83, p. 15-23, 2009.

KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: une histoire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

MAYA, Alcides; DE ASSIS, Machado. *Algumas notas sobre o humor*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Jacintho Silva, 1912.

MEYER, Marlyse. *Folhetins: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MEYER, Marlyse. Machado de Assis lê *Saint-Clair das Ilhas*. *Literatura E Sociedade*, v. 3, n. 3, 17-33, 1998. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/16172/17843>. Acesso em: 3 jul. 2025.

NADAF, Yasmin. J. *O romance-folhetim francês no Brasil: um percurso histórico*. *Revista Letras UFSM*, n. 39, 119–138, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12014/7428>. Acesso em: 4 jul. 2025.

O GLOBO: Orgão da Agencia Americana Telegraphica dedicado aos interesses do Commercio, Lavoura e Industria, Rio de Janeiro, 1876. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=369381&pasta=ano%20187&pesq=&pagfis=2843>. Acesso em: 2 abr. 2024.

PINHEIRO, Alexandra Santos. O Jornal das Famílias (1863-1878) e as leitoras do século XIX. *Revista Faz Ciência*, v. 6, n. 1, p. 115-135, 2004.

RODRIGUES, Áriston Moraes. *O romantismo revisitado: Machado de Assis, primeiros romances*. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, UNESP, São José do Rio Preto, 2018.

ROSSI, Vera Helena Saad. *Fait divers e folhetim: a tênue fronteira entre literatura e jornalismo. Jornalismo e Contemporaneidade: um olhar crítico*. São Paulo: Casper Líbero, 2016.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1966.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetim no Brasil: 1830 à atualidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VERONA, Elisa Maria. *Da feminilidade oitocentista*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

## Sobre as autoras

**Priscila Renata Gimenez** é doutora em Letras pela UNESP/SJRP e em Literatura Francesa pela Université Paul Valéry - Montpellier III. É docente efetiva da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás e docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras/ UFG. Atua nas áreas de pesquisa sobre poéticas, gêneros e representações da literatura produzida para periódicos, Imprensa e Tradução, Transferência Cultural e Circulação internacional de impressos e Literatura Comparada.

E-mail: [priscilagimenez@ufg.br](mailto:priscilagimenez@ufg.br).

**Yasmim Oliveira dos Santos** é licenciada em Letras (Português/ Inglês) pela Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). É atualmente mestranda no Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) pela Universidade Federal de Goiás e bolsista CAPES/PROEX, onde pesquisa acerca do romance de Machado de Assis em fonte primária.

E-mail: [santosyasmim@gmail.com](mailto:santosyasmim@gmail.com).

# O *Bildungsroman* feminino na literatura brasileira contemporânea<sup>1</sup>

Beatriz Batista Almeida  
Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel

Amplamente debatido desde seu surgimento, o Romance de Formação, ou *Bildungsroman*, insere-se em uma longa tradição literária que atravessa séculos e permanece, até os dias atuais, como um gênero dinâmico e constantemente revisitado pela crítica. O estudo de Patricia Wilma Maas, intitulado *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (2000), oferece um mapeamento histórico-crítico do conceito, discutindo seus elementos constitutivos e suas transformações ao longo do tempo. Segundo a autora, o termo *Bildungsroman* foi cunhado pelo filólogo Karl Morgenstern em 1810 para designar narrativas centradas na trajetória de um herói em seu processo de formação integral rumo a um ideal de perfectibilidade. Para o autor, mais do que qualquer outro tipo de romance, o *Bildungsroman* também busca promover uma formação paralela no leitor, estimulando seu amadurecimento e sua reflexão.

Morgenstern elegeu *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795–1796), de Johann Wolfgang von Goethe, como obra paradigmática do gênero, por reunir de modo exemplar o ideal de aperfeiçoamento humano, posição que consagrou o romance como

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e sua orientadora, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade da autora com anuência da orientadora.

modelo canônico. A narrativa tematiza a tensão entre a formação restrita da burguesia, de cunho utilitário e profissionalizante, e a educação ampla da nobreza, voltada para o cultivo integral das potencialidades individuais. Essa dicotomia reflete o mal-estar da burguesia alemã do final do século XVIII, que contestava os privilégios aristocráticos.

Conforme Marcus Vinicius Mazzari (2020), o filósofo Wilhelm Dilthey foi responsável por consolidar e popularizar o conceito ao identificar, nos romances associados a *Wilhelm Meister*, uma forma literária voltada ao desenvolvimento humano nas diversas etapas da vida. Nesse conjunto de narrativas, chamado “escola de Wilhelm Meister”, observa-se a figura de um jovem idealista que entra em conflito com a realidade concreta. A partir dessas tensões, amadurece, encontra sua identidade e compreende seu papel no mundo.

Além disso, conforme Maas (2000), em *Wilhelm Meister*, o ideal de *Bildung* como formação universal e autônoma atinge sua expressão mais acabada. Goethe transcende a noção da burguesia de formação como instrução técnica ou profissional. O protagonista, um jovem burguês, almeja uma educação multifacetada, similar àquela reservada à aristocracia, que privilegiava o cultivo de talentos individuais em detrimento do viés utilitário imposto à burguesia. Ademais, a *Bildung* de Meister constrói-se não pela educação formal, mas pelas experiências vividas, pelos equívocos e pelo contato com estratos sociais diversos.

Na famosa carta de Meister endereçada a seu amigo de infância Werner, explicita-se um dos temas centrais do romance: a formação restrita da burguesia, que limitava o desenvolvimento dos indivíduos, em contraposição à formação ampla da nobreza, personalizada e universalizante, voltada ao aprimoramento das habilidades inatas.

[...] sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa cultura geral, e pessoal, se me permites dizer. Um

burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresentando-se ele como quiser. Enquanto para o nobre, que se relaciona com as mais distintas pessoas, é um dever conferir a si mesmo um porte distinto, e esse porte, já que a ele nunca estarão cerradas portas nem portões, transforma-se num porte espontâneo (Goethe, 2020, p.284-285).

A obra de Goethe emerge em um momento histórico em que a crise dos ideais humanistas da burguesia já era perceptível, embora ainda valorizados por parte da sociedade europeia. Assim, a narrativa tensiona essas contradições, oscilando entre a crítica à sociedade burguesa emergente e a adesão a seus princípios formativos. A representação de uma trajetória de aperfeiçoamento em meio às limitações sociais e históricas configura o *Bildungsroman* como uma das principais formas da literatura moderna. Em suma, a origem e a definição do termo revelam uma dupla historicidade fundamental para sua compreensão:

A palavra *Bildungsroman* conjuga, portanto, dois termos de alta historicidade no contexto alemão e mesmo europeu. Por um lado, a incipiente classe média alemã movimentava-se em direção à sua emancipação política, processo que se reflete na busca pelo auto-aperfeiçoamento e pela educação universal. A par disso, cristaliza-se o reconhecimento público de um gênero literário voltado para a representação do próprio ideário burguês, gênero esse que o século XIX irá conhecer como a grande forma do romance realista (Maas, 2000, p. 22).

Nesse sentido, destaca-se uma problemática central na crítica literária: a dificuldade de conciliar a historicidade do *Bildungsroman*, frequentemente entendido como um “fenômeno tipicamente alemão” (p. 20), com sua aparente universalidade temática. Para Maas, o *Bildungsroman* não constitui uma categoria literária estável, mas sim um conceito em constante transformação, moldado

pelas obras que o integram e pelas interpretações críticas que se sucedem ao longo do tempo. Sua existência depende precisamente dessa “contínua alteração de seus pressupostos” (p. 38), desde que se mantenha o núcleo temático fundamental do gênero: a relação dialética entre indivíduo e sociedade. A partir dessa perspectiva, compreende-se o gênero como “um objeto formado predominantemente por manifestações discursivas que se poderá legitimar a existência de um *Bildungsroman* diferente a cada período histórico-cultural, a cada núcleo formador de significado” (p. 262).

Em vista disso, é compreensível que narrativas posteriores que se inscrevam no cânone do Romance de Formação se distanciem dos pressupostos originais do modelo goethiano, à medida que dialogam com as condições específicas de seus contextos. O desafio crítico reside, portanto, em compreender como o *Bildungsroman* consegue transcender suas raízes históricas, mantendo-se relevante e produtivo em cenários diversos, sem perder de vista sua estrutura fundamental: o processo de formação do sujeito em interação com a sociedade.

## **O *Bildungsroman* feminino sob a ótica de gênero**

No século XX, segundo Maas (2000, p. 209), o *Bildungsroman* sofreu uma transformação significativa, afastando-se do ideal clássico de formação harmoniosa para incorporar trajetórias marcadas por crise, fragmentação e desilusão. Diversos fatores contribuíram para essa mudança, como o avanço da psicanálise e os traumas provocados pelas duas guerras mundiais, que abalaram o ideal burguês de desenvolvimento contínuo e sequencial do sujeito. Nesse contexto, o indivíduo deixa de conceber-se como uma unidade coesa e passa a reconhecer-se como uma subjetividade fraturada. Em outras palavras, “a personalidade individual se descobre fragmentária”, tornando inviável a crença em uma formação linear, progressiva e equilibrada.

Cíntia Schwantes (2007, p. 54) acrescenta que, com a consolidação da burguesia como classe dominante no século XX, torna-se possível uma “retomada do gênero, tentando estabelecer outras identidades minoritárias: de gênero, primeiramente, e de etnia e classe, posteriormente”. A autora identifica alguns eixos centrais dessa reformulação: a problematização da integração social como objetivo formativo; a incorporação de conflitos específicos relacionados à raça, gênero e classe; e a adoção de desfechos abertos ou transgressores. Assim, Schwantes entende que, em vez de romper completamente com a tradição do gênero, os *Bildungsromane* contemporâneos realizam uma crítica interna à sua estrutura clássica, expandindo seus limites para acomodar experiências formativas até então excluídas do cânone.

Cristina Ferreira Pinto (1990), ao analisar romances brasileiros escritos por mulheres e considerados pertencentes ao gênero, estabelece parâmetros fundamentais para compreender como o Romance de Formação foi ressignificado a partir de uma perspectiva feminina. Dialogando com teóricos como François Jost, Jerome Hamilton Buckley e Martin Swales<sup>2</sup>, a autora argumenta que os *Bildungsromane* tradicionais apresentam, de modo recorrente, o processo pelo qual o protagonista “aprende a ser homem”, ou seja, descrevem o desenvolvimento de uma personagem masculina cujas experiências de formação são reconhecidas socialmente e recompensadas com integração, identidade e função.

Em contraste com essa lógica formativa masculina, quando se trata de protagonistas femininas, o percurso formativo sofre uma série de restrições. Pinto resgata o trabalho de críticas feministas da década de 1970, como Ellen Morgan, que apontam que mesmo quando há narrativas centradas em mulheres, essas frequentemente

---

2 Desses autores, Pinto refere-se às seguintes obras: *La Tradition du Bâthuggroman* (1969), de Jost, *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding* (1974), de Buckley e *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse* (1978), de Swales.

te são confinadas a papéis normativos — casamento, maternidade, sacrifício — e raramente vivenciam um processo de formação pleno. Quando o foco é o desenvolvimento pessoal da mulher, este geralmente é retratado como fracassado, encerrando-se em suicídio, isolamento, loucura ou renúncia.

A incompatibilidade entre subjetividade feminina e as expectativas sociais normativas torna-se, então, um dos principais conflitos do *Bildungsroman* feminino. Ao buscar afirmar-se como sujeito autônomo, a protagonista ameaça a ordem patriarcal vigente e, por isso, é frequentemente marginalizada ou punida. Como sintetiza Pinto (1990, p. 13), o aprendizado feminino “se daria dentro de um espaço bem delimitado”, já que o “mundo exterior”, responsável pela formação do herói clássico, corresponde, no caso das mulheres, aos limites do lar e da família, que restringem as possibilidades de crescimento interior e projeção pública.

Nos anos 1980, surgem estudos<sup>3</sup> que tentam estabelecer uma tradição do *Bildungsroman* feminino, partindo do pressuposto de que as estruturas convencionais do gênero não são plenamente aplicáveis às experiências das mulheres. Devido a essas diferenças, algumas autoras indicam termos distintos para referir-se a vertente feminina, como “novels of female development”, proposto por Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland, que engloba o desenvolvimento físico e interior da mulher ao longo da vida. Annis Pratt, por sua vez, sugere uma distinção entre “romance de desenvolvimento”, equivalente ao *Bildungsroman* tradicional, e “romance de renascimento e transformação”, que foca na formação de uma mulher mais velha, voltada para a realização de aspirações pessoais. Essa segunda opção torna possível um desfecho positi-

---

3 Os trabalhos mencionados por Pinto são: *Archetypal Patterns in Women's Fiction*, de Annis Pratt (1981), a coleção de ensaios publicados no volume *The Voyage In: Fictions of Female Development*, organizada por Elizabeth Abel, Marianne Hirsch e Elizabeth Langland (1983) e o estudo de Esther Kleinbord Labovitz (1986), *The Myth of the Heroine: The Female "Bildungsroman" in the Twentieth Century*.

vo para a heroína ao valorizar a realização interior e subjetiva da protagonista, em vez da conciliação com estruturas sociais que restringem suas possibilidades.

Ainda dentro desse panorama, as autoras mencionadas convergem com Ellen Morgan<sup>4</sup> em um ponto fundamental: a formação da personagem feminina é geralmente orientada para a preparação de papéis sociais pré-estabelecidos, como o casamento, a maternidade e o cuidado doméstico. Esse direcionamento faz com que o desenvolvimento da protagonista seja interrompido ao atingir a maturidade física, encerrando-se de maneira abrupta. Não à toa, conforme Pinto, muitas obras começam como romances de formação em potencial, mas falham em apresentar um percurso completo de amadurecimento, surgindo, assim, os chamados *Bildungsromane* truncados ou fracassados. Essa interrupção pode ocorrer tanto pela aceitação dos papéis normativos impostos, em detrimento da realização subjetiva, quanto pela rejeição desses papéis, o que leva a desfechos trágicos, como loucura, isolamento ou morte.

O *Bildungsroman* feminino revela-se, então, como espaço de dupla revisão literária e histórica: por um lado, reinscreve no gênero experiências de mulheres até então marginalizadas e, por outro, subverte a lógica narrativa clássica ao questionar o próprio conceito de formação bem-sucedida. Essa revisão não apenas amplia o cânone literário, como também tensiona o modo como a literatura representa a relação entre indivíduo e sociedade sob a ótica de gênero.

## Trajetórias femininas de formação: rupturas e reformulações

A releitura contemporânea do Romance de Formação por escritoras tem sido decisiva para a ampliação das possibilidades de

---

4 Ellen Morgan, em “Human Becoming: Form and Focus in the Female Bildungsroman” (1972), foi uma das primeiras a apontar a marginalização da protagonista feminina no *Bildungsroman*.

representação da formação feminina. No contexto brasileiro, Lucilene Canilha Ribeiro (2021) analisa quatro romances de Lygia Fagundes Telles — *Ciranda de pedra* (1954), *Verão no aquário* (1964), *As meninas* (1973) e *As horas nuas* (1989) — sob a ótica do *Bildungsroman*, concentrando-se na forma como as narrativas constroem experiências formativas de personagens femininas da segunda metade do século XX. A autora argumenta que, embora essas obras dialoguem com o modelo clássico do gênero, também o reconfiguram ao incorporar tensões específicas do feminino, como a cisão entre subjetividade e normatividade social, os conflitos entre desejo e moral, e a construção da identidade em contextos marcados por opressões simbólicas e materiais.

Nas três primeiras obras, Ribeiro identifica um foco especial na juventude das personagens, enfatizando a transição entre adolescência e vida adulta. Em *Ciranda de pedra*, Virgínia protagoniza um processo de autoformação que se desenha a partir da recusa aos modelos familiares autoritários e opressores. Sua trajetória se caracteriza por um afastamento do núcleo familiar e pela construção de uma consciência crítica, que se manifesta na valorização da interioridade e na busca por autonomia. O romance não oferece uma resolução definitiva, mas aponta para um processo em aberto, no qual a protagonista projeta para o futuro uma possibilidade de reinvenção subjetiva.

Já *Verão no aquário* apresenta uma narrativa concentrada em um curto período de amadurecimento da protagonista, Raíza. Seu processo formativo ocorre de forma introspectiva, ancorado na memória, na solidão e na elaboração de um vínculo ambivalente com a figura materna, que, apesar de distante e contraditória, atua como mediadora de uma reorganização emocional. A experiência do aquário, símbolo de confinamento e observação, serve como metáfora para a interioridade da protagonista, que, ao final da narrativa, atinge uma forma serena de autoaceitação.

Em *As meninas*, o processo formativo é fragmentado entre três protagonistas: Lorena, Lia e Ana Clara, cujas trajetórias evidenciam diferentes formas de enfrentamento dos limites impostos à mulher. Lorena, dividida entre o desejo e a repressão moral, busca uma síntese entre pulsão e espiritualidade. Lia, militante política, articula a formação com a consciência crítica e a ação coletiva, enquanto Ana Clara, marcada por violências estruturais e traumas familiares, recorre à sexualidade como estratégia de sobrevivência. A convivência entre elas, em um pensionato feminino, estabelece um espaço de troca, afeto e confronto, no qual as experiências de formação se entrelaçam e a aprendizagem se dá tanto pelo acolhimento quanto pelo confronto com as próprias contradições. Ribeiro destaca que, embora os destinos das personagens sejam distintos, com Ana Clara encontrando um fim trágico e Lia e Lorena sugerindo possibilidades de continuidade, todas as trajetórias revelam o *Bildungsroman* como um espaço de disputa entre imposições sociais e desejos singulares.

*As horas nuas*, por sua vez, desloca a experiência formativa para a velhice, oferecendo uma alternativa ao modelo que vincula o *Bildungsroman* à juventude e à integração social. A protagonista, Rosa Ambrósio, uma ex-atriz em decadência, é confrontada com a exclusão imposta pelo envelhecimento, que ameaça tanto sua identidade pública quanto sua integridade subjetiva. O processo de formação ocorre como reorganização simbólica, através de uma jornada de rememoração da própria história. A terapeuta Ananta, mesmo ausente, opera como figura mediadora, possibilitando que a protagonista reelabore suas experiências, seus desejos e sua dor. Nesse percurso, Rosa reformula sua autoimagem e esboça novos projetos de existência, evidenciando que a *Bildung* pode se dar mesmo fora dos marcos normativos do gênero, idade e função social.

A mesma lógica de ruptura com os modelos normativos de formação aparece em Danielle Felício Mafud (2023), que analisa O

*peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, como um *Bildungsroman* feminino. A obra acompanha uma narradora-protagonista dos 8 aos 52 anos, cuja trajetória é marcada por perdas, silenciamentos e esvaziamento subjetivo. Desde a infância, a personagem vivencia experiências de luto e desamparo, como a morte da amiga Carla e do vizinho afetuoso Seu Luís, o que contribui para a construção de uma autoimagem fragilizada.

Na adolescência, o estupro e a consequente maternidade precoce agravam ainda mais a vulnerabilidade da protagonista, fragmentando sua subjetividade e estabelecendo um distanciamento afetivo com o filho, Lucas. Essa relação, permeada pelo silêncio e pela ausência de vínculo emocional, evidencia uma ruptura com a ideia de uma maternidade inata, ainda fortemente associada ao ideal de mulher. A protagonista não se reconhece como mãe nos moldes impostos socialmente, e esse não pertencimento molda sua subjetividade ao longo dos anos.

Na vida adulta, eventos como a adoção do cachorro Vento, o rompimento definitivo com o filho e a mudança de casa impulsionam um processo de reaproximação de si mesma. A modificação espacial assume valor simbólico: representa a retomada de desejos esquecidos e o reconhecimento de si como sujeito de vontades. Apesar da morte de Vento e do desfecho trágico com a morte da protagonista, há uma conquista de autonomia e harmonia: mesmo sem marido e filhos, a personagem afirma uma existência possível fora das expectativas normativas, o que representa uma transformação significativa na representação da formação feminina contemporânea.

Aline Alves Arruda (2007) propõe a leitura de *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, como uma apropriação afrodescendente e feminina do *Bildungsroman*. A narrativa acompanha a trajetória de Ponciá, mulher negra e descendente de escravizados, da infância à vida adulta, marcada por sentimentos de deslocamen-

to, exclusão e fragmentação identitária. Para Arruda, a mudança da protagonista do campo para a cidade funciona como uma metáfora da diáspora e reconfigura o modelo clássico de formação: em vez da busca burguesa por aperfeiçoamento individual, há uma tentativa de reconstrução subjetiva e resgate comunitário.

As experiências de dor, abortos, violências, ausência de afeto e fracasso nos papéis de esposa e mãe, são interpretadas como manifestações das “forças diaspóricas” (p. 50) que atravessam a vida dos sujeitos negros no Brasil. Nesse sentido, a trajetória de Ponciá adquire valor coletivo e alegórico, simbolizando a memória de um povo historicamente silenciado. Não em vão, a *Bildung* de Ponciá é impulsionada pela memória ancestral, não se encerrando na realização individual, mas na retomada dos vínculos familiares e comunitários. O retorno à vila natal, ao final da narrativa, representa a reconexão com suas raízes e a afirmação de pertencimento étnico. Nas palavras de Arruda, trata-se de “um *Bildungsroman* paródico que incorpora a errância como signo da experiência negra, deslocando o eixo do desenvolvimento burguês para o da reconstrução da identidade étnica” (p. 59).

De maneira similar, *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, analisado por Vanessa Didolich Cristani (2023), apresenta a trajetória de Kehinde, mulher negra escravizada no século XIX, marcada por deslocamentos, perdas e ressignificações identitárias. Sua formação rompe com o modelo linear e progressivo clássico, sendo atravessada pela violência colonial, apagamento histórico e resistência. Kehinde é apresentada como figura itinerante, cuja subjetividade se constrói entre fragmentos de memória, ancestralidade africana, redes de afeto entre mulheres negras e experiências de maternidade, religiosidade e empreendedorismo.

A personagem é constantemente forçada a reconstruir a si mesma, de modo que sua formação ocorre por meio de recomposições afetivas e espirituais, nas quais figuras como Nega Florinda e Agon-

timé atuam como mentoras e catalisadoras de resistência. Cristani destaca ainda o “drama da maternidade incompleta” (p. 54): os filhos Banjokô, fruto de um estupro, e Luiz, vendido como escravizado pelo próprio pai, simbolizam a inscrição da violência patriarcal e colonial na experiência da mulher negra. A busca por Luiz culmina em uma carta ditada por Kehinde, já cega, transformando-a em sujeito ativo da história, ao registrar seu testemunho como legado coletivo. Ao final da narrativa, Kehinde é uma mulher idosa, sábia e solitária reconhecida como liderança comunitária e matriarca respeitada. Sua formação se realiza na dor e na reinvenção, como símbolo de resistência e inscrição de uma voz historicamente silenciada no espaço público.

Em *Retratos de Carolina* (2002), de Lygia Bojunga, analisado por Vanessa Borella da Ross (2017), também é possível observar a reconfiguração do *Bildungsroman* pela valorização da autodefinição e da escrita como instrumentos de emancipação. A obra acompanha Carolina da infância à vida adulta e é estruturada em retratos, dos quais os dois finais, um autorretrato da personagem e outro escrito pela autora, evidenciam um processo metanarrativo de reconstrução subjetiva. Ao longo da narrativa, Carolina enfrenta paixões intensas que a conduzem a traumas e frustrações, especialmente no casamento marcado por violência e controle patriarcal. O rompimento conjugal, o aborto e a retomada de seus projetos pessoais marcam uma guinada em sua formação. Por fim, ao reivindicar sua própria voz, primeiro ao escrever um autorretrato e, depois, ao ser retratada pela autora em tom de cumplicidade, Carolina reafirma sua capacidade de narrar a si mesma e de conduzir sua própria história, rompendo definitivamente com os condicionamentos que antes limitavam sua autonomia e projetando sua formação como um percurso contínuo, aberto ao futuro.

Ao considerar tais trajetórias, observa-se que o *Bildungsroman* feminino contemporâneo deixa de buscar uma integração harmônica

da personagem ao meio social e passa a valorizar os processos subjetivos, as escolhas autônomas e os caminhos não lineares da formação. As protagonistas analisadas resistem às normas, reinventam-se diante da adversidade e constroem formas singulares de pertencimento. Com isso, essas narrativas não apenas ampliam o repertório estético do gênero, como também afirmam a literatura como espaço de reexistência de subjetividades historicamente marginalizadas.

## O *Bildungsroman* feminino como ato político e estético

Essas análises evidenciam que o *Bildungsroman* feminino no Brasil tem se desdobrado em múltiplas direções, distanciando-se progressivamente do modelo clássico do gênero. Nas últimas décadas, autoras nacionais, como as já mencionadas, têm ampliado as possibilidades formais e temáticas do Romance de Formação ao explorarem experiências formativas marcadas por traumas, violências, apagamentos e exclusões, mas também por resistências, reconstruções identitárias e buscas por pertencimento. A formação das protagonistas nesses romances é atravessada por rupturas em relação a modelos normativos de subjetividade, gênero, sexualidade, idade, raça e classe, reposicionando o ideal de formação como um processo contínuo, que reconhece tanto as instabilidades e tensões quanto as formas singulares de reelaboração e resistência.

Nesse contexto, destacam-se algumas tendências recorrentes como a fragmentação narrativa, o uso de recursos introspectivos, especialmente o monólogo interior e a narrativa em primeira pessoa, a centralidade da infância e da memória enquanto dispositivos de subjetivação, o enfrentamento de estruturas opressoras patriarcais, raciais e sociais que moldam a experiência das personagens, bem como a valorização de formações femininas compartilhadas e a presença de mentoras que atuam como agentes de orientação e for-

talecimento das protagonistas. Ademais, ainda que atravessadas por vivências dolorosas, essas narrativas frequentemente se encerram com desfechos que sugerem algum tipo de transformação, reinvenção de si ou resiliência, recusando a simples fuga da realidade ou a ideia de formação como mera adaptação ou conformidade.

Sob essa perspectiva, o *Bildungsroman* feminino contemporâneo no Brasil não apenas atualiza e fortalece uma tradição literária, mas também reconfigura criticamente o modelo clássico centrado na trajetória do herói burguês em direção à integração social. No lugar dessa linearidade e harmonia, as narrativas contemporâneas assumem a fragmentação, a instabilidade e a resistência como eixos centrais da formação. Ao mesmo tempo em que dialogam com os fundamentos do gênero, essas obras instauram outras possibilidades de existência e pertencimento, retratando experiências historicamente marginalizadas e propondo novos modos de narrar, lembrar e formar-se na literatura brasileira atual.

## Referências

ARRUDA, Aline Alves. Poncía Vicêncio, de *Conceição Evaristo: um Bildungsroman feminino e negro*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CRISTANI, Vanessa Didolich. *Uma trajetória de resiliência da mulher escravizada: o Bildungsroman e o romance Um defeito de cor de Ana Maria Gonçalves*. 2023. 100 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, Niterói, 2023.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Editora 34, 2020.

MAAS, Patricia. Wilma. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MAFUD, Danielle Felício. *O Bildungsroman feminino em Ciranda de Pedra (1954), de Lygia Fagundes Telles e O peso do pássaro morto (2017), de Aline Bei*. 2023. 178 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2023.

MAZZARI, Marcus Vinicius (org.). *O romance de formação: caminhos e descaminhos do herói*. São Paulo: Editora 34, 2020.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RIBEIRO, Lucilene Canilha. *O Bildungsroman feminino de Lygia Fagundes Telles: uma leitura da mulher brasileira no século XX*. *Cadernos Literários*, [S. l.], v. 28, n. 1, p. 95–108, 2021. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/13852>. Acesso em: 26 maio 2025.

ROSS, Vanessa Borella da. *Aspectos do Bildungsroman em Retratos de Carolina (2002) e Sapato de Salto (2006), de Lygia Bojunga*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2017.

SCHWANTES, Cíntia. *Narrativas de formação contemporânea: uma questão de gênero*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30, p. 53–62, jul./dez. 2007.

## Sobre as autoras

**Beatriz Batista Almeida:** mestranda em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), sob orientação da Profa. Dra. Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel.

E-mail: [beatrizbalmeidiscente@gmail.com](mailto:beatrizbalmeidiscente@gmail.com)

**Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel:**

Professora da área de Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG).

E-mail: [larissacruvinel@ufg.br](mailto:larissacruvinel@ufg.br)

# Poéticas do espaço em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer<sup>1</sup>

*Fernanda Ferreira Silva*

*Renata Rocha Ribeiro*

O *locus* urbano tem ocupado lugar de destaque na literatura brasileira, tendência que se explica pela rápida urbanização do país entre os anos 1960 e 2000. Segundo dados trazidos por Regina Dalcastagné (2001, p. 34), o número de brasileiros vivendo nas cidades praticamente dobrou nos referidos períodos (de 45% para 81%, respectivamente), migração acompanhada pela literatura, que tornou-se “essencialmente urbana” ao abordar “de modo menos ou mais direto as dificuldades de adaptação, a perda dos referenciais e os problemas novos que foram surgindo com a desterritorialização”. Em outros termos, o espaço urbano surge agora como instância simbólica, inscrito em vivências subjetivas, memórias dissidentes e mecanismos de violência. Não à toa, nos distanciamos do ideal da *polis* grega e incorporamos o caos e as contradições de Babel<sup>2</sup>.

No interior desse campo, a literatura recente, em seus “novos realismos”, tem se debruçado sobre modos de representar o ambiente urbano não como dado objetivo, mas como uma construção afetiva, marcada por olhares, deslocamentos e disputas de sentidos.

---

1 Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e sua orientadora, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade da autora com anuência da orientadora.

2 Dalcastagné, 2001, p. 34

Como sugere Karl Erik Schøllhammer (2013, p. 156), pode-se tomar o realismo hoje como “uma estranha combinação entre representação e não representação”, haja vista a capacidade da literatura “de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais”. Tal perspectiva exige, nesse sentido, o abandono de uma abordagem meramente descritiva do espaço, em favor de uma leitura que considere sua natureza simbólica, subjetiva, afetiva, política etc.

Nessa mesma direção, Oziris Borges Filho (2007, p. 17) distancia-se da ideia de espaço narrativo como dado passivo ou neutro para tomá-lo como uma instância simbólica em permanente negociação entre o sujeito e o mundo: “ao analisarmos um espaço qualquer [...] não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador”. Assim, diferentemente de uma visão do espaço narrativo como cenário neutro ou referencial, Borges Filho (2007, p. 50) entende o ambiente como resultado da imbricação entre uma espacialidade física (natureza ou cenário) e um clima psicológico, isto é, um conjunto de afetos, tensões e pulsões que reconfiguram a espacialidade objetiva em vivência subjetiva. A paisagem, por sua vez, é concebida por Borges Filho (2007, p. 24) como extensão de espaço atravessada pelo olhar, seja do narrador, seja das personagens, e que, por isso, carrega marcas de fruição, memória e julgamento. Assim, espaço e sujeito não se apresentam como instâncias separadas, mas em constante relação dialética, em que um determina e é determinado pelo outro<sup>3</sup>.

É a partir dessas perspectivas crítico-teóricas que este ensaio propõe uma leitura do romance *O amor dos homens avulsos*, de Vic-

3 Ideia semelhante é trazida por Dalcastagné (2001, p. 34) em menção a Luis Alberto Brandão dos Santos (1999): “A narrativa brasileira contemporânea também paga seu tributo a este fascínio, e a cidade aparece, então, ‘não apenas como cenário para o desenrolar de um enredo, mas enquanto agente determinante da significação da narrativa como um todo. A cidade surge, assim, enquanto personagem”.

tor Heringer (2016), partindo da hipótese de que a obra elabora uma poética espacial atravessada por experiências de dissidência corporal, emocional e social frente aos limites entre realidade e ficção, subjetividade e violência. Em outras palavras, na narrativa, constrói-se um território simbólico que desloca o olhar dominante sobre a cidade, propondo uma cartografia marcada pela memória, pelo trauma e pela violência.

O enredo acompanha Camilo, protagonista-narrador que, já adulto, rememora lapsos de infância e adolescência no final dos anos 1970, no bairro fictício do Queím, subúrbio carioca. Ao dispor o Queím de forma desviante das lógicas hegemônicas da história e da geografia, o narrador inscreve uma perspectiva íntima sobre o espaço suburbano, que se revela, como observa Eric Teixeira Silva (2021, p. 25), não apenas como cenário de infância, mas como paisagem memorial essencial à formação do “eu-que-escreve”. Nesse contexto, o espaço assume formas sensíveis e em permanente reconstrução, refletindo as transformações do próprio sujeito que narra.

Diante do exposto, este estudo analisa como o romance constrói sua espacialidade a partir de experiências de vulnerabilidade, silenciamento e dissidência, mobilizando uma linguagem que não apenas representa a cidade, mas a reinscreve como campo de afetos e memória. Para tanto, propõe-se uma leitura dialética do espaço e da paisagem como instância estética e política, com base na topografia literária de Borges Filho (2007) e no realismo afetivo de Schøllhammer (2005; 2013), que não visa espelhar a realidade empírica, mas instaurar efeitos sensíveis, performativos e éticos do real.

## Olhares, vivências e inscrições subjetivas no espaço narrativo

Na leitura de narrativas urbanas, os conceitos de paisagem e ambiente ultrapassam a descrição geográfica do espaço e adquirem densidade estética e política, possibilitando compreender como

o espaço participa da constituição das subjetividades narrativas. Para Borges Filho (2007), a distinção entre natureza, cenário, ambiente e paisagem é fundamental para a leitura do espaço ficcional, uma vez que esse espaço nunca se oferece de modo neutro ou estático, mas se transforma conforme os afetos que nele se inscrevem.

O conceito de ambiente é definido por Borges Filho (2007, p. 50) como a fusão entre um espaço físico e um clima psicológico que o reveste. Ou seja, o ambiente emerge quando há “uma sinergia entre ação e natureza”, quando os eventos internos da narrativa e o espaço físico se entrelaçam simbólica e afetivamente. Segundo o estudioso, um espaço descrito como “noite, chuva forte, trovões” pode, por si só, figurar como natureza. Mas, quando esse mesmo espaço é atravessado por uma ação humana, deixa de ser mera natureza e se converte em ambiente, pois há ali uma saturação simbólica, uma ressonância entre o exterior e o interior, entre espaço e psique. O ambiente, portanto, é carregado de sentido e se configura como “um espaço impregnado de augúrios”, marcado pelo que há de indizível na experiência vivida.

Já o conceito de paisagem está, segundo Borges Filho (2007, p. 23-24), mais diretamente relacionado à subjetivação do espaço. O estudioso dispõe duas origens etimológicas para o conceito de paisagem: uma de origem francesa, ligada à ideia de olhar, e outra de origem alemã, ligada à noção de interação entre homem e natureza. “Tanto uma quanto outra acepção”, observa o autor, “tem em comum a questão do olhar, os limites da paisagem são os limites do olhar” (Borges Filho, 2007, p. 24). A partir do estudioso, pode-se, então, tomar a paisagem como aquilo que “se coloca ao olhar”, não como panorama inerte, mas como espaço afetado pela experiência de quem o observa. Não à toa, como afere Borges Filho (2007, p. 25), “a paisagem é uma totalidade que depende da percepção de realidades geográficas, históricas, artísticas, bem como da própria carga simbólica que lhe atribuem os diferentes contextos culturais”.

Ainda que herdado da Geografia, o conceito de paisagem, no campo da análise literária, ganha contornos fenomenológicos e existenciais: trata-se de uma extensão espacial que só se constitui plenamente quando atravessada por três aspectos fundamentais: extensão, vivência e fruição (Borges Filho, 2007, p. 52). Em outras palavras, não há paisagem sem corpo, sem presença, sem desejo. E, como afirma ainda o autor, “nenhum olhar é neutro”, de modo que a paisagem traçada pela personagem e/ou pelo narrador será sempre modulada por seus afetos, sua memória, sua posição social, seu corpo.

De maneira mais ampla, a articulação entre os conceitos de ambiente e paisagem permite problematizar o espaço narrativo não como mero pano de fundo descritivo ou como elemento estático da narrativa, mas como campo simbólico ativo, em que se inscrevem e se tensionam as experiências sensíveis, afetivas e políticas do sujeito em relação ao mundo. Se o ambiente se constitui pela sobreposição de elementos objetivos do espaço a um clima psicológico que os investe de sentido, e se a paisagem emerge como extensão espacial atravessada pelo olhar – e, portanto, pela experiência histórica, afetiva e social daquele que olha –, o que se tem, em última instância, é um espaço carregado de contradições. Tais contradições se manifestam não apenas na tensão entre o real e o imaginado, mas, sobretudo, na fricção entre aquilo que o sujeito deseja ver e aquilo que lhe é dado a ver, entre a inscrição subjetiva e as formas estruturais de exclusão que atravessam o olhar.

Nesse sentido, o espaço narrativo de *O amor dos homens avulsos* torna-se campo de embate entre forças antagônicas: memória e apagamento, desejo e norma, visibilidade e silêncio. Publicado em 2016, trata-se de uma autobiografia ficcional que acompanha as lembranças do protagonista-narrador de sua pré-adolescência no Queím. Mais do que um exercício nostálgico, contudo, esse retorno ao passado se dá sobretudo como tentativa de reinscrição subjeti-

va e elaboração de um trauma fundacional: o assassinato brutal de Cosme, seu primeiro amor.

Do começo ao fim do enredo, o Queím faz-se eixo central em torno do qual se organiza a narrativa, mas subverte os critérios tradicionais de representação geográfica e histórica. Trata-se de um espaço imaginativo, nos termos de Borges Filho (2007), mas que carrega traços reconhecíveis de formações periféricas brasileiras, evocando práticas culturais, formas de sociabilidade e estruturas de violência que se repetem nos interstícios da cidade real. Nesse âmbito, mais do que pano de fundo do enredo, o espaço narrativo faz-se ambiente afetivo e paisagem subjetiva, articulados pela linguagem e pela memória do narrador, originando uma espacialidade ambígua, situada, *a priori*, entre o real e o fabulado.

Em vista disto, o Queím é simultaneamente topografia e afeto, ou um modo de experienciar o mundo por meio da linguagem, e exemplifica aquilo que Schøllhammer (2013, p. 161) recobra de Jakobson como a impossibilidade da linguagem de criar uma “cópia sensível do real” e, portanto, a necessidade de uma convenção histórica da verossimilhança que “toma outros discursos como objeto”. A literatura, então, não representa o mundo material diretamente, mas o reconstrói por meio da linguagem: “a única linguagem propriamente realista é aquela que copia a linguagem e não a realidade”.

Nesse viés, pode-se inferir que o ambiente narrativo condensa conflitos e os devolve ao leitor como expressão sensível de processos históricos mais amplos. Já a paisagem, por seu caráter necessariamente mediado pelo olhar, reflete tanto o mundo exterior quanto o modo como este é recortado e (re)significado por sujeitos situados, atravessados por marcadores psicossociais de classe, raça, sexualidade, deficiências etc. O romance em estudo, nesse contexto, mostra-se proveitoso para observarmos como os espaços urbanos são mobilizados enquanto espaços narrativos que

materializam, no escopo narrativo, as tensões entre o íntimo e o social, o afeto e a brutalidade, a presença e a perda.

## O real e o fantasioso do espaço narrado

Os subúrbios do Rio de Janeiro foram a primeira coisa a aparecer no mundo, antes mesmo dos vulcões e dos cachalotes, antes de Portugal invadir, antes de o Getúlio Vargas mandar construir casas populares. O bairro do Queím, onde nasci e cresci, é um deles. Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos [...]. Mas tudo ainda estava vazio: faltava gente.

Não demorou. As ruas juntaram tanta poeira que o homem não teve escolha a não ser passar a existir, para varrê-las. A tardinha, sentar na varanda das casas e reclamar da pobreza, falar mal dos outros e olhar para as calçadas encardidas de sol, os ônibus da volta do trabalho sujando tudo de novo (Heringer, 2016, p. 11-12).

O excerto acima refere-se ao capítulo inicial da obra em estudo e já indica a relevância primordial e a indispensabilidade do espaço no construto da obra. Nessa fabulação inaugural, logo vê-se a impossibilidade de apreender o espaço narrativo como elemento meramente ficcional ou representação direta de uma demografia histórica ou geográfica referencial. Nesse sentido, o Queím escapa às categorias de espaço realista ou fantasioso, haja vista que, embora inexistente no mapa urbano do Rio de Janeiro, é descrito com traços empiricamente reconhecíveis: o Engenho Novo, o Andaraí, o trem, o jogo do bicho, o calor e a precariedade material que compõem a textura cotidiana do subúrbio carioca. Sua ambientação, portanto, remete a uma espacialidade concreta, socioeconomicamente marcada e historicamente situada, ainda que transfigurada pela fabulação do narrador.

Trata-se de uma elaboração que não mimetiza a realidade empírica, mas que a reinscreve poeticamente no plano discursivo, evocando o que Schøllhammer (2013, p. 161) define como o efeito de realismo que não provém da fidelidade mimética, mas de uma operação de linguagem que se constrói a partir da apropriação e reconfiguração de outros discursos. A verossimilhança, aqui, não se constrói por cópia do mundo sensível, mas pelo deslocamento de seus signos – uma estratégia que “procura frequentemente a distorção do uso discursivo convencional” e cujo traço transgressivo “é concebido como uma aproximação à realidade” (Schøllhammer, 2013, p. 161). Desse modo, o Queím, ainda que forjado pela ficção, instaura-se como espaço de densidade afetiva e histórica, articulado pela memória subjetiva do narrador e pela performatividade da linguagem: “Aconchegado entre o Engenho Novo e Andaraí, (o Queím) foi feito daquela argila primordial, que se aglutinou em diversos formatos: cães soltos, moscas e morros, uma estação de trem, amendoeiras e barracos e sobrados, botecos e arsenais de guerra, armarinhos e bancas de jogo do bicho e um terreno enorme reservado para o cemitério” (Heringer, 2016, p. 11).

Se colocarmos a espacialidade da obra diante das noções de macro e microespaços propostas por Borges Filho (2007, p. 46-47), outra vez deparamo-nos com um desafio de categorização. Ao primeiro olhar, *O amor dos homens avulsos* não opera com oposição geográfica explícita entre grandes regiões e, portanto, a espacialidade do romance se organizaria, como falou-se anteriormente, de modo centrípeto no bairro do Queím. No entanto, vejamos o seguinte trecho:

Minha loja de antiguidades na Galeria Cartago, a Cartago famosa. [...]

Do balcão, dava para ver a Nossa Senhora de Copacabana lá fora. [...]

(Em Copacabana morre muita gente.) E essa gente quase não tem ninguém que se interesse pelos cacarecos acumulados. Entra o zelador, encaixota tudo e joga fora. (Quem recolhia esses entulhos era uma empresa de caçambas chamada Santa Eufêmia.) [...] se não fosse eu, essas coisas iriam parar num lixão de subúrbio. As caçambas da Santa Eufêmia não têm misericórdia. (Eufêmia foi mártir por rezar quando não devia e hoje em dia dá nome a um Pequeno asteroide, 630 Euphemia, que nunca vai entrar em rota de colisão com a Terra) (Heringer, 2016, p. 101-102).

Como se vê, o romance contrapõe o limiar da ficção. Por um lado, a loja de antiguidade ou a Galeria Cartago não existem como topônimo oficial no mapa carioca, mas, por outro, a configuração espacial em torno desses elementos remete inequivocamente à materialidade do Rio de Janeiro, especificamente de Copacabana. Trata-se, portanto, de um espaço híbrido, transrealista, situado na zona de indiscernibilidade entre o espaço vivido e o inventado, entre a cidade real e o território da linguagem, de modo que não há como classificá-lo rigidamente.

Por outro lado, o excerto posiciona um novo macroespaço (Copacabana) constituído por microespaços (a loja de antiguidades, a Galeria Cartago) e introduz uma inflexão importante. Ainda que não se configure uma contraposição direta e simétrica entre macroespaços, como campo e cidade ou periferia e centro, conforme indicam as categorias Borges Filho (2007, p. 46), observa-se aqui uma tensão entre dois registros espaciais distintos: o subúrbio do Queím, impregnado de memória e afetos, e a zona sul carioca, particularmente Copacabana, figurada como espaço do excesso e da descartabilidade.

Essa dualidade, contudo, não se estabelece em moldes tradicionais, pois não há alternância de cenas entre os dois espaços ao longo da narrativa, tampouco simetria estrutural. Assim, o Queím continua sendo o grande organizador da subjetividade do narrador; porém, Copacabana desloca a narrativa para um novo plano,

permitindo ao narrador e ao leitor a contemplação de uma estetização da decadência urbana, dos acidentes automobilísticos à especulação imobiliária e os tropeços no asfalto quente (Heringer, 2016, p. 102). Tal construção remete a uma operação estética que, consoante Schøllhammer (2005, p. 219), marca boa parte das produções contemporâneas: “a vontade da literatura de procurar novas formas de experiência estética se une à preocupação do compromisso de testemunhar e denunciar os aspectos inumanos da realidade brasileira contemporânea”. No caso de *O amor dos homens avulsos*, esse compromisso não se dá por via do realismo centrado na mimese direta do espaço urbano, mas por meio de uma fabricação poética do espaço que confronta os limites da representação, sem abandonar os efeitos de realidade.

Vale dizer que Queím e Copacabana não são polos dicotômicos na espacialidade da obra, sobretudo porque o Queím, mesmo sem referencial empírico direto, como Copacabana, adquire densidade ontológica e afetiva, funcionando como um mundo possível autossuficiente dentro da narrativa. Nesse contexto, é possível argumentar que a articulação espacial do romance confirma que a narrativa não rejeita a noção de macroespaço, mas a radicaliza e reconfigura, produzindo uma geografia afetiva não binária. Em vez disso, encena um movimento topológico, no qual a experiência subjetiva do espaço se dá por condensações e deslocamentos: o Queím, como núcleo afetivo e formativo, e Copacabana, como superfície de circulação, consumo e morte simbólica.

Ainda sobre a aproximação e o deslocamento da realidade do espaço na obra, Silva (2021, p. 25) nos diz que “a narração se movimenta para a abertura de um outro tipo de possível que, em alguma medida, toca mais diretamente a linguagem como seu próprio referente”. Esse outro possível instaura um espaço em que o ato significante (narrar) coincide com o ato significado (a constituição de um território de afeto, perda e invenção). Nesse sentido, a espa-

cialidade do romance não é apenas representacional, mas, como já dito, performativa. Não apenas se fala sobre o Queím, mas se *cria enquanto se narra*, o que legitima a experiência subjetiva do narrador e convoca o leitor a habitar esse espaço também como seu: “Depois de mais de trinta anos longe do Queím, voltei. Quero morrer aqui mesmo onde nasci. Todo mundo tem vontade de simetria” (Heringer, 2016, p. 18).

Considerando a estrutura analéptica do enredo, essa natureza fundante do espaço ganha corpo em uma espiral de memória, que continuamente retorna ao Queím para reinscrevê-lo sob novas luzes, conforme o afeto mobilizado em cada episódio rememorado. A cada retorno narrativo ao bairro, o Queím se transforma, o que torna a espacialidade da obra um dispositivo psicossocial, no qual se inscrevem as marcas de exclusão social, racismo, homofobia e outros tipos de violência<sup>4</sup>, mas também os lampejos de ternura, pertencimento e afeto interdito: “O bairro é minúsculo, mal aparece nos mapas em escala maior, mas quando Cosmim me apresentou a rua (agora eu podia brincar lá fora, era homem-macho, sim), o Queím se agigantou tanto ao redor que o ar chegou a ficar rarefeito” (Heringer, 2016, p. 44).

O Queím, nesse sentido, não é só o lugar onde as ações se desenrolam, mas um espaço de experiência discursiva, em que a paisagem narrada é simultaneamente memória e invenção, o que se viveu e o que se diz. A própria legitimação da paisagem e dos afetos que a habitam não advém de sua verossimilhança, mas da densidade que a linguagem literária torna possível. Nesse outro tipo de possível, como propõe Silva, o espaço narrativo não é apenas narrado, mas

---

4 Vide trecho: “A primeira coisa que vi na rua foi uma mulher. Preta, magricela, grávida, o vestido bege quase caindo dos peitos engordados. [...] Nem nome tinha. Ninguém sabia quem era o pai do bebê, e ela não tinha idioma para denunciar o estuprador. Morreu antes de dar à luz, de crânio rachado na calçada” (Heringer, 2016, p. 45-46).

instaurado: nasce da escrita como forma de habitar a realidade de maneira radicalmente singular (Silva, 2021, p. 25):

Essa poeticidade imediata atesta e atende à subjetividade que já se coloca, desde a abertura da obra, no discurso do narrador, na sua compreensão do que para ele é o mundo, ou é um mundo. Radicalizando esse testemunho de si mesmo na escrita, evidencia que sua experiência com os subúrbios cariocas veio, ou passaram a vir, a partir de sua assunção como escritor, antes de qualquer outro tipo de conhecimento, saber, noção ou compromisso de simetria ou fidelidade com realidades externas, alheias.

Logo, a identidade de escritor é a origem da experiência narrativa. A relação do narrador com os subúrbios cariocas nasce de sua autoimagem como escritor, e não de observações externas ou obrigações realistas. A escrita é um ato de autodefinição que *gera* a própria realidade que descreve, priorizando a verdade subjetiva sobre a objetividade.

## O público e o privado no espaço narrativo

No quinto capítulo do romance, o narrador descreve a casa de sua infância, um espaço íntimo, em contraponto à espacialidade coletiva do capítulo primeiro. O excerto inicia-se com uma tentativa de reconstituição objetiva do espaço da infância por meio de um inventário descritivo minucioso: “Rua Enone Queirós, antiga avenida Suaçu, 47. O endereço da casa do meu tempo de garoto. Dois andares, quatro quartos, uma suíte, seis banheiros, sala de estar e de jantar, varandas, dependências de empregada [...]” (Heringer, 2016, p. 17-18). A enumeração de cômodos, plantas, animais, elementos do entorno urbano e sociais parece mobilizar uma função referencial da linguagem.

À medida que o discurso avança, contudo, revela-se um deslocamento da função referencial para a função poética, uma vez

que as descrições não almejam a precisão empírica, mas uma fabulação do espaço com a constatação trágica da perda: o bairro do passado não existe mais, nem física nem simbolicamente. Na sua “vontade de simetria”, o personagem-narrador projeta o desejo de fechamento biográfico (nascer e morrer no mesmo lugar) sobre o espaço, atribuindo-lhe uma função estruturante. Todavia, essa simetria é desmentida pela própria transformação do Queím (Heringer, 2016, p. 18):

O bairro foi quase todo derrubado. Na Enone, de velho mesmo, do tempo da fazenda Queím só restou a antiga senzala, porque foi tombada pelo Patrimônio. E só a fachada: dentro virou um estacionamento. Aqui e ali sobem prédios de vidro no lugar dos sobradinhos caquéticos. As ruas foram asfaltadas e as esquinas, arejadas pela Light. Tudo encolheu.

No processo de destruição da espacialidade vivida, o ambiente é impregnado por um clima psicológico que intensifica a experiência subjetiva do personagem-narrador, enquanto a paisagem permanece ligada ao olhar, que articula extensão, fruição e subjetividade (Borges Filho, 2007, p. 27). No caso do Queím, o que vemos é a passagem de um ambiente impregnado de sentido afetivo para uma paisagem desfigurada, em que os vestígios da infância já não sustentam a identidade do indivíduo. O trecho “tudo encolheu” sintetiza esse colapso da espacialidade: o espaço não apenas foi modificado fisicamente, mas esvaziado de potência afetiva e simbólica. Assim, a espacialidade do romance organiza o enredo e é constitutiva da identidade do narrador, forjada à “sua imagem e semelhança” (Borges Filho, 2007, p. 47).

O mesmo excerto revela ainda o processo de desfiguração do espaço coletivo. Observemos a antiga senzala, que foi tombada apenas em sua fachada, convertendo-se internamente em um estacionamento. Aqui, o símbolo de um trauma histórico é oficia-

lizado como monumento estético, mas esvaziado de função crítica ou comunitária. No romance, essa ironia da preservação patrimonial inscreve-se como denúncia sutil do processo de gentrificação e apagamento da memória coletiva, corroborando a funcionalidade do espaço narrativo como território: “[...] o conceito de território está intimamente associado ao conceito de poder. Território é o espaço dominado por algum tipo de poder, é o espaço focado do ponto de vista político ou da relação de dominação-apropriação” (Borges Filho, 2007, p. 28).

Dentro desse mesmo macroespaço suburbano, emergem diversos microespaços que conformam o universo cotidiano e afetivo do protagonista:

Avenida Suaçu, atual rua Enone Queirós. Meninos jogavam a mesma bola que jogam hoje, descalços, um time com cando as traves. [...] A bola quicava: pó, poeira, concreto pobre, baratas mortas, tampas de bueiro, cheiro de cerveja velha, mijo de cavalo, cavalo sarnento. E ia parar lá no matagal da senzala. Paisagem desbotada de amarelo (Heringer, 2016, p. 45).

De um lado, o Queím aparece como um espaço saturado de signos de precariedade: pó, concreto pobre, baratas mortas. A descrição do bairro articula-se como uma paisagem crua, de tonalidade ocre e desbotada, em que a materialidade do espaço é evocada com vigor poético e provocador. Pela rememoração de sua primeira incursão pelas ruas do bairro na infância, o narrador evoca a intensidade do impacto sensorial e afetivo que aquele espaço coletivo provocou: o ar rarefeito, a vertigem do desconhecido, o engasgo (Heringer, 2016, p. 44), todos elementos que indicam uma suspensão da normalidade e um deslocamento subjetivo diante da alteridade radical da rua. O que se segue é o máximo contraste entre os espaços público e privado e os sujeitos que os constituem:

Foi a primeira vez que percebi que vivia entre gente pobre. Talvez eu fosse pobre também? Não. Logo eles deixaram claro que eu era o diferente - diferente para-o-bem, não diferente para-o-que-pena (o que sempre foi mais comum). Eu era muito branco, tinha sandálias que não eram de borracha (mas de velcro!) e a minha casa tinha portão e muro, ninguém enxergava dentro dela (Heringer, 2016, p. 47-49).

A tensão fundamental que se constrói nesse trecho é de pertencimento e exclusão simultâneos. O narrador é criado nesse espaço, convive com suas práticas, seus sons e suas violências, mas é lembrado de que não faz parte, ou faz parte apenas como exceção: “diferente para o bem”. Esse “bem” é uma construção social que se ancora na branquitude, na escolarização, no consumo, e o separa dos demais personagens, mesmo que compartilhem o mesmo espaço geográfico. O Queim reafirma-se, então, dialeticamente, ora moldado por hierarquias raciais e econômicas, ora por afetos ambíguos que definem as experiências de infância e juventude e reverberam na vida adulta.

Por outro lado, a casa do narrador permanece como um reduto de ordem e proteção. Se sua presença no bairro é marcada por um tipo específico de diferença – embora fisicamente presente, o narrador não partilha das condições materiais nem simbólicas da vizinhança –, o espaço doméstico se inscreve como barreira e privilégio: “ninguém enxergava dentro dela (da casa)”, afirma o narrador, sugerindo não apenas proteção, mas também distanciamento e opacidade social. Nesse sentido, a oposição entre o espaço doméstico e o espaço coletivo enfatiza um contraste fundamental: enquanto o Queim se configura como um macroespaço heterogêneo e por vezes ameaçador, a casa surge, pelo menos ao primeiro olhar, como um refúgio de ordem, simetria e relativa proteção. No entanto, essa simetria almejada revela-se novamente instável, já

que o Queím, macroespaço que abriga a casa, é narrado em declínio: “o bairro foi quase todo derrubado” ou desfigurada para uso banal e desprovido de sentido (Heringer, 2016, p. 18).

Esse contraste espacial não apenas articula o enredo, mas inscreve-se como matriz estrutural da identidade do narrador. A “casa grande”, como refere o narrador (Heringer, 2016, p. 17), evoca o desejo de permanência e controle enquanto o Queím simboliza a instabilidade das condições sociais, a precariedade da memória coletiva e a violência subjacente ao espaço urbano. Ao mesmo tempo, essa oposição não é estanque: a casa está inserida no Queím, que, por sua vez, se insere primordialmente no Brasil dos anos 1970 e, posteriormente, de 2014, períodos marcados pela ditadura cívico-militar (1964-1985) e pelo levante de uma nova onda conservadora, respectivamente. Assim, o Queím, tal qual construído no romance, não deixa de ser afetado pelos contextos sociopolíticos que o envolvem e, por conseguinte, não deixa de afetar o espaço doméstico, que, apesar da ideia de estabilidade, é marcado por afetividades decadentes: “Papai dava plantões e bebia nas horas vagas. Às vezes papai se enfiava num silêncio e todo mundo via na cara dele que era dolorido, todo mundo pensava que era porque ele via muita gente morrer” (Heringer, 2016, p. 81), ou “Nós nem imaginávamos a crise que perturbava há meses o casamento dos pais. Nem sabíamos quem governava o país. Vivíamos sob a esquisita ditadura da infância: víamos sem enxergar, ouvíamos sem entender, falávamos e não éramos levados a sério” (Heringer, 2016, p. 15).

Em última instância, a metáfora da “ditadura da infância” é particularmente significativa na obra: ao relacionar uma experiência existencial à ditadura militar, o romance articula infância, ignorância e repressão como formas de apagamento subjetivo e coletivo. Assim, o espaço doméstico, supostamente seguro, é também um lugar de alienação e silêncio, em que a verdade se oculta no verniz da normalidade e o trauma se insinua em gestos banais. Por con-

seguinte, a precariedade emocional do espaço doméstico espelha e intensifica a precariedade material do bairro, e ambas são, simultaneamente, sintomas e metáforas de uma crise maior, de ordem social e histórica.

## Considerações finais

O percurso analítico desenvolvido neste artigo demonstrou como *O amor dos homens avulsos* empreende uma poética do espaço que escapa às categorias tradicionais de representação do real. Como se viu, o espaço da narrativa adquire densidade simbólica e sensível suficiente para funcionar como território fundante da experiência subjetiva do protagonista-narrador. Por meio de uma linguagem sensorial e do vaivém entre lembrança e fabulação, o romance elabora uma geografia subjetiva que dá forma às inquietações que atravessam os sujeitos e seus espaços.

Nesse sentido, a espacialidade em *O amor dos homens avulsos* acompanha a transfiguração do espaço físico em ambiente psíquico, em que o clima emocional não apenas adere ao cenário, mas redefine seus contornos. O Queím é, portanto, moldado pelo afeto, e é por meio desse afeto que o narrador sustenta tanto a densidade poética da paisagem quanto a singularidade de seu testemunho.

O estudo também mostrou que essa espacialidade, povoada por afetos e sobrecarregada de sentidos, não se reduz a um espaço mimético nem a uma construção meramente imaginativa. Trata-se, antes, de uma espécie de palimpsesto poético-afetivo, em que camadas históricas, sociais e subjetivas são justapostas, reescritas e tensionadas. O Queím, nesse sentido, é menos um lugar do passado do que um modo de inscrição do sujeito na linguagem e, por conseguinte, no mundo.

Por fim, a análise empreendida confirma a hipótese de que o espaço no romance opera como um campo de fricção, cuja instauração narrativa ocorre paralelamente à construção de um mundo possível.

O espaço narrativo, então, legitima-se não por verossimilhança empírica, mas como território estético e político em que a literatura se afirma como modo de habitar e, talvez, reinventar o mundo.

## Referências

- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e literatura: introdução à topoiânálise*. São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 21, p. 33–53, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8928>> Acesso em: 25 jun. 2025.
- HERINGER, Victor. *O amor dos homens avulsos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. In: *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os novos realismos na arte e na cultura contemporânea. In: PEREIRA, Miguel. GOMES, Renato Cordeiro. FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro: EdPuc, 2005.
- SILVA, Eric Teixeira. Ternura e violência em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer. 2021. 124 p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia: Uberlândia, 2021.

## Sobre as autoras

**Fernanda Ferreira Silva** é Licenciada em Letras: Português, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG) e mestranda do

Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da mesma instituição com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

E-mail: ferferrer.slv@gmail.com

**Renata Rocha Ribeiro** é Bacharel, mestre e doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás, onde é professora de Literatura brasileira e Estágio em ensino de literatura. Está vinculada à área de Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Desenvolveu dois estágios pós-doutorais: um pela Universidade Federal de Minas Gerais (2018-2019, bolsista FAPEG/CAPES) e outro pela Università degli Studi Gabriele d'Annunzio de Pescara, Itália (2023-2024), em que pesquisou memórias da ditadura em contexto brasileiro e argentino, especialmente de autoria de mulheres.

E-mail: renataribeiro@ufg.br.

# Aspectos da Ecocrítica: diálogos interdisciplinares ao redor de *Duna*, de Frank Hebert<sup>1</sup>

*Maria Eduarda de Azevedo Gusmão*  
*Jorge Alves Santana*

As catástrofes cada vez mais frequentes refletem os abusos, os excessos e a exploração incessante promovida pela humanidade em relação à ecologia ambiental, social e mental. Em nome da acumulação de capital e da expansão imperial, povos foram oprimidos, animais subjugados e a natureza devastada. Considerar uma ecologia decolonial significa rever as relações em que estamos inseridos e superar a lógica capitalista que reduz o valor da natureza ao seu potencial lucrativo. Malcom Ferdinand (2022), em *Uma Ecologia Decolonial*, propõe uma abordagem que descolonize a ecologia e recuse uma verdade universal, promovendo a emancipação dos povos subalternizados. Diante deste aspecto, propomos aqui uma abordagem teórica que articula literatura, ecologia em sua vertente ecocrítica, dialogando com a atualidade.

Teremos como *corpus* alguns aspectos da saga *Duna* de Frank Herbert (1965), para nossas reflexões que partem da intersecção entre representação e crítica ecológica para pensar como os estudos

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pelos autores e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade dos autores com anuência do orientador.

literários podem se articular às urgências da atual crise ambiental. A literatura não apenas permite que vivamos outras vidas, mas também tem assumido um papel essencial ao denunciar e tencio-nar essas dinâmicas socioculturais. Ainda que não seja possível corrigir os erros do passado por meio da representação<sup>2</sup> desses debates, sua evocação revela a importância desses temas na atualidade. Assim, a Ecocrítica é uma das metodologias que utilizaremos para observarmos as crises ecológicas, sociais, culturais e políticas na contemporaneidade.

De início, é importante compreendermos a trajetória da Ecologia como campo científico. O conceito, definido por Ernst Haeckel em 1866, representa o estudo das relações entre os seres vivos e seu *habitat*. Porém, é somente no final do século XIX que a Ecologia passa a ser reconhecida como uma ciência autônoma, e não apenas uma subárea do conhecimento. Ainda que não se configure como uma ciência social, sua abordagem holística favorece uma compreensão integrada do mundo, rompendo com a visão fragmentada da ciência cartesiana-newtoniana. Embora João Carlos Nucci (2007) reconheça a dificuldade de diálogo entre os “casulos” do saber, ele ressalta a importância da integração das Ciências Humanas para que se possa, de fato, alcançar uma perspectiva verdadeiramente sistêmica.

Por esse motivo, os problemas ambientais não são somente uma temática limitada pela Ecologia e, assim, as humanidades têm se debruçado sobre o debate. Na medida em que as ciências ambientais clamavam pelo combate à poluição e buscavam impedir o esgotamento de recursos, pudemos observar o crescimento de variados movimentos combativos aliados à Ecologia que transbordou das ciências duras. A *ecologia profunda*, conceito estabelecido pelo filósofo

---

2 Em *Olhos de Madeira*, o historiador Carlo Ginzburg (2001) reflete sobre o papel da representação como tentativa de reconstruir e preencher espaços de ausência. Ao representar algo que já não está presente — seja uma realidade passada, uma espécie extinta, ou uma natureza perdida, a representação torna visível aquilo que está ausente e, ao mesmo tempo, evidencia sua falta.

Arne Næss (1973), propõe unificar as questões sociais às ambientais, buscando também compreender a cadeia de relações entre os seres vivos e rejeitando o antropocentrismo. É a partir desse contexto que surgem novas reflexões sobre justiça ambiental, a concretização da equidade social e a urgência das transições energéticas.

Nesse sentido, à medida que a Ecologia passa a ser reconhecida como ciência autônoma, a Ecocrítica ganha espaço nas ciências humanas - tanto por desdobramentos científicos quanto como em resposta às urgências climáticas. A Ecocrítica, termo desenvolvido por William Rueckert (1978), incorpora os debates ecológicos ao também analisar a literatura. Com a consolidação do campo no final do século XX, a Ecocrítica passa a ser reconhecida enquanto uma escola teórica e expande o conceito 'mundo' para incluir todo o ecossistema na literatura.

Rueckert também define a Ecocrítica como a aplicação da ecologia e de seus conceitos no estudo do campo literário, apresentando o conceito de forma mais estrutural. Em *Literature and Ecology*, o autor busca compreender a literatura a partir da ecologia, demonstrando a conexão entre a natureza e os estudos literários. Dessa forma, Rueckert observa a Ecocrítica como uma ferramenta política que surge enquanto resposta aos desastres ambientais. A articulação entre literatura e o mundo físico rompe com a visão especista de uma supremacia humana, demonstrando que ao dar voz ao não-humano é possível interromper heranças coloniais. Da mesma maneira, Cheryll Glotfelty (1996) afirma que o ecocriticismo expande nossa visão de mundo e conecta nosso ecossistema.

Cheryll Glotfelty, teórica de referência desse campo, destaca o avanço do materialismo ecocrítico em meio à era que minimiza a crise ambiental. Glotfelty, em especial, estabelece a Ecocrítica como “uma abordagem centrada na terra nos estudos literários” (Glotfelty, 1996, p.18), propondo uma discussão integrada dos aspectos culturais, literários e da natureza. Nesse cenário, esboçamos uma reflexão

sobre as questões ambientais, políticas e literárias sob as lentes decoloniais em *Duna* de Frank Herbert, 1965. Para além de apenas um elemento narrativo ou um recurso estético, verifica-se a natureza em Arrakis como um agente politicamente ativo dentro da obra. Como é evidenciado por Herbert a partir do Duque Atréides:

Arrakis tem outra vantagem que quase esqueci de mencionar. A especiaria está em tudo aqui. Você a respira e a ingere em quase tudo. E acho que isso confere uma certa imunidade natural contra alguns dos venenos mais comuns do Manual dos Assassinos. E a necessidade de vigiar cada gota de água coloca toda a produção de alimentos – cultura de leveduras, hidroponia, quimavite, tudo – sob a mais rigorosa vigilância. Não podemos eliminar grandes segmentos de nossa população com veneno – e também não podemos ser atacados dessa maneira. Arrakis nos torna morais e éticos” (Herbert, 1965, p. 169. *Tradução nossa*).

Como resultado, podemos perceber como a natureza está no centro das relações humanas, inumanas e políticas em Arrakis. Ela não apenas ordena os modos de consumo, mas também media de forma orgânica as interações dentro do ecossistema do planeta. O clima desértico e os recursos escassos regulam as relações e obrigam o coletivo a cooperar. Mais do que sobreviver, a cultura dos Fremen busca integrar o ser humano ao mundo físico, construindo uma relação de simbiose com o deserto. Como aponta Glotfelty, o ecocríticismo demonstra o como o ambiente e os seres humanos estão interligados, sempre afetando um ao outro.

Atualmente, as aplicações da Ecocrítica são ilimitadas, desde observar a natureza como um elemento narrativo até às metáforas da terra. Sempre observando as relações entre a sociedade e o mundo literário, como propõe Glotfelty, compreende-se o delicado e complexo papel desempenhado pela literatura. E assim, a autora discorre:

Apesar da ampla abrangência da investigação e dos diferentes níveis de sofisticação, toda crítica ecológica compartilha a premissa fundamental de que a cultura humana está conectada ao mundo físico, afetando-o e sendo afetada por ele. A ecocrítica tem como objeto as interconexões entre a natureza e a cultura, especificamente os artefatos culturais da linguagem e da literatura. Como uma postura crítica, ela tem um pé na literatura e o outro na terra; como um discurso teórico, ela negocia entre o humano e o não humano (Glotfelty, 1996, p. 19. *Tradução nossa*).

Ao evidenciarmos esse reflexo entre cultura e natureza, Glotfelty demonstra que a Ecocrítica não serve somente enquanto termômetro para problemas ambientais. Da mesma forma como outros movimentos foram capazes de revolucionar suas realidades, aguardando que a transformação também aconteça na natureza. A autora aponta a importância de que o movimento ecocrítico se torne mais inclusivo, visto que grande parte de seus expoentes são sujeitos brancos e ocidentais. Considerando isso, seu trabalho não apenas defende a importância do debate ambiental, mas alia a justiça social à diversidade humana para que o movimento se fortaleça.

Greg Garrard (2006), referência na área ecocrítica, destaca que essa área pode ultrapassar os limites da análise puramente ecológica, incorporando dimensões culturais, políticas e filosóficas da crise ambiental. O apocalipse, dentro da Ecocrítica, não apenas reage aos colapsos ambientais, mas também articula uma crítica incisiva à forma como o discurso ecológico é mobilizado culturalmente. Em *Duna*, a natureza não é somente acolhedora: o deserto de Arrakis atua como provação e refúgio, rejeitando a idealização romântica da *Wilderness*. A narrativa dessa saga articula colapso e transformação: é somente por meio da adaptação ao deserto que os personagens alcançam redenção — não por uma harmonia com a natureza, mas pela reformulação radical de seus modos de vida. Se

antes os Atreides não precisavam controlar seu consumo de água, após sua fuga ao deserto, nota-se a mudança em seus modos:

“Água.” Tanta significação em um som tão simples. Um axioma Bene Gesserit veio à mente de Jessica: “Sobrevivência é a capacidade de nadar em águas estranhas.” E Jessica pensou: Paul e eu, precisamos encontrar as correntes e os padrões nessas águas estranhas... Se quisermos sobreviver (Herbert, 1965, p. 504)

A transformação de Paul e Lady Jéssica se dá devido à escassez de recursos e pelo fim de seus privilégios, na medida que adentram o deserto passam a absorver mais e mais os modos de vida Fremen. Considerando o exposto, o discurso ecológico aqui não romantiza os meios duros do deserto, mas evidencia a necessidade de adaptação de seus povos. A água que antes era abundante, se torna seu recurso mais precioso. Dessa maneira, percebe-se a *wilderness* de Arrakis não enquanto um espaço que deve ser domado, mas enquanto uma construção social que desafia as normas sociais de seus novos habitantes.

Já o teórico Serpil Oppermann (2014) propõe um debate pós-moderno na Ecocrítica, vide sua natureza multifacetada, rejeitando uma perspectiva universal e essencialista. A autora demonstra que apesar da metáfora utilizada para as ondas da Ecocrítica seja útil, Oppermann argumenta que seu uso exclui e simplifica as transformações importantes da área - como suas raízes na Ecocrítica feminista. À luz disso, a autora questiona os limites anteriores da Ecocrítica e desafia uma auto reflexão para o campo que vá além da crítica ao antropocentrismo. Exemplificando, criticar o Império em *Duna* ou a colonização não basta, faz-se necessário observar as estruturas de poder que estão dadas e desenvolver novas perspectivas cognitivas.

Oppermann rejeita uma teoria única para o ecocriticismo, defendendo uma abordagem pós-moderna que valorize perspectivas múltiplas. Dessa forma, a autora propõe uma abordagem em que a

natureza pode ser compreendida como uma construção discursiva mediada por fatores sociais, culturais e ecológicos. Em *Duna*, podemos constatar como a natureza e a escassez de água se transferem na cultura dos Fremen. O clima e o modo de vida não se contra-põem em Arrakis, mas são extensões um do outro, profundamente entrelaçados. Assim, podemos reforçar essa visão a partir da perspectiva de Leto Atreides:

Arrakis é um planeta de uma só cultura”, disse seu pai. “Uma única cultura. Ela sustenta uma classe dominante que vive como as classes dominantes sempre viveram em todas as épocas, enquanto, abaixo delas, uma massa semihumana de semiescravos sobrevive dos restos. São essas massas e esses restos que ocupam nossa atenção. Eles são muito mais valiosos do que jamais se suspeitou (Herbert, 1965, p. 443).

As palavras do Duke Leto ressaltam como o Império reduziu o planeta à exploração da especiaria (energia vital), desprezando tanto seus problemas ecológicos quanto sua população. No romance, a natureza demonstra as relações de poder e hierarquia presentes na galáxia. Entretanto, rejeitar a dualidade entre ser humano e natureza é fundamental para uma análise que ultrapasse a lógica da natureza como um simples recurso econômico. A partir de Oppermann, podemos questionar a construção da natureza em Arrakis e negá-la enquanto algo imutável. Nesse sentido, a Ecocrítica pós-moderna é fundamental para analisarmos um ecossistema em constante mudança e que muda de acordo com o contexto político.

Similarmente, Gaard (2005) também desaprova o essencialismo, propondo uma perspectiva feminista à Ecocrítica. A teórica argumenta que a Ecocrítica precisa se pautar nas discussões de gênero, raça, classe e no inumano, demonstrando que as camadas mais exploradas são usualmente as que mais sofrem com as mudanças climáticas. Assim, a autora destaca os corpos literários enquanto

politizados, apontando que é impossível discutir a Ecocrítica sem abordagens interseccionais. Dessa maneira, a Ecocrítica permite analisar como a literatura constrói relações simbólicas e políticas com a natureza. Em Arrakis, a ecologia não é um pano de fundo, mas um campo de disputa.

A convergência entre os temas destacados, apontados também por Gaard, encontram ecos tanto em contextos reais quanto ficcionais. Dessa maneira, a partir de Lady Jéssica podemos compreender como sujeitos inferiorizados são instrumentalizados politicamente: “Pessoas assim seriam fáceis de imbuir com fervor e fanatismo. Poderiam ser empunhadas como uma espada para reconquistar o lugar de Paul” (Herbert, 1965, p. 517). Assim, Lady Jéssica se torna Reverenda Madre dos Fremen e dissemina o discurso fabricado de Paul Atreide enquanto seu salvador, de modo que seu papel é fundamental na consolidação política dos Atreides.

De forma similar ao que propõe Gaard, Rob Nixon (2011) explora a Ecocrítica a partir de uma perspectiva política, indo além de aspectos estéticos. Para o autor, a Ecocrítica deve incorporar o conceito de *slow violence* em suas análises, demonstrando como a literatura aplica esse debate, dando visibilidade às injustiças ambientais que afetam majoritariamente comunidades marginalizadas. Ou seja, a *slow violence* pode ser compreendida como formas de violência ambiental que ocorrem de forma velada e gradual, como as mudanças climáticas e o uso excessivo de pesticidas.

Em *Duna*, esse conceito pode ser observado na exploração secular da *melange*, que ignora as necessidades dos Fremen, e no uso da água como instrumento de poder. Como destaca o planetologista de Arrakis, constata-se a *slow violence* em: “Arrakis poderia ser um Éden se seus governantes olhassem pra além da escavação de especiaria” (Herbert, 1965, p. 183). Aplicando o conceito ao texto literário, podemos identificar como a exploração do recurso em Arrakis compromete a regeneração ecológica do planeta e impede

que seus habitantes tenham mais qualidade de vida. A mudança climática é uma pauta sensível, principalmente por conta dos riscos relacionados à fauna e à flora, mas seu atraso se dá por questões políticas e não embasado em uma ecologia decolonial.

Do mesmo modo que a possível exploração do petróleo na Foz do Amazonas<sup>3</sup> preocupa especialistas devido aos possíveis impactos ambientais, a extração desenfreada da *melange* também compromete a ecologia de Arrakis. Embora a transformação do ecossistema desértico para um ambiente mais verde e rico em água possa parecer positiva, essa mudança afeta diretamente a existência dos vermes da areia e de toda fauna nativa, colocando em risco o ecossistema original do planeta. O domínio de Arrakis representa o monopólio da fonte energética mais poderosa do universo; é preciso considerar que a mudança geológica poderia representar uma falsa sensação de progresso e desconsidera os modos de vida dos povos nativos. Dessa forma, ao mesmo tempo que mudar o clima, ameaça a identidade dos Fremen, também poderia ser uma forma do planeta se libertar da lógica extrativista imperial.

Em vista disso, é necessário discutir o risco da instrumentalização da pauta ambiental por regimes autoritários. Enquanto uma ecologia decolonial prioriza os saberes e práticas dos povos originários, promovendo harmonia entre todos os seres vivos e não vivos, o ecofascismo instrumentaliza pautas ambientais para justificar projetos autoritários. Michael Zimmermann<sup>4</sup> (1995) define o termo

- 3 A Bacia da Foz do Amazonas é uma região em que o Rio Amazonas deságua no Oceano Atlântico, se estendendo na costa Norte do Brasil e faz fronteira com a Guiana Francesa. Em 2025, após pressões governamentais, o IBAMA é pressionado para liberar a perfuração de um poço com intuito de explorar o petróleo. Apesar das controvérsias e da recomendação de não perfuração de especialistas na área, cabe apenas ao presidente do IBAMA negar ou autorizar a ação. Entretanto, faz-se importante pontuar que a região é extremamente sensível e algum vazamento pode afetar todo o ecossistema da Foz do Amazonas, produzindo estragos imensuráveis.
- 4 Michael Zimmerman, Professor Emérito de Filosofia da Universidade de Tulane e da Universidade de Colorado em Boulder, possui mestrado e doutorado em filosofia e desenvolve pesquisas sobre filosofia ambiental.

como uma forma de totalitarismo no qual as pautas ambientais são privilegiadas em detrimento do individual. No entanto, as políticas anti-humanistas e eugenistas muitas vezes ignoram os saberes advindos dos povos originários, o que propicia a uma libertação da natureza pautada pelos ideais de civilização do colonizador. A partir de *Duna*, é também possível observar o papel da religião na consolidação de um líder totalitarista, cujas propostas são pautadas em seu planeta natal e nos seus ideais de progresso.

Adicionalmente, o ecofascismo pode ser observado e estudado durante a Alemanha fascista, onde movimentos de extrema direita supostamente demonstravam preocupação com o crescimento populacional. Além disso, o discurso ecofascista também se manifesta ao apagamento do eu em prol dos interesses do coletivo. Além de Paul Atreides silenciar outros sujeitos, podemos notar suas tendências ecofascistas ao mencionar imperadores do planeta Terra que, assim como ele, dizimaram populações inteiras.

Ele não os matou pessoalmente, Stil. Matou do jeito que eu mato, enviando suas legiões. Há outro imperador que quero que você observe de passagem — um tal de Hitler. Ele matou mais de seis milhões. Nada mal para aquela época.” [...] “Muito bem, Stil.” Paul lançou um olhar para os rolos nas mãos de Korba. Korba os segurava como se quisesse deixá-los cair e fugir. “Estatísticas: em uma estimativa conservadora, eu matei sessenta e um bilhões, esterilizei noventa planetas, desmoralizei completamente outros quinhentos. Exterminei os seguidores de quarenta religiões que existiam desde” (Herbert, 1969, p. 139).

Esse trecho, assim como os seguintes, demonstra que Paul tinha consciência de seus atos e do impacto de suas atitudes. Ao se comparar com Hitler e Gêngis Khan, o personagem demonstra pesar ao apontar que sua causa trouxe escuridão para diversas gerações. Em virtude disso, Zimmerman estabelece que os movimentos ambientais precisam resistir à tentação fascista - uma tendência que

promove a exclusão sob o pretexto de preservação. Assim, é extremamente necessário uma abordagem crítica e atenta aos encontros com a justiça ambiental, Estado e hierarquias de poder. Afinal, a abdicção do eu ou a valorização extrema do nacionalismo, não é o mesmo que valorizar vozes plurais. No romance, a liderança Atreide levanta questões sobre a tomada de decisões e o povo de Arrakis, mas sempre mantendo o poder nas mãos da Casa Imperial.

É nesse ponto que autores como Spivak (2010) também nos ajuda a pensar o controle da narrativa. Em *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Chakravorty Spivak denuncia como é comum sujeitos privilegiados utilizarem se colocarem enquanto representantes de sujeitos oprimidos. Entretanto, Spivak aponta a diferença entre o falso protesto e a realidade dos povos subalternizados, delimitando que o desejo em se manter enquanto detentores do poder pode mascarar as reais intenções destes. Assim, é perceptível que o controle da narrativa permanece com pessoas privilegiadas e perpetua estruturas opressoras, silenciando grupos subalternizados e criando uma revolução que só existirá no mundo das ideias.

A filósofa Silvia Federici (2022) defende a importância de pensarmos o bem comum<sup>5</sup>, destacando a importância de utilizarmos nossos privilégios para transformar a realidade. Isso implica em ir além do que está dado e perceber que o futuro é nosso. Culpar o homem e aguardar que soluções da agenda capitalista nos salvem não basta, é preciso defender os comuns e repensar o estilo de vida consumista da modernidade. Em *Duna*, Frank Herbert enfatiza os modos de existência dos Fremen em contraste ao modelo predatório do Império, demonstrando que a conexão com a natureza é essencial para romper a lógica mercadológica que afeta todas as esferas da sociedade.

---

5 *Os comuns* é conceito definido por Silvia Federici como nossos direitos, elementos da natureza, as línguas, produções culturais humanas, práticas sociais e que não é controlado pelo governo ou iniciativas privadas.

Esses debates ganham eco quando observamos o cenário contemporâneo. Na Amazônia<sup>6</sup>, empresas petrolíferas pressionaram e manipularam povos indígenas a ceder a exploração de variados recursos. As questões aqui propostas são fundamentais para questionarmos as dinâmicas de poder e colonização em Arrakis. O progresso proposto pelos Atreides oculta um apagamento cultural sob o pretexto da transição de seu ecossistema. A arte imita a vida e, por isso, podemos identificar a recorrência histórica desse tipo de manipulação. Não apenas esses desastres afetam toda a vida dos povos nativos presentes, mas também destroem a liberdade e sua cultura, que se baseia na sazonalidade e no respeito com o ecossistema. Como aponta Leto Atreides, A vida melhora a capacidade do ambiente de sustentar a vida. A vida torna os nutrientes necessários mais facilmente disponíveis. Ela liga mais energia ao sistema por meio da tremenda interação química de organismo para organismo (Herbert, 1965, p. 439).

Essa visão revela a força regenerativa da vida em si, princípio que orienta tanto as práticas dos Fremen quanto os modos de vida dos povos indígenas da Amazônia. Entretanto, sabemos que em uma sociedade capitalista, o trabalho e a acumulação são prioridade sobre a conservação ambiental. Para Friedrich Engels (2020) é a partir do domínio da natureza e do trabalho em que acontece o progresso humano. De acordo com o autor, a manipulação da natureza propiciou o desenvolvimento cognitivo humano e novas aptidões físicas. É por meio do trabalho, seguido da linguagem, que o ser humano passa a se diferenciar dos outros animais. Enquanto os animais vivem harmonicamente numa cadeia intrinsecamente conectada, o homem domina a natureza e a manipula de acordo com seus objetivos. Como Engels aponta em:

---

6 Em 1993, a Chevron Corporation despejou mais de 16 milhões de resíduos tóxicos cancerígenos no norte da Amazônia equatoriana, afetando milhares de pessoas e causando um dos maiores desastres petrolíferos do

Cada vitória até leva, num primeiro momento, às consequências com que contávamos, mas, num segundo e num terceiro momentos, tem efeitos bem diferentes, imprevistos, que com demasiada frequência anulam as primeiras consequências (Engels, 2020, 348).

Colher os louros da vitória, mesmo que por alguns instantes, não significa ser próspero ou consciente. A dicotomia estabelecida por homem e natureza limitou as relações interespecies, concedendo à humanidade o direito de explorar a natureza sem nenhum temor. Essa separação, fundamental no mundo capitalista, respalda a ideia da Terra enquanto um recurso e não como realidade em que estamos inseridos. Assim, mesmo com todas as tragédias e desastres ambientais, o abuso desenfreado de recursos naturais permanece. A cada ano, mais pessoas se tornam vítimas de catástrofes ambientais<sup>7</sup>, mais espécies são extintas ou abandonadas. O privilégio de poder escolher agir ou se omitir diante do colapso ambiental não está ao alcance de todos; e, nesse desequilíbrio, perpetuam-se as desigualdades sociais e ecológicas.

Em *Duna*, essa mesma lógica se repete: o poder de transformar o planeta não está nas mãos dos Fremen, mas sim nas daqueles que buscam manter o *status* quo sob outra roupagem. O discurso de Paul Atreides pode parecer libertador, mas carrega consigo o mesmo viés messiânico e colonialista que motivou o Império a explorar Arrakis. A suposta libertação dos Fremen acaba por instrumentalizá-los em nome de uma nova ordem igualmente hierárquica, reforçando a ideia de que a ecologia só é válida quando domesticada pela política imperial.

Assim, torna-se urgente repensar o papel da literatura como espaço de crítica e resistência, especialmente em tempos de crise climática. Analisar *Duna* sob as lentes da Ecocrítica, do ecofemi-

---

7 Em 2021, a ONU (Organização das Nações Unidas) declarou que as catástrofes ambientais correspondem a 45% das mortes nos últimos 50 anos.

nismo e da ecologia decolonial permite desvelar os discursos de poder que atravessam a narrativa e nos convida a imaginar futuros em que a justiça ambiental esteja profundamente conectada à justiça social. A literatura, como aponta Glotfelty, tem um pé na terra e outro na linguagem; e é nesse entre-lugar que se pode plantar as sementes para um mundo mais justo, plural e sustentável.

A literatura, assim como quaisquer outras produções artísticas e culturais, não é neutra. Conforme propõe Terry Eagleton (1976), ela está diretamente relacionada à sociedade que a produziu e às relações de classe que a dominam. Longe de ser apartidária, a literatura é um campo de disputa ideológica, onde os sentidos são construídos e valores culturais constantemente reavaliados. Ainda assim, como destaca Eagleton, esta não se reduz à luta de classes e à ideologia da classe dominante: ela também pode expressar contradições, resistências e possibilidades de transformação, visto que estas também desafiam e ultrapassam a mentalidade de seu tempo histórico. Assim, a arte não se propõe a representar a história de acordo com metodologias científicas, mas sim apresentar a experiência humana, como discorre Eagleton:

A ciência dá-nos um conhecimento conceptual de um situação; a arte dá-nos a experiência dessa situação, o que é equivalente à ideologia. Mas, ao fazê-lo, permite-nos ver a natureza dessa ideologia e começa, assim, a conduzir-nos no sentido da compreensão plena da ideologia que é o conhecimento científico (Eagleton, 1976, p. 32).

Assim, Eagleton investiga o modo como somos capazes de experienciar o vivido através da arte, nos expondo aos mais diversos viéses e realidades. É inerente à qualquer produção humana conter um viés ideológico, entretanto, a exposição a outras ideologias desenvolve o potencial crítico do seu leitor e transforma seu olhar perante o mundo. Essa perspectiva se concretiza quando, ao lermos

*Duna*, nos questionamos em relação ao poder político exercido por Paul Atreide e na mudança ambiental plantada pelas Bene Gesserit.

Quando é que pensar no próximo deixou de ser algo natural? Em meio a esse cenário, Guattari argumenta que “corremos o risco de não mais haver história humana se a humanidade não reassumir a si mesma radicalmente” (Guattari, 2001, p. 54). A partir dessa perspectiva, esse trabalho se propõe a ressaltar o diálogo com a arte e sociedade e, se possível, possibilitar que mudanças que partam, sobretudo, das esferas de maior poder e responsabilidade social em nosso meio.

Antes de mais nada, é preciso destacar que esse estudo não tem como objetivo uma ideologia ecoterrorista<sup>8</sup> ou promover ecoansiedade<sup>9</sup>. Dessa forma, essa pesquisa se diferencia desses conceitos ao adotar de uma metodologia científica, teorias críticas e responsabilidade acadêmica. A temática ecológica é extremamente delicada; por isso, propomos aqui dialogar a partir de *Duna*, literatura e sociedade para que possamos enriquecer a discussão sobre o tema. Frank Herbert não oferece respostas prontas, podemos perceber seu interesse em articular as temáticas aqui abordadas, tensionando relações complexas de poder e dando destaque ao debate do século.

É com essa premissa que este breve estudo busca dialogar com a literatura, a Ecocrítica e a sociedade — e, se possível, contribuir para uma mudança que venha das esferas políticas e culturais com maior poder e responsabilidade social.

---

8 O ecoterrorismo é frequentemente associado a protestos e retaliações de ativistas ambientais, mas também é comum que o termo seja aplicado a destruições ambientais promovidas por empresas ou pelo Estado. Lawrence Buell (2009) aponta a banalização do termo e destaca que seu uso muitas vezes deslegitima protestos, ao mesmo tempo em que falha em proteger a natureza.

9 A ecoansiedade pode ser definida como uma apreensão causada pela crise climática e a ebulição global, como definem Santos e Braga (2022).

## Referências

- BUELL, Lawrence. *What is called ecoterrorism*. 2009. In: <https://ejournals.lib.auth.gr/gramma/article/view/6434>. Acesso em 15 de maio de 2025.
- DOS SANTOS, Cristiano Lange; DOS SANTOS BRAGA, Juliana Toralles. *Eco-ansiedade: reflexões sobre a angústia da juventude relacionada à crise ecológica*. In: [https://www.academia.edu/72100305/Direitos\\_de\\_Juventude](https://www.academia.edu/72100305/Direitos_de_Juventude). Acesso em 15 de maio de 2025.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução de António Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1976. (Coleção Crítica e Sociedade, 8).
- FEDERICI, Silvia. *O Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.
- FERDINAND, Malcom. *Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho*. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2014.
- GAARD, Greta Claire. *Critical ecofeminism*. Lanham: Lexington Books, 2017. (Ecocritical Theory and Practice).
- GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora da UNB, 2006.
- GAARD, Greta. Ecofeminism revisited: rejecting essentialism and replacing species in a material feminist environmentalism. *Feminist Formations*, v. 23, n. 2, p. 26-53, 2011.
- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- GLOTFELTY, Cheryll. Introduction. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (ed.). *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. London: University of Georgia Press, 1996.
- ENGELS, Friedrich. *Dialética da natureza*. Boitempo, 2020.

HERBERT, Frank. *Duna*. Tradução de Maria do Carmo Zanini. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2017. NAESS, Arne. “The shallow and the deep, long-range ecology movement. A summary”. In: *The ethics of the environment*. London: Routledge, 2017. p. 115-120.

NUCCI, João Carlos. “Origem e desenvolvimento da ecologia e da ecologia da paisagem”. *Revista Eletrônica Geografar*, Curitiba, v. 2, n. 1, p. 77-99, 2007.

OPPERMANN, Serpil. “From ecological postmodernism to material ecocriticism”. In:

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). *Desastres naturais foram responsáveis por 45% de todas as mortes nos últimos 50 anos, mostra OMM*. ONU Brasil, 31 ago. 2021. Disponível em: <https://brasil.un.org/pt-br/142679-desastres-naturais-foram-respons%C3%A1veis-por-45-de-todas-mortes-nos-%C3%BAltimos-50-anos-mostra-omm>. Acesso em: 15 abr. 2025.

RUECKERT, William. Literature and ecology. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold. *The ecocriticism reader: landmarks in literary ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 1996. p. 105-122.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZIMMERMAN, Michael E. *The threat of ecofascism. Social Theory and Practice*, v. 21, n. 2, p. 207-238, 1995.

## Sobre os autores

**Jorge Alves Santana** é professor titular, por defesa de tese inédita em sua promoção de carreira, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Pesquisa, ensina e extensiona nas temáticas: diálogos israelo-palestinos, literatura e cinema, Ecocrítica, e marcadores psicossociais da alteridade, tais quais: gênero, classe, etnorraça, faixa etária, entre outros marcadores. E-mail: [jorgeufg@bo.lcom.br](mailto:jorgeufg@bo.lcom.br)

**Maria Eduarda de Azevedo Gusmão** é pesquisadora de mestrado no PPGL/FL/UFG. Seus temas recorrentes de pesquisa estão predominantemente no campo dos Estudos Literários e Culturais, tais como Ecocrítica, ecofeminismos e demais representações identitárias voltadas aos diálogos cultura-natureza, com ênfase nos lugares de fala feminino subalternizados. Email: [mariaeduardaag@discente.ufg.br](mailto:mariaeduardaag@discente.ufg.br)

The background features a soft, light-colored gradient. In the upper left quadrant, there are several overlapping watercolor splashes in shades of blue, teal, and light brown. From these splashes, numerous thin, delicate lines in various colors (including blue, green, and brown) extend downwards and outwards across the page, creating a sense of movement and depth.

## RECEPÇÃO TEATRAL NAS LINHAS LITERÁRIAS

# Ao Correr da Pena: quadro do teatro fluminense<sup>1</sup>

Jéssica Fernanda de Sousa

## O teatro fluminense, segundo *Ao Correr da Pena*

Em 1854, aos vinte e cinco anos, José de Alencar iniciou sua carreira jornalística, como folhetinista no *Correio Mercantil*, jornal onde, aos domingos, publicava as crônicas intituladas *Ao Correr da Pena*. A crônica, criação literária inspirada em eventos cotidianos, está intrínseca ao teatro. Segundo Jefferson Cano (2015, p. 77), no Brasil, “a crítica teatral passou a dividir com os romances o espaço do folhetim” a partir de 1839, no *Jornal do Commercio*, “sendo ali, por exemplo, que Martins Pena experimentou o outro lado da cena, publicando, entre 1846 e 1847, os artigos intitulados *Semana Lírica*”.

Os teatros eram palco de atores e músicos, mas também ambientes em que políticos e comerciantes firmavam acordos e damas se inseriam na sociedade. Eram locais de cortejo, negócios e propagandas em meio ao entretenimento. A Família Real frequentava os teatros, bem como nobres e pessoas de posses, concedendo *status* ao ambiente e seus frequentadores. Devido à relevância dos teatros enquanto espaços de sociabilidade da Corte, a cada crônica,

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e sua orientadora, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade da autora com anuência da orientadora.

José de Alencar tratava dos acontecimentos deste meio, expressando críticas, elogios e opiniões referentes às casas de espetáculo, aos atores, ao público e à arte dramática no Brasil. Sendo assim, a análise detalhada do conjunto de crônicas *Ao Correr da Pena* permite a composição de um quadro do teatro fluminense em 1854 e 1855, segundo a perspectiva de José de Alencar.

## A “boa sociedade”

A vida social carioca era construída nos seus espaços de sociabilidade, dentre os quais as salas de espetáculo desempenhavam relevante papel. Ali seus frequentadores se distinguiam entre si no que diz respeito às suas posses e *status* em função dos lugares que ocupavam na sala e mesmo em relação àqueles que não tinham recursos suficientes para frequentá-las. Criticando essa conjuntura de estratificação social impulsionada pelas casas de espetáculo, em *Ao Correr da Pena*, José de Alencar referiu-se aos espectadores como “boa sociedade” (Alencar, 1874, p. 50), regida por aparências. Conforme o folheminista, “todo o mundo entende que o *hábito faz o monge*; e se não, vista alguém uma calça velha e uma casaca de cotovelos roídos, embora seja o homem mais relacionado do Rio de Janeiro, passará por toda a cidade incógnito e invisível” (Alencar, 1874, p. 57).

A importância do teatro para a vida noturna da Corte transparece nas crônicas do escritor, como na de 15 de outubro de 1854, em que, ao mencionar uma questão de “utilidade pública”, Alencar comenta que uma enfermidade que acometeu Charton, estrela do Teatro Lírico, fez com que uma representação fosse cancelada. A “desagradável surpresa” foi tamanha para os espectadores assíduos que Alencar questiona, não sem ironia, o direito das atrizes de adoecerem, sem aviso prévio, em noites de espetáculo e deixarem o público “sem [saber] o que fazer da noite” (Alencar, 1874, p. 39). Tão ou mais impactante foi a despedida da atriz Talma dos palcos, que

Alencar compara com episódios históricos envolvendo Napoleão e César: “Napoleão quer abdicar; César recusa o império; Talma retira-se do teatro! Oh! desgraça!” (Alencar, 1874, p. 199).

O envolvimento da sociedade com o teatro era tamanho que Alencar se queixa do abandono pelo governo dos espaços públicos, como a praia de Botafogo, a Igreja da Glória e o Passeio Público, lamentando o fato de que este, além de descuidado e mal iluminado, era fechado às oito horas, sem permitir que as pessoas aproveitassem as noites de luar ao ar livre. O foco da crítica não são os ambientes de lazer negligenciados, mas as pessoas que não os ocupam: “parece-me que o estado vergonhoso do nosso Passeio Público não é unicamente devido à falta de zelo da parte do governo, mas também aos nossos usos e costumes” (Alencar, 1874, p. 48). Segundo Alencar (1874, p. 49), a “boa sociedade” fluminense não tem o hábito de passear, pois, quando não se prende por “certos hábitos caseiros e preguiçosos, que têm a força de fechar-nos em casa dia e noite”, ocupa-se com a vida noturna proporcionada pelos bailes e teatros.

José de Alencar (1874, p. 50) salienta que, além da “boa sociedade” não ter o costume de usufruir das áreas de lazer ao ar livre, ela “não precisa passear”, pois “tem à sua disposição muitos divertimentos, e não deve por conseguinte invejar esse mesquinho passatempo do caixeiro e do estudante”. De acordo com o crítico, o “passeio é a distração do pobre que não tem saraus e reuniões” (Alencar, 1874, p. 50), não sendo adequado, portanto, às pessoas que buscam o *status* que os teatros proporcionam.

## O “monopólio teatral”

Em 1854 e 1855, enquanto José de Alencar acompanhou assiduamente os palcos do Rio de Janeiro devido à obrigação de tratar sobre eles em *Ao Correr da Pena*, dois empreendimentos teatrais concorrentes disputavam o público a cada noite de espetáculo, o

Lírico Fluminense e o São Pedro de Alcântara. No dia 08 de outubro de 1854, o *Correio Mercantil*<sup>2</sup> divulgou duas representações que iriam à cena naquele dia: o Teatro de São Pedro de Alcântara encenaria *O casamento do Martinho*, seguido pelo drama *O Enforcado*, pela dança “Polka das Rosas” e, por fim, por uma comédia em um ato intitulada *O pajem fidalgo*. Na mesma noite, a companhia italiana do Teatro Lírico Fluminense representaria, às oito horas, a ópera *A Italiana em Argel*, seguida pela dança “Um novo passo a dois” e por um “bailado espanhol, intitulado ‘Os Boleiristas de Cádiz’”.

Uma estratégia utilizada pelos empreendimentos teatrais para encher as salas de espetáculo em meio à acirrada concorrência entre companhias era oferecer apresentações em dias alternados e anunciá-las em jornais diferentes. Um exemplo dessa situação pode ser extraído comparando a seção de anúncios intitulada “Espetáculos” do *Correio Mercantil* e a seção “Teatros” do *Jornal do Comércio*, ambas localizadas na quarta e última página de cada periódico.

No dia 12 de dezembro de 1854, o *Correio Mercantil*<sup>3</sup> anunciou uma representação do Teatro de São Pedro para o dia seguinte, quarta-feira, 13 de dezembro, às oito horas da noite, do “muito aplaudido drama de M. Jacques Arago em três atos” intitulado *A Gargalhada*, cujo personagem principal seria encenado por João Caetano, seguido por “Um escolhido dançado”, por “Uma ária”, pelo senhor Martinho, finalizando com “a nova e muito aceita comédia em 2 atos” *O gaiato de Lisboa*. Nesse anúncio, o São Pedro não deixou de ressaltar a participação de João Caetano, o primeiro ator da Corte. Quanto às peças a serem encenadas, evidenciou que se tratavam de um “muito aplaudido drama” e de “uma nova e muito aceita comédia”, certamente estratégias para angariar o maior público possível para o espetáculo. Logo abaixo, foi anunciada uma programação para quinta-feira, dia 14: após uma orquestra executar “uma lin-

---

2 *Correio Mercantil*, 08 de outubro de 1854, p. 4.

3 *Correio Mercantil*, 12 de dezembro de 1854, p. 4.

da *Overtura*, subirá à cena o muito aplaudido drama em 5 atos e 6 quadros, com todo o aparato que requer, sendo a cena do naufrágio executada com todo o esmero, intitulado *Paulo e Virgínia*”, finalizando com a comédia em um ato, *Uma paixão romântica*. A companhia que levava aos palcos *Paulo e Virgínia*, adaptação de um dos romances mais populares do período, com tamanho empenho técnico, não foi especificada.

No mesmo dia, 12 de dezembro de 1854, o *Jornal do Commercio*<sup>4</sup> anunciou brevemente o evento tão divulgado no *Correio Mercantil* pelo Teatro de São Pedro: “A récita em benefício de Mlle. Hortense Arago fica transferida para amanhã 13 do corrente”. Entretanto, mais linhas são utilizadas pelo Lírico Fluminense, cuja companhia italiana representaria naquele dia a ópera *Sonâmbula*, em três atos, musicada por Bellini, com início às oito horas. Nessa mesma noite, o Teatro de Santa Teresa, localizado em Niterói, representaria *O gaiato de Lisboa*, seguido pela dança “Um lindo passo” e terminando com a “jocosíssima comédia em 2 atos” chamada *O dr. Gama*. O anúncio enfatiza que o espetáculo será o “debut do 1º ator do teatro de D. Maria I! Victorino Cyriaco da Silva”, fato que, apresentado com o impacto de uma exclamação, talvez contribuísse para despertar o interesse do público por *O gaiato de Lisboa* nessa casa, pois a peça estava sendo encenada simultaneamente no Rio de Janeiro, pela companhia de João Caetano, mais prestigiada.

Ao longo das crônicas de *Ao Correr da Pena*, Alencar critica o monopólio teatral que o Teatro São Pedro de Alcântara e o Teatro Lírico representam. Sendo o primeiro especializado em tragédias e melodramas, sobretudo de origem francesa, e o segundo em óperas, essas casas não promoviam variedade de repertório para a cena teatral fluminense. No fim do ano de 1854, o funcionamento ininterrupto das companhias, somado ao trabalho desgastante dos atores e atrizes, levou ao fechamento do Teatro Lírico. Acalorada

---

4 *Jornal do Commercio*, 12 de dezembro de 1854, p. 4.

discussão sobre esse assunto se estendeu nos jornais durante todo o mês de dezembro. Na crônica do dia 17, Alencar (1874, p. 108-109) apresentou opinião favorável ao fechamento do teatro durante os meses de verão, a fim de que os cantores se restabelessem e pudessem ensaiar novos repertórios.

Já na semana seguinte, em 24 de dezembro, Alencar (1874, p. 117-118), partindo do recente acontecimento no Lírico Fluminense, acentua ainda mais sua crítica à “boa sociedade” frequentadora dos teatros, estendendo-a a outros aspectos da vida que eram impactados pela dinâmica teatral incessante. Alencar expõe que o fechamento temporário do Teatro Lírico contribuiria positivamente para o bem-estar do empreendimento no que se refere ao repertório, à saúde dos cantores e à qualidade de vida dos espectadores que sofrem com “o mais insuportável dos suadores” (Alencar, 1874, p. 119). Entretanto, a interrupção dos espetáculos impactaria a dinâmica social e cultural da Corte em esferas diversas. A fim de reforçar a necessidade da pausa, o crítico ironiza a dependência da “boa sociedade” dessa forma de entretenimento. Segundo Alencar, sem noites de teatro, os médicos e boticários ficariam ociosos, os poetas sem inspiração, conseqüentemente os tipógrafos sem obras a serem impressas e, por fim, os folhetins sem conteúdo. Sendo assim, os empreendimentos teatrais teriam que continuar funcionando sem pausas para que a “boa sociedade” continuasse alimentando o comércio fluminense (Alencar, 1874, p. 117-118).

Nas crônicas de 1855, o posicionamento de Alencar sobre o teatro nacional se torna mais direto e sua crítica mais ácida se comparados com seus folhetins do ano anterior. Enquanto, em 1854, o folhetinista criticava João Caetano, a “boa sociedade” e fazia sugestões ao governo quanto a melhorias nos teatros, em 1855, passou a criticar abertamente o “monopólio do Teatro Lírico” (Alencar, 1874, p. 196), que angariava mais público e subvenções, e defender uma renovação para a arte dramática brasileira. A transformação cênica

que José de Alencar esperava estava prestes a se concretizar, “agora que a nova empresa do Ginásio Dramático se organizou, e promete fazer alguma coisa a bem do nosso teatro” (Alencar, 1874, p. 204).

## O Ginásio Dramático

Em março de 1855, a nova companhia do Ginásio Dramático se estabeleceu no Teatro São Francisco, um espaço de estrutura modesta, que se encontrava fechado há três anos (Souza, 2002, p. 56). Antes da inauguração, o capitalista<sup>5</sup> Joaquim Heliodoro, proprietário do Ginásio, investiu em melhorias. De acordo com Souza (2002, p. 61), a reforma do São Francisco foi uma “estratégia de concorrência montada por Heliodoro”, que demonstra uma “preocupação explícita com a construção de uma imagem de distinção social para o seu teatro”. A nova casa de espetáculos foi inaugurada com a pompa necessária para receber a “boa sociedade” fluminense e a Família Real, elevando, assim, o *status* da empresa.

Joaquim Heliodoro também investiu na contratação de artistas para a companhia. O repertório do Ginásio Dramático era composto majoritariamente por peças estrangeiras, sobretudo francesas, traduzidas por Maria Velutti. Antes de seu ingresso na companhia do Ginásio, Velutti trabalhava com João Caetano. Era uma famosa atriz cômica e talentosa tradutora, que certamente fez falta no São Pedro, que perdeu simultaneamente seu ensaiador, Émile Doux.

Joaquim Heliodoro contratou Émile Doux como ensaiador da companhia do Ginásio. O francês trabalhou em Portugal por longos anos e foi reconhecido por ter introduzido, com sucesso, o *vaudeville* em Lisboa (Faria, 1993, p. 78). Doux chegou ao Brasil em 1852 e trabalhou na empresa de João Caetano por três anos. Tentou renovar o repertório do Teatro de São Pedro através da encenação

---

5 Segundo Souza (2002, p. 127), a “expressão ‘capitalista’ foi usada na ocasião para demarcar as diferenças entre Heliodoro e João Caetano, já que aquele não era oriundo do meio teatral, e sim um homem de negócios”.

de alguns *vaudevilles*, mas não obteve sucesso, pois, segundo Souza (2002, p. 65), havia “um certo padrão de gosto do público que se dirigia ao São Pedro para assistir aos melodramas e tragédias nele encenados, a quem, provavelmente, estas novidades do repertório de Doux deviam desagradar”.

No Ginásio, cujo objetivo, lançado nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, era “estabelecer o verdadeiro e apurado gosto pela representação do *vaudeville* e comédia”<sup>6</sup>, Émile Doux pôde enfim dedicar-se a ensaiar peças do gênero de sua preferência. Na noite de inauguração do teatro, foram encenados *Um Erro*, drama em dois atos de Scribe, e *O Primo da Califórnia*, ópera-cômica, também em dois atos, de Joaquim Manuel de Macedo. Nas palavras de Faria (1993, p. 78), “a nova empresa inaugurou seus trabalhos, sem saber que dava o primeiro passo de uma importante renovação teatral, que logo se cristalizaria”.

A inauguração do recém-fundado Ginásio acirrou ainda mais a concorrência entre as casas de espetáculo. O *Diário do Rio de Janeiro*, no dia da primeira representação da nova companhia, previu que o público, dividido entre o Lírico e o São Pedro, seria mais uma vez disputado: “[a]gouramos uma numerosa concorrência à estreia do novo teatro, pois merecem ser protegidas e auxiliadas as empresas deste gênero, que só infelizmente, vencendo tantas dificuldades se podem entre nós realizar”<sup>7</sup>. De acordo com Faria, a longo prazo, a competição entre as casas de espetáculo fluminenses foi benéfica para o Ginásio e para a arte dramática brasileira, pois

[...] estimulou o Ginásio a dar um passo corajoso, depois de seis meses de atividades, período em que encenou cerca de vinte e cinco comédias de Scribe. A pequena empresa, fortalecida pelo apoio da imprensa e pela benevolência do público, deixou de lado o objetivo modesto de montar

---

6 *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de março de 1855, p. 2.

7 *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de abril de 1855, p. 2.

apenas peças para divertir o espectador e incorporou ao seu repertório a última novidade dos palcos parisienses: a comédia realista (Faria, 1993, p. 79).

Nas últimas crônicas redigidas ao *Correio Mercantil*, Alencar mostrou-se satisfeito com as alterações que o Ginásio Dramático proporcionou à cena nacional. A popularidade crescente da nova companhia fez com que o Teatro de São Pedro, a fim de manter a casa cheia de espectadores, buscasse novos atores. Para Alencar, a concorrência entre estabelecimentos teatrais foi positiva, pois “[c]om a rivalidade dos dois teatros muito ganharemos na bondade dos espetáculos, e no zelo dos empresários” (Alencar, 1874, p. 288).

No *Correio Mercantil*, José de Alencar fez do Ginásio Dramático seu protegido. Através das crônicas, convidava seus leitores a participar de subvenções e representações nessa casa: “As minhas leitoras se recusariam por acaso a fazer este benefício à arte, dando tom a este pequeno teatrinho, que tanto precisa de auxílio e proteção?” (Alencar, 1874, p. 213). Em outra passagem, Alencar instigou seus leitores: “Que vale entre tantas despesas de luxo a mesquinha assinatura de um pequeno teatro? Que importa que se sacrifique uma ou duas noites para dar um impulso à nossa arte dramática, e ganhar para o futuro um passatempo útil e agradável?” (Alencar, 1874, p. 205).

José de Alencar compreendeu o impacto da crônica teatral para a promoção da arte dramática. Ao longo de *Ao correr da Pena*, o autor faz uso de uma estratégia para enaltecer o Ginásio em meio à disputa de público entre os teatros da Corte. Em uma mesma matéria, tece elogios ao Ginásio, após desferir críticas aos teatros Lírico e ao São Pedro, fortalecendo, assim, a primeira casa<sup>8</sup>. Por fim, pede pela benevolência das leitoras, sempre “belas” e “amáveis”. Ao buscar o apoio das “senhoras distintas”, membros da “boa sociedade”,

---

8 Conferir, como exemplo, a crônica de 22 de abril de 1855 (Alencar, 1874, p. 212-213).

extensamente criticada no conjunto de crônicas, para a renovação da arte dramática oferecida pela nova casa de espetáculo, Alencar reforça que o teatro compõe uma forma de sociabilidade voltada para as elites. Portanto, o apoio desse grupo é fundamental para a consolidação de uma nova empresa teatral na Corte.

## A arte dramática

José de Alencar deixou de colaborar com o *Correio Mercantil* em julho de 1855. Entre outubro e novembro do mesmo ano, prosseguiu com a publicação de *Ao Correr da Pena* no *Diário do Rio de Janeiro*. No que se refere à arte dramática brasileira, nas crônicas publicadas no *Diário*, Alencar deu continuidade à defesa da renovação teatral que vinha fazendo no *Correio Mercantil*. No primeiro folhetim, relembrou suas leitoras da proteção necessária ao Ginásio Dramático: “não esqueci o vosso protegido, o Ginásio, aquele pequeno e lindo teatro, sobre o qual tantas vezes conversamos outrora, nos domingos”<sup>9</sup> (Alencar, 1956, p. 280). Elogiando o desempenho da companhia no período em que ficou distante da revista semanal, Alencar disse: “[d]epois que nos separamos tão repentinamente, tem havido [no Ginásio] muita coisa de novo, muita coisa interessante” (Alencar, 1956, p. 280). Convidou, em seguida, seus leitores a prestigiá-lo.

Em contrapartida aos comentários negativos direcionados ao Teatro Lírico no periódico anterior, no *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar fez um longo elogio à peça *Norma*, fugindo do seu costume ao dedicar mais linhas ao enaltecimento da companhia italiana do que as destinadas ao seu protegido Ginásio.

---

9 Alencar se refere, neste trecho, ao apoio dedicado ao Ginásio Dramático no *Correio Mercantil*.

## Sobre *Norma*?

Quem é que não foi ver no teatro lírico esta bela criação de Emy La Grua<sup>10</sup>; quem não ouviu esse canto inspirado e profundo que os faz correr pelo corpo um arrepio de emoção?

[...]

Falam por aí de algumas exagerações que pretendem haver na criação deste papel dramático; mas quem assim pensa, não tem uma verdadeira ideia da arte.

Por mim, não concebo que um crítico possa dizer ao poeta, ao artista, ao gênio, enfim como Deus disse ao mar:  
– *Vós não passareis daqui.*

Desde o momento em que o homem, nos voos de sua inteligência se eleva acima das circunstâncias ordinárias da vida, desde que seu pensamento se lança no espaço, possuído desse desejo ardente, dessa inspiração insaciável de atingir ao sublime, não é possível marcar-lhe um dique, um ponto que lhe sirva de marco.

Ide dizer ao poeta que não deixe correr a sua imaginação pelos espaços infinitos da fantasia, – ide dizer ao pintor que force o seu pincel quando corre inspirado sobre a tela, e eles vos responderão que o pensamento que os anima neste instante escraviza a sua vontade; que a alma e o corpo cedem à força da inspiração que os arrebatava neste momento.

Como o poeta, como o pintor, é o artista dramático, quando se acha possuído de seu papel, quando se sente abraçar-se-lhe nas veias o fogo sagrado; é preciso ainda

---

<sup>10</sup> Emília La Grua (1931-1922) foi uma soprano italiana de sucesso internacional. Entre 1855 e 1857, residiu e trabalhou no Rio de Janeiro. Em *Ao Correr da Pena*, José de Alencar se referiu a essa cantora como Emy La Grua.

notar que este tem mais um motivo para deixar-se arrastar, tem os aplausos e os bravos de uma multidão inteira.

Assim, tudo isto a que vulgarmente chamam exagerações, são apenas os arrojados da imaginação do artista, os primeiros esboços de sua criação, que ele ainda não teve tempo de polir e de limar; por isso se houvesdes visto a *Norma* todas as vezes como eu, de certo tereis reparado que cada dia uma dessas exagerações vai tomando nova forma, vai-se desenhando mais brilhante, mais luminosa, como um painel que se retoca (Alencar, 1956, p. 280-281).

Em meio à crítica de *Norma*, Alencar expôs aspectos de sua concepção de arte dramática, enfatizando o efeito que a cena deve causar no espectador. Para o folhetinista, a expressão do artista dramático, muitas vezes julgada pejorativamente como “exageros”, é o elemento diferenciador da arte dramática, que lhe confere caráter próprio. Alencar associa a representação teatral à poesia, que alcança o sublime; e às artes plásticas, cuja precisão é elaborada gradualmente através do trabalho constante e dedicado de lapidação. Nesse trecho, Alencar expõe, segundo a sua concepção, a especificidade da arte dramática: aliar a imaginação do artista e a recepção do público.

A concorrência impulsionada pelo Ginásio Dramático mobilizou o Teatro Lírico a realizar mudanças em seu repertório e nos membros da companhia. Na perspectiva de Alencar, as modificações foram positivas e fizeram da casa italiana “o ponto de reunião mais interessante d[a] bela capital” (Alencar, 1956, p. 283). Segundo Alencar, a companhia lírica se movimentava frente à sua perda no “espírito público”, preparando novas peças para o repertório e contratando novos atores da Europa. Além de Anne Charton-Demeur, “o rouxinol”, e de Emília La Grua, “a sereia”, o Teatro Lírico incorporaria ao elenco o tenor Enrico Tamberlich e a atriz Julienne Dejean, ambos de sucesso internacional.

Em 28 de outubro de 1855, Alencar dedica poucas linhas a recomendar um concerto de harpa no Teatro Lírico e mais algumas a elogiar a representação de *Mulheres de Mármore* pela companhia do Ginásio: “Haveis de saber o admirável *efeito* que produziu esta representação, a que deveis ir assistir esta noite; lá conversaremos a gosto, e apreciaremos juntos a *habilidade* com que todos os artistas desempenharam os seus papéis” (Alencar, 1956, p. 290, grifos nossos). O comentário, apesar de breve, reitera a concepção que Alencar expôs em detalhes dias antes, na qual a arte dramática é avaliada através da habilidade do ator e do efeito que produz no espectador.

Em 4 de novembro de 1855, Alencar redige uma crítica teatral negativa, talvez por essa razão mais extensa, à ópera *Safo*<sup>11</sup>. A insatisfação do cronista foi despertada pelo estilo musical da peça. Alencar estabelece uma comparação entre *Safo* e *Norma*, por ele apreciada:

Digam o que quiserem os *maestros*, não gosto dessa música de barulho, que abafa a voz humana, e obriga os cantores a fazerem contorções horríveis.

Na *Norma* e no *Otelo*, onde os cantores cantam, há prazer em ouvir-se uma bela voz, que brinca nuns lábios risonhos, desatar-se em ondas de harmonia, ou desprender-se de um seio que se ergue apenas numa ondulação suave.

Mas nessas óperas, onde a voz é um grito, onde o canto é uma convulsão, as notas são arrancadas com esforço, a boca se contrai, e a melodia desaparece num estrépito que atordoia; parece que assistimos ao martírio do cantor, a um suplício horrível da beleza, do talento e da inspiração.

---

11 Duas óperas intituladas *Safo* foram encenadas no Brasil na década de 1850. A primeira foi lançada por Giovanni Pacini, compositor italiano, em 1840, e a segunda estreou na Ópera de Paris, em 1851, composta pelos franceses Charles Gounod e Émile Augier. Entretanto, na crônica de 4 de novembro de 1855, Alencar critica a representação da “obra-prima de Pacini” (Alencar, 1874, p. 297).

Não; por mais que digam, a voz humana não foi feita para essa música de estrépito. [...] O talento é uma vida, é a vida d'alma, da inteligência e do pensamento; nenhum artista tem pois o direito de cometer esse suicídio moral, e de desperdiçar, como Emy La Grua, numa só noite, a seiva e o viço de uma existência inteira (Alencar, 1956, p. 297-298).

Em *Norma*, Alencar viu as “exagerações” de Emília La Grua como elaboração técnica da atriz, que, em contato com a personagem que representa, eleva a cada espetáculo o estado da arte dramática. Em *Safo*, Alencar identificou um desencontro entre a voz, o talento de La Grua para a encenação, e a música, desconfortável aos espectadores. Ao contrário de *Norma*, *Safo* não produziu efeito satisfatório em Alencar:

Quando assisti à primeira representação da *Safo*, pareceu-me ver um quadro, no qual um pintor do gênio, querendo tocar o sublime, derramasse toda a sua inspiração e gastasse todas as tintas de sua palheta.

Havia alguns traços belos, porém no mais eram tons carregados e escuros, um pouco harmoniosos, perfis ásperos e destacados sobre um fundo sombrio e confuso (Alencar, 1956, p. 298).

A comparação entre *Norma* e *Safo* continua na crônica da semana seguinte, 11 de novembro. Apesar da sua insatisfação com *Safo*, Alencar elogia, de modo mais abrangente, o repertório do Teatro Lírico. *Nabuco*, a peça então em cartaz, “tem-se representado [...] com geral aceitação” (Alencar, 1956, p. 302). Para Alencar, o destaque alcançado pela companhia lírica se deve, em grande medida, à habilidade dos atores de se adaptarem aos papéis, em constante mudança, que representam: “o folhetinista que viu *Otelo*, a *Norma*, *Safo* e *Nabucodonosor*, tem o que quer que seja a dizer sobre o desempenho desses diferentes papéis”, pois “o artista [...] deve ter o dom de metamorfosear-se a cada momento; deve mudar de figu-

ra, de sentimento, de expressão, assim como muda de vestuário” (Alencar, 1956, p. 302).

Na mesma crônica, Alencar, motivado por “uma acusação injusta de imoralidade” direcionada a *Mulheres de Mármore*, inclui o Ginásio Dramático em sua crítica teatral. O crítico não dedica muitas palavras à defesa da peça, justificando que “o público que tem concorrido ao Ginásio, e os diversos folhetinistas que elogiam constantemente o drama, [o] dispensam de gastar tanto papel” (Alencar, 1956, p. 302). Entretanto, tenta compreender como a imoralidade, da qual a peça foi acusada, é vista pela sociedade de seu tempo. Segundo José de Alencar,

[...] nós já não estamos no tempo em que as *meninas* de 20 anos ficavam com as faces em brasa quando um pai pouco desbocado falava por descuido em *amor* ou casamento.

Hoje as moças de 10 anos geralmente discutem as diversas teorias do amor, e sabem o que é preciso para não ignorar coisa alguma; falam do casamento como de uma partida de prazer; leem romances franceses, e riem-se com muito gosto quando se representam as proezas de Richelieu<sup>12</sup> (Alencar, 1956, p. 302-303).

Após a instauração do Ginásio Dramático, o Lírico Fluminense investe na renovação de seu repertório, acirrando a concorrência entre essas casas, enquanto o São Pedro permaneceu focado nas tragédias e melodramas ao gosto do público. Ao longo de *Ao Correr da Pena*, Alencar oscila entre defender e criticar os teatros do Rio

12 No romance *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas, publicado pela primeira vez no periódico francês *Le Siècle*, em formato de folhetim, entre março e julho de 1844, o Cardeal de Richelieu é um homem ambicioso, ardiloso e conspirador, que empenha a violência e a sedução em suas tentativas de conquistar o poder da França sob o governo de Luís XIII. Por seu grande sucesso, o romance foi adaptado para o teatro e extrapolou as fronteiras europeias em formato de folhetim, livro, e peça teatral (Lacerda, 2010, p. 7-19). A menção a *Os três mosqueteiros* em *Ao Correr da Pena* é indicativa do reconhecimento da obra e de seus personagens pelos leitores coetâneos. Considerando o conteúdo da crônica de 11 de novembro de 1855, ao apontar para “as proezas de Richelieu”, José de Alencar estabelece uma crítica não de todo velada ao decoro da sociedade fluminense.

de Janeiro, sobretudo o Lírico e o Ginásio. A análise detalhada do conjunto de crônicas permite a identificação da perspectiva a partir da qual Alencar observou criticamente o teatro fluminense, sua concepção de arte dramática. Ao julgar as representações do Teatro Lírico e do Ginásio Dramático, o folhetinista não criticou somente a casa, seus atores e público. Alencar analisou, principalmente, o repertório e a qualidade da encenação, a partir dos efeitos provocados nos espectadores.

## Considerações finais

Em 1874, José Maria Vaz Pinho Coelho, autorizado<sup>13</sup> pelo autor, organizou a primeira edição em livro das crônicas publicadas por José de Alencar no *Correio Mercantil*. Na segunda metade do século XIX, conforme a crônica se estabelecia enquanto gênero literário autônomo para além do suporte do jornal (Cano, 2015, p. 79-80), tornou-se frequente a iniciativa de compilar em formato de livro crônicas publicadas anteriormente em folhetins. Apesar das publicações periódicas não configurarem completa efemeridade<sup>14</sup>, a permanência do livro fixou os rodapés já esquecidos para a posteridade.

Na abertura do volume, Pinto Coelho fez a seguinte “Declaração”:

Por sua valia histórico-literária, ainda mais que por suas louçanias de estilo, esses folhetins não deviam continuar a viver dispersos como folhas soltas, que tivessem servido apenas a satisfazer exigências transitórias.

---

13 A autorização de Alencar para a publicação de *Ao Correr da Penna* em livro foi mencionada por Pinto Coelho, que expressou “os [seus] agradecimentos ao autor pela honra que [lhe] fez prestando-[lhe] o seu consentimento para editá-los” (Pinto Coelho *apud* Alencar, 1874, p. XLVI).

14 Sobre a efemeridade dos jornais, Lúcia Granja (2018, p. 25) afirmou: “é preciso que se tenha em mente que os jornais não eram objetos tão efêmeros no século XIX e que as suas quatro a oito páginas permaneciam para leitura e releitura durante dias, e o folhetim poderia mesmo ser recortado e colecionado”.

Foi com eles que o seu autor abriu as portas da república das letras, onde por vias as mais legítimas não tardou a chegar à soberania, sem nenhuma maioridades antecipadas.

[...] Aqui se descortina já o escritor que tinha de ser qual o vemos – uma das nossas glórias mais sérias e originais, o chefe da literatura brasileira contemporânea (Pinto Coelho *apud* Alencar, 1874, p. XLVI).

Pinto Coelho viu *Ao Correr da Pena* como uma etapa determinante para a promissora carreira literária de José de Alencar. Através da crônica semanal, Alencar fez seu nome ser conhecido entre a intelectualidade da Corte. Segundo Maria Cecília Boechat (2003, p. 17), enquanto escritor de rodapés, “o lugar de honra do jornal [...], José de Alencar ocupava um lugar privilegiado”.

A edição em livro de *Ao Correr da Pena*, apoiada por José de Alencar, propiciou a posição de destaque que ocupa dentre a obra crítica alencariana. Essas crônicas são comumente vistas, conforme Raimundo de Magalhães Júnior (1977, p. 44), como uma forma de rastrear “boa parte das leituras e influências literárias que se fizeram sentir sobre a formação de Alencar”. Entretanto, além de um entendimento sobre a formação letrada de José de Alencar e seus impactos na carreira do futuro escritor de romances, *Ao Correr da Pena* permite a compreensão da forma com que o jovem folhetinista compreendia a sociedade coetânea. Nos folhetins escritos entre 1854 e 1855, o crítico publicou semanalmente suas observações sobre a vida cultural do Rio de Janeiro, que tinha os teatros como um dos principais ambientes de sociabilidade. Deste modo, os textos de *Ao Correr da Pena*, analisados em conjunto, compõem um quadro, composto criticamente, do ambiente teatral oitocentista, da sociedade que apoia a cena nacional e, por fim, do estado da arte dramática no Brasil.

## Referências

- ALENCAR, José de. *Ao Correr da Penna*. 1. ed. São Paulo: Typ. Allemã, 1874. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4634>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa. 1. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, [1956].
- BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Pós-Lit. – Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários - FALE/UFMG, 2003, p. 17.
- CANO, Jefferson. Nas trilhas da crônica: literatura e imprensa no Rio de Janeiro do século XIX. In: GRANJA, Lúcia; ANDRIES, Lise (orgs.). *Literaturas e escritas da imprensa: Brasil/França: Século XIX*. 1. ed. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015, p. 73-106.
- FARIA, João Roberto. *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- GRANJA, Lúcia. *Machado de Assis – antes do livro, o jornal: suporte, mídia e ficção* [online]. 1. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2018.
- LACERDA, Rodrigo. Apresentação. In: DUMAS, Alexandre. *Os três mosqueteiros*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010, p. 7-19.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. 1. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, CECULT, 2002.

## Sobre a autora

**Jéssica Fernanda de Sousa** é mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/UFG). Tem graduação em História pela mesma universidade.

E-mail: [sousa.jessicaf@gmail.com](mailto:sousa.jessicaf@gmail.com).

# A peça *O Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin*, encenada no Brasil pela Companhia Dramática Arthur Azevedo (1909)<sup>1</sup>

*Khálysto Willian da Silva Soares*

Arsène Lupin, o célebre ladrão de casaca criado pelo escritor francês Maurice Leblanc (1864-1941), alcançou grande popularidade com os romances em folhetim publicados na França a partir de julho de 1905, na revista *Je sais tout*. Diante do sucesso das aventuras do personagem, Leblanc decidiu levá-las aos palcos. Em parceria com o dramaturgo belga Francis de Croisset (1877-1937), escreveu a peça em quatro atos *Arsène Lupin*, que estreou em 28 de outubro de 1908 no renomado teatro parisiense Athénée, marcando um novo capítulo de sucesso na carreira de Leblanc (Derouard, 2004, p. 1198). A publicação do texto da peça na França ocorreria somente depois, na revista semanal *L'illustration Théâtrale* em 27 de março de 1909, sendo mais tarde lançada em formato de livro pela editora Pierre Lafitte & Cie.

No Brasil, a publicação do texto da peça não tardou. Na edição de número 38, de abril de 1909, a revista carioca *Leitura Para Todos* (1905-1930) anunciava: “[n]o próximo número a revista publicará a notável peça teatral de Arsênio Lupin.” O anúncio ocupava toda a terceira página da revista, destacando o sucesso dessa obra na Fran-

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pelo autor e sua orientadora, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade do autor com anuência da orientadora.

ça. “[e]sta peça, que tem como principal personagem o já famoso herói dos romances de Leblanc, alcançou em Paris êxito excepcional e foi aclamada calorosamente por toda a crítica.”<sup>2</sup>

Conforme anunciado, na edição de número 39, de maio de 1909,<sup>3</sup> a revista *Leitura Para Todos*<sup>4</sup> publicou a tradução da peça com o prenome do personagem em português, “Arsênio Lupin”. Essa edição trouxe o primeiro e o segundo atos da peça, enquanto a conclusão, com o terceiro e o quarto atos, foi publicada no número 40, de junho de 1909<sup>5</sup>.


Figura 1 – Anúncio da publicação do texto da peça *Arsênio Lupin*



Fonte: *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro: abr. 1909, p. 3.

- 2 *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro: abr. 1909, p. 3.
- 3 *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro: mai. 1909, p. 41.
- 4 A revista *Leitura Para Todos*, do Rio de Janeiro, oferecia assinaturas com os seguintes preços: para a capital e outros estados, o valor era de 7\$000 (sete mil réis) por um ano e 4\$000 (quatro mil réis) por seis meses; para o estrangeiro, custava 10\$000 (dez mil réis) por um ano e 6\$000 (seis mil réis) por seis meses. Cada exemplar atrasado saía por 1\$000 (mil réis). O escritório e a redação estavam localizados na Rua do Ouvidor, nº 164, e na Rua do Rosário, nº 173. *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro: abr. 1909, p. 5.
- 5 *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro: jun. 1909, p. 69.

Figura 2 – Página da publicação do ato inicial da peça *Arsênio Lupin*



# ARSENIO LUPIN

Peça em 4 actos  
— DE —

FRANCIS DE CROISSET E MAURICE LEBLANC

Representada pela primeira vez, com grande exito, no dia 28 de Setembro de 1908, no Theatro Athenée, de Paris

**PERSONAGENS**

<p><i>O Duque de Charmerace</i>, 28 annos  <i>Guerchard</i>, inspector geral da policia de segurança.  <i>Gournay-Martin</i>  <i>O juiz de instrução</i>  <i>Sr. Charolais</i>  <i>Bernardo Charolais</i>, 17 annos  <i>Boursin</i>, agente de policia  <i>O Commissario</i>  <i>Firmino</i>, guarda-caça  <i>Dieney</i> ) agente de policia  <i>Bonavent</i> )  <i>João</i>, «chauffeur»  <i>Um soldado de policia</i></p>	<p><i>O porteiro</i>  <i>O 2.º filho de Charolais</i>  <i>O 3.º filho de Charolais</i>  <i>Alfredo</i>, creado  <i>O Serralheiro</i>  <i>O Escrivão</i>    <i>Sonia</i>, 22 annos, dama de companhia  <i>Germana</i>, filha do Sr. Gournay-Martin  <i>Victoria</i>  <i>A porteira</i>  <i>Jozaminha</i> ( )  <i>Maria</i> ( ) amigas de Germana  <i>Irma</i>, creada</p>
---	--

**PRIMEIRO ACTO**

**Grande hall do castello — Larga porta envidraçada ao fundo, dando para um terraço, que dá para um parque. Retratos historicos. Um dos retratos coberto por uma tapeçaria. Porta á direita e esquerda. Piano.**

**SCENA I**

*SONIA, depois GERMANA, ALFREDO, JOANNINHA e MARIA. SONIA está só, escrevendo endereços em cartas. Germana e suas amigas estão no parque, jogando tennis.*  
*Ouvem-se gritos: — Trinta! Quarenta! Play, etc.*

*SONIA (lendo, em tom pensativo) — O Sr. Gournay-Martin tem a honra de communicar a V. Ex. o casamento de sua filha Germana com o conde de Charmerace!...*

*VOZ DE GERMANA — Sonia! Sonia!*  
*SONIA — Senhora!*  
*GERMANA (jóra) — O chá! Manda servir o chá!*

*SONIA — Vou já. (Toca a campainha, do creado, que entra): Sirva o chá.*  
*ALFREDO — Para quantas pessoas, senhorita?*  
*SONIA — Para quatro, a menos que... O Sr. Gournay-Martin já voltou?*  
*ALFREDO — Não, senhorita. Não é possível. Foi almoçar em Rennes, foi no automóvel... são cincoenta kilometros. Não pôde voltar antes de 1 hora.*  
*SONIA — E o Sr. duque? Não voltou do passeio a cavallo?*  
*ALFREDO — Também não.*  
*SONIA — Está tudo preparado para a partida hoje mesmo.*  
*ALFREDO — Está tudo preparado, senhorita. (sahe).*

Fonte: *Leitura Para Todos*, Rio de Janeiro: mai. 1909, p. 43.

A peça *Arsène Lupin* ganhou uma adaptação para os palcos brasileiros por meio da Companhia Dramática Arthur Azevedo, formada por ocasião da Exposição Nacional Comemorativa do 1.º Centenário da Abertura dos Portos do Brasil. Realizada entre 11 de agosto e 15 de novembro de 1908, na região da Urca, no Rio de Janeiro. “A exposição exibiu um ‘inventário’ do Brasil através de seus produtos industriais, agrícolas, pastoris e artísticos” (Borges apud Levy, 1998, p. 133).

O nome da companhia homenageava Arthur Azevedo, renomado escritor e dramaturgo brasileiro atuante nas três últimas décadas do século XIX e início do século XX. Ele foi “o responsável pela

seleção das peças e organização da companhia subvencionada” (Celestino, 2019, p. 234), originalmente chamada Companhia Dramática Brasileira, que “[s]ob a direção de Azevedo, apresentou-se intermitentemente no palco do Theatro da Exposição.” (Celestino, 2019, p. 234). Em 22 de outubro de 1908, Arthur Azevedo faleceu, e após sua morte, uma publicação de *O Paiz* em 24 de outubro de 1908 informou que: “[a] companhia teatral que atua[va] no Teatro da Exposição, fundada sob a tutela do ilustre escritor recentemente falecido, passará a se chamar Companhia Dramática Arthur Azevedo, em homenagem ao seu idealizador”<sup>6</sup>. A mudança do nome da companhia não apenas celebrou seu legado, mas também destacou a importância da contribuição de Azevedo para as artes dramáticas no país.

A partir de setembro de 1909, começaram a surgir as primeiras menções à produção da peça intitulada *O Rei dos Ladrões - Arsênio Lupin* nos seguintes jornais cariocas: *O Século*<sup>7</sup>, *Correio da Manhã*<sup>8</sup>, *Gazeta de Notícias*<sup>9</sup>, *Jornal do Brasil*<sup>10</sup>, *O Paiz*<sup>11</sup> e na *Revista da Semana*<sup>12</sup>.

No dia 5 de setembro de 1909, o jornal *Gazeta de Notícias* referiu-se aos ensaios da peça. A título de ilustração, o anúncio divulgado na seção “Teatros e...” informava que a Companhia Dramática de Arthur Azevedo estava ensaiando uma nova produção, da “interessante peça de F. de Crosset e M. Leblanc – Arsênio Lupin”<sup>13</sup>, com o título “Rei dos Ladrões” e que não haveria espetáculo no dia 6 de setembro no Teatro Recreio devido ao início dos ensaios da peça.

---

6 *O Paiz*, Rio de Janeiro: 24 out. 1908, p. 3.

7 *O Século*, Rio de Janeiro: 3 set. 1909, p. 2.

8 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 4 set. 1909, p. 2.

9 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 5 set. 1909, p. 7.

10 *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro: 7 set. 1909, p. 11.

11 *O Paiz*, Rio de Janeiro: 12 set. 1909, p. 4.

12 *Revista da Semana*, Rio de Janeiro: 12 set. 1909, p. 23.

13 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 5 set. 1909, p. 7.

De acordo com o jornal *O Paiz*, o diretor, Álvaro Peres<sup>14</sup>, “[...] tem dedicado esforços para que a peça constitua um sucesso para a sua companhia e um triunfo para o teatro brasileiro”<sup>15</sup>. No final de setembro e durante todo o mês de outubro de 1909, a frase “[b]revemente: O Rei dos Ladrões (Arsênio Lupin)”<sup>16</sup>, apareceu junto com outros anúncios de espetáculos teatrais em apresentação no Teatro Recreio Dramático, promovendo a peça.

Finalmente, em 29 de outubro de 1909, a data oficial da estreia de *Rei dos Ladrões- Arsênio Lupin* no Teatro Recreio Dramático é anunciada, em anúncio que apresentava ainda outras informações sobre a produção.

Figura 3 – Anúncio de divulgação da peça *O Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin*

**THEATRO RECREIO DRAMATICO**  
 Companhia Arthur Azevedo.—Da qual faz parte a primeira actriz brasileira **LUCILIA PERES**

**HOJE Sexta-feira, 29 de outubro HOJE**

Estreia dos artista Alfredo Silva e Laura Fernandes  
 GRANDE NOVIDADE NOS THEATROS DO BRASIL!!!  
 1ª representação da importante peça em 4 actos cheia de curiosissimos trucs applicados sobre a policia pelo celebre

**REI DOS LADRÕES**  
 ( ARSENIU LUPIN )

**Personagens**—SONIA KRITCHNOFF, **LUCILIA PERES**; Duque de Charmerace, Marzullo; Guerchard, Peixoto; Gournay-Martin, Alfredo Silva; o Juiz de instrução, Tavares; Charolais (pai), Nazareth; Bernardo Chalorais, João de Deus; Charolais (filho), Figueiredo; Charolais (n. 3), Faria; Boursin, Leão; o Commissario, J. Figueiredo; Firmino, J. Tavares; Bonavent, Alvaro Costa; Dieusy, Pedro Nunes; João Chauffeur, Ary; Germana, Laura Fernandes; Victoria, Luiza d'Oliveira; Joanna, Estephania Louro; Maria, Luiza Nazareth; Irma, Angela Dias. Agentes, soldados e gatunos.

**TITULO DOS ACTOS** — 1º, como se roubam automoveis! 2º, casa roubada! 3º, o roubo do diatema nas barbas da policia! 4º, Arsênio prende o agente no elevador!  
*Misc-en-scene de ALVARO PERES.*—Scenarios completamente novos de Jayme Silva. Machinismos a cargo do habil machinista da companhia Antonio Novellino. Aderços e mobiliarios fornecidos pela casa Joaquim Costa.  
 Os bilhetes, á venda na bilheteria do theatro.

**Amanhã** — 2ª representação do **Rei dos Ladrões** (Arsenio Lupin).  
**DOMINGO**—Em matinée e á noite **O Rei dos Ladrões** (Arsenio Lupin).

Fonte: *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 29 out. 1909, p. 8.

14 Álvaro Peres, ator e diretor da Companhia Dramática de Arthur Azevedo, “e [como] um dos melhores amigos de Arthur Azevedo, fechou o caixão, em que se achava o corpo do [escritor]”. *O Paiz*, Rio de Janeiro: 24 out. 1908, p. 2.

15 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 8 set. 1909, p. 3.

16 *O Paiz*, Rio de Janeiro: 9 out. 1909, p. 10.

O cartaz destacava os nomes do diretor, dos personagens, da equipe de produção, além dos títulos dos atos e dos horários de representação. Usando uma linguagem bastante chamativa, o anúncio promovia a “Companhia Arthur Azevedo, da qual faz[ia] parte a primeira atriz brasileira Lucília Peres”, ressaltando ser a peça uma “grande novidade nos teatros do Brasil” e mencionando “curiosíssimos truques”<sup>17</sup>, a fim de atrair o público.

A considerar pelos anúncios publicados nos jornais cariocas, a peça *O Rei dos Ladrões* teve 30 representações no Teatro Recreio Dramático, realizadas entre 29 de outubro de 1909 e 12 de janeiro de 1910.

O período mais intenso da temporada ocorreu entre 29 de outubro e 22 de novembro de 1909, quando foram realizadas 25 apresentações. Nesse intervalo, a peça era encenada quase diariamente, com exceção das terças-feiras, dia de folga dos atores. Aos domingos, a programação incluía duas sessões: uma matinê às 11h30 e uma *soirée* às 20h30, evidenciando a grande procura pelo público nos fins de semana. Durante esse período, algumas sessões assumiram caráter beneficente. Apesar de um anúncio indicar a última apresentação para 22 de novembro de 1909<sup>18</sup>, foram realizadas posteriormente apresentações extraordinárias, também destinadas a causas específicas.

A última reapresentação da temporada ocorreu definitivamente em 12 de janeiro de 1910, em homenagem ao “popular Juca do Recreio”<sup>19</sup>, secretário do Teatro Recreio Dramático. Foi ele próprio quem escolheu *O Rei dos Ladrões* como a peça de sua “festa”, retomando assim um sucesso do teatro.

O artigo “Ecos dos Bastidores”, publicado anonimamente em 29 de outubro de 1909 no jornal *A Notícia*, destacava a estratégia

---

17 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 29 out. 1909, p. 8

18 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 22 nov. 1909, p. 1.

19 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 12 jan. 1910, p. 4.

inusitada de divulgação da peça *O Rei dos Ladrões*, encenada pela Companhia Dramática Arthur Azevedo, que contrastava com a prática habitual dos empresários teatrais da época. Segundo o articulista, esses profissionais “não primam muito por uma extraordinária originalidade”, limitando-se a anúncios convencionais “redigidos nos mesmos termos cheios de chapas batidas e rebatidas por um longo uso”.

A divulgação consistiu na distribuição de cartões assinados por “um Sr. Arsênio Lupin, intitulado o Rei dos Ladrões”, que anunciava sua chegada ao Rio de Janeiro para “exercer a sua profissão”. Essa estratégia remetia diretamente ao *modus operandi* do personagem em suas histórias, nas quais Lupin frequentemente advertia suas vítimas ou a imprensa por meio de bilhetes provocadores, antecipando seus golpes com ironia e audácia. A campanha publicitária, ao recorrer a cartões que simulavam esse gesto ficcional, gerou surpresa e especulação entre os leitores, inclusive entre aqueles já familiarizados com o personagem francês, que se via “desembarcando” no Brasil. Como observa o jornal, “estava despertada a curiosidade, mesmo para os que conheciam Arsênio Lupin, porque esses não sabiam se se tratava de alguma edição do romance em português”, o que confundiu o público e aumentou as dúvidas sobre a natureza do evento.

O artigo esclarece que, na verdade, tratava-se da “exibição de uma peça extraída do romance”, ou seja, uma adaptação teatral da história do célebre ladrão francês. A ação funcionou como uma espécie de jogo entre diferentes formas de representação: a ficção do romance e os discursos urbanos e midiáticos do Rio de Janeiro se entrelaçaram, criando um ambiente favorável para a recepção da peça.

O texto elogia a ousadia da campanha ao utilizar esse método de divulgação, classificando-o como “admirável”. A estratégia significava uma inovação em relação aos “avulsos, impressos em tipografias *mambembes*, que o público se recusa a receber e a ler”. O articulista anônimo reflete que, apesar de a montagem não pertencer ao reper-

tório do “teatro sério e grave”, ao qual a companhia inicialmente se propusera, trata-se de um “trabalho no gênero mais popular” e, por isso, é “muito recomendável para quem não gosta do teatro que o obriga a pensar, mas do teatro que unicamente diverte.”<sup>20</sup>

Tivemos acesso ao texto completo do cartão de visita enviado pela equipe da Companhia Dramática Arthur Azevedo graças a uma carta aberta publicada na seção “As reclamações do povo” do jornal *Gazeta de Notícias*, em 2 de novembro de 1909. Intitulada “Os cambistas de teatro”, a carta, assinada pelo leitor Francisco Thiago Alves, começa com a seguinte declaração:

Sr. redator, – Começaram a aparecer em circulação, endereçados alguns pelo correio a pessoas respeitáveis, cartões de visita com os seguintes dizeres: ‘Arsênio Lupin (o Rei dos Ladrões), participa que vem a esta cidade exercer a sua “honesto” profissão. Escritório, rua do Espírito Santo, n. 53.’<sup>21</sup>

A criação do cartão de visita de Lupin para divulgar a adaptação teatral no Brasil insere o personagem no contexto urbano carioca (com endereço fixo, inclusive), promovendo um jogo entre o discurso ficcional e as representações do cotidiano local. Com isso, a campanha mobilizava a percepção do público sobre o verossímil, aquilo que, embora ficcional, parece crível naquele contexto, intensificando a repercussão do personagem no espaço da cidade.

## A recepção da peça *O rei dos Ladrões – Arsênio Lupin* pelo público e pela crítica

Após a estreia, começaram a surgir textos críticos sobre a encenação, trazendo também comentários sobre a reação do público.

Em 30 de outubro de 1909, o jornal carioca *A Imprensa* publicou, em sua seção “Teatros & Salões”, uma análise da montagem de *O*

---

20 *A Notícia*, Rio de Janeiro: 29 out. 1909, p. 3.

21 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 2 nov. 1909, p. 3.

*Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin*, por um colaborador não nomeado. Foi por meio dessa crítica que sabemos que a peça, originalmente intitulada *Arsène Lupin*, de Maurice Leblanc, foi traduzida por Renato de Castro.<sup>22</sup>

O autor da crítica inicia observando que, devido ao “adiantado da hora em que terminou o espetáculo”, não foi possível uma análise mais extensa, mas já afirmava tratar-se de “peça para uma carreira feliz”. Os truques cênicos, embora não inéditos, semelhantes aos já vistos em montagens como *Sherlock Holmes*, mantiveram o interesse do público, somados a diálogos “simples, mas interessantes”. Quanto ao ritmo, porém, houve ressalvas: os “dois primeiros atos, bastante longos, não despertam grande interesse”, mas a qualidade se elevava nos “dois finais”, que compensavam o início arrastado.

No elenco, as atuações foram, em geral, bem avaliadas. Apesar de “algumas incertezas naturais em uma *première*”, o desempenho foi considerado positivo. Marzullo, no papel-título de Arsène Lupin, destacou-se pela interpretação, embora, “por vezes, traisse a serenidade fisionômica que dava a linha do papel”. Os outros atores do elenco, Alfredo Silva e Luíza de Oliveira, foram qualificados como “excelentes”; Tavares e Peixoto se saíram “muito bem”. Os demais artistas contribuíram, segundo o crítico, para um “conjunto harmônico”, com exceção de Nazareth, que “apenas se destacou dos outros por uma pilhéria mal encaixada: aquela do sobretudo na carta”.

Nos aspectos técnicos, os elogios foram enfáticos: o cenário do último ato, de Jayme Silva, “faz honra ao pincel [...] pelo seu efeito magnífico”, e o ascensor praticável de Antônio Novellino foi cele-

---

22 Renato de Castro foi identificado como “redator do jornal *Gazeta de Notícias*” pelo *Jornal do Brasil* (12 dez. 1902, p. 3.) e como “literato e repórter da *Gazeta de Notícias*” pelo *Almanak Laemmert* (12 mai. 1902, p. 1353.). Em 1910, atuava como tradutor, caricaturista e jornalista, exercendo as funções de diretor da revista *Ilustração Brasileira* (1 nov. 1910, p. 1.).

brado como “uma perfeita máquina”. Por fim, o articulista conclui que “a peça merece ser vista”.<sup>23</sup>

Outra crítica sobre a estreia da peça *Arsène Lupin – O Rei dos Ladrões* foi publicada no jornal *O Paiz*, em 31 de outubro de 1909, na seção “Artes e Artistas”, sem identificar o colaborador. O texto reflete o entusiasmo do público e da crítica com a montagem, destacando não apenas o sucesso da adaptação teatral, mas também a popularidade crescente do personagem de Maurice Leblanc.

O crítico começa por justificar o interesse do público pela peça, lembrando que Arsène Lupin e Sherlock Holmes eram os grandes representantes da “nova literatura denominada policial”, capazes de “emocionar o mundo inteiro” e de alcançar milhares de admiradores. A montagem, portanto, trazia para os palcos cariocas um personagem já consagrado, cujas aventuras eram “universalmente conhecidas”. Essa contextualização nos faz refletir sobre como o teatro brasileiro dialogava com as tendências culturais internacionais, absorvendo-as e reinterpretando-as com talento local.

Segundo a crítica, a companhia Arthur Azevedo soube traduzir o espírito das histórias de Lupin para o palco, selecionando aventuras “jeitosamente escolhidas e habilmente transportadas para a cena”. O elenco foi elogiado em seu conjunto, com destaques para as atrizes Lucília Peres e Laura Fernandes, além dos atores Marzullo, que encarnou um “perfeito bandido-fidalgo”, e Peixoto, no papel do agente Guichard. A cenografia, principalmente no último ato, também mereceu aplausos por sua originalidade e efeito cênico. O articulista encerra com uma nota de otimismo: “Arsênio Lupin é peça que deverá fazer sucesso”.<sup>24</sup>

Ainda em *O Paiz*, na seção “Artes e Artistas”, outro comentário reforçava o sucesso da montagem. O redator destacava o entusiasmo do público com Arsène Lupin, o que evidencia, portanto, o alcance

---

23 *A Imprensa*, Rio de Janeiro: 30 out. 1909, p. 3.

24 *O Paiz*, Rio de Janeiro: 31 out. 1909, p. 4.

cultural do personagem à época. O articulista observava que a “personalidade curiosa de Arsênio Lupin”, já consagrada pelo romance francês, havia se tornado “uma das notas mais originais da literatura contemporânea”. O percurso do personagem, que “passou ao comentário e às citações dos jornais”, encontrava agora no teatro uma nova forma de popularização, por meio da montagem levada ao palco pela companhia Arthur Azevedo. O entusiasmo do público era evidente: com apresentações em matinê e à noite, previa-se “uma enchente, como nas duas primeiras”<sup>25</sup> encenações.

Em 4 de novembro de 1909, o jornal *Gazeta de Notícias* publicou, em sua seção “Theatros e... Primeiras”, no subtópico intitulado “Notícias”, uma crítica incisiva ao espetáculo *O Rei dos Ladrões*. Escrita pelo articulista Catão, a resenha vai além dos comentários teatrais convencionais ao oferecer uma perspectiva da sociedade carioca da *Belle Époque*. Catão inicia sua crítica apontando uma “violenta transformação” na moral contemporânea, marcada por uma aceitação crescente do que ele chama de “deliciosa pouca vergonha geral”. Usando um tom irônico e provocativo, ele sugere que o público moderno não apenas aceita, mas “se deleita com a transgressão”, o que representava uma clara quebra dos padrões morais: “[...] é no prazer de saber roubar, ver roubar e aplaudir os ladrões.” Ou seja, a figura do ladrão como herói estava em ascensão, e Lupin surgia como símbolo dessa inversão de valores. O que antes era condenado passava a encantar, com o charme, a inteligência e a envolvente astúcia do criminoso elegante.

Catão contrasta a peça com o teatro tradicional, em que os ladrões terminavam presos e a ordem era restaurada no final. Naquele momento, porém, a plateia torcia pelo “gatuno de casaca”, mesmo quando ele escapa da polícia: “Aquele gente ficaria triste se Arsênio fosse preso”, observa o cronista, destacando não só uma

---

25 Id.

mudança no comportamento social, mas um novo imaginário popular em que a esperteza triunfava sobre a autoridade da moral.

Um trecho crucial do texto é a suposição de que Arsène Lupin não seria bem recebido no Rio de Janeiro. Catão constrói um diálogo hipotético:

— O Rio? Não faz nada...

— Ora, por que?

— Porque no Rio, toda a gente é nos jornais de ladrão para baixo. E o público não gosta de ver a apoteose do ladrão...

Puro engano!

Nesse diálogo, ele ironiza a visão dos “moralistas carrancudos”, como chama os setores conservadores que criticavam a dissolução dos costumes. Esses moralistas presumiam que o público carioca, saturado por notícias sensacionalistas, não aceitaria a glorificação de um ladrão como Arsène Lupin. A frase “toda a gente é nos jornais de ladrão para baixo” reflete a crítica de Catão à imprensa da época, que retratava a sociedade como dominada pela criminalidade ou marcada por uma moral questionável. Catão, porém, refuta essa suposição com o “puro engano”, mostrando que, ao contrário, o público carioca lotou o Teatro Recreio para aplaudir as façanhas de Lupin.

Sobre a acolhida da peça *Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin*, Catão evoca um “grande, retumbante êxito” no Teatro Recreio, atraindo multidões e superando outras produções nacionais dos anteriores dez anos. Ele atribui esse sucesso à habilidade do personagem em cativar o público. Interpretado por Marzullo, cuja voz é criticada como “rouquejando pela deplorável garganta”, Lupin ainda assim é “estrepitosamente aplaudido”. O desempenho de Peixoto como Guechard, o chefe de polícia, também foi elogiado. O clímax, momento em que Arsène escapa no próprio automóvel da polícia, arrebatava a plateia, consolidando o fascínio pelo anti-herói.

Catão associa o sucesso da montagem a um marco que “antecede a regeneração do Municipal”. Nesse contexto, “Municipal” refere-se ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, inaugurado em 14 de julho de 1909, mas que, nos primeiros meses de funcionamento, ainda não havia consolidado uma programação regular centrada na produção nacional, priorizando espetáculos estrangeiros, como a temporada da atriz francesa Gabrielle Réjane (Siciliano, 2014, p. 37-38). Ao destacar que *Rei dos Ladrões* era “a única que chama concorrência, que enche o teatro, que faz o público aplaudir com calor!”, o cronista sugere que o êxito da peça antecipava o tipo de renovação cultural que o Municipal ainda buscava representar. Ele ainda afirma: “Arsênio, por exemplo, veio mostrar que o público ainda pode ouvir os artistas nacionais”, numa crítica ao cenário teatral da época, marcado pela valorização de companhias e artistas estrangeiros, como “Cremilda ou as atrizes do Valle.”<sup>26</sup> O espetáculo, embora protagonizado por um personagem estrangeiro, foi interpretado por elenco nacional, o que possibilitou a reaproximação do público com o teatro brasileiro e indicava um novo direcionamento na cena teatral carioca.

A resenha de Catão revela como Arsène Lupin foi absorvido e celebrado no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. O sucesso da peça indica um público fascinado pelo anti-herói que, apesar de reconhecer certas semelhanças entre suas transgressões e aspectos da sociedade carioca da época, enxergava sobretudo nele a vontade de transgredir as amarras sociais e morais que limitavam a vida cotidiana, funcionando menos como um espelho fiel da realidade e mais como uma projeção dos desejos secretos do público.

Ao longo da temporada em cartaz, jornais e revistas publicaram comentários e notas que expressavam um entusiasmo crescente pela montagem em suas seções de artes cênicas, evidenciando a atenção constante da imprensa à produção.

---

<sup>26</sup> *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro: 4 nov. 1909, p. 2.

No *Correio da Manhã*, em 3 de novembro de 1909, na seção “Correio dos Teatros”, foi publicado: “Arsène Lupin, o famoso Rei dos Ladrões, que tem proporcionado belíssimas noites à Companhia Dramática Arthur Azevedo, sobe ainda hoje ao palco, no Recreio, onde, com certeza, haverá mais uma lotação.”<sup>27</sup> Em 6 de novembro de 1909, novamente no *Correio da Manhã*, lê-se: “No Recreio continuará, esta noite, o sucesso do Rei dos Ladrões, o gordo filão de ouro descoberto pela Companhia Dramática Arthur Azevedo.”<sup>28</sup>

Mais uma nota sobre a peça, publicada em 5 de novembro de 1909 no jornal *O Paiz*, na seção “Artes e Artistas”, demonstra a recepção do público carioca à montagem de *Arsênio Lupin*. O texto destaca: “O maravilhoso Arsênio Lupin continua a dar a nota sensacional do “Rei dos ladrões”. Os espectadores assombram-se diariamente, tornam a voltar e tornam a assombrar-se. E voltam sempre porque gostaram. Hoje repete-se.”<sup>29</sup> Essa repetição do fascínio, mencionada pelo jornal, evidencia o sucesso da encenação e sua capacidade de envolver o público em uma experiência teatral que mistura mistério, humor e ação. O fato de os espectadores retornarem e continuarem a se surpreender indica uma montagem bem-sucedida, capaz de manter vivo o encantamento a cada nova apresentação.

Na *Revista da Semana*, de 7 de novembro, na seção “Ribaltas”, o articulista João Scena comentou: “[...] continua em franco sucesso a peça dramática moderna Arsène Lupin, o rei dos ladrões, que tão cedo não sairá do cartaz.”<sup>30</sup>

Na edição de novembro de 1909, a revista *O Malho*, em sua seção “Theatradas”, destacou o “grande êxito”<sup>31</sup> da companhia de Arthur Azevedo com a montagem de *O Rei dos Ladrões*. O texto exalta o ca-

27 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 3 nov. 1909, p. 3.

28 *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro: 6 nov. 1909, p. 2.

29 *O Paiz*, Rio de Janeiro: 5 nov. 1909, p. 3.

30 *Revista da Semana*, Rio de Janeiro: 7 nov. 1909, p. 14.

31 *O Malho*, Rio de Janeiro: 13 nov. 1909, p. 24.

pricho da encenação, o empenho da montagem e o desempenho expressivo dos atores, evidenciando a popularidade de Lupin no Brasil e sua circulação para além da literatura, alcançando os palcos do teatro nacional.

Figura 4 – Cena de conflito da peça *O Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin*



Fonte: *O Malho*, Rio de Janeiro: 13 nov. 1909, p. 24.

A fotografia que acompanha a matéria registra uma cena de ação no palco, evidenciando a expressiva encenação realizada pela Companhia Dramática Arthur Azevedo.

No jornal *O Paiz*, em 13 de novembro de 1909, encontramos o seguinte comentário: “Não tem o seu tempo roubado quem for hoje ao Recreio assistir à representação da peça *O Rei dos Ladrões*, que tem feito real sucesso”<sup>32</sup>. E em 19 de novembro, no mesmo jornal, foi registrado: “Mais uma vez, em 20<sup>a</sup> representação, sobe hoje à

---

32 *O Paiz*, Rio de Janeiro: 13 nov. 1909, p. 5.

cena do Recreio a famosa peça *Rei dos ladrões*, o que equivale dizer – em enchente à cunha mais uma vez.”<sup>33</sup>

A revista *Ilustração Brasileira*, em sua edição de 15 de novembro de 1909, também dedicou atenção à peça *O Rei dos Ladrões*, trazendo uma nota na seção “Teatros” que reforça o êxito da montagem tanto na França quanto no Brasil. A publicação observa:

[...] [e]m Paris esta peça, que é na verdade muito interessante, está em cena há já seis meses com êxito colossal. Aqui montada e representada com muito capricho pela companhia Arthur Azevedo, também agradou muito e tem-se mantido em cena desde o [...] mês passado. Este ano ainda não vimos carreira tão longa no teatro nacional. Isso prova em favor da peça e de sua interpretação.<sup>34</sup>

O fato de a montagem ter alcançado um “êxito colossal” em Paris e, ao mesmo tempo, sua versão brasileira ter cativado o público carioca em uma temporada de sucesso evidencia o alcance da peça de Leblanc e a receptividade dos artistas envolvidos. Esse duplo êxito manteve o público em um estado de encantamento contínuo e demonstrou a capacidade da obra de atravessar fronteiras e conquistar plateias diferentes.

A *Ilustração Brasileira*, além de elogiar o desempenho dos atores e reforçar o sucesso da peça junto ao público brasileiro, também publicou duas fotografias da encenação de *O Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin*.

---

33 *O Paiz*, Rio de Janeiro: 19 nov. 1909, p. 7.

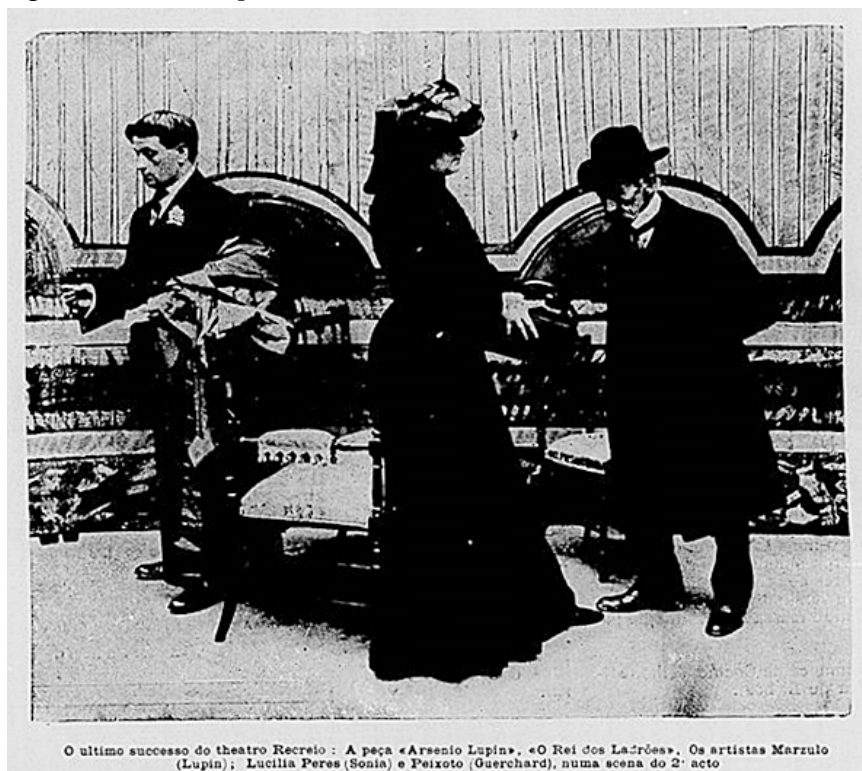
34 *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: 15 nov. 1909, p. 23.

Figura 5– Arsênio Lupin sendo preso por Guechard no Ato IV



Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: 15 nov. 1909, p. 23.

Figura 6 – Arsênio Lupin, Guechard e Sonia em cena



Fonte: *Ilustração Brasileira*, Rio de Janeiro: 15 nov. 1909, p. 23.

As fotografias capturam momentos marcantes da peça, ilustrando como o personagem de Maurice Leblanc transcendeu as páginas impressas para se notabilizar nas artes do espetáculo. A elogiada versão cênica da Companhia Dramática Arthur Azevedo cativou o público carioca, ampliando a popularidade de Lupin dos livros para os palcos teatrais.

## Considerações finais

A adaptação teatral de *Arsène Lupin* no Brasil, encenada como *O Rei dos Ladrões – Arsênio Lupin* pela Companhia Dramática Arthur Azevedo em 1909, representa um marco na popularização do

personagem de Maurice Leblanc em território brasileiro e revela aspectos da vida cultural da *Belle Époque* no Rio de Janeiro. Desde a publicação do texto da peça na revista *Leitura Para Todos* até sua estreia no Teatro Recreio Dramático, a montagem nacional demonstra como o célebre ladrão de casaca ultrapassou as páginas literárias e passou a ocupar também o palco, reforçando sua presença no imaginário popular da época. Soma-se a isso a originalidade da campanha publicitária, que inseriu o personagem no cotidiano urbano do Rio de Janeiro por meio do envio de cartões de visita assinados como se fossem do próprio Lupin, uma estratégia que exemplifica o entrelaçamento entre ficção e representação do real na construção do espetáculo, promovendo um jogo discursivo que aguçava a curiosidade do público. A ampla divulgação da peça na imprensa, a recorrente lotação das sessões, o entusiasmo dos espectadores que voltavam para revê-la e a recepção favorável da crítica confirmam o êxito da montagem. Esses fatores evidenciam tanto o talento do elenco brasileiro quanto a criatividade da adaptação, que soube representar com sucesso, nos palcos nacionais, o charme e a astúcia do famoso ladrão francês.

## Referências

BORGES, V.L.B. Os lugares para a História e a construção turística no bairro da Urca, Rio de Janeiro: processos históricos e confrontos políticos republicanos em diferentes temporalidades. *Revista Rosa Dos Ventos - Turismo E Hospitalidade*. v. 14, n.1, p. 58-76, 2022.

CELESTINO, Phelippe. A dramaturgia brasileira na Exposição Nacional de 1908: um projeto estético para o teatro nacional. In: 9º Seminário de Pesquisas em Andamento. *Caderno de Resumos Expandidos*. São Paulo: PPGAC/CAC/ECA/USP, p. 234, 2019.

DEROUARD, Jacques. Maurice Leblanc. In: *Les Aventures extraordinaires d'Arsène Lupin*. Paris: Omnibus, p. 1173-1209, 2004.

LEVY, Ruth. Entre Palácios e Pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Centro de Letras e Artes, Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 65-133, 1998. p. 65-133, 1998.

SICILIANO, Tatiana Oliveira. O Theatro Municipal de Arthur Azevedo: as várias narrativas sobre o teatro na mídia impressa. *Novos Olhares*, São Paulo, Brasil, v. 3, n. 2, p. 36–46, 2014.

## Sobre o autor

**Khálysto Willian Da S. Soares** é mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/UFG) e graduado em Letras: Francês pela mesma universidade.

E-mail: [khalystowillian@discente.ufg.br](mailto:khalystowillian@discente.ufg.br).



REPRESENTAÇÕES FANTASMAGÓRICAS NA  
LITERATURA

# Monstro: definições e características principais<sup>1</sup>

*Luiz Gustavo Osório Xavier*

A proposta aqui é a de apresentar os diferentes sentidos históricos do termo “monstro” e suas respectivas características. A divisão tríplice a seguir foi baseada nas definições propostas por David Gilmore (2003) e Jeffrey Weinstock (2020), e para apresentar as características foram utilizadas principalmente as considerações de Jeffrey Cohen (2000) e Stephen Asma (2009).

“Monstro” é um conceito altamente flexível e, por isso, sua definição depende em grande medida do contexto em que é utilizado. Comumente aplicado de forma negativa, o termo pode se referir, *grosso modo*, a: i) seres reais ou imaginários com características que os tornam amedrontadores; ii) anormalidades que confrontam a ordem regular da natureza e/ou as normas estéticas estabelecidas; iii) quando associado à maldade, costuma ser atribuído de modo metafórico a seres humanos que desviam de preceitos morais e cometem atos que são socialmente julgados desumanos. Neste caso, a ação maligna é a marca definidora.

Embora existam diferentes definições para o monstro, algumas características lhe são comumente associadas. O exagero seria uma

---

<sup>1</sup> Texto vinculado à pesquisa de Doutorado “Homens monstruosos: associações entre o maligno e o masculino em três romances brasileiros (1956-2012)”. Este capítulo foi devidamente revisado pelo autor e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade do autor com anuência do orientador.

das principais: criaturas gigantescas, seres muito feios e/ou nojentos, pessoas excessivamente perversas. Mesmo nas raras ocasiões em que é utilizado de forma positiva, o termo caracteriza algum tipo de excesso. Diante disso, a coexistência de sentimentos contraditórios em relação ao monstro é outro traço marcante: há medo e fascinação, repulsa e atração, a vontade de se afastar aliada à incapacidade de desviar o olhar. Outro aspecto fundamental é o de que o monstro é perigoso: ele ameaça a integridade física, psicológica e/ou social humana de diferentes maneiras. Vale destacar, por fim, que o monstro é um ser fronteiro, capaz de provocar uma ruptura da inteligibilidade na racionalidade humana, pois a constituição física anormal e/ou as ações monstruosas ameaçam destruir a compreensão normalizada da ordem dita natural do mundo e da sociedade.

Além dessas definições e características basilares, o conceito tem sido mais utilizado na contemporaneidade em discussões políticas sobre a monstrificação de diferentes grupos socioculturais divergentes das normas hegemônicas e que, portanto, representam o “Outro”. Nesse sentido, o monstro é sempre uma construção dependente da percepção de quem o nomeia, e pode ser compreendido como uma categoria cultural que é utilizada em diferentes domínios – artísticos, ideológicos, políticos – para abordar relações de poder.

## Monstros fantásticos

Em um nível mais primordial, o monstro está associado a fobias instintivas. Stephen Asma (2009) sugere, referindo-se a debates da ciência cognitiva, que o medo intuitivo de alguns seres vivos, como animais peçonhentos, parece estar predefinido no cérebro humano. O pesquisador retoma experimentos realizados por Charles Darwin com macacos, criados em cativeiro em um zoológico, que reagem com cautela instintiva diante de cobras, mesmo que nunca tivessem tido contato anterior com serpentes, para indicar que,

para os macacos, haveria uma “caricatura emocional” das cobras em seu vocabulário instintual. O mesmo poderia ser dito em relação aos monstros da imaginação humana, construídos a partir de ameaças legítimas, mas que eventualmente se transformam e adquirem autonomia.

Jeffrey Weinstock (2020) afirma, com base nos bestiários medievais e nas histórias contadas por viajantes como Marco Polo, que a superstição e o desconhecimento de processos científicos contribuíram para povoar o mundo de criaturas fantásticas. O autor apresenta como duas hipóteses de explicação para a origem de diferentes seres imaginários o encontro dos humanos com fósseis pré-históricos ou com espécimes extraordinariamente grandes de animais que poderiam sugerir outros ainda maiores. Assim, os dragões seriam uma variação fantástica dos dinossauros e o Kraken seria uma versão colossal da lula gigante. Além disso, a imaginação e os ardis humanos contribuíram para a criação de criptídeos, criaturas cuja existência não é comprovada, como o Chupacabra, o Mapinguari e o Pé Grande.

David Gilmore (2003) realiza um estudo que se restringe à investigação de monstros enquanto seres imaginários que incorporam o sentimento de terror e possuem três características básicas: são grandes, disformes e inerentemente maus. Retomando o trabalho de Joseph Andriano, o pesquisador destaca que esse tipo monstruoso desperta o medo primitivo de ser devorado. Em outros termos, esse monstro constitui uma ameaça à integridade física do ser humano por ser um predador. Desde *Tubarão* (1975), o *blockbuster* de Steven Spielberg, diversos filmes representaram o medo diante diferentes “animais assassinos” que atestam o terror humano de ser vitimizado por outro animal. O temor de ser devorado também é recorrente na ficção científica, como demonstra a franquia iniciada com *Alien* (1979), de Ridley Scott, em que o corpo humano é utilizado como incubatório para alimentar a criatura alienígena.

O tipo de monstro estudado por Gilmore (2003), contudo, não possui uma natureza única, mas é composto pela hibridização de organismos conhecidos. A mescla de seres de diferentes reinos biológicos ou de espécies distintas é recorrente no imaginário humano. O pesquisador retoma o trabalho de Noël Carroll para indicar que a fusão ontológica é um traço marcante do monstro. A criatura monstruosa transgride distinções categóricas antagônicas, como vivo/morto, humano/animal, carne/máquina etc., e pode ou não apresentar elementos mágicos sobrenaturais. O monstro é, portanto, constituído pela fusão de atributos opostos em um único ser, tornando-se uma criatura intersticial. Essas considerações corroboram a terceira das sete teses sobre a cultura dos monstros propostas por Jeffrey Cohen (2000, p. 31), que postula que “o monstro é o arauto da crise de categorias”, pois ele “resiste a qualquer classificação construída com base em uma hierarquia ou em uma oposição meramente binária, exigindo, em vez disso, um ‘sistema’ que permita a polifonia, a reação mista e a resistência à integração”.

David Gilmore (2003) investiga a figura do monstro a partir de duas perspectivas. A primeira, psicodinâmica, compreende que uma parte reprimida do ego pode se delinear em uma imagem monstruosa, produzida como um amálgama de energias psíquicas opostas. Os conceitos freudianos de sublimação, projeção e deslocamento auxiliam a abordar a construção de imagens monstruosas a partir de experiências humanas e de sentimentos recalcados, como os impulsos eróticos e/ou de agressão. A segunda perspectiva é a sociocultural, baseada no estudo de Mary Douglas, que afirma que a criatura monstruosa possui relevância para a crença e o comportamento de grupos sociais. A antropóloga correlaciona noções de impureza e terror com a transgressão de categorias culturais estabelecidas. Por confundir fronteiras cognitivas fundamentais da ordem dita natural do mundo devido a sua constituição ambígua, o monstro detém poderes destrutivos e representa uma ameaça à

integridade cultural. Assim, “monstros expõem a permeabilidade radical e a artificialidade de todas as nossas fronteiras classificatórias, ressaltando a arbitrariedade e a fragilidade da cultura” (Gilmore, 2003, p. 19, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Foi apontado, até aqui, que o monstro é primordialmente fruto de medos instintivos. A imaginação humana amplia, mescla e/ou compõe figuras cada vez mais fantásticas, que se desenvolvem e se autonomizam. Tais figuras são constituídas por elementos antagônicos que ameaçam não apenas a integridade física, mas a própria racionalidade humana por desafiarem as ordenações que se supõem naturais, sejam elas biológicas, psíquicas ou sociais. Esse tipo de monstro pode simbolizar experiências e/ou desejos reprimidos bem como questionar o entendimento sobre a realidade. Como pontua Jeffrey Weinstock (2020), a grande variedade de monstros fantásticos indica que deve haver mais no mundo do que aquilo que é possível captar com os cinco sentidos. E, além disso, ao mesmo tempo em que o monstro ameaça, ele também promete uma libertação, que, por ser culturalmente interdita, é ameaçadora em si mesma.

## Monstros teratológicos

Outra definição do monstro requer uma análise sobre a etimologia do vocábulo. Segundo David Gilmore (2003), os gregos utilizavam o termo *teras* para se referir a criaturas prodigiosas que simbolizavam uma advertência dos deuses, e os romanos, do mesmo modo, referiam-se a fenômenos anormais considerados sinais das vontades divinas como *monstra*. Assim, desde as primeiras civilizações ocidentais, os monstros têm integrado uma cultura semiótica de adivinhações, presságios e mensagens divinas. Julio Jeha (2007, p. 20) resume: “para os antigos gregos e romanos, o

---

2 No original: “monsters expose the radical permeability and artificiality of all our classificatory boundaries, highlighting the arbitrariness and fragility of culture”.

monstro era um prodígio, um aviso contra uma infração da *pax deorum*”, e aponta que até meados do século XII o conceito “significava tanto prodígio quanto maravilha, e se aplicava a uma criatura meio humana, meio animal” resultante de uma agência sobrenatural, de modo que as figuras míticas da Esfinge, da Quimera e do Minotauro indicavam que algum mal cometido estava sendo castigado.

Os exemplos apresentados da mitologia grega se encontram no domínio do fantástico e expressam o papel do monstro como um guardião de fronteiras. Como postula a quinta tese proposta por Jeffrey Cohen (2000, p. 40), “o monstro policia as fronteiras do possível”, atuando como veículo de proibição e delimitando os espaços sociais em que os corpos humanos podem se movimentar. Por meio de sua corporeidade grotesca, o monstro interdita alguns comportamentos e ações, e, assim, “mantêm unido aquele sistema de relações que chamamos cultura, para chamar a atenção – uma horrível atenção – a fronteiras que não podem – não *devem* – ser cruzadas” (Cohen, 2000, p. 43, grifo do autor). O pesquisador ressalta que, “como veículo de proibição, o monstro frequentemente surge para impor as leis da exogamia, tanto o tabu do incesto quanto os decretos contra a mistura sexual inter-racial” (Cohen, 2000, p. 45), protegendo um determinado grupo social de uma possível “contaminação”, garantido assim sua “pureza”.

De acordo com Julio Jeha (2007, p. 21), Aristóteles compreendia o monstro como um desvio do que usualmente ocorria na natureza, e não uma ofensa contra ela, e conjectura que a redescoberta das obras do filósofo no século XIII “pode ter direcionado o conceito de monstro para a ordem natural, pois ele adquiriu os significados de ‘pessoa desfigurada’ e ‘ser malformado’”. Essa mudança manifesta uma transição do domínio fantástico para a realidade anatômica dos seres vivos. No século XIX, o estudo biológico das anormalidades do desenvolvimento fisiológico, que envolvia malformações

orgânicas, deficiências congênitas e nascimentos anômalos, praticado desde a Antiguidade, foi nomeado de teratologia.

Jeffrey Weinstock (2020) resgata o trabalho de Ambroise Paré que apresenta, em meados do século XVI, uma lista com treze possíveis explicações para os nascimentos monstruosos. Os itens listados mesclam credices da época, com forte influência cristã, e variam entre a intervenção sobrenatural – seja pelo poder ou raiva de Deus, seja pelos atos malignos do Diabo e de demônios – até aquilo que se tornaria a ciência genética. Algumas teorias são enfocadas em interferências externas, como acidentes gestacionais ou a noção de influência materna, que pressupõe que os pensamentos e visões de uma mulher, durante a concepção e gestação, poderiam influenciar no desenvolvimento do embrião. Outras teorias perpetuam pensamentos da Antiguidade e reforçam a compreensão do monstro como punição para delitos culturais, especialmente sexuais, como a violação dos tabus do adultério, incesto, sodomia e bestialidade.

A teratologia, em sua origem, associava os nascimentos e deformidades considerados monstruosos a prognósticos adivinhatórios. Segundo Cabral (2022), durante o período medieval até o final da renascença, a disseminação da cultura cristã fez com que a monstruosidade fosse associada ao maligno, de modo que o monstro deixou de ser visto como criação divina para se tornar um ser demoníaco. Por violar as leis da natureza, o monstro era vinculado ao pecado e ao Diabo, e prenunciava um mal iminente. E, embora no entendimento cristão o homicídio fosse um grave delito aos preceitos de Deus, o mandamento “perdia seu poder condenatório caso a vítima exibisse traços de monstruosidade”, pois “o ato de eliminar um produto intrinsecamente maligno nada tinha de pecaminoso”, e era encarado como benfeitoria (Cabral, 2022, p. 80).

Contudo, o sentimento de repulsa diante do monstro coexistia com a atração que suas anomalias despertavam. Além de serem associados ao mal e de servirem como proibição ou punição para

desvios de conduta, Jeffrey Weinstock (2020) destaca que os monstros eram utilizados para entretenimento com fins lucrativos, especialmente a partir da exploração de animais e humanos nos chamados *freak shows*, feiras ou circos itinerantes que exibiam espécimes caracterizados pelo que Jean-Jacques Courtine (2008) chama de “corpo anormal”, marcado por estranhezas, deformidades, enfermidades e mutilações, reais ou não. De acordo com o estudioso francês, esses espetáculos, que fizeram grande sucesso até o início do século XX, constituíram uma das primeiras formas da indústria moderna de entretenimento de massa.

Em síntese, a teratologia manteve a compreensão de que os monstros estariam associados a forças superiores, mais malignas do que divinas, mas os tornou menos imaginários e mais realistas a partir do foco maior nos desvios da biologia anatômica dos seres. Mesmo com a repulsa estética e religiosa que os corpos considerados anormais causavam, o fascínio diante deles possibilitou que a monstruosidade se transformasse em um negócio lucrativo. Segundo Stephen Asma (2009), o uso pejorativo de “monstro” para se referir a seres com deficiência foi progressivamente abandonado, mas continua a ser utilizado para se referir a pessoas desumanas. O autor indica a partir disso que, além de ser utilizado em sentido biológico e teológico, o monstro passou a ter cada vez mais significação moral.

## Monstros morais

Além de indicar criaturas fantásticas ou seres vivos anômalos, o termo “monstro” é utilizado de modo metafórico para se referir a pessoas que, pela execução de atos violentos contra a integridade física e/ou psíquica de outro(s) ser(es), são consideradas desumanas. Segundo Julio Jeha (2007), o mal moral é definido pela ação de infligir sofrimento sobre outro(s) de forma livre e consciente. O pesquisador destaca que outras metáforas comuns para se re-

ferirem ao mal moral, além do monstro, que se encontra no reino estético, são o crime, quando há uma transgressão das leis sociais que incidem na esfera legal, e o pecado, que prevê uma quebra das leis divinas em domínio religioso. Essas três metáforas costumam se misturar, sendo comum haver uma convergência entre a monstruosidade, o crime e o pecado.

Jeffrey Weinstock (2020) afirma que a falta de compaixão é uma característica definidora da monstruosidade humana, especialmente se alguém comete atos nocivos por fidelidade a alguma ideologia ou por desejo sádico. Fanáticos violentos, psicopatas, criminosos hediondos e assassinos em série são os exemplos mais evidentes desse tipo monstruoso, e o sucesso contemporâneo de narrativas *true crime* na mídia, especialmente as que envolvem *serial killers*, evidencia a atração que esse monstro exerce no imaginário coletivo. Jeffrey Weinstock (2020) afirma que algumas produções são inclusive audaciosas por sugerirem simpatia com essas figuras, apresentando como exemplo a série televisiva estadunidense *Dexter* (2006-2013), centrada em um homicida que trabalha para um departamento de polícia.

Por restringir a noção de monstruosidade a atos praticados por seres humanos, Weinstock (2020) observa que há uma relatividade sobre o que é considerado desumano que depende em grande medida de diferentes contextos e perspectivas. Embora alguns tabus sejam universais, o que é condenável para uma determinada cultura pode não ser para outra, e situações de conflito extremo costumam suspender ideais humanitários, considerando aceitável que inimigos políticos sejam gravemente vitimados. Além disso, cada grupo social possui um conjunto distinto de leis que tipificam os crimes, e a gravidade de cada um pode variar consideravelmente. Ademais, a motivação para os atos cruéis precisa ser considerada, e quanto mais aparentemente “gratuita” for a crueldade, ou seja, quanto mais as ações tiverem como intuito satisfazer desejos sá-

dicos a partir do sofrimento alheio, mais monstruosa é julgada a pessoa que os pratica. Também é preciso considerar contra quem tais atos são cometidos, pois, em alguns contextos políticos, a vitimização de determinados grupos não é só aceita como incentivada, da mesma forma que o imaginário medieval entendia que eliminar seres monstruosos constituía um serviço realizado contra as artimanhas do Diabo e em favor de Deus.

Vale assinalar que a monstruosidade moral não possui como prerrogativa apenas uma personalidade ou caráter maligno. Stephen Asma (2009) observa que nem todos os monstros são maus, e alguns só se tornam monstruosos de forma acidental e/ou por influências externas. Como exemplo, o pesquisador cita a criatura de *Frankenstein* (1818), afirmando que é a falha de Victor, seu criador, e da sociedade em geral de acolhê-lo que o transforma em um monstro. Além disso, alguns monstros podem causar sofrimento de forma não-intencional por causa de algum atributo excessivo, como a força, ou por falharem em reprimir impulsos agressivos. Por fim, é importante destacar que após o desenvolvimento do conceito de banalidade do mal por Hannah Arendt em seu relato *Eichmann em Jerusalém* (1963), a ausência de reflexão sobre atos que podem infligir grande sofrimento sobre um indivíduo ou um determinado grupo se tornou característica de um mal moral na contemporaneidade (Jeha, 2007; Weinstock, 2020).

Para resumir: o monstro moral se define como uma metáfora para seres humanos que praticam atos que ferem a integridade física e/ou psíquica de outro(s) ser(es). Há uma estreita relação entre esse tipo de monstro e as noções de pecado e crime, que podem variar temporal e culturalmente, de modo que o que define as ações desumanas é relativo, dependente do contexto e da perspectiva em que são analisadas. Esse tipo monstruoso pode ou não ser inerentemente mau, podendo se tornar perverso devido a influências externas, por falta de controle sobre desejos agressivos, ou pela au-

sência de reflexão sobre atos que podem causar grande sofrimento. Tendo sua definição dependente do exercício de ações contra outros seres vivos, intencionais ou não, o mais aterrorizante acerca desse tipo de monstro é a compreensão de que todos os seres humanos possuem o potencial para serem monstruosos.

## Monstros políticos

A quarta e última definição do “monstro” está relacionada a conflitos sociopolíticos. A monstruosidade pode ser construída estrategicamente para garantir algum interesse político, como o de sujeição e/ou dominação de um grupo monstrificado por outro. As diferenças são acentuadas, muitas vezes exageradamente, para garantir a coesão de uma comunidade contra outra, de modo que o medo humano é manipulado para que um povo alcance objetivos políticos específicos às custas de outro(s) (Weinstock, 2020). Referindo-se a pesquisas contemporâneas, David Gilmore (2003) aponta que muitas apresentam a demonização do Outro como dispositivo político para transformar em bodes expiatórios os transgressores e desviantes de normas sociais. O pesquisador também destaca que o impulso para criar monstros provém de uma necessidade política de estigmatizar indivíduos considerados “impuros” ou “inúteis” por serem pobres, estrangeiros, ou integrantes de alguma minoria social.

Luciano Cabral (2022, p. 74-75) afirma que “qualquer questionamento que se faça sobre monstros deve necessariamente levar em conta a relação com o Outro. É desse vínculo, inevitavelmente comparativo, que nascem os padrões, as medidas, os valores, as normas e as referências que regulam condutas e aparências”. Essa percepção é corroborada pela quarta tese postulada por Jeffrey Cohen (2000, p. 32), de que “o monstro mora nos portões da diferença”, de modo que “qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior

parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual”. O pesquisador indica que a representação de uma cultura como monstruosa pode chegar a justificar e tornar heroico o seu deslocamento ou extermínio, e aponta que desde a Antiguidade Clássica diferenças de raça, gênero e sexualidade têm sido poderosos catalisadores para a criação de monstros.

Nos relatos de viajantes e na iconografia medieval, a ideia de “raças monstruosas” era recorrente. Jeffrey Weinstock (2020) retoma o trabalho de John Block Friedman, que compilou exemplos de raças maravilhosas de homens incomuns que circulavam na Europa desde o tempo de Alexandre III da Macedônia, para indicar que muitas diferenças culturais incompreendidas foram interpretadas como monstruosas. As narrativas sobre tais raças revelam o etnocentrismo que fez da aparência, língua e cultura do observador europeu a norma para avaliar todos os outros povos. Além disso, essa monstrificação auxiliava na promoção de programas imperialistas, e Weinstock (2020) destaca que a caracterização de populações indígenas e africanas como monstruosas contribuiu para os empreendimentos coloniais.

A partir de excertos de textos do período renascentista de cronistas e poetas europeus, Jean Delumeau (2009, p. 73) afirma que por trás de crenças lendárias e exageros assustadores sobre outras culturas, “adivinha-se o medo do outro, isto é, de tudo que pertence a um universo diferente”, e reforça a coexistência do medo com o fascínio ao dizer que “os aspectos extraordinários que eram atribuídos a países distantes podiam também constituir um atrativo poderoso”. O historiador salienta que “mesmo no momento em que a Renascença amplia os horizontes do Ocidente – e ainda depois –, o estranho é visto por muita gente como suspeito e inquietante” (Delumeau, 2009, p. 74).

Na Idade Moderna, o progresso da globalização contribuiu para denunciar e retificar visões estereotipadas e depreciativas de

outras culturas, e os avanços científicos das ciências biológicas desmistificaram as más-formações fisiológicas que eram objeto de interesse da teratologia medieval. Tais mudanças contribuíram para assentar novas concepções científicas que sustentariam o naturalismo enquanto pensamento filosófico e movimento artístico. Segundo Marina Sena (2022), o naturalismo baseava fundamentos estéticos em pressupostos científicos positivistas, e, na tentativa de justificar de modo racional os atos monstruosos, compreendidos como sinônimo de criminosos, naturalizava as causas e efeitos dos desvios morais ao considerar tais atos como consequência da fisiologia humana ou como resultados da influência do meio e do momento histórico. Assim,

O naturalismo cria suas próprias monstruosidades: os “outros”, aqueles que transgrediam os limites morais, aqueles que estavam à margem de certa expectativa de normalidade, que ameaçavam a ordem social, que encarnavam a zona fronteira entre o homem racional e o animal violento e que, acima de tudo, podiam ser explicados como degenerações por algumas das teorias científicas que se encontravam na base da ideologia naturalista, como o determinismo de Taine, a criminologia de Lombroso e o darwinismo social de Spencer. (Sena, 2022, p. 181)

As teorias mencionadas procuravam desenvolver uma explicação biológica para problemas sociais e condiziam com o decadentismo que se desenvolveu no continente europeu ao final do século XIX. Daniel Augusto P. Silva (2022, p. 235) observa que, nesse período, houve um “acirramento do pessimismo em relação ao progresso racional e científico” aliado a “recorrente percepção de que o mundo estaria passando por uma degeneração de valores morais, causada pela incerteza sobre a pertinência dos antigos ideais religiosos”, de modo que “a acelerada secularização teria como produto a degradação moral”. Tudo isso contribuiu para a sustentação de uma atmosfera de desilusão na produção artística da época.

Retomando as teorias científicas que se ocupavam com o problema da “decadência” humana, é imprescindível lembrar que os pensamentos promulgados por elas foram utilizados para sustentar campanhas eugenistas para erradicar supostas “degenerações” e garantir a “pureza” social. O caso mais notório foi a perseguição dos nazistas não só contra judeus e ciganos, mas contra todos que eram considerados “indignos” de viver pela raça ariana, como criminosos, dissidentes, estrangeiros, homossexuais, pessoas com deficiência, vadios etc.

Os ideais positivistas foram severamente criticados e renegados com a derrota alemã na Segunda Guerra e os avanços das ideias feministas concomitantes aos movimentos contraculturais da década de 1960 e à maior organização política de grupos historicamente marginalizados, como os negros, indígenas e integrantes da comunidade LGBTQIAPN+ nos anos subsequentes. Com a ascensão desses movimentos, e as conquistas que eles garantiram aos indivíduos que os integram, as disputas sociopolíticas não cessaram, mas sofreram importantes alterações no que se refere à associação do Outro com a monstruosidade.

Jeffrey Weinstock (2020) observa que uma tendência contemporânea é a de compreender os monstros como vítimas de uma cultura opressora e de dar voz a eles, colocando-os na posição de narradores de suas próprias histórias. Isso propicia maior simpatia pelas criaturas estigmatizadas e as imbuem de poder de agência, no sentido de serem capazes de agir independentemente e de fazer suas próprias escolhas. O pesquisador aponta para a influência do trabalho de Michel Foucault para os debates mais recentes, destacando a ênfase com que o pensador francês aborda as construções sociais sobre ideias de normalidade e desvio ao longo de praticamente toda sua obra. Segundo Weinstock (2020), o trabalho de Foucault foi em grande medida responsável pela compreensão de que monstros não são “naturais”, universais nem eternamente monstruosos,

mas que são construídos a partir de atitudes, convenções e expectativas sociais que são relativas e variáveis culturalmente.

O discurso de Paul B. Preciado, filósofo transgênero, realizado em 2019 diante de milhares de psicanalistas da Escola da Causa Freudiana, significativamente intitulado *Eu sou o monstro que vos fala* (2022), assevera as considerações anteriores. Em sua fala, Preciado se apresenta como o Outro da norma hegemônica intelectual europeia para questionar a epistemologia da diferença sexual e os paradigmas científicos que sustentam a teoria psicanalítica e outros conhecimentos modernos. O abalo causado pelo discurso e a grande repercussão que obteve comprova sua importância, bem como demonstra como o monstro continua a ser aquele que se assenta na fronteira e perturba a ordem estabelecida.

Em suma, o monstro pode ser entendido como um dispositivo político retórico utilizado em conflitos sociopolíticos. A monstrosificação de outro(s) é um mecanismo social de controle e forma de opressão recorrente na história humana, sendo geralmente realizada a partir da manipulação de diferenças de gênero, raça e sexualidade. Esse mecanismo foi utilizado para auxiliar a dominar povos não-europeus em campanhas imperialistas e coloniais, e, com o suporte das ciências positivistas modernas, foi empregado em campanhas eugenistas que almejavam “purificar” determinados grupos sociais da “degeneração”. Na contemporaneidade, indivíduos historicamente categorizados como o Outro monstruoso conquistaram agência para falar sobre si próprios com os movimentos políticos e contraculturais iniciados na década de 1960, transformando o monstro em um ser que desperta simpatia ao invés de amedrontar.

## Nota de encerramento

Embora tenha sido feito aqui um exercício teórico de separação categórica de quatro tipos monstruosos, é importante destacar que tais tipos coexistiram em diferentes tempos e lugares e que, nas artes, os monstros costumam mesclar elementos das diferentes definições apresentadas. Criaturas fantásticas continuam habitando narrativas de horror, fantasia e ficção-científica produzidas em diferentes mídias: animações, contos e romances, filmes e séries televisivas, videogames e outros jogos, *graphic novels*, entre outros. Na literatura, personagens perversos podem apresentar anomalias físicas condizentes tanto com hibridizações mitológicas quanto com as teorias positivistas sobre a degeneração humana, como acontece na descrição que Riobaldo realiza sobre o Hermógenes no *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Narrativas produzidas durante regimes autoritários podem sugerir que personagens associados a esses governos prenunciam a maldade, combinando alguns princípios da teologia medieval com reflexões morais e políticas mais recentes, como acontece em *Avalovara* (1973), de Osman Lins. E monstros caracterizados por cruzar fronteiras ontológicas diversas continuam aparecendo com distintas variações, como Gaudério, personagem espectral que é procurado pelo protagonista anônimo de *Barba ensopada de sangue* (2012), de Daniel Galera.

## Referências

ASMA, Stephen T. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. New York: Oxford University Press, 2009.

CABRAL, Luciano. Medo e monstruosidades. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.) *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 73-99.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu. (org.) *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal: história e antropologia culturais da deformidade. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs.) *História do corpo 3: as mutações do olhar*. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p. 253-340.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GILMORE, David D. *Monsters: evil beings, mythical beasts and all manner of imaginary terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

JEHA, Julio. Monstros como metáfora do mal. In: JEHA, Julio (org.) *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 9-31.

PRECIADO, Paul B. *Eu sou o monstro que vos fala: relatório para uma academia de psicanalistas*. Tradução: Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

SENA, Marina. Gótico e naturalismo. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.) *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 173-199.

SILVA, Daniel Augusto P. Horror sexual e ficção decadente. In: FRANÇA, Júlio; SILVA, Daniel Augusto P. (orgs.) *Poéticas do mal: a literatura de medo no Brasil (1830-1920)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acaso Cultural, 2022. p. 233-264.

WEINSTOCK, Jeffrey Andrew. Introduction: a genealogy of monster theory. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (org.) *A monster theory reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. p. 1-36.

## Sobre o autor

**Luiz Gustavo Osório Xavier** é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG) com bolsa do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Letras e Bacharel em Letras, ambos na área de concentração em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Goiás.

E-mail: [luizgustavoox@gmail.com](mailto:luizgustavoox@gmail.com)

# Fantasmagoria e os espectros da ditadura em *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi, e *Baratária*, de Rodrigo Santos<sup>1</sup>

Wanice Garcia Barbosa  
Jorge Alves Santana

O breve estudo que se segue investiga aspectos de marcas da ditadura civil-militar brasileira se reinscrevendo na literatura contemporânea brasileira por meio de imagens espectrais, memórias fragmentadas e subjetividades atravessadas pelo trauma. A partir das obras *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, e *Baratária* (2025), de Rodrigo Santos, teceremos uma leitura que entende o fantasmagórico não como efeito sobrenatural ou recurso estilístico, mas como operador ético, político e estético da memória coletiva ainda não amplamente elaborada, envolta pela dimensão traumática, com ênfase no gênero feminino.

Essas narrativas corporificam vozes silenciadas pela repressão e pelo esquecimento institucional, mobilizando categorias como trauma histórico (Seligmann-Silva, 2003), fantasmagoria social (Frosh, 2008; 2018), escuta ética (Felman, 2000), além de recalque simbólico para tensionar os limites da representação e da escuta diante da dor.

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pelos autores e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade dos autores com anuência do orientador.

A presença dos espectros será analisada como forma de denunciar o fracasso da justiça de transição, a persistência da violência simbólica do Estado e a exclusão histórica da subjetividade feminina. A memória espectral, formalizada por fragmentações, ruídos, silêncios e repetições, configura uma estética do incômodo que convoca o leitor a uma escuta implicada.

Ao mesmo tempo, discute-se como a autoria masculina e feminina impacta a transcrição dessas vozes, revelando as tensões entre apagamento e agência, entre denúncia e escuta. As personagens femininas, anônima, em Bonassi, e Lenita em Santos funcionam como figuras-limite de um presente ainda contaminado pelo passado, exigindo não apenas uma reconciliação simbólica, mas uma leitura crítica do que persiste como não dito na história do país.

## Rastros dos espectros da ditadura em imagens que evocam a fantasmagoria, repressão e violência de Estado

A ditadura civil-militar brasileira deixou marcas profundas que, mesmo após décadas de seu fim oficial, continuam a se manifestar por meio de lacunas narrativas, silêncios e traumas não elaborados. *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi, e *Baratária*, de Rodrigo Santos, articulam essas marcas não apenas como temas, mas como estruturas formais e afetivas atravessadas por uma dimensão espectral. Inspiradas por concepções teóricas como a “fantasmagoria social” (Frosh, 2008; 2018), o trauma histórico (Seligman-Silva, 2003) e a persistência da violência simbólica (Ginzburg, 2013), essas narrativas se organizam em torno de personagens femininas que encarnam, em seus corpos e experiências, o que foi recalcado pelo discurso oficial e esquecido pela escuta pública. O espectral, nesses contextos, não é metáfora sobrenatural, mas efeito ético e estético de uma história que insiste em retornar.

Esse retorno não é linear, tampouco redentor. Ele surge por meio da repetição compulsiva, da linguagem falha e de imagens que resistem à organização simbólica. As personagens de Bonassi e Santos não elaboram o trauma; elas o performam. Suas presenças inquietas e seus silêncios eloquentes formalizam, no corpo do texto, o fracasso da reconciliação nacional e da justiça de transição. Como propõem Frosh (2018) e Seligmann-Silva (2003), os espectros agem como operadores da memória interrompida, são restos que denunciam a ausência de escuta, a permanência da exclusão e a continuidade do autoritarismo sob outras formas.

As presenças espectrais nas obras *Prova Contrária* e *Baratária* encontram respaldo teórico nas concepções de Stephen Frosh (2008; 2018), Márcio Seligmann-Silva (2003) e Jaime Ginzburg (2013), que abordam o trauma não como algo superado ou puramente individual, mas como estrutura coletiva que se reinscreve no corpo social e na linguagem. Para Frosh, o espectro não é metáfora ou invenção sobrenatural, mas a materialização de ausências que resistem à simbolização. Esses fantasmas representam “os mortos que ainda não puderam ser enterrados simbolicamente”, operando como operadores do inconsciente social. Assim, em ambas as narrativas, o espectral atua como operador político. Não se trata de assombração no sentido clássico, mas de uma subjetividade assombrada pela história não resolvida.

Essa leitura é aprofundada por Seligmann-Silva (2003), que afirma que o trauma rompe a linha da memória convencional e exige uma escrita que se aproxime da fratura e da falha. No caso de *Baratária*, Lenita não apenas recorda os episódios de tortura, mas os reinscreve em seu corpo e em sua ação, numa espécie de performatividade do trauma. A linguagem da obra acompanha essa disjunção, como se cada fragmento narrativo representasse um ponto de falência da memória simbólica. Para Seligmann-Silva, esse tipo de escrita não visa representar o trauma, mas “inscrevê-lo” formalmente —

o que ocorre tanto no gesto violento de vingança da personagem quanto na textualidade fragmentária e obsessiva que a cerca.

Frosh (2008), ao discutir o conceito de “fantasmagoria social”, argumenta que os espectros não são apenas remanescentes do passado, mas forças ativas que moldam o presente, especialmente em contextos marcados por silenciamentos históricos e apagamentos institucionais. Em *Prova Contrária*, a imagem das caixas e do apartamento isolado configura esse lugar espectral por excelência: trata-se de um espaço interdito, em que os objetos não funcionam como vestígios de uma vida ordenada, mas como ruídos de um luto suspenso. A personagem feminina, confinada e emudecida, torna-se figura de um sujeito que, ao não encontrar lugar para narrar o trauma, é tomado por ele de maneira silenciosa e paralisante.

O fracasso da democracia brasileira em lidar com os resquícios da ditadura civil-militar, como assinala Jaime Ginzburg (2013), constitui o pano de fundo político e simbólico sobre o qual se constroem as atmosferas espectrais de *Prova Contrária* e *Baratária*. O Estado, ao optar por uma política de que favorece os agentes da repressão e ao negligenciar o direito à memória e à justiça, não apenas silencia os traumas do passado como os reinscreve no presente sob novas formas de exclusão e violência simbólica. Nessa perspectiva, o fantasmagórico não é uma anomalia, mas uma resposta àquilo que o poder tentou apagar. Em *Baratária*, Lenita reencena, em sua vingança, o gesto de um sujeito que recusa a pacificação, tornando-se ela mesma um espectro que assombra as estruturas institucionais. Em *Prova Contrária*, o silêncio da mulher confinada em meio às caixas funciona como metáfora da memória paralisada pela ausência de escuta e reparação, onde o privado torna-se espetáculo da falência do público.

Essa presença insistente do não dito transforma o espectral em estrutura formal das narrativas, conforme apontam Stephen Frosh (2018) e Márcio Seligmann-Silva (2003). A fantasmagoria se mani-

festa não apenas no conteúdo — nas personagens que carregam o trauma da repressão —, mas na própria linguagem: silenciosa, fragmentária, hesitante. A narrativa é construída como um campo em ruínas, onde cada falha ou pausa carrega mais sentido do que qualquer explicação coesa. O espectro, nesse sentido, não é figura a ser resolvida ou exorcizada, mas uma força ética que convoca o leitor à escuta do que falta, do que insiste em retornar sem nome. Como propõe Seligmann-Silva, trata-se de uma escrita que performa o trauma ao invés de representá-lo — uma estética da fratura que se recusa à pacificação simbólica.

Essas narrativas, assim, inscrevem-se numa ética da memória espectral, em que o gesto literário não busca reconciliar, mas desestabilizar. Frosh (2008) argumenta que a escuta do fantasmagórico exige a suspensão de certezas e a aceitação do estranho e do inclassificável. Isso está presente nas construções das personagens femininas, que se tornam suportes dessa experiência liminar. Lenita e a mulher anônima de Bonassi não se encaixam em narrativas lineares de vitimização ou superação. Elas permanecem em suspensão, entre a fala e o silêncio, entre a ação e a paralisia, como subjetividades feridas que recusam a normatividade da cura. São corpos que denunciam, pela própria instabilidade, a insuficiência das formas institucionais de elaboração do trauma.

Essa recusa à reconciliação aparece com força na análise de Ginzburg (2013), quando ele identifica, no projeto democrático brasileiro, uma manutenção velada da lógica autoritária. A literatura, nesse cenário, funciona como contra-ficção (Piglia, 1994): ela não reforça as narrativas de consenso nacional, mas constrói zonas de conflito simbólico em que os espectros da ditadura voltam a circular. O gesto de Lenita, por mais violento que seja, precisa ser lido como denúncia do Estado que a silenciou, e não como mera patologia individual. O mesmo vale para a mulher enclausurada de *Prova Contrária*, cujo luto suspenso encarna a falência da escuta públi-

ca diante da dor. O espectro, portanto, é tanto aquilo que retorna quanto aquilo que denuncia a ausência de escuta para o que nunca foi devidamente ouvido.

A leitura de Mandelbaum (2002), retomada por Guatimosim (2018), traz à tona a ideia de que o espectro não é um elemento accidental ou marginal da subjetividade, mas sua própria condição constitutiva. O sujeito, marcado por falhas simbólicas, por uma linguagem que nunca o totaliza, se vê atravessado por restos — fantasmas que representam aquilo que não pôde ser simbolizado. Nas obras *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi, e *Baratária*, de Rodrigo Santos, essa incompletude se manifesta, sobretudo, no corpo feminino, que aparece como espaço atravessado por lapsos, silêncios e vozes esgarçadas. A personagem anônima de Bonassi e Lenita, em Santos, não performam uma subjetividade íntegra, mas desarticulada, marcada por um mal-estar que ressoa com a experiência kafkiana analisada por Guatimosim, onde o corpo, a voz e a memória são instâncias sempre à beira do colapso.

Stephen Frosh (2008) aprofunda essa noção ao propor que o fantasmagórico é também social, isto é, os espectros que nos habitam não dizem respeito apenas ao inconsciente individual, mas são formados por traumas coletivos, por violências que se repetem nas estruturas culturais. O fantasma, assim, torna-se aquilo que retorna para assombrar a sociedade pela incapacidade de simbolizar eventos traumáticos. As personagens de *Baratária* e *Prova Contrária* não são apenas vítimas de experiências particulares; são sujeitos que carregam em seus corpos a inscrição de um passado histórico silenciado; um passado que, ao não ser elaborado institucionalmente, volta sob forma espectral. Frosh propõe, portanto, uma ética da escuta que reconhece a presença desses restos como constitutiva do sujeito e do tecido social.

As narrativas de Bonassi e Santos, ao recusarem a linearidade e a transparência narrativa, tornam-se dispositivos estéticos que ma-

terializam essa incompletude subjetiva e histórica. A hesitação das vozes, a fragmentação das cenas e a presença insistente de objetos (como as caixas de *Prova Contrária*) ou corpos espectrais (como o de Lenita) formalizam o trauma e criam um campo de indeterminação entre memória, história e invenção. Como observa Frosh, o espectro é aquilo que nunca pode ser plenamente nomeado, mas que insiste, e é justamente nesse espaço do entrelugar que a literatura produz sua força crítica. As obras não oferecem redenção nem fechamento: elas escancaram a ferida e fazem dela um modo de interrogar o presente.

Autores como Dias (2019) e Mello (2015) ampliam esse debate ao associar a estética espectral à crítica das estruturas sociais excludentes e violentas que atravessam a história brasileira. Dias observa que o país é marcado por heranças traumáticas que permanecem sem elaboração — como a escravidão, o machismo e a cultura autoritária — e que retornam como fantasmas na cultura. A literatura, nesse sentido, funciona como campo de emergência dessas presenças incômodas, dando forma a aquilo que foi calado. Mello, ao analisar o realismo fantasmagórico no cinema, demonstra como o espectral permite uma estética da disrupção, em que o visível é constantemente assombrado pelo invisível — uma operação que também se verifica nas narrativas de Bonassi e Santos.

*Prova Contrária* e *Baratária* funcionam, assim, como contra-arquivos da memória, nos termos de Deleuze e Guattari (2002), por instaurarem “linhas de fuga” que escapam das formas estabilizadas de narrar o passado. Nelas, a linguagem literária não busca representar diretamente o trauma, mas criar brechas — zonas de instabilidade e espectralidade onde ele possa ser sentido. Os fantasmas que atravessam essas obras não são entidades sobrenaturais, mas sintomas políticos e éticos: são o efeito da história não resolvida, da justiça não realizada e da escuta social interrompida. O gesto narrativo não é documental, mas performativo, e, ao encenar a ausência, essas obras reafirmam a presença do que foi apagado.

Esse caráter performativo também se manifesta na forma como os espectros constroem subjetividades insurgentes. Lenita, ao vingar-se, não apenas denuncia a tortura que sofreu, mas expõe a permanência da violência de Estado; já a mulher de *Prova Contrária* resiste na imobilidade, como uma figura que não aceita a normalização da ausência. Essas personagens não são exemplares de superação, mas corpos em suspensão, recusando a reescrita reconfortante do passado. Como indicam Seligmann-Silva e Frosh, a narrativa do trauma não deve pacificar: ela deve inquietar, interromper o fluxo da história, reinscrevendo o conflito como memória viva e incômoda.

Dessa forma, o fantasmagórico, nas obras analisadas, atua como dispositivo crítico que tensiona tanto a subjetividade quanto a memória coletiva. Ele impede que a história se feche em versões oficiais e redentoras, mantendo aberta a ferida como forma de resistência. A estética da spectralidade não busca resolução, mas escuta; uma escuta que, como propõe Frosh, é sempre ética, pois exige reposicionamento diante do que foi silenciado. Ao articular corpo, linguagem e memória, essas narrativas constroem um espaço literário em que o espectro se transforma em potência também simbólica, convocando o leitor a reconhecer, nos fantasmas, os sinais persistentes da história inacabada.

Ao integrar as perspectivas de Mandelbaum, Guatimosim, Frosh, Dias, Mello e Seligmann-Silva, podemos compreender que o fantasmagórico ultrapassa sua dimensão estética para se afirmar como operador ético-político. Nas obras de Bonassi e Santos, essa spectralidade denuncia o fracasso da justiça de transição, a permanência do autoritarismo e a falência da escuta pública. A literatura, nesse contexto, torna-se espaço de reconfiguração do sensível e de elaboração simbólica do trauma, ao mesmo tempo em que exige do leitor uma escuta afetiva, crítica e politicamente implicada. Esses

textos não cessam de interrogar o presente, pois sabem que o passado — enquanto for negado — continuará a retornar.

## A memória traumática como espectro: entre silenciamento e repetição

Nas obras *Prova Contrária*, de Fernando Bonassi, e *Baratária*, de Rodrigo Santos, a memória da ditadura civil-militar se apresenta como uma ferida ainda aberta, que insiste em retornar sob a forma de espectros — marcas persistentes de um trauma não elaborado. Esse retorno espectral não se dá de modo consciente ou discursivo, mas irrompe em imagens, silêncios e repetições, como destaca Seligmann-Silva (2003, p. 16), ao afirmar que “o trauma se caracteriza por uma cisão da experiência: ele acontece, mas não é compreendido no momento de sua ocorrência, sendo revivido posteriormente, de forma compulsiva e fragmentária”. Assim, tanto Bonassi quanto Santos se utilizam de estratégias narrativas que traduzem formalmente essa falência da simbolização, inscrevendo o indizível no próprio corpo do texto literário.

Em *Prova Contrária*, as caixas que cercam a protagonista são mais do que objetos inertes; tornam-se signos de um acúmulo insuperável de memórias não processadas. O espaço doméstico, fechado e sufocante, torna-se uma metáfora da paralisação subjetiva frente ao trauma coletivo. Como aponta Frosh (2018, p. 56), “o presente é preenchido pelo passado, de modo que o tempo é contaminado por aquilo que não foi simbolizado” — e essas caixas operam como esse elo material entre o tempo que deveria ter passado e aquele que permanece ativo, operando silenciosamente no presente. A ausência de nomes próprios, o tom impessoal e a fragmentação da narrativa reforçam a ideia de que não há elaboração possível: o sujeito está tomado por uma experiência que o excede, que o habita

como espectro e que paralisa qualquer tentativa de reconstrução identitária.

A lógica da paralisação que permeia *Prova Contrária* cede lugar, em *Baratária*, à lógica da repetição, ambas operando como formas de inscrição da memória traumática que excedem o tempo cronológico e desestabilizam as categorias tradicionais de narrativa histórica. Rodrigo Santos estrutura seu texto em três tempos sobrepostos — infância, repressão e vingança —, revelando a continuidade disfuncional de um passado que não se encerra. Nesse sentido, o que se manifesta não é uma memória pacificada, mas um circuito de retorno compulsivo. Como afirma Frosh (2018, p. 78), “fantasmas aparecem onde o luto falhou” — e é precisamente essa falha do luto, essa impossibilidade de elaboração simbólica do trauma, que marca a presença da memória espectral nas obras.

A repetição compulsiva é, portanto, uma forma específica de manifestação da memória traumática. Em vez de ser elaborada e narrativizada, a memória retorna como insistência, como fragmento descolado de linearidade, como ruído no presente. Guatimosim (2018), dialogando com Mandelbaum (2002), evidencia que essa memória não apenas retorna no plano da consciência, mas se inscreve na linguagem e no corpo, operando como falha constitutiva da subjetividade. A repetição, então, não é mero reflexo da dor, mas estrutura formal que traduz a disfunção psíquica e simbólica que o trauma impõe. A memória, assim, deixa de ser um instrumento de recuperação do passado e se torna sintoma do que não pôde ser simbolizado.

Essa perspectiva está diretamente ligada ao que Seligmann-Silva (2003) define como o trauma histórico: uma cisão radical entre vivência e simbolização, que impede que o evento seja plenamente compreendido no momento de sua ocorrência. Por isso, o trauma retorna posteriormente, de modo fragmentário e compulsivo. A literatura, ao invés de ser espaço de elaboração harmônica desse

passado, torna-se local de inscrição do insuportável. O texto literário passa a operar por imagens cifradas, lacunas narrativas e disfunções temporais — recursos que dramatizam a impossibilidade de transformar o acontecimento traumático em linguagem plena. A memória, nesses termos, aparece como espectro justamente porque não encontra uma moldura simbólica estável.

Vieira (2020) reforça esse entendimento ao destacar que o trauma não retorna como lembrança fiel, mas como ruptura da linguagem e da narrativa. A memória traumática carrega consigo a desorganização do discurso e o colapso da lógica linear da história. Em *Prova Contrária* e *Baratária*, essa desorganização se manifesta não apenas nas estruturas fragmentadas dos textos, mas também no modo como os tempos verbais se embaralham, como os silêncios e ruídos substituem a explicação.

Dessa forma, a literatura que acompanhamos não apenas tematiza a memória traumática, mas a formaliza, fazendo da descontinuidade e da incompletude os traços estruturantes de sua estética. Como propõem Deleuze e Guattari (2002), ao falarem da “máquina de guerra” literária, essas obras funcionam como arquivos desconstrutores e reconstrutores dos vários passados, dispositivos de resistência simbólica que confrontam o discurso hegemônico da história. Ao invés de recuperar o passado como uma narrativa fechada e linear, *Prova Contrária* e *Baratária* acolhem as falhas, os ruídos e as repetições que caracterizam o trauma. Assim, a memória não aparece como conteúdo tematizado, mas como operação formal, instaurando uma temporalidade espectral em que o presente é assombrado por aquilo que não foi simbolizado.

Seligmann-Silva (2003) reforça que o trauma histórico, por sua natureza disruptiva, não pode ser plenamente representado, pois rompe com a possibilidade de simbolização imediata. É por isso que as manifestações traumáticas retornam de forma compulsiva, disfarçadas, fragmentadas — e a literatura, nesse contexto, se

torna um prolífico meio possível de dar forma ao que escapa à linguagem normalizada pelo Estado ainda conservador. Nesse ponto, a articulação com Frosh (2018) é fundamental: o autor propõe que a subjetividade contemporânea seja compreendida como atravessada por espectros, isto é, por resíduos históricos que moldam a experiência atual mesmo sem serem plenamente acessíveis. A memória traumática, portanto, não apenas remete ao passado, mas o desestabiliza, também agindo sobre dialeticamente sobre o presente, exigindo escuta crítica e abertura para o não resolvido.

É nesse entrelugar — entre ausência e presença, entre silêncio e insistência — que se inscrevem também os conceitos psicanalíticos de Mandelbaum (2002) e Guatimosim (2018). Para esses autores, o espectro não é um efeito colateral do trauma, mas uma marca constitutiva da subjetividade, que se estrutura pela falha, pelo deslocamento e pela exclusão simbólica. A memória traumática, nesse sentido, não pode ser organizada segundo uma lógica racional ou curativa, pois ela age na disfunção da linguagem, no corpo adoecido, nos gestos hesitantes. Quando Bonassi e Santos produzem narrativas fragmentadas, com personagens anônimos, ruídos e caixas empilhadas, eles não ilustram o trauma — eles o performam esteticamente, inscrevendo-o na própria materialidade do texto.

Assim, ao articular os conceitos de Seligmann-Silva (2003), Frosh (2018), Ginzburg (2013), Mandelbaum (2002), Guatimosim (2018), Vieira (2020) e Braga (2022), percebe-se que a memória espectral nas obras *Prova Contrária* e *Baratária* não é um mero artifício narrativo, mas um gesto crítico e ético. Trata-se de instaurar uma escuta radical do trauma, acolhendo suas formas interrompidas e suas repetições incômodas. A literatura, ao operar como contra-arquivo e desejos não condicionados, não fecha as feridas do passado; ela as mantém abertas, como exigência de responsabilidade histórica diante daquilo que o Estado e a sociedade insistem em esquecer.

## Recalque e a opressão social feminina

Nas obras *Prova Contrária* e *Baratária*, o sofrimento das personagens femininas extrapola os limites da violência física para se inscrever em estruturas simbólicas e discursivas que promovem o apagamento subjetivo. A dor dessas mulheres está vinculada a um recalque social que silencia, desautoriza e deslegitima suas experiências, posicionando-as como sujeitos subalternos em uma narrativa histórica e política que privilegia a perspectiva masculina. Como argumenta Seligmann-Silva (2003), o trauma histórico não se expressa apenas por meio da lembrança explícita, mas também pela omissão, pela falha representativa que revela o não dito. Esse recalque simbólico opera na tessitura da linguagem e na organização das estruturas sociais, produzindo uma forma de violência difusa, contínua e insidiosa que restringe a agência feminina e seu direito à memória.

O recalque, portanto, não é apenas um mecanismo psíquico individual, mas também um dispositivo cultural e institucional, conforme apontam tanto Seligmann-Silva (2003) quanto Felman (2000). Em *Baratária*, Lenita é atravessada por um duplo trauma: o da tortura física sofrida nos porões da ditadura e o da culpa internalizada por, sob pressão, delatar companheiros de militância. Essa culpa, socialmente produzida e subjetivamente incorporada, impede a elaboração simbólica do trauma. Felman (2000, p. 45) define esse processo como um “colapso da compreensão, da linguagem e da experiência”, onde a vítima não consegue expressar sua dor de forma direta ou estável. A impossibilidade de narrar, nesse caso, é uma forma de opressão que prolonga a violência muito além do evento original.

A relação entre trauma, linguagem e gênero feminino se revela de forma contundente em *Prova Contrária*, onde a protagonista feminina está encapsulada num espaço doméstico opressor, cercada por caixas e vozes indistintas. Esses elementos visuais e sonoros

operam como metáforas de uma memória reprimida, de uma voz interdita.

Nesse sentido, o recalque nas obras de Bonassi e Santos vai além de um mecanismo psíquico individual, atuando como força cultural e política que impede a subjetivação plena da mulher. A opressão simbólica, muitas vezes imperceptível, ressurgue nas imagens literárias e na própria tessitura narrativa, que reproduz os modos de silenciamento aos quais as mulheres foram (e são) submetidas. Seligmann-Silva (2003) enfatiza que o trauma histórico precisa ser abordado por vias indiretas, já que rompe com a capacidade representativa imediata. A literatura, ao trabalhar com essas formas indiretas — metáforas, silêncios, fragmentações —, torna-se campo fértil para denunciar a persistência de um recalque social estruturante. O espectro do passado se inscreve, portanto, não apenas como memória histórica, mas como marca presente e ativa da exclusão simbólica feminina.

As vozes femininas, quando surgem nessas narrativas, são frequentemente mediadas, corrigidas ou enquadradas por perspectivas masculinas, o que reforça a lógica de apagamento discursivo. Como observa Felman (2000), o trauma rompe a integridade do sujeito e exige uma escuta específica, capaz de acolher a linguagem ferida e hesitante. Quando essa escuta é negada ou quando o testemunho é mediado por quem não compartilha da experiência, perpetua-se o recalque simbólico. Nesse contexto, *Prova Contrária* dramatiza não apenas o trauma da repressão política, mas também o modo como a subjetividade feminina é silenciada nos espaços públicos e privados, criando uma narrativa que performa a própria impossibilidade de fala.

Essa crítica se estende também a *Baratária*, onde Lenita carrega o peso do trauma da tortura, mas, sobretudo, a culpa imposta pela sociedade patriarcal pela suposta “fraqueza”. A personagem se

vê duplamente punida: pela violência do Estado e pelo julgamento moral que a marginaliza como mulher.

A literatura, conforme Seligmann-Silva (2003), é um espaço legítimo para a elaboração do trauma justamente por aceitar a falha, o silêncio e a hesitação como elementos constitutivos da narrativa. Ao recusar a linearidade e a coerência típica dos discursos oficiais, a narrativa literária permite que o indizível seja expresso por meio de deslocamentos e lacunas. Em *Prova Contrária e Baratária*, a dor feminina é representada mais pelo que não se diz do que pelo que é explicitamente narrado. Esse mecanismo aproxima-se do que Felman (2000) denomina como “escuta ética”: a abertura a um testemunho que não se conforma com os moldes racionais e lógicos da linguagem tradicional, mas que exige responsabilidade e afeto diante do sofrimento narrado.

A crítica à autoria masculina em *Prova Contrária e Baratária* impõe uma reflexão sobre os limites da representação da dor feminina por sujeitos que não partilham dessa experiência. Embora Fernando Bonassi e Rodrigo Santos construam narrativas comprometidas com a denúncia da violência estatal e da repressão durante a ditadura, a construção das personagens femininas revela tensões significativas. Em diversos momentos, essas personagens são mais símbolo do trauma coletivo do que sujeitos autônomos de suas dores. Como adverte Felman (2000), há um risco inerente em falar *por* ou *sobre* a mulher sem lhe conceder o direito pleno de enunciação — o que pode acabar reproduzindo, mesmo que de forma crítica, o apagamento simbólico que essas obras se propõem a denunciar.

Ao lado dessa crítica, é possível reconhecer que as narrativas oferecem tentativas — ainda que parciais — de reinscrição da dor feminina em um espaço público e político. A vingança de Lenita, em *Baratária*, não apaga sua condição de vítima, mas instaura uma ruptura no imaginário da mulher passiva. Seu gesto é também uma forma de reapropriação do corpo e da memória, mesmo que essa

reapropriação ocorra por meio da violência. Da mesma forma, a personagem feminina de *Prova Contrária*, ao se manter cercada pelas caixas da memória, recusa o esquecimento e insiste na presença do passado, ainda que sem voz plena. Conforme argumenta Seligmann-Silva (2003), a literatura é capaz de tornar visível o trauma por meio de metáforas e lacunas, criando uma cena simbólica onde o corpo feminino se torna suporte de uma memória insurgente.

## Considerações finais

Por fim, nesse breve estudo, pensamos que na relação entre autoria, representação e gênero nas obras de Bonassi e Santos, é fundamental articular os conceitos de recalque simbólico, escuta ética e fragmentação narrativa. Com ênfase em Seligmann-Silva (2003) e Felman (2000), entre outros pensadores utilizados, tais autores oferecem ferramentas importantes para essa análise, ao evidenciarem que o trauma feminino, ao ser representado por vozes masculinas, corre o risco de ser apropriado e, novamente, silenciado. No entanto, ao mesmo tempo, essas obras possibilitam uma fissura nesse silêncio, instaurando um espaço onde a memória da opressão feminina pode, mesmo que de forma fragmentária e precária, encontrar uma forma de inscrição. O desafio ético e político da literatura, nesse caso, está menos em oferecer respostas e mais em sustentar o desconforto que a escuta do trauma impõe.

## Referências

BONASSI, Fernando. *Prova Contrária*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 3 e 4. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34. 2002.

DIAS, Felício Laurindo. “Espectros da tradição na ficção brasileira: escravidão, violência e autoritarismo e seus fantasmas consistentes nas

obras *A menina morta*, de Cornélio Penna, *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar”. *Recorte: Revista Eletrônica do Departamento de Letras da Unincor*, Três Corações, v. 16, n. 1, p. 1-10, jan./jun. 2019.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. *Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. New York: Routledge, 2000.

FROSH, Stephen. *Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas*. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

FROSH, Stephen; BARAITSER, Lisa. “Psychoanalysis and psychosocial studies. Psychoanalysis”, *Culture & Society*, London, v. 13, n. 4, p. 346–365, 2008.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, Violência e Melancolia*. São Paulo: Autores Associados, 2013.

GUATIMOSIM, Bárbara Maria Brandão. *Kafka e a busca de sustentação: um corpo a se escrever*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2018.

MANDELBAUM, Belinda. “Sobre fantasmas e assombrações”. *Revista Ide* (São Paulo), São Paulo, v. 40, n. 66, p. 193-197, dez. 2018.

MANDELBAUM, Belinda; MANDELBAUM, Enrique; BRITO, Eduardo. “De duas cartas de Kafka à sua irmã Elli sobre a educação de crianças (1921)”. *Revista de Psicologia*, São Paulo, USP, v. 13, n. 2, 2002.

MARQUES, Raimunda Iraneide Teixeira. *Proposta de Ensino da Modalização Epistêmica na Interpretação e Produção de Textos Argumentativos*. Fortaleza: UFC, 2021.

MARTINS, Ana Paula Antunes. “O Sujeito “nas Ondas” do Feminismo e o Lugar do Corpo na Contemporaneidade”. *Revista Café com Sociologia*, 2015.

MELLO, Cecília (org.). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Universidade de São Paulo, 2015. (Coleção CINUSP, v. 7).

PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do Escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SANTOS, Rodrigo. *Baratária*. In: Literatura exposta. Rio de Janeiro. Disponível em: [http://literaturaexposta.com.br/home/?fbclid=IwARoQgTW47km-mObo1oSTk\\_4-MdFpIwVbLcUSBdrZ994irfQplbN3hKYIWKw](http://literaturaexposta.com.br/home/?fbclid=IwARoQgTW47km-mObo1oSTk_4-MdFpIwVbLcUSBdrZ994irfQplbN3hKYIWKw). Acesso em 10 de junho de 2025.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Lembrar escrever esquecer: literatura e testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento”. In Seligmann-Silva, M. (org.). *História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva. *Usos políticos do passado: literatura, história e temas sensíveis*. In: Anais do XXXI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2021. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/36-snh31>. Acesso em: 26 mar. 2025.

## Sobre os autores

**Jorge Alves Santana** é professor titular, por defesa de tese inédita em sua promoção de carreira, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. Pesquisa, ensina e extensiona nas temáticas: diálogos israelo-palestinos, literatura e cinema, ecocrítica, e marcadores psicossociais da alteridade, tais quais: gênero, classe, etnorraça, faixa etária, entre outros marcadores.

E-mail: [jorgeufg@bo.lcom.br](mailto:jorgeufg@bo.lcom.br)

**Wanice Garcia Barbosa** é pesquisadora de doutorado no PPGLL/FL/UFG no campo dos Estudos Literários e Culturais, especificadamente nas temáticas de Literatura Brasileira Contemporânea e as forças opressivas estatais em relação às mulheres e segmentos afins. Também é professora na rede estadual de Goiás, onde implementa e consolida tais pesquisas. E-mail: [wanicegarcia@gmail.com](mailto:wanicegarcia@gmail.com).



ESCRITAS DO EROTISMO E DA  
LESBOAFETIVIDADE

## Entre goiabadas e poemas: uma leitura de *Baco e Anas brasileiras*, de Yêda Schmaltz<sup>1</sup>

*Viviane Lis Mariano Mendes*

Uma mulher já é bastante instruída, quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita da goiabada. Mais do que isto seria um perigo para o lar (Provérbio do século XIX)

O provérbio acima sintetiza uma ideologia profundamente enraizada na história social brasileira: a de que as mulheres deveriam restringir-se aos espaços domésticos. Contra esse pano de fundo, emergiram resistências discretas, muitas vezes silenciosas, mas não menos significativas. É nesse contexto que se inscreve o termo “caderno-goiabada”, cunhado por Lygia Fagundes Telles, e que aqui nos serve como chave de leitura para refletir sobre a escrita feminina como um ato de resistência.

Esses cadernos, usados para registrar receitas, tarefas e gastos, também abrigavam reflexões, memórias e poemas. Neles, o trivial ganhava densidade política. Ao se apropriarem dos poucos espaços de escrita disponíveis, as mulheres transformavam práticas cotidianas em atos de subversão simbólica, construindo uma au-

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pelo/a autor/a e seu orientador/a, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade dos autores com anuência do/a orientador/a.

tonomia silenciosa dentro de uma sociedade que lhes negava a expressão intelectual.

Este estudo examina a escrita feminina como um ato de resistência e emancipação, partindo do lugar simbólico e metafórico dos “cadernos-goiabada”. A partir dessa chave de leitura, propomos um diálogo entre essas práticas cotidianas de escrita e a obra *Baco e Anas brasileiras* (1985), de Yêda Schmaltz, na qual os espaços tradicionalmente associados à domesticidade, como a cozinha e o corpo, são ressignificados como territórios de criação, desejo e emancipação.

Publicado em 1985 pela editora carioca Achiamé, *Baco e Anas brasileiras* é o sétimo livro de poemas de Yêda Schmaltz e uma de suas obras mais reconhecidas. Recebeu importantes distinções, como o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), o Prêmio Itanhangá de Poesia, além de ter sido finalista da 2ª Bienal Nestlé de Literatura. A obra reúne cinquenta e quatro poemas acompanhados de dez gravuras de Henrique Alvim Corrêa, cujas figuras femininas em estilo *Belle Époque* intensificam o tom irônico, sensual e provocativo do livro.

Esse caráter multifacetado se reflete igualmente na tessitura literária do volume, marcada por um ecletismo e pela densidade de referências intertextuais que atravessam a obra, e vão desde o teatro grego (*As Bacantes*, de Eurípidés), à *Bíblia* (Cântico dos Cânticos), música erudita (Villa-Lobos e Bach) e literatura libertina (Sade), entre outras fontes. Poetas como Gilka Machado, Safo, Florbela Espanca, Carlos Drummond de Andrade, Olavo Bilac, José de Alencar, Vinicius de Moraes e Manoel Bandeira também surgem em epígrafes, paródias e alusões poéticas, compondo uma tessitura intertextual densa. Também se destacam figuras da tradição literária como Eva, Sulamita, Helena e Penélope, que, fundem-se à pluralidade da personagem “Ana”, e compõem um mosaico que celebra a diversidade, subjetividade e individualidade da mulher brasileira.

Segundo Heleno Godoy, que assina a orelha da obra, após se assumir como costureira na obra anterior *Alquimia dos Nós* (1979), Yêda Schmaltz reaparece em *Baco e Anas brasileiras* na figura da cozinheira, apresentando suas receitas e guloseimas em tom dionisíaco, convidando o leitor a devorá-las. Antônio Hohlfeldt, no prefácio, ressalta como a autora tensiona tabus e normas burguesas por meio de metáforas e duplos sentidos, subvertendo os símbolos da domesticidade, da cama e mesa, para denunciar a servidão imposta às mulheres pelo casamento patriarcal. Em seus versos, Schmaltz combate, assim, a cristalização de ideias misóginas que reduzem a figura da esposa a uma subalterna do lar, conforme a imagem crítica apresentada por Hohlfeldt, na qual a mulher é vista como uma “empregada doméstica adquirida através do casamento, pronta a servir-lhe tanto na cama quanto na mesa” (Hohlfeldt, 1985, p. 14). Longe de reiterar esse modelo de submissão, os poemas de Schmaltz reivindicam a cama e a mesa como espaços de prazer feminino, em que a mulher, antes silenciada, se torna sujeito do próprio desejo.

A linguagem poética da obra mistura o apolíneo e o dionisíaco, com erotismo, sensorialidade e ironia. Os títulos das seções “Secas e Molhadas” e “Doces e Salgadas” já anunciam a fusão entre corpo, desejo, alimento e palavra e o jogo de linguagem que perpassa toda a obra. Ao explorar sabores, texturas e receitas como imagens poéticas, a autora desloca o ambiente doméstico para o campo da criação literária, transformando espaços de submissão em territórios de subversão. Essa estratégia já se delineava em *Alquimia de Nós*, quando a poeta encarna Penélope, a costureira. Em *Baco e Anas brasileiras*, ela assume o papel de cozinheira, utilizando o ato de cozinhar como metáfora poética e política. Nesse gesto, Schmaltz reconfigura o doméstico, operando uma aproximação com os “cadernos-goiabada” e apontando para uma tradição de escrita feminina que ressignifica os lugares socialmente atribuídos às mulheres.

A articulação entre os “cadernos-goiabada” e a obra *Baco e Anas brasileiras*, de Yêda Schmaltz, aqui proposta, busca evidenciar práticas literárias femininas negligenciadas e reposicioná-las em uma nova historiografia literária. Esta proposta se alinha à perspectiva crítica de Ria Lemaire (1994), que defende a necessidade de reconstruir a história literária ocidental a partir de um olhar feminista. Para a autora, reescrever a história da literatura implica três ações fundamentais: desconstruir a historiografia tradicional; reconstruir as diversas tradições da cultura feminina marginalizada e/ou apagadas; e construir uma nova história literária, compreendida como produto de diversos sistemas socioculturais inter-relacionados, marcados pelas relações de gênero.

É nesse horizonte que os “cadernos-goiabada” se apresentam como dispositivo conceitual e simbólico potente, ao mesmo tempo metáfora e materialidade. Para tanto, antes de adentrarmos a análise dos poemas, cumpre compreender melhor esse conceito e suas origens, e como ele se consolida como imagem de resistência na história da escrita feminina.

## Cadernos-Goiabada: Conceitos e Origens

Em entrevistas e em algumas de suas obras, como *A Disciplina do Amor* (1980), *As Horas Nuas* (1989) e *Durante Aquele Estranho Chá* (2002), a escritora Lygia Fagundes Telles traz à tona dois termos que se complementam: “mulher-goiabada” e “caderno-goiabada”. Segundo a escritora, este primeiro termo é inspirado em sua própria mãe e em outras mulheres de sua família: “Minha mãe tocava piano e fazia goiabada num tacho de cobre, chamei de mulher-goiabada as mulheres dessa geração” (L. Telles, 1980, p. 105). Por conseguinte, o segundo termo, caderno-goiabada, refere-se aos cadernos domésticos, nos quais essas mulheres registravam receitas de goiabada, anotações do dia a dia e, de forma subversiva, pen-

samentos, confissões, reflexões e, vez ou outra, um poema. Esses cadernos, portanto, apesar de parecerem meramente práticos, funcionavam como espaços subversivos: permitidos socialmente por seu uso doméstico, mas usados também para a expressão subjetiva e criativa das mulheres, algo que lhes era negado nos espaços públicos e intelectuais dominados por homens, conforme registra a historiadora Norma Telles (2004):

Ao falar dos “cadernos goiabada”, Lygia se refere aos cadernos onde as mocinhas escreviam pensamentos e estados de alma, diários que perdiam o sentido depois do casamento, pois a partir daí não mais se podia pensar em segredo – que se sabe, em se tratando de mulher casada, só podia ser bandalheira. Ficavam sim com o caderno do dia a dia, onde, em meio a receitas e gastos domésticos, ousavam escrever uma lembrança ou ideia. Cadernos que Lygia vê como um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na carreira de letras, ofício de homem (N. Telles, 2004, p. 342).

Embora tolerada por sua vinculação ao doméstico, essa prática era profundamente transgressora, já que as mulheres se apropriavam de um espaço permitido para expressar pensamentos e subjetividades proibidas. Assim, os “cadernos-goiabada” são testemunhos de resistências e de uma escrita produzida longe dos olhares públicos e do mercado editorial. Dados historiográficos de Zahidé Muzart (1995) apontam que, apesar do menor volume de publicações femininas no século XIX, existia uma atuação literária de mulheres, muitas vezes restrita ao âmbito doméstico e a manuscritos pessoais, pois a escrita permanecia um lugar interdito às mulheres, frequentemente reprimidas quando tentavam se expressar publicamente. Os trechos de *A Disciplina do Amor* (1980), de Lygia Fagundes Telles, independentemente se relatos autobiográficos ou ficcionais, sintetizam o cenário de opressão que marcou a inserção das mulheres na literatura brasileira:

Tia L. escondia sua poesia, quis guardá-la para a morte. [...] Escrevia os poemas escondida, fechada no quarto, a letra tremida, a tinta roxa. Meu bisavô ficou meio desconfiado e fez o seu discurso: “Umas desfrutáveis, mana, umas pobres desfrutáveis essas moças que começam com caraminholas, metidas a literatas!”. Ela entendeu e fechou a sete chaves a obra proibida. Antes de morrer (morreu de amor contrariado), pediu que enchesse com seus versos o travesseiro do caixão branco, era moda caixões com travesseiros. Foram tantos os versos, mas tantos que tiveram que encher também o acetinado colchão da mocinha duplamente inédita, era virgem. Mas quem ousava desafiar a família e a sociedade? (L. Telles, 1980, p. 89-90)

Restava o recurso do cadernão do dia-a-dia, onde, de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou uma confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola. Os cadernos caseiros da mulher-goiabada. Minha mãe guardava um desses cadernos que pertencera à minha avó Belmira. Me lembro da capa dura, recoberta com um tecido de algodão preto. A letrinha vacilante, bem desenhada. Era menina quando via minha mãe recorrer a esse caderno para conferir uma receita de um gargarejo. “Como mamãe escrevia bem! – observou mais de uma vez. – Que pensamentos e que poesia, como era inspirada!” (L. Telles, 1980, p. 16-17).

Esses exemplos evidenciam a violência simbólica dirigida às mulheres que ousavam escrever e revelam como os cadernos clandestinos funcionaram como refúgio e espaço de resistência silenciosa. Ainda que o termo “sororidade” seja anacrônico nesse contexto, é possível identificar traços de uma solidariedade, aliança e apoio entre mulheres, manifestos na forma como esses escritos foram manuseados e preservados entre redes femininas de cuidado e memória. A ausência

de um projeto coletivo explícito diferencia essas ações da sororidade contemporânea, mas a cumplicidade no gesto de preservar a escrita – escondê-la, guardá-la, elogiá-la – configura uma espécie de proto-sororidade, sustentada por uma rede íntima entre mulheres, como forma de enfrentamento à violência simbólica.

É nesse mesmo espírito de resistência silenciosa e transmissão afetiva que se inscrevem outras experiências femininas de escrita, como a de Maria Helena de Câmara Andrade Pinto. Trata-se de uma das muitas mulheres que, conforme registrou Muzart (1995, p. 90), “escreveram ocultamente e ocultas permaneceram”. Maria Helena de Câmara Andrade Pinto compôs comédias em prosa e em verso para sua filha, Alice, mas jamais publicou essas obras. Seu nome só veio à tona através de registros feito por Ignez Sabino, que também transcreveu alguns de seus poemas. Esse gesto de resgate exemplifica como, mesmo fora dos circuitos formais de legitimação, a escrita feminina encontrou caminhos de transmissão íntima e afetiva, sustentada por vínculos entre gerações de mulheres. Ao manterem vivas essas memórias em cadernos, baús e lembrança, essas autoras recusaram o silêncio absoluto e gestaram, ainda que na penumbra, formas potentes de expressão e resistência.

Dessa forma, esses cadernos representam tanto um artefato histórico concreto quanto uma metáfora sobre a resistência feminina. Ao inscreverem poemas e reflexões entre receitas e afazeres domésticos, essas mulheres subverteram um espaço socialmente restrito, convertendo-o em território de expressão para subjetividades silenciadas. Embora a maioria jamais alcançasse publicação ou reconhecimento público, muitos dos seus textos sobreviveram entre gerações, guardados em baús, passados de mãe para filha, preservados em memórias afetivas, revelando uma rede invisível de solidariedade e reconhecimento entre mulheres. Assim, o aparentemente banal transformou-se em matéria literária, e a escrita, mesmo à margem, consolidou-se como ato de resistência e emancipação.

## O caderno-goiabada de Yêda Schmaltz

Se os “cadernos-goiabada” do século XIX representavam uma escrita feminina clandestina, mascarada pela domesticidade, a obra *Baco e Anas brasileiras* (1985) de Yêda Schmaltz transforma essa herança em um projeto estético e político explícito. Não se trata de uma filiação direta, mas de uma ressonância. Assim como as mulheres do passado inscreviam poemas entre receitas, Schmaltz eleva o cotidiano feminino à condição de matéria literária, deslocando-o do âmbito privado para o público, numa atualização crítica do mesmo gesto de resistência.

Antes de avançarmos para a análise dos poemas, vale retomar brevemente como *Baco e Anas brasileiras* foi recebido pela crítica literária, mapeando os caminhos interpretativos já percorridos e evidenciando como a obra tem sido situada nos debates sobre literatura, gênero e tradição lírica.

A crítica literária tem destacado a ousadia de *Baco e Anas brasileiras*, tanto em sua abordagem transgressora sobre o erotismo feminino (Vieira Junior, 2022) quanto na subversão de arquétipos literários (Lopes, 1998). Elementos como a metáfora culinária que associa a criação poética ao ato de cozinhar e a ressignificação do mito dionisíaco sob uma ótica feminina revelam como Schmaltz converte o doméstico em político. Silva (1987) observa que a autora articula o apolíneo e o dionisíaco, tensionando razão e transgressão na estrutura da obra. Lopes (1998) e Hohlfeldt (1985) ressaltam o caráter autobiográfico geracional dos poemas, nos quais vozes femininas anônimas se fundem em um tom coletivo, singular e plural simultaneamente. Tais perspectivas consolidam o viés político na recepção da obra, que será explorado adiante em análises textuais.

Embora a crítica reconheça *Baco e Anas brasileiras* como uma obra que subverte convenções e celebra a autonomia feminina, é importante situar sua ousadia em um contexto histórico mais

amplo. Mesmo com as conquistas femininas ao longo do século XX, Yêda Schmaltz revelou em uma entrevista da década de 1990 que a escrita feminina seguia enfrentando barreiras estruturais, especialmente no contexto regional goiano, caracterizadas por um “machismo rançoso próprio de coronéis” (Schmaltz, 2005) e um ambiente agropecuário que marginalizava a atuação feminina em qualquer área cultural. O relato de Schmaltz aponta que, mesmo nas últimas décadas do século XX, a produção literária feminina continuava a confrontar obstáculos institucionais arraigados, não mais apenas o silêncio imposto pelo lar, mas a deslegitimação no campo literário. Em outra entrevista, ao recordar suas primeiras experiências com as letras por volta dos quatorze anos, na década de 1950, afirmou que “Eu escrevia, mas não dava os escritos à luz. Mulher não usava muito escrever” (Schmaltz, 2009, p. 511), evidenciando como o cerceamento da expressão feminina tem perdurado ao longo de décadas. Assim, mesmo no fim do século XX, as escritoras continuavam enfrentando obstáculos que, embora distintos dos vividos pelas autoras dos cadernos-goiabada, pertenciam ao mesmo sistema de exclusão e silenciamento de mulheres.

A conexão entre a obra de Schmaltz e os “cadernos-goiabada”, portanto, vai além da convergência temática; trata-se de uma herança política e cultural compartilhada. Schmaltz ressignifica o espaço doméstico, a cozinha, o diário, o caderno de receitas, como território de expressão e denúncia ao apropriar-se de elementos culinários como metáfora de afetos, ela transforma a rotina feminina em matéria poética e politicamente engajada.

Essa operação simbólica atravessa não apenas o conteúdo, mas também a forma dos poemas, que frequentemente assumem o formato de receitas ou anotações domésticas. Ao fundir confidências pessoais e instruções culinárias, Schmaltz constrói uma escrita híbrida e provocadora, que tensiona as fronteiras entre o literário e o cotidiano, o íntimo e o político. Essa fusão se evidencia, por

exemplo, no poema “Re-ceita”, em que a linguagem culinária é mobilizada para elaborar uma ácida reflexão sobre o amor:

Amor  
é igual pavê:  
misturam-se as caldas  
das ameixas pretas e dos pêssegos  
com biscoitos champanhe ou palito francês.

Mas amor  
é igual a algodão doce:  
não dura três meses  
de Romeu e Julieta.

Que amor  
tem farinha e líquidos sanguíneos.  
E certo igual a torta:  
tudo dissolvido  
em meia xícara de groselha.  
Por cima,  
fatias de abacaxi.

Amor:  
retire do fogo  
e deixe esfriar,  
passando depois pra compoteira.  
(Schmaltz, 1985, p. 79).

Neste poema, Schmaltz aproxima o universo culinário do sentimento amoroso, construindo uma crítica desromantizada desse sentimento. Ao comparar o amor a alimentos como pavê, algodão doce e torta, o poema evoca uma doçura aparente para, em seguida, subvertê-la, revelando o amor como algo efêmero, “não dura três meses”, contraditório, “certo igual a torta”, e perecível, tal qual qualquer alimento.

O poema opera em múltiplas camadas de significação, a começar pelo título. Grafado com hífen “Re-ceita”, ele sugere três possibilidades de leitura: “Receita” (fórmula culinária), “Re-” (repetição) e “Ceita” (que foneticamente remete a “Seita”, evocando sentidos de tradição, doutrina, ritual). As três leituras possíveis do título (receita, repetição, rito) apontam para a ideia de fórmulas, repetições e rituais – elementos que se desdobram no próprio conteúdo do texto e contribuem para a dessacralização do amor.

A subversão também se manifesta na associação entre alimentos e sexualidade. Frutas como ameixas pretas e pêssegos evocam, de forma sugestiva, os órgãos sexuais femininos, enquanto biscoitos champanhe ou palitos franceses remetem ao órgão sexual masculino. No poema, o ato sexual é comparado à preparação de uma sobremesa, na qual camadas e caldas diversas se sobrepõem e se misturam. Como observa Vieira Júnior (2022), essa estratégia constrói um erotismo esférico, que se dá tanto pelo afastamento da centralidade dos elementos fálicos, quanto pela construção e a valorização de imagens circulares e simbólicas. Citando Octavio Paz, o autor destaca que o erotismo na poesia de Schmalz se transforma em “poética corporal”, ao passo que a poesia assume os contornos de uma “erótica verbal”.

A referência a “Romeu e Julieta” intensifica essa polissemia e amplia as camadas de sentido do poema. A menção alude, ao mesmo tempo, a representação clássica do amor presente na peça de Shakespeare e à tradicional sobremesa brasileira feita com goiabada e queijo, marcada pela fusão entre o doce e o salgado. Nesse jogo sensorial, amor e comida, romance e cozinha, literatura e cultura popular se entrelaçam.

Por fim, a instrução “retire do fogo / e deixe esfriar, / passando depois pra compoteira” completa a dessacralização do amor, reduzindo-o a uma receita prosaica. A “compoteira”, nesse contexto,

pode ser lida como metáfora para a memória, um recipiente onde as experiências amorosas, já resfriadas, são armazenadas.

Se em “Re-ceita” Schmaltz investe na crítica ao amor romântico e em imagens sensoriais que mesclam erotismo, comida e desencanto, no poema “Ba(I)zaquianas Brasileiras” o foco se desloca para a evocação de laços afetivos e experiências partilhadas entre mulheres. Aqui, ganha destaque um outro ponto de convergência com os “cadernos-goiabada”: a presença de uma solidariedade feminina – ou, em termos mais atuais, de uma sororidade. Ainda que o termo pertença a um vocabulário recente, vinculado aos debates feministas contemporâneos, é possível identificar em ambos os casos uma profunda irmandade entre mulheres, como no poema:

Pertenço a uma raça ameaçada  
de mulheres  
de outra geração  
e o que nos une  
é a fraternidade  
da desgraça

Poetas filhas de Caim  
(que teve um pai  
desaforado  
e sectário).

Fomos tecendo  
inúteis mortaldas  
com bordados turcos  
e pontos russos  
para enfeitar os nossos espantalhos.

Uma raça de poetas  
brasileiras  
sem editora e sem fama  
(até sem cama),  
uma tonteira.

Uma raça amordaçada  
de mulheres  
quarentonas  
nascidas em mil novecentos e Pearl Harbor  
como Kátia e Astrid e tantas,  
e Lourdes hortas que plantamos,  
mas ficamos no interstício,  
no intervalo sem ter,  
só desejando.

Safo  
entre as suas companheiras de poesia  
preparando, no interstício,  
a nova Safra.  
(Schmaltz, 1985, p. 120-121).

A voz lírica se inscreve em uma linhagem de mulheres silenciadas, amordaçadas, invisibilizadas “sem editora e sem fama”, mas que, ainda assim, escrevem. Mulheres que “tecem inúteis mortalhas” com pontos e bordados, símbolos de uma linguagem tradicionalmente associada ao espaço doméstico, mas que aqui adquirem novo significado, ressignificando o fazer poético como um ato de resistência. Assim como os “cadernos-goiabada” misturavam receitas e poemas, preservando discretamente a produção literária feminina do século XIX, o poema de Schmaltz transforma o que seria submissão em subversão.

Ao convocar figuras de diferentes tempos, como Safo de Lesbos, a voz poética estabelece um elo entre as mulheres do passado, do presente e do futuro. Esse gesto de evocação também aparece nos cadernos, ao manter vivas as escritas de mães, tias e avós. Em ambos os casos, há um movimento de transmissão intergeracional e de reconhecimento mútuo entre mulheres que escrevem, apesar das amarras impostas.

Essa estratégia de trazer Safo à cena encontra ressonância nas discussões propostas por Norma Telles (1992) no ensaio “Autor + a”. A crítica analisa como escritoras contemporâneas vêm resignificando suas relações com figuras históricas silenciadas pela tradição patriarcal. Nesse contexto, figuras como Safo e Afrodite são resignificadas como símbolos da libertação do desejo feminino.

Dessa forma, o poema de Schmaltz não apenas homenageia suas antecessoras, mas inscreve sua própria voz em uma linhagem de resistência poética feminina. É um manifesto silencioso e coletivo que denuncia a marginalização da mulher e da poeta e celebra a força da criação compartilhada. Ao entrelaçar tempos e vozes, “Ba(I)zaquianas Brasileiras” constrói um espaço de memória e possibilidade, onde germina a esperança por um futuro mais justo e igualitário para as mulheres na literatura e na vida.

Essa interlocução entre poesia, cotidiano e silenciamento feminino reaparece de modo contundente em outro poema da autora “Odisseia”:

Bolinhos de chuva  
com café.  
Adoce com cereja.

Uma raça de mulheres  
lavando trem de cozinha  
e não tomando o trem:  
fazendo tricô.

(Uma raça de mulheres  
que me dá pena.)

Frango com angu  
e quiabo.  
Mingau de Maizena.  
Uma raça de mulheres  
esperando Godot.  
(Schmaltz, 1985, p. 97).

Dividido em cinco estrofes curtas, o poema situa-se em um ambiente doméstico e cotidiano, evocando cenas simples como o preparo de bolinhos de chuva ou de um almoço caseiro com frango, anгу e quiabo. A ambientação doméstica está presente logo na primeira e na última estrofe, que funcionam como anotações triviais sobre o que servir em casa, remetendo ao universo do cuidado, da alimentação e da repetição silenciosa.

Sob essa aparente simplicidade, no entanto, o poema constrói uma crítica contundente à condição feminina. A apropriação irônica do título homérico “Odisseia” já revela um deslocamento significativo: em lugar da jornada épica e aventureira do herói masculino, temos uma “odisseia” de tarefas domésticas, feita de gestos banais e invisíveis, como lavar louça ou preparar e servir alimentos. O contraste entre o título e o conteúdo do poema evidencia o abismo entre as narrativas masculinas de conquista e liberdade e a experiência feminina de confinamento ao lar.

Essa crítica é reforçada pelos versos “lavando trem de cozinha / e não tomando o trem”, em que o termo “trem” opera em duplo sentido: ao mesmo tempo utensílios de cozinha e meio de transporte. Lavar o “trem” simboliza a repetição da rotina doméstica, enquanto “tomar o trem” alude ao movimento, à liberdade, à possibilidade de partida. Essas mulheres, porém, permanecem paradas, ocupadas com o tricô, atividade que, neste contexto, representa não apenas estagnação e resignação ao papel social imposto, mas também remete à figura de Penélope, personagem homérica símbolo de castidade e fidelidade, eternamente à espera do retorno de Ulisses.

A referência à peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, aprofunda ainda mais essa crítica. Tal como os personagens da obra de Beckett, as mulheres do poema esperam por algo que nunca chega – seja amor, reconhecimento ou autonomia. Estão aprisionadas em um ciclo de espera sem fim, o que reitera a alienação

imposta pelo patriarcado, que constantemente adia e nega um futuro de realização.

Assim, Schmaltz utiliza a poesia como instrumento de denúncia da condição feminina. A “odisseia” dessas mulheres não é heroica, mas marcada por repetições, submissão e espera. Em meio a receitas e tarefas domésticas, o poema revela o drama de uma existência adiada, restringida ao cotidiano e a rotina dos afazeres domésticos.

Assim como nos “cadernos-goiabada”, onde a escrita cotidiana mistura afetos, receitas e vivências, também em “Odisseia” as reflexões e denúncias emergem em meio a anotações sobre bolinhos de chuva, cereja, café, frango e mingau. Schmaltz transforma o trivial em político, revelando como o espaço doméstico, tantas vezes desvalorizado, é também um lugar de resistência, memória e crítica. A poesia, assim, se afirma como espaço de elaboração das dores e das tensões da existência feminina.

Se em “Odisseia” o cotidiano doméstico é evocado com melancolia e denúncia, em “Bacanal” a metáfora culinária se adensa, ganhando contornos de erotismo, desejo e ironia. A cozinha continua sendo cenário e linguagem, mas agora é atravessada por alusões sensuais e ambíguas, em que o corpo e o alimento se entrelaçam, ampliando as possibilidades simbólicas da escrita:

Cheiro verde:  
salsa e cebolinha  
refogadas na manteiga  
e açafão.

Bem temperado,  
um espetinho  
no coração.

O fogo aceso,  
(Debussy  
com creme chantilly  
de sobremesa)  
ele vai comer:

100 gr de fermento flesh  
man  
pra crescer  
(Schmaltz, 1985, p. 76).

A estrutura da primeira estrofe simula uma receita culinária: “cheiro verde: salsa e cebolinha refogadas na manteiga e açafrão”. A linguagem remete imediatamente ao universo doméstico e tradicionalmente feminino, mas, à medida que o poema avança, os ingredientes e comandos culinários se transfiguram em metáforas de conotação erótica. O verso “bem temperado, um espetinho no coração” brinca com a ideia de entrega amorosa e também física, condensando o afeto e o erotismo em um mesmo gesto.

A imagem do “fogo aceso”, que abre a terceira estrofe, atua em múltiplos níveis simbólicos: remete tanto ao ato de cozinhar quanto à chama do desejo despertada. O uso do verbo “comer”, que encerra essa mesma estrofe, reforça essa dualidade de sentidos, podendo referir-se tanto à alimentação quanto ao ato sexual.

Essa ambiguidade se intensifica na última estrofe — “100 gr de fermento flesh / man / pra crescer” — que articula humor, ironia e erotismo. As palavras “*flesh*” e “*man*” podem ser lidas em justaposição, remetendo à marca de fermento “Fleischmann”, ou separadamente, com “*flesh*” significando corpo/carne e “*man*” significando homem em inglês. Inseridas no gênero textual da receita, essas palavras sugerem que o homem é, aqui, um ingrediente, assim como o fermento. Esse gesto promove uma inversão simbólica significativa: enquanto na tradição patriarcal a mulher é o prato servido, o corpo passivo, neste contexto ela assume uma posição ativa e se posiciona como uma cozinheira que domina o preparo e a

composição dos elementos. Assim, Schmaltz retoma a tradição dos cadernos domésticos, nos quais o registro aparentemente banal de receitas escondia subjetividades, afetos e, por vezes, transgressões. Em “Bacanal”, a poeta transforma a linguagem do cuidado e da refeição se mistura à expressão do erotismo e da liberdade.

Outro elemento que reforça a aproximação entre Baco e *Anas brasileiras* e os “cadernos-goiabada” é o uso das epígrafes e ilustrações que permeiam a obra de Yêda Schmaltz. Assim como os cadernos, que misturavam registros heterogêneos como receitas, poemas, contas domésticas, *Baco e Anas brasileiras*, embora apresente um projeto estruturalmente linear e coeso, revela também elementos de aparente fragmentação, assemelhando-se a colagens. Esses elementos se manifestam na inserção de epígrafes de autores consagrados como John Donne, Álvares de Azevedo e Friedrich Nietzsche, em passagens bíblicas extraídas dos livros de Lucas e Apocalipse, e nas gravuras do artista Alvim Corrêa que ilustram a obra, bem como na própria natureza dos poemas, que combinam reflexões sobre a condição feminina com títulos que remetem a receitas culinárias.

Por fim, a proposta de leitura aqui apresentada entende *Baco e Anas brasileiras* como uma obra que tensiona e desloca fronteiras, provocando aproximações inusitadas entre o livro de receitas, a cama, a mesa, a culinária e o ato sexual, entre o banal e o sublime. Assim, a obra de Yêda Schmaltz não apenas atualiza o gesto de resistência dos “cadernos-goiabada”, mas o projeta para o espaço público, evidenciando que a escrita feminina, seja entre receitas ou em livros publicados, permanece um ato político de enfrentamento, apresentando uma tessitura multifacetada, em que textos, imagens e referências diversas se entrelaçam para compor um mosaico de sentidos. Essa estrutura dialoga com a natureza híbrida dos cadernos, evocando uma tradição de escrita feminina que combina o cotidiano e o poético, o privado e o político.

## Considerações finais

A análise de *Baco e Anas brasileiras* (1985), de Yêda Schmaltz, em diálogo com a tradição dos “cadernos-goiabada”, revela um percurso contínuo de resistência feminina através da escrita. Se, no século XIX, as mulheres subvertiam o espaço doméstico ao inscrever poemas entre receitas e contas, Schmaltz radicaliza esse gesto, transpondo-o para o campo literário público com consciência política explícita. Sua obra não apenas atualiza a subversão das antepassadas, mas a transforma em projeto estético, convertendo o cotidiano feminino da cozinha, do bordado e dos afetos em matéria literária de denúncia e reinvenção.

Poemas como “Re-ceita”, “Ba(I)zaquianas Brasileira”, “Odisseia” e “Bacanal” exemplificam essa herança ressignificada. No primeiro, a linguagem culinária desromantiza o amor, reduzindo-o a uma receita efêmera e irônica; no segundo, a voz lírica tece uma genealogia de mulheres que vai de Safo às contemporâneas, transformando o bordado, símbolo tradicional da domesticidade, em alegoria de resistência coletiva. Já no terceiro, a experiência feminina doméstica é retratada como uma odisséia às avessas, marcada por repetições, imobilidade e espera, onde o cotidiano banal se torna campo de denúncia e subversão e em meio ao café e o frango com anjo, surgem versos de resistência. Por fim, “Bacanal” entrelaça erotismo e culinária, deslocando a mulher da posição passiva para a de agente do prazer. Esses poemas operam, assim, uma dupla transgressão: estética ao misturar gêneros e referências e política ao ocupar o espaço público com temas antes confinados ao privado.

Essa aproximação entre os “cadernos-goiabada” e a poesia de Schmaltz responde ao chamado de Ria Lemaire (1994) por uma historiografia literária feminista, que desconstrua os critérios patriarcais de valor literário, como a desqualificação de escritas híbridas ou domésticas; reconstrua tradições apagadas; e construa

uma nova história literária, sensível às intersecções entre gênero, poder e linguagem.

Entre diferenças e semelhanças, tanto os “cadernos-goiabada” quanto *Baco e Anas brasileiras* revelam a persistência da violência estrutural contra as mulheres. Para muitas mulheres do século XIX, escrever entre receitas era o único meio possível de expressão; Schmaltz, por sua vez, transforma esse gesto em um projeto estético-político explícito, demonstrando que a opressão se reinventa mesmo após décadas de conquistas. Assim, o “caderno-goiabada” transcende sua condição de artefato histórico e se converte em uma metáfora potente de resistência. Revisitar essas tradições e estabelecer um diálogo entre o caderno clandestino e a obra publicada é reconhecer e afirmar a literatura como um instrumento vital de resistência e emancipação feminina.

## Referências

EXPILLY, Charles. *Mulheres e costumes do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.

GODOY, Heleno. Orelhas do livro. In.: SCHMALTZ, Yêda. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985

HOHLFELDT, Antonio. A aparente eternidade se revela. In: SCHMALTZ, Yêda. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: BUARQUE DE HOLLANDA, H. *Tendências e Impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. Janelas da alma: olhar o amado e o olhar do amado em *Baco e as Anas brasileiras* de Yêda Schmaltz. *Cadernos Paqu: trajetórias do gênero, masculinidades*, 1998, Unicamp, Campinas, p. 303-319.

MUZART, Z. Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995.

SCHMALTZ, Yêda. *Baco e Anas brasileiras*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1985.

SCHMALTZ, Yêda. Yêda Schmaltz [Entrevista concedida a] Giovanni Ricciardi. *Biografia e criação literária: entrevista com escritores de Goiás*, Goiânia, Kelps, 2009.

SCHMALTZ, Yêda. Silêncio na lírica goiana - Entrevista com Yêda Schmaltz. [Entrevista concedida a] Aleilton Fonseca. *Jornal de Poesia*, 17 maio 2005. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/alei2.html>. Acesso em 03 jul. 2005.

SILVA, Vera M Tietzmann. Apolo e Baco no vanguardismo de Yêda Schmaltz. *Cadernos de Letras - Série Literatura Goiana*. Goiânia, nº 03, 1987, p. 33-52.

TELLES, Lygia Fagundes. *A Disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas e escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM, José Luís (Org.). *Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45- 64.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Eros reinventado: uma leitura da poesia de Yêda Schmaltz*. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Uma escrita sustentada pela paixão: a poesia erótica de Yêda Schmaltz*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

VIEIRA JÚNIOR, Paulo Antônio. *Uma escrita sustentada pela paixão: a poesia erótica de Yêda Schmaltz*. Goiânia: Cegraf -UFG, 2022.

## Sobre a autora

**Viviane Lis Mariano Mendes** é licenciada em Letras Português pela Universidade Federal de Goiás, mestra em Educação e doutoranda em Letras e Linguística pela UFG.

Email: [viviane.mendes@ifg.edu.br](mailto:viviane.mendes@ifg.edu.br).

# Uma deusa sem vergonha: relações de desejo e abjeção em personagens travestis de Cassandra Rios<sup>1</sup>

*Paula Laís Pombo de Moraes  
Flávio Pereira Camargo*

Ele pede pra eu enfiar, dedinho entra até sem gel, dois duma vez só, **ele se masturbando frenético enquanto isso**, até que dois palitos goza. **Depois disso o de sempre: mal olha na minha cara**, não me dirige mais palavra alguma, eu saindo o mais rápido dali pra não ter que lidar com o embaraço dele, feliz da vida que, na somatória total, pelo menos com uns reizinhos eu voltava pra casa (Moira, 2018, p.81, grifos nossos).

Durante os relatos dos programas que fazia enquanto era prostituta, Amara Moira, hoje professora e escritora, evidencia como o corpo travesti<sup>2</sup> é objeto de desejo e repulsa para o corpo social. Isto é, na mesma medida em que a travestilidade figura uma persona que emana uma sensualidade lasciva também se materializa como criatura exótica a quem se despeja ódio e vergonha. Isso ocorre por-

- 
- 1 Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade dos autores com anuência do orientador.
  - 2 Vamos utilizar a compreensão de travesti a partir de Kulick (2008), que delimita a travestilidade como configurações de gênero, sexo e sexualidade, entendendo que são sujeitos que expressam subjetividades de feminilidades.

que, segundo Silvestre (2021), travestis e transexuais sofreram (e ainda sofrem) com o reconhecimento em torno de sua identidade e da própria condição de sujeito humano.

No imaginário social, ainda conforme Silvestre (2021), as travestis foram concebidas como homossexuais que se “vestiam de mulher”, a fim de se prostituírem, uma vez que a sociedade, de acordo com Judith Butler (2003), é constituída a partir de um sistema binário, que reconhece o gênero feminino e o gênero masculino através da ótica biológica. Por exemplo, compreende-se como mulher o indivíduo que tenha nascido com a genitália do sexo feminino (vagina).

Neste sentido, as travestis, embora sejam sujeitos que performam feminilidade, não são compreendidas dentro dessas nuances, enfatizando-se a ideia de que a travesti é um homem gay, afeminado, que utiliza roupas e adereços femininos para fazer programas (Silvestre, 2021). Dentro dessa perspectiva, Fernandes (2016) aponta que as travestis são colocadas em posição abjeta por não serem consideradas nem homens, nem mulheres, mas criaturas. Além disso, tais corpos estão constantemente associados à prostituição, dentro e fora da literatura. Isso geralmente ocorre porque ao se compreender como travesti, o indivíduo inicia uma busca pela sobrevivência e “quando não enfrentam a invisibilidade delegada às minorias marginalizadas, encaram o preconceito e a precarização de direitos” (Pereira, 2021).

Esse contexto atribuído às travestis (desejo, abjeção, animalização, exclusão) é representado em dois romances de Cassandra Rios: *Georgette* (1973) e *Uma mulher diferente* (1969). Vale ressaltar que apesar de a escritora paulistana ser considerada uma autora pioneira em temática lésbica na literatura brasileira, salientando o desejo homoafetivo feminino, tem-se, em seu acervo de narrativas, duas protagonistas travestis/transexuais, as quais ilustram a trajetória que esses sujeitos, muitas vezes, vivenciam, tais como:

não aceitação familiar; exclusão social; preconceito; objetificação e prostituição.

Deste modo, pretendemos, neste capítulo, apresentar algumas reflexões sobre as relações de desejo e abjeção a partir das protagonistas das obras de Rios, destacando-se como esse caráter dual é representado nessas narrativas publicadas no século XX, evidenciando-se que a trajetória de travestis/transsexuais é constituída, sobretudo, sobre a falta de reconhecimento dessa identidade. Para esse debate, utilizaremos os apontamentos teóricos de Butler (2003), Fernandes (2016; 2018; 2022) e Kulick (2008), Spivak (2010), entre outros.

## Travestilidade e seu caráter ambíguo: desejo e abjeção em protagonistas travestis de Cassandra Rios

Denominada como escritora maldita ou safo de perdizes, Cassandra Rios desafiou a censura, durante o período da Ditadura Civil-Militar, ao escrever romances considerados pornográficos, especialmente sobre mulheres que amavam mulheres. Como punição, a escritora teve quase toda sua obra vetada de circular em livrarias nacionais, tendo em vista que, para as autoridades daquele contexto, os romances lésbicos de Rios eram imorais e não condiziam com os princípios estabelecidos pelo Regime Militar, que visava à manutenção dos costumes heterossexuais: “a censura condenou sua obra e constantemente fez apreensões dos seus livros em bancas de jornais e livrarias, mas em contrapartida a própria repressão possibilitou um maior número de vendagem para a autora” (Nóbrega, 2015, p. 96).

Figura 1 – Matéria da Editôra Abril, 1970

PERFIL CONTINUAÇÃO

## Cassandra já foi condenada; Odete sofreu bastante

acusada de várias coisas, principalmente ultraje público ao pudor.

— Senti desabar o mundo sobre mim. Faziam questão de confundir e misturar a vida dos personagens — que é fruto puro da imaginação — com a vida da autora. Imagine que me perguntaram insistentemente quem era Sani, um personagem do **Bruxo Espanhol**, cuja história se passa na Idade Média.

Lentamente, o caso seguia na justiça criminal. Prevendo que todos os seus livros escritos até então podiam ser proibidos, Cassandra escreve novo romance — **Tara** — em uma semana, para atender a um editor que quer aproveitar a onda de publicidade. Em um mês **Tara** está na rua, vendendo 20 000 exemplares em pouco tempo.

Segue o processo e Cassandra teme, além da interdição dos livros, que



O mito criado em torno dela tornou-se uma pessoa arredia, permanentemente na defensiva. Vive isolada, quase não sai de casa, seu mundo íntimo

Cassandra está agora com 37 anos. Nasceu no dia 3 de outubro, dia de Santa Teresinha do Menino Jesus. E acredita no seu signo: Balança. Tinge

Fonte: Revista Realidade, da Editôra Abril.

A figura acima remete a uma entrevista completa produzida pela Revista *Realidade*, publicada pela Editôra Abril, em 1970, sobre Cassandra Rios. Nela, há informações sobre a vida da autora, diálogo sobre suas obras, o início das perseguições censórias e políticas contra Rios. Na entrevista, Cassandra Rios revela como a perseguição no período da Ditadura militar interferiu não apenas sobre o veto de circulação de seus livros, mas também sobre como essa perseguição afetou sua vida financeira: “O processo me estralhou, tive de juntar os pedaços para continuar vivendo”<sup>3</sup>. Quando questionada se considerava seus livros pornográficos, a escritora

3 Trecho da entrevista dada por Cassandra Rios à Revista Realidade, localizado na página 120. Disponível em: [https://acervobajuba.com.br/wp-content/uploads/2017/08/cassandra\\_realidade\\_ocr\\_marca\\_dagua.pdf](https://acervobajuba.com.br/wp-content/uploads/2017/08/cassandra_realidade_ocr_marca_dagua.pdf) Acesso em 26 de junho de 2025..

respondeu: “Pornografia é intenção deliberada de chocar, é corrupção, é prostituição impressa, é sexo pelo sexo. Nos meus livros, o sexo só acontece em função do amor, para realizá-lo plenamente e sem preconceitos”.<sup>4</sup> Garbin (2013) aponta que a censura e a repressão estiveram fortemente ativas no período ditatorial. E para realizar atividades censórias no âmbito literário criou-se o Instituto Nacional do Livro (INL), por meio do Decreto nº 93, de 21 de dezembro de 1937, ao qual competia:

Art. 2º Competirá ao Instituto Nacional do Livro;

**a) organizar e publicar a Enciclopédia Brasileira e o Dicionário da Língua Nacional, revendo-lhes as sucessivas edições;**

b) editar toda sorte de obras raras ou preciosas, que sejam de grande interesse para a cultura nacional;

c) promover as medidas necessárias para aumentar, melhorar e baratear a edição de livros no país bem como para facilitar a importação de livros estrangeiros;

d) incentivar a organização e auxiliar a manutenção de bibliotecas públicas em todo o território nacional (Brasil, 1937, art. 2º, grifos nossos).

Ao “organizar e publicar a Enciclopédia Brasileira”, o INL filtrava as obras literárias no intuito de investigar o conteúdo de tais publicações, e determinar se seriam apropriadas para a circulação nas livrarias nacionais. Garbin (2013) alega que essa justificativa foi utilizada também para eventos culturais. Além disso, criou-se ainda o Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que garantiria uma censura antecipada aos livros, antes de chegarem às livrarias, isto

---

4 Trecho da entrevista dada por Cassandra Rios à Revista Realidade, localizada na página 122. Disponível em: [https://acervobajuba.com.br/wp-content/uploads/2017/08/cassandra\\_realidade\\_ocr\\_marca\\_dagua.pdf](https://acervobajuba.com.br/wp-content/uploads/2017/08/cassandra_realidade_ocr_marca_dagua.pdf) Acesso em 26 de junho de 2025.

é, a censura prévia. O artigo 1º deste decreto estabelecia que “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunicação” (Brasil, 1970).

Apesar da repressão e perseguição às obras de Cassandra Rios, Londero (2019) aponta que a vendagem de seus livros era tão intensa quanto a censura com a qual sofria – conforme observado acima. O autor afirma que a escritora paulistana chegou a superar Jorge Amado e Érico Veríssimo, vendendo mais de um milhão de exemplares. Londero (2019) observa que, para a censura, o que mais incomodava era o teor sexual, sendo visto como depreciativo, e interferindo no valor literário de tais obras, atribuindo-lhe caráter pornográfico.

Nessa perspectiva, dentre as obras censuradas, está o romance *Uma mulher diferente* (1965), parte do objeto deste estudo. Isso porque, de acordo com Silva (2021), temas considerados como “atentados à moralidade pública” eram constantemente alvos de atividades censórias. Assim, no âmbito literário, livros que versassem sobre temáticas tabus, sobretudo que evidenciassem sexualidades dissidentes, causavam preocupação aos “bons costumes” (Silva, 2021). Logo, uma narrativa que traz como protagonista uma travesti/transsexual, que comumente perturba o emocional dos homens heterossexuais, certamente seria vetada no período ditatorial. O primeiro parágrafo do parecer 1755/75 ilustra a proibição de circulação do livro:

Sr. Chefe

Os livros da autora acima citada, há muitos anos vem sendo vendidos clandestinamente, onde concluímos *[sic]* que, até os próprios *[sic]* editores não ousavam lança-los abertamente ao público, devido seu conteúdo *[sic]* altamente atentatório a moral e aos bons costumes (Parecer, 1975, n.p. apud Silva, 2021, p.181).

Apesar da forte perseguição e proibição de circulação de suas obras, Rios escreveu ativamente e trouxe à tona vivências dissidentes, que foram (e ainda são) marginalizadas pela sociedade, pois, de acordo com Foucault (1979), há, na conjuntura social, fatores que designam os discursos, instituições, entre outros, que funcionam como um dispositivo que rege os sujeitos e afeta diretamente a subjetividade humana. É uma forma de controlar os indivíduos em suas ações e desejos; é o que o autor chama de dispositivos de poder; assim, impor controle sobre a subjetividade seria uma forma de repressão. Por isso, o autor contesta tais dispositivos, sendo a favor da libertação sexual. Deste modo, dissertar sobre travestis é também contestar esses dispositivos e permitir debates que favoreçam o reconhecimento da identidade travesti/transsexual para além da literatura.

Cassandra Rios, no conjunto de suas obras, possui duas narrativas cujas protagonistas são travestis/transsexuais: *Georgette* (1973) e *Uma mulher diferente* (1969). E, embora sejam histórias distintas, o destino das personagens parece ser o mesmo: prostituição, preconceito e morte. Em sua pesquisa científica, Magalhães (2023), mulher transexual, aponta que, geralmente, as narrativas que trazem como protagonistas travestis/transsexuais projetam aquilo que a sociedade compreende como o “ciclo de vida trans”, que, basicamente trata da infância, das relações com a família, de um afastamento e de uma morte prematura. É como se a vivência de corpos que perpassam pela travestilidade/transsexualidade fossem resumidos em violência e tragédia, o pode ser observado em ambas as obras de Rios.

As duas narrativas mostram as protagonistas sendo interseccionadas tanto pelo desejo quanto pela repulsa e pela abjeção. Essa ambiguidade de sentimentos que as personagens provocam por serem corpos dissidentes fica explícita durante toda a trajetória delas. Nota-se que, na mesma intensidade em que elas são desejadas, o desejo reverbera em asco pela “confusão mental” que geram por,

biologicamente, pertencerem ao sexo masculino, mas socialmente performarem feminilidade.

*Georgette*, publicado pela primeira vez em 1956, é um romance narrado em 3ª pessoa, cujo protagonista é Bob (Roberto) que, desde a infância, é descrito como um menino delicado, de traços finos, afeiçoado às atividades ou tarefas consideradas femininas (como lavar louça, cozinhar, costurar) e que sente atração sexual por homens. Ainda no período pueril, Bob vivencia sua primeira experiência homoafetiva juntamente com um colega de classe, Arturzinho, dois anos mais velho que ele, o qual, no banheiro da escola, depois de terem sido postos para fora da sala, quer ensinar ao amigo como homens e mulheres namoram e pede para abraçar Bob por trás, apertando-o contra o corpo, mas a situação é interrompida pelo toque do sinal do recreio e ambos correm. Algum tempo depois, Arturzinho sai da escola e Bob não o vê mais.

Já na adolescência, Bob demonstra ser um jovem inocente, estudioso e obediente até que, coincidentemente, após dez anos, vê Arturzinho subir num ônibus; o fato faz com que o protagonista relembre o acontecido na época de escola, fazendo com que ele tenha sonhos eróticos com o colega, que agora já é um rapaz! O garoto fica extasiado, mas não sabe como reencontrar quem julga ser o seu amor, até que sua irmã mais velha Iliana informa que Arturzinho é seu vizinho e perguntou por Bob. Surpreso e cheio de emoções, o protagonista vai procurá-lo, mas nunca o encontra em casa. Ele decide, então, deixar uma carta para Artur: “Há um perfume de violetas brincando no ar. Qual lavanda que você usa nos cabelos? Desconfio que foi o seu aroma que a brisa trouxe até mim. E por que você não vem também? Somos velhos amigos. Não somos? Quero vê-lo. Artur (Rios, 1973, p. 60).

Tempos depois, admirando a noite chuvosa pela janela, Bob vê um homem olhando para sua casa, parecendo querer confirmar o endereço. Ao sair à porta, ele percebe que é Artur, que fugia, pois estava

sendo ameaçado de morte depois de se envolver com uma mulher casada. Bob o leva para o porão de sua casa e lá, em meio à escuridão e à sujeira, o protagonista perde sua virgindade, de forma até violenta, uma vez que Artur acaba forçando-o a manter relações sexuais:

Artur com muito carinho prendeu-lhe a cabeça. O pescoço doeu forçado pela posição a que teve que se sujeitar, mas o beijo era bom e embriagante, embora algo lhe doesse no corpo, mais abaixo, muito mais abaixo.

- Ai... chega... pare...

- Não.

- Não quero.

Bob chorava e tentava desprender-se, o que dificultou, O outro enfureceu:

- Eu te dou um soco e te faço quando estiveres desmaiado. Fica quieto, covarde. Molenga, veadinho burro.

Bob emudeceu. Daí sentiu (Rios, 1973, p. 83).

Após esse episódio, Artur volta quando quer à casa de Bob para satisfazer-se sexualmente, ignorando os sentimentos do protagonista por ele. Certo dia, quando voltava para casa depois de ir ao cinema, o jovem foi surpreendido por Artur, que estava em um carro com mais três amigos. Eles sequestraram Bob e o violentaram. Esse comportamento por parte do amado faz com que o jovem conheça e se envolva com Clóvis, um fazendeiro rico, que tem uma família em Campo Grande (MS), mas que possui um apartamento em São Paulo para poder viver sua sexualidade dissidente. Clóvis se encanta imediatamente por Bob; é ele que, percebendo os trejeitos femininos do garoto, sugere que esse se vista de mulher, dando-lhe roupas, sapatos, maquiagens e perucas. Bob se deslumbra com a

própria transformação e acredita piamente em seu talento para ser uma mulher. A partir daí, surge Georgette!

- Quero vê-lo nesses trajes. **Você é um tipo exótico**, sei que ficará bem. Não posso conter-me de curiosidade de imaginá-lo vestido assim. Você nunca se vestiu de mulher, Bob? (Rios, 1973, p.138, grifo nosso).

- Você parece uma francesa. Uma mulher sensual. Cheia de vampirismo nos traços, na boca, no olhar. Tem a suavidade de uma cançoneta, entretanto, ainda consigo ver em você, **uma coisa quase bruta que o torna mais excêntrico** (Rios, 1973, p.149, grifo nosso).

As falas acima ilustram o êxtase de Clóvis ao ver Bob transformar-se em Georgette. Pode-se perceber, não só a partir dos trechos acima, mas no desenvolvimento da própria narrativa que, para o fazendeiro, a fascinação se dava justamente pela protagonista não ser uma mulher sob o ponto de vista biológico, mas performar certa feminilidade, como uma espécie de criatura exótica. Para Fernandes (2018, p. 91), a figura da travesti está intrinsecamente ligada a uma dualidade: “por um lado são símbolos de desejo e perfeição corporal, por outro, carregam estigmas profundos, fato pelo qual sofrem tentativas de apagamento por parte de alguns setores e sujeitos sociais”.

Conforme apontado por Fernandes, o apagamento e o silenciamento desses corpos podem ser observados na tratativa que Georgette recebe não apenas da família, que não aceita sua identidade, mas também da sociedade, especialmente do homem por quem é apaixonada, Artur. Neste sentido, é interessante destacar que o rapaz não mantém contato constante com a protagonista. Ele some e aparece quando lhe convém. Porém, quando descobre que Georgette estava tendo um caso com um de seus amigos, ele vai até o apartamento da moça e se surpreende positivamente com sua aparência. Isso porque, até então, ele não estava ciente

da mudança de Bob para Georgette. Contudo, embora tenha ficado atônito, continua a tratá-la como um objeto sexual, desprezando-a e a extorquindo.

Artur ficou sério e aproximou-se a olhar para Georgette com atenção, as mãos apoiadas na cintura, numa pose quase agressiva:

-Veja lá como fala. Está ficando muito *atrevida*, hein, *mulherzinha*...

Chegou perto do sofá, ergueu a mão como se fosse espancá-la, desceu-a com fúria e apenas *pegou-a* pelo braço, *puxando-a* de encontro ao peito para *beijá-la* (Rios, 1973, p.196, grifos da autora).

Nessa perspectiva, é notório que a travesti/transsexual está cercada por uma ambiguidade materializada tanto pelo desejo quanto pela abjeção – o que pode ser observado a partir da atitude de Artur, que, de modo concomitante, discrimina e quer agredir Georgette, bem como é tomado pelo desejo diante dela. Além disso, a violência também é aspecto marcante na vida de indivíduos marginalizados. Spivak (2010) aponta que o sujeito subalterno é constantemente excluído pela sociedade, tendo seus direitos negados e sua voz silenciada, uma vez que não se encaixa no sistema binário estabelecido pela lógica heteronormativa.

Moira (2018, p. 92) destaca essa violência despejada contra travestis a partir de seus relatos que, em sua maioria, denotam atitudes grotescas que são normalizadas pelo corpo social, justamente por se tratar de corpos dissidentes: “sabem o que é o pior? Quando contei pra uma amiga o que houve, ela me disse que é normal, que uma vez um deles mordeu a bunda dela tão forte e o silicone que ela tem lá doeu tanto que ela não conseguiu mais voltar a trabalhar nesse dia”. Quer dizer, para esses indivíduos resta a violação de seus corpos.

No romance *Uma mulher diferente*<sup>5</sup>, publicado pela primeira vez em 1965, reconhece-se a mesma ambiguidade no que diz respeito à personagem principal. A obra caracteriza-se como uma ficção policial, e o enredo se concentra na descoberta do assassino de Ana Maria, protagonista travesti/transsexual. A narrativa tem início com a descoberta de um corpo “de uma loira” boiando em um rio. Jovens que passavam pelo local, depois de saírem de uma festa, avistaram a vítima e telefonaram anonimamente para a polícia. A partir daí, surge um dos personagens principais da obra: Grandão, detetive e repórter policial, que compete com a polícia nos desvendamentos de casos misteriosos.

A história é narrada em terceira pessoa, mas há muitos diálogos e discursos diretos no texto. Dalton Levi, sob a alcunha de grandão, é quem aparece em todo o enredo, por meio de falas, pensamentos e interrogações, a fim de encontrar o assassino de Ana Maria. Vale destacar que, desde o início da trama, a protagonista é descrita como alguém muito bonita, sensual e irresistível. No entanto, o que mais chama a atenção dos personagens não são esses atributos, mas o fato de Ana Maria ser travesti/transsexual. Inclusive, o motivo que faz com que Grandão – autodenominado como aquele que só investiga casos importantes – se interesse em desvendar o assassinato é o fato de a protagonista ser “uma mulher diferente”:

O Inspetor acendeu um cigarro e enfiou-o entre os lábios. A testa franziu e sob as sobrancelhas peludas e eriçadas seu olhar duro caiu sobre Grandão.

- Alguém da alta sociedade?

- Não perca tempo aqui fazendo perguntas que não vou responder.

- Está bem.

---

5 Em todas as citações do livro será usada a segunda edição datada de 1969.

Obrigado pela colaboração e pelo conselho. Seu ar contrito me intriga. Já vou.

- **É uma mulher diferente!** (Rios, 1969, p. 13, grifo nosso).

Ao constatar que se tratava de um corpo dissidente, Grandão julgou que descobrir o assassino seria importante, uma vez que ratificaria sua competência perante a sociedade num caso tão enigmático. Todavia, o personagem deixa visível sua reprovação em relação a sexualidades e a gêneros dissidentes, pois, para ele, ser travesti/transsexual é uma escolha ruim, configurada como um desvio e motivo de vergonha social. Além disso, devido o enredo se situar no contexto do século XX, a travestilidade/transsexualidade é concebida como pederastia, ou seja, as práticas discursivas entendem esses indivíduos como gays, conforme já observado por Silvestre (2021).

Além da ideia de que travestis/transsexuais são homens gays, há um caráter excêntrico atribuído a esses indivíduos, que remete ao fato de terem nascido biologicamente homens, mas performarem socialmente como mulheres ou terem traços femininos, que lhe atribuem sensualidade. Em *Uma mulher diferente* esse aspecto se sobressai tendo em vista que a protagonista desperta nos homens com quem se envolve a euforia do desejo, mas também a repulsa e a vergonha, quando se descobre a sua identidade – fora dos padrões de binariedade:

[...] não pôde deixar de sentir uma contração que não definiu se era náusea ou prazer. Porque era muito tarde para negar que não sentira prazer com aquela demoníaca criatura, que alí estava à sua frente, insinuante e bela, como a mais provocante e desejada entre as mulheres. **Fôra enganado!** Por isso a certo momento segurara-lhe as mãos evitando que êle a acariciasse! **Era enlouquecedor pensar que estivera naquelas manifestações comum homem!** (Rios, 1969, p. 99, grifos nossos).

Ana Maria não era Ana Maria, mas um homem e com tais características femininas, capaz de iludir qualquer pessoa desprevenida para êsse detalhe. Qualquer pessoa ou apenas êle e os frêgueses do bar? Ou teria sido tão idiota que não percebera o que os outros haviam percebido, **passando por um anormal e desavergonhado?** Não. Ninguém percebera! Até seu empregado se entusiasmara! (Rios, 1969, p. 100, grifo nosso).

É válido ressaltar ainda que quando a identidade travesti/transsexual é revelada essas pessoas são vistas como criaturas, perdendo seu caráter humano: “aquele olhar que <<ela>> ou <<êle>>, **já não sabia como se referir àquela criatura**, lhe dirigira era bem revelador e expectante” (Rios, 1969, p.101, grifo nosso). Isto é, há constantemente um espanto, pois como pode um corpo masculino desfazer-se em feminilidade? Soares e Franco (2018, p.98) afirmam que travestis estão no “entre-lugar” que opera “entre o fascínio e o nojo, o menosprezo e a adoração, o gozo e o cuspe”. Fernandes (2018), ao investigar as personagens travestis/transsexuais de Rios, observa que as controvérsias que acompanham essas protagonistas são as mesmas, pois ao mesmo tempo em que chamam a atenção por sua beleza e feminilidade, elas também são vítimas de asco e repulsa quando se descobrem as suas dissidências.

Em seu trabalho intitulado *Pode a travesti amar? Conjugalidades de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX* (2022), Fernandes debate sobre o enaltecimento da beleza e a agressividade as quais rondam as personagens travestis na literatura brasileira. No referido artigo, entre outras personagens, ele se debruça sobre Ana Maria, evidenciando as falas de homens que se envolveram com ela acerca de sua beleza e feminilidade: “mesmo sendo um ‘homem’ (ao apelar para o aspecto biológico), Ana Maria incorpora ‘o feminino’ de uma maneira perfeita e encantadora” (Fernandes, 2022, p.15). Desse modo, observa-se uma incompreensão diante da travestilidade/transsexualidade da personagem Ana Maria.

Retornando ao enredo da narrativa, após interrogar os possíveis suspeitos do assassinato de Ana Maria, Grandão, ao lado de Agulha – repórter que escreverá a matéria sobre a descoberta do assassino –, tenta agir o mais rápido possível para desvendar o crime e publicar a notícia nos jornais, tendo em vista que a polícia já havia prendido Loirinho, cafetão de Ana Maria (ela era dançarina de boate), acreditando ser ele o responsável devido ao seu histórico com a personagem. Porém, o detetive, depois de tanto trabalho, vai até o criminoso, confrontando-o; revelando-se que o leiteiro fora quem cometeu tal atrocidade. Quando questionado, ele responde que “se deixou levar” por Ana Maria, pois ela tinha uma beleza estonteante e não conseguiu resistir, mas ao sentir o pênis da protagonista, enfureceu-se e acertou a cabeça dela com uma garrafa de leite, matando-a.

No meio da perna senti aquilo, ela gritava e eu peguei, vi, vi e não acreditei então não sei como passei a mão na garrafa de leite que estava na minha frente em cima da mesinha onde eu tinha pôsto logo que entrei e assentei com ela na cabeça dêle. Ele caiu. Fiquei olhando apavorado, tremendo e ainda não acreditando levantei a saia do vestido e espiei. Era mesmo um homem disfarçado, Fiquei com medo e fugi (Rios, 1969, p. 230).

Vê-se, portanto, que, mesmo as travestis sendo desejadas devido a sua performance feminina, elas são rechaçadas por serem consideradas homens vestidos de mulher. Assim, seriam elas deusas, com tamanha sensualidade, ou criaturas excêntricas incompreendidas pelo corpo social? Por fim, baseados na discussão de Kulick (2008), podemos afirmar que se a travestilidade pudesse ser compreendida sem as pressuposições de que gênero parte do sexo biológico seria possível entender que sexo, gênero e sexualidade transcendem as concepções estabelecidas pela lógica heteronormativa.

## Considerações finais

É possível, então, perceber que ambas as obras representam as protagonistas dentro de uma lógica de hipersexualização, fetichização, violência e apagamento social. As personagens são vistas ao mesmo tempo como belas e desejáveis, mas também como aberrações quando sua identidade trans é revelada. Isto é, sob a ótica social, ainda há uma ambiguidade em torno da identidade travesti/transsexual, em que tal indivíduo é endeusado por sua beleza e feminilidade, mas também rechaçado pelo mesmo motivo. Assim, os romances reproduzem os estigmas e a incompreensão social sobre gênero, reforçando que, na lógica heteronormativa, corpos travestis/transsexuais seguem sendo marginalizados e tratados como sujeitos subalternos, conforme discutem teóricos como Fernandes (2018) e Kulick (2008).

## Referências

- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversivo identidade*. Tradução, Renato Aguiar. — Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *Um percurso pelas configurações do corpo de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX: 1960-1980*. 179f. 2016. Tese (doutorado) – Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-Graduação em Letras, João Pessoa, 2016.
- \_\_\_\_\_. Personagens travestis de Cassandra Rios: subversão e resistência, *Litterata*, Ilhéus, vol. 8/1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1875/pdf>. Acesso em 03 de maio de 2025.
- \_\_\_\_\_. Pode a travesti amar? Conjugalidades de personagens travestis em narrativas brasileiras do século XX, *Letras & Letras*, v.38, p.1-19, 2022. Disponível em: Vista do Pode a travesti amar?. Acesso em 18 junho de 2025.

LONDERO, Rodolfo Rorato, 1984. *Pornografia e censura* [livro eletrônico]: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970/; Rodolfo Rorato Londero – Londrina: Eduel, 2016.

MAGALHÃES, Liara Oliveira. *Nós por nós*: representação e autoria trans e travesti na antologia Subversives. 117p. 2023. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2023.

MOIRA, Amara. *E se eu fosse puta*. São Paulo: Hoo Editora, 2016.

RIOS, Cassandra. *Georgette*. [1956]. 13ª ed. São Paulo: Editora MM, 1973.

RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. [1965]. 2ª ed. São Paulo: Editora Terra, 1969.

SILVA, Francisca Aline Cordeiro da. Pedido de veto: o parecer 1755/75 e a censura de *Uma mulher diferente*, de Cassandra Rios (1970-1975), *Aedos*, Porto Alegre, v. 13, n. 28, 2021. Disponível em: Vista do Pedido de veto: o parecer 1755/75 e a censura de Uma mulher diferente, de Cassandra Rios (1970-1975).

SILVESTRE, Emerson. Representação de personagens transgêneras em narrativas literárias brasileiras: um problema de gênero.

*Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 23, n. 44, p. 44-61, set.- dez., 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rblc/a/npTVCcfVTSjCqCHMTdvgrTB/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 06 de junho de 2025.

SOARES, Luiz Henrique Moreira; FRANCO, Adenize Aparecida. Tornar-se corpo, desejo e palavra: a personagem travesti no romance *As fantasias eletivas*, de Carlos Henrique Schroeder, *Revista Letras Raras*, v. 7, n. 1, p.89-107, 2018. Disponível em: Vista do Tornar-se corpo, desejo e palavra: a personagem travesti no romance *As fantasias eletivas*, de Carlos Henrique Schroeder. Acesso em 06 de junho de 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

## Vídeos

*Cassandra Rios: a Safo de Perdizes*. Direção: KORICH, Hanna. São Paulo, 62 min. 2013.

## Sobre os autores

**Flávio Pereira Camargo** é Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, desenvolvendo pesquisas e orientações acerca da relação entre literatura, estudos de gênero, diversidade sexual e teoria queer.

E-mail: [flaviocamargo@ufg.br](mailto:flaviocamargo@ufg.br)

**Paula Laís Pombo de Moraes** é Licenciada em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA). É Especialista em Estudos Literários e Ensino de Literatura, Mestre e Doutoranda em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, ambos pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Atualmente, é professora do Ensino Básico da Secretaria Municipal de Educação de Senador Canedo e no Estado de Goiás.

E-mail: [Prof.paulapombo@gmail.com](mailto:Prof.paulapombo@gmail.com)

# Mordida pelo desejo: o erotismo lésbico presente no conto *Os demônios de Renfield* de Natália Polesso<sup>1</sup>

*Izabelly Tavares de Moraes*

O conto *Os demônios de Renfield*, da escritora e doutora em literatura Natalia Borges Polesso, é um dos trinta e três contos que integram a coletânea *Amora* (2021). Assim como nos demais contos da obra, *Os demônios de Renfield* apresenta personagens lésbicas como elemento central da obra, articulando as complexidades da lesbianidade com o cotidiano e questões de identidade. Entretanto, diferente dos outros contos, ao trazer ambientação gótica e elementos do horror, *Os demônios de Renfield* permite uma releitura crítica do personagem Renfield, oriundo do romance *Drácula*. Ao focar nos conflitos psicológicos e eventos da vida da protagonista, Polesso tensiona e explora temas como desejo, erotismo e o monstruoso. Dessa maneira, ao longo do conto, é possível identificar as diferentes manifestações do erotismo na narração.

Em *Demônios de Renfield*, temos o contato erótico entre uma vampira e sua vítima. É um dos únicos contos que contém elementos da tradição gótica e de horror, e também o que é mais atravessado pelo erotismo dionisíaco e de transgressão. A presença vampírica,

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade da autora com anuência do orientador.

que por si só já é erotizada, é aliada à relação com duas personagens da história: Débora e sua ex -namorada, Moira. O relacionamento já decadente das duas é refletido na ambientação da casa, enquanto a vida é trazida através do sangue, seja por mordida ou pela alusão religiosamente erótica do líquido como sangue divino. Conforme será discutido nesta seção, o erótico neste conto também é um meio de atingir o autoconhecimento, mas é também transgressão ao mesmo tempo que vida e morte são inseparáveis.

O título do conto é uma alusão direta ao personagem de um dos romances góticos mais importantes para o gênero, sendo também o vampiro mais famoso, *Drácula*. Apesar de ser um personagem secundário, Renfield é necessário para compreender a loucura, controle e desejo que estão presentes no romance de Bram Stoker. No conto de Polesso, a protagonista passa por momentos de confusão mental e fica confinada em casa por dias, até que vai em uma boate e lá se envolve com a vampira. Vanessa a controla e Débora busca por isso, se sentindo viva no momento em que a dor se mescla com o prazer quando estão juntas. Assim como acontece em *Drácula*, a presença da vampira permeia a imaginação de Débora desde o início em que flagra a traição no chão de sua sala. Enquanto Renfield em *Drácula* representa os sinais de contaminação vampírica, e deseja servir *Drácula* para se tornar imortal como ele, Débora lida com o vampirismo ao oferecer seu sangue para a vampira a fim de livrar-se do estado de letargia em que estava. Renfield acredita na vida eterna, mas morre nas mãos de seu mestre. Débora por sua vez não rejeita a morte como possibilidade, uma vez que esta é também uma das faces do erotismo. Tomada pelo prazer, a dor e a morte se tornam uma opção nas mãos da mulher que fascina, domina e seduz Débora.

A relação entre mulheres lésbicas e vampirismo na mídia e na literatura é normalmente associada aos temas de tabu, transformação e desejo. Dentre os fatores que permitem essa associação, é possível encontrar a subversão de normas sociais e a sexualidade. Normal-

mente existindo de forma marginal e se envolvendo em desejos proibidos, a experiência dos vampiros na cultura popular ressoa com a histórica marginalização de personagens lésbicas na literatura. Na cultura popular, vampiros são caracterizados frequentemente como figuras sexuais, com suas mordidas e atos de sedução simbolizando o tabu do desejo e o prazer decorrente da dor. Consequentemente, a rejeição dos vampiros pelas condutas sociais também é associada com uma liberação sexual e quebra dos padrões tradicionais, o que é comum entre comunidades homossexuais.

Historically, vampires have found a prolific connection to sexual fantasies, so much that the creatures have become almost synonymous with forbidden desire and illicit experiences. The 'sexiness of vampires', as Justin Edwards and Agnieszka Soltysik Monnet have pointed out, has existed 'throughout the history of the Gothic mode', thus furthering the humanisation of the monster into our contemporary moment. The over-exposure of the vampire in contemporary media plays testament to the hyper-medicated nature of contemporary consumer culture, indulging in the fantasy of the forbidden, while, simultaneously, establishing its presence through the heteronormalised context of the everyday. In this sense, the vampire is the archetypal figure of want and yearning, the lateral representation of latent desires made manifest through the framework of consumerism that is intrinsic to the mediated contexts of popular literature, television, and film (Piatti-Farnell, 2014, p. 1.).

No conto de Polesso, Vanessa representa o desejo de Débora por algo diferente de sua rotina; antes presa em um relacionamento que ela mesma descreve como uma relação de dependência e com traições recorrentes, os dias de letargia são quebrados com a presença da vampira em sua vida. Vanessa é simultaneamente o pivô da separação e o arquétipo do desejo no conto. Foi desejada por Moira anteriormente, e é desejada depois por Débora em um encontro que

liberta e a domina. Assim, há uma humanização da personagem vampira, não apenas físico, mas também emocionalmente. Vanessa é humanizada para justificar a atração e tensão física entre as personagens, performando o erotismo em todas as suas aparições na narrativa. De forma similar aos vampiros góticos, Vanessa é um monstro com características humanas que excitam o desejo em suas vítimas e vive o erotismo através do contato com elas.

A literatura gótica foi um espaço para que personagens lésbicas fossem desenvolvidas através da atmosfera que incorpora elementos do horror, incluindo romances proibidos e imortalidade, criando uma metáfora para as sexualidades até então não reconhecidas. Assim, “o vampiro é visto na forma de um pária, uma ameaça que subverte o status quo e, portanto, deve ser perseguido e eliminado, assim como aqueles que desafiam conceitos socialmente aceitos, tais como o comportamento ou a orientação sexual” (Meireles, Barbosa, 2012, p.111). De forma similar às sexualidades que desafiam e tensionam uma sociedade de padrões heteronormativos, os vampiros são seres que observam os costumes sociais sem se enquadrar nos mesmos, ainda que possuam certa passabilidade, se tornando então, marginalizados.

Consoante Ginway (2019), o vampiro é um elemento hipersexualizado, e é associado ao homoerotismo desde a edição crítica de Drácula em 1897. Isso “mostra que críticos têm focalizado o corpo monstruoso do vampiro porque sua mutabilidade é associada à sexualidade ambígua, à inversão de gênero e ao homoerotismo” (Ginway, 2019, p.3). A presença de uma sexualidade desviante ligada ao vampirismo aparece pela primeira vez no poema de Goethe, “A Noiva do Corinto”. É a partir deste poema que a imagem do vampiro folclórico é reformulada e representada na literatura “como um ser sedutor de sexualidade inquieta e afluída que, como tal, subverte as convenções sociais quanto ao papel da mulher” (Meireles, Barbosa, 2012, p.112).

## A vampira de *Os demônios de Renfield*

A presença do vampiro como elemento do gótico é essencial para a compreensão de como o erotismo é apresentado em diferentes passagens do conto. Enquanto fantasmas são normalmente associadas à “invisibilidade lésbica e a vida secreta e privada que lésbicas tem sido frequentemente forçadas a viver” (Palmer, 2019, p.2, tradução minha), vampiros “com sua associação ao sexo transgressivo, sua secreta vida noturna e vitimização são como uma imagem para a transgressão e erotismo lésbico” (ibid). No conto, o foco não é mostrar invisibilidade de um relacionamento já decadente entre duas mulheres, mas sim como o erótico é libertador para Débora a partir do momento em que ela se relaciona com uma vampira. Vanessa representa o que é proibido, erótico e transgressivo. Ela desafia as leis da mortalidade e da sociedade ao ser imortal e se relacionar com outras mulheres.

Já no primeiro contato entre Débora e Vanessa na boate, a vampira exerce um fascínio em Débora, que não se desvencilha ou tenta fugir do beijo e da mordida.

Popular lore tells us that if we look at the vampire without the proscriptions that expel her, our gaze will be hypnotically locked into hers and we will become her victims. The feminists theorists, aware of the seductive quality of the vampire’s look, excavate the proscription to discover the desire below. [...] As the woman looks at the monster, her “look of horror paralyzes her in such a way that distance is overcome. Hers is an entranced look, and the fascination in it could be read as a response to lesbian desire (Case, 1991, p. 10).

Dessa maneira, a aproximação e tensão entre as duas é explicada tanto pela característica vampiresca quanto pelo erotismo que as envolve. Débora é fascinada pela vampira, e conforme será narrado no conto, Vanessa a enfraquece e domina. Paz (1994, p.35) afirma

que a atração entre amantes é involuntária e nasce do magnetismo secreto, embora seja também uma escolha. Consequentemente, o fascínio e paralisação de Débora por Vanessa é também uma escolha da protagonista que não é apenas uma vítima da vampira. No relacionamento erótico, ambas protagonizam uma dança perigosa de beijos e mordidas sangrentas.

A personagem Vanessa é descrita já na página inicial como alguém dominante e sedutora pela forma que conduz o encontro entre ela e a protagonista Débora. É Vanessa quem mantém Débora amarrada, orienta quando e em qual velocidade sua vítima deve beber água antes de saciar a própria sede por sangue ao morder a pele de Débora. A vampira também “derrama o resto da água sem pressa sobre a mancha” (Polessio, 2021, p.93) e após passar a língua nos pontos vermelhos, Vanessa suga o sangue novamente. A água aparece associada ao sangue como um prelúdio para a mordida que a segue também em outra passagem do conto. Na festa em que as personagens se encontram pela primeira vez, Vanessa também inicia a aproximação enquanto dançam. Oferece bebida e após mostrar os dentes, morde o pescoço da protagonista. “Nas tradições judaica e cristã, a água simboliza, primeiramente, a origem da criação: fonte de todas as coisas, ela é mãe e matriz; é útero. Mas, como é fonte de vida, é também fonte de morte. É criadora e é destruidora.” (Ribeiro, 2009, p.112). A água oferecida por Vanessa é um convite para a morte de Débora, a destruindo conforme Vanessa suga seu sangue. É ao mesmo tempo sua âncora à vida e sua destruição ao trocar a água oferecida para saciar sua sede e limpar as feridas por sangue, também um elemento associado à vida.

A conexão sangue-vida também permitiu a interpretação do sangue como o receptáculo da alma, imbuindo esta substância corporal de um caráter divino percebido pelo simbolismo atribuído à cor vermelha, fonte do seu poder de acordo com a crença folclórica. Devido a esse fato, o

vinho tinto foi identificado com o sangue e, na Grécia antiga, era consumido pelos devotos de Dionísio como um ritual de consumo do sangue do deus (Meireles, Barbosa, 2012, p.111).

Dioniso é frequentemente associado ao erotismo em decorrência tanto da origem de seu mito quanto dos cultos dionisíacos ainda na Grécia antiga. Segundo Calasso (1990), a presença do erótico está também no mito do surgimento de dois dos símbolos dionisíacos: videira e vinho. Quando o primeiro amor de Dioniso morre, uvas brotam do corpo de Ampelo e ao espremer os primeiros cachos entre as mãos, Dioniso observa a tintura vermelha em seus dedos e pensa finalmente provar o corpo de seu amado por meio do estado de embriaguez. Dioniso representa a transgressão e os excessos que contrariavam o ideal apolíneo da cultura helênica.

Nas orgias de báquicas, a última etapa consistia no consumo da carne crua, a omofagia, de uma novilha que simularia uma criança (Brunnel, 1988). Assim, a voluptuosidade e a crueldade se entrelaçam nessa prática assim como no ato da vampira morder sua vítima humana e sugar seu sangue. De forma quase religiosa, Débora deseja que Vanessa tome seu corpo e a livre da estagnação que ela vinha sentindo. Vanessa transgride os limites da humanidade ao ser uma imortal que se alimenta do sangue de uma outra pessoa, se aproximando de Débora na festa e oferecendo bebida para ela como ritual de iniciação antes do beijo.

As orgias rituais, frequentemente ligadas a festas menos desordenadas, previam somente uma interrupção furtiva do interdito que se opunha à liberdade do impulso sexual. Algumas vezes, a licenciosidade limitava-se aos membros de uma confraria, como nas festas de Dioniso, mas ela podia ter, além do erotismo, um sentido mais precisamente religioso. Não temos senão um vago conhecimento dos fatos. Podemos imaginar a vulgaridade, a grosseria triunfando do delírio. Mas de nada adianta-

ria negar a possibilidade de uma superação desse estado onde se compõem o êxtase erótico, o religioso e a embriaguez, comumente ligada à orgia (Bataille, 1987, p.74).

Débora já havia bebido ao longo do conto, porém ao estar com Vanessa, o álcool se torna um elemento importante do encontro erótico que começa na boate e tem seu desfecho no ambiente privado. Assim, de forma similar aos antigos cultos dionisíacos, o encontro na boate simula a orgia báquica. “Por intermédio da *mania*, Dioniso faz com que seus fiéis sofram a mesma crueldade da qual foi vítima – ele foi perseguido por Licurgo, e retalhado e devorado pelos Titãs” (Brunnel, 1988, p.235). Vanessa estava na casa de Débora e coincidentemente também na festa, em uma perseguição cujo fim se concretiza quando Débora permite que Vanessa a domine e a devore. “Daí, talvez, a voluptuosidade que acompanha a crueldade das Bacantes, pois ao satisfazerem seus instintos sombrios elas podem reviver a paixão do deus que as possui” (ibid). O vampiro como representação do erotismo dionisíaco ocorre também com a transformação de seu parceiro em outro vampiro através da mordida. Assim, é uma representação da iniciação sexual e da continuidade dos parceiros que almejam a união pela eternidade ao mesmo tempo em que serve de alimento para o outro.

O álcool, a música e o desejo das personagens são alguns dos elementos transgressores durante o encontro na boate. Além disso, o conto transgride os padrões sociais, através do grotesco e dos personagens fantasiados que se opõem ao padrão heteronormativo. “Esqueletos luminosos, monstros, odaliscas pálidas, bruxas, bailarinas mórbidas, diabos, drags” (Polesso, 2021, p.98) fazem parte do público que dança ao “bate-estaca pavoroso” (ibid) e absortos na festa, se tornam alheios ao momento em que Vanessa morde e suga o sangue de Débora. A subversão dionisíaca estava presente na sua base de fiéis que reunia pessoas independente de classe social ou gênero, além de também revelar uma força feminina do deus ao associá-lo com o noturno e por consequência, sendo considerado

afeminado (Brunnel, 1988). Dessa maneira, sejam homens vestidos como *drag queens* ou a variedade de grupos diferentes na boate, a boate é um espaço de transgressão e manifestação dionisiaca.

## O erótico e a dor

Através da ambiguidade de medo, dor e desejo, a relação entre Débora e Vanessa é marcada por uma conexão fatal e quase predeterminada. É Vanessa quem está com Moira no início do conto, embora Débora não saiba disso. Enquanto ao decorrer do conto não temos informação sobre Vanessa, uma vez que a narração é centrada em Débora, é a vampira que se aproxima da vítima na festa. A relação predatória entre Vanessa e Débora configura um aspecto importante do erotismo que é a conquista, e para os vampiros, a caça. Quando Débora chega em casa e presencia a traição de Moira no chão da sala, “há uma cabeça cujos cabelos estão esparramados, caídos, misturados ao tapete. Essa cabeça é de uma mulher com costas ossudas que, ao ver Débora, se assusta” (Polessso, 2021, p.94). Paradoxalmente ao susto que Débora terá posteriormente ao ver os dentes de Vanessa na festa, a vampira se assusta ao ser pega sobre o ventre de Moira. Ao fim do conto, enquanto as personagens Débora e Vanessa estão sexualmente envolvidas, é informado que Vanessa é “a mesma mulher que dias atrás estava em sua sala. Com a língua entre as pernas de Moira. Mas Débora não sabe. Ela não vai saber” (Polessso, 2021, p.99). O que poderia ser apenas coincidência narrativa, pode também ser interpretado como uma caça de Vanessa, assim como mencionado anteriormente.

O conto não segue uma linearidade padrão, se iniciando já com os eventos que serão apresentados e descritos ao final do conto. Débora, a protagonista, se encontra amarrada em um ambiente estranho, caracterizado com cortinas vermelhas, discos de Leonard Cohen (músico canadense que trazia sexualidade, religião e morte

como temas principais em suas obras), um pequeno altar em uma parede preta com velas, estátuas e desenhos feitos com giz de cera. A descrição do ambiente com elementos do ocultismo é um aviso ao leitor em relação à temática que será abordada no conto, e que difere consideravelmente dos outros presentes na coletânea.

Ainda em relação ao quarto que Débora está, é descrito que ela está pendurada por uma “corda de sisal grossa com as pontas revestidas em couro cru que descem de dois ganchos presos no teto” (Polesso, 2021, p.92). Estando amarrada há quatro horas, a protagonista já não possui forças para se manter de pé. Assim, as primeiras sensações presentes no conto são de confusão e dor em decorrência das manchas arroxeadas em seus pulsos. A presença da dor ao longo do conto é constante, ora sendo associada com irritação pela enxaqueca, ora com prazer. Antes caracterizada como algo que lhe incomodava profundamente, o incômodo é substituído pelo prazer quando Débora está com Vanessa. Na cultura popular, o relacionamento entre um humano e um vampiro é constantemente associado à dor. A mordida em si é um dos exemplos emblemáticos do paralelo entre algo que tanto pode causar dor, como também prazer. De forma semelhante, dois temas comuns às histórias de vampiro são o amor e morte, elementos fundamentais do erotismo.

Segundo Meireles e Barbosa (2012, p.111), os rituais que se referem ao sangue contribuíram para o desenvolvimento do folclore que associa sangue e alma. Ao penetrarem na consciência popular, em específico no Leste Europeu (região também de origem de mitos sobre vampiros que inspiraram personagens na literatura), a palidez e a ausência de calor corporal em decorrência da falta de circulação sanguínea, eram considerados como abandono da alma e prova de que o indivíduo havia de fato morrido. Para Débora, mesmo com o sangue asfixiado ainda há pulsão e vida correndo. Diferente da crença popular, o sangue morto sem circular oxigênio e sujo não caracteriza falta de pulsão. Comparando o pensamento

da personagem acerca do próprio corpo com as características físicas da vampira que já não circula sangue e oxigênio, é possível considerar que para Débora, ainda há vida e pulsação em Vanessa.

O que se inicia como uma enxaqueca que a faz voltar mais cedo do trabalho se desenvolve para uma dor que se estende por dias. Durante todos os dias subsequentes, Débora procura sentir algo que não seja enxaqueca, até mesmo se auto infligindo dor com cacos de vidro. É o desejo pelo sentir que move os acontecimentos da narrativa. O desejo de sentir a continuidade que não encontrou com Moira, uma vez que ela a traiu; o sentir de uma angústia cujas lágrimas não saíam; o sentir de uma dor e prazer só encontrados no momento em que conhece Vanessa. Ainda que estivesse em um local desconhecido com uma mulher que lhe mostra os dentes e a assusta, Débora não foge, tampouco continua com medo.

Os momentos de letargia em que os animais estão dominados pelo desejo sexual são momentos de crise de seu isolamento. Nesses momentos o medo da morte e da dor é ultrapassado. Nesses momentos, o sentimento de continuidade relativa entre animais da mesma espécie, que não cessa de manter à parte, mas sem graves consequências, uma contradição da ilusão descontínua, é bruscamente revigorado (Bataille, 1987, p. 65).

A experiência erótica vivida por Débora confirma um impulso de vida que “se aproxima do impulso de morte, elevado e confirmado até o extremo. O eros é o médium da elevação da vida até a morte” (Han, 2017, p.50) porque mesmo que a atividade erótica seja inicialmente uma inundação da vida, o objeto da busca psíquica não é estranho à morte. Procurando se sentir viva através da dor, Débora sente a inundação da vida quando está com Vanessa, ainda que esteja aos poucos morrendo conforme perde o sangue que alimenta e mantém Vanessa viva. A relação entre as duas é inversamente proporcional, sendo também assimétrica, conforme discutido no capítulo anterior. Débora sente a vida renascer atra-

vés do corpo de Vanessa, e a partir disso, nada mais importa do que a experiência erótica entre as duas.

Débora não se afasta quando é mordida pela primeira vez, tampouco demonstra vontade de ir embora enquanto Vanessa a amarra, morde, domina e a enfraquece. Com requintes de sadomasoquismo, a protagonista sente prazer e se sente viva enquanto é dominada pela vampira. “Aproxima a boca de seu pescoço e morde com força. Débora se assusta. É a primeira vez que realmente sente alguma coisa em dias” (Polessso, 2021, p.99). Através do susto e da dor, Débora sente que está viva, diferente de toda apatia que ela sente ao longo do conto, com exceção de sua enxaqueca mascarada pelos remédios. A forma violenta e sedutora que Vanessa trata Débora é inebriante para a protagonista, que afirma morrer e acordar enquanto é beijada após a mordida (Polessso, 2021, p.99). “A violência, e a morte que a representa, têm um duplo sentido: de um lado o horror nos afasta, ligado ao apego que inspira a vida; do outro, um elemento solene, ao mesmo tempo assustador, nos fascina, introduzindo uma inquietação suprema” (Bataille, p.1987, p.30). Débora é fascinada por Vanessa, ainda que a vampira a assuste. Para a protagonista, o desejo arde como uma chama, a matando aos poucos para que se sinta viva.

A morte é um elemento importante tanto para as teorias de Bataille (1987) e Han (2017), quanto para a experiência erótica no conto. Para a protagonista, a morte é a redescoberta da própria vida através do encontro com Vanessa. É na passagem para a cupidez erótica que atua o fascínio fundamental da morte (Han, 2017) e sem ela na experiência erótica, não haverá amor (Bataille, 1987). Fascinada pelo perigo que Vanessa oferece, Débora encontra o sentimento de estar viva quando está em uma situação que lhe ameaça. Enquanto Vanessa suga o sangue de seu pescoço, Débora se regozija ao finalmente sentir algo após os dias letárgicos que viveu. Ainda que sente suas forças se esvaindo, a protagonista continua na dança erótica que ao

mesmo tempo lhe mata e devolve a vida. “Amolece. Segue. As pernas afrouxam, mas anda. Morre e acorda. Morre” (Polesso, 2021, p.99). Através do encontro que coloca sua vida em risco, Débora sente que toda a letargia e, como descrito pela protagonista, um pesadelo, que lhe acompanhou nos últimos dias pode se dissipar. Quando morre em Vanessa, Débora retorna a si mesma, pois o poder de eros implica uma impotência que faz o indivíduo se perder para um outro que novamente o coloca de pé (Han, 2017, p.49).

Na psicanálise freudiana, enquanto o prazer é um meio termo entre excesso e falta, a pulsão de morte é “uma satisfação que excede ao prazer e, ao contrário da pulsão sexual, produz desconexões” (Holck, 2006, p. 227). Débora vive no limiar da pulsão de morte ao longo do conto, mantendo comportamentos autodestrutivos procurando sentir algo. Ela consome álcool, come mal, se machuca com cacos de vidro, vive sem saber que dia é, apenas dormindo e acordando. Em oposição a essa autodestruição, Débora descobre que por meio de sua aniquilação em Vanessa, ela pode se inscrever em outros termos, mudando a forma como sente dor e a percebe em sua vida. Assim, a protagonista experimenta o paradoxo de se sentir viva estando tão perto do abismo da morte. Longe de ser apenas uma experiência erótica que lhe causa prazer físico, o encontro erótico com Vanessa lhe devolve o desejo pela vida. É a vampira que, com sua boca, pode matar Débora, mas também suga e cospe os demônios (Polesso, 2021, p.99) que perturbaram Débora durante todo o conto sendo a única coisa que ela era capaz de sentir. Vanessa substitui a dor cotidiana causada pelos demônios na vida de Débora, ora advindos da enxaqueca, ora do término, trazendo novas experiências que as conectam tanto física quanto emocionalmente ao permitir que Débora sinta estar viva novamente.

Ainda na psicanálise, Holck (2006) analisa a perspectiva laciana e a erótica que o autor apresenta a partir de Sade.

De Sade, Lacan (1960-1961/1991) retira a idéia de duas mortes: a primeira morte estaria ligada ao fim da vida, seu desenlace acidental ou na velhice; a segunda morte é relativa à pulsão de morte e define-se sob a fórmula paradoxal de que o homem aspira a aniquilar-se para eternizar-se, inscrever-se em outros termos do ser, como ocorre no espaço da tragédia antiga. (Holck, 2006, p.232).

Em *Os demônios de Renfield*, a morte não é apenas como a primeira é descrita, sendo o fim da vida. Ela é também a consumação do prazer máximo que um corpo pode alcançar. Diferentemente do que acontece com outros animais, o sexo entre seres humanos não visa unicamente a procriação, sendo também a exploração dos prazeres corporais. Origina-se, supostamente, quando se tem consciência do fim da vida (Bataille, 1987). A partir disso, o que seria a “primeira morte” para Lacan, é dissolvida em “pequenas mortes” ao longo da vida. Essas pequenas mortes são o orgasmo, no qual o indivíduo perde o controle pleno de seu corpo e se entrega ao prazer. Por essa razão, Débora morre e acorda para morrer de novo. Ela aniquila-se em sua relação com Vanessa, se inscreve em outros termos e acorda para reviver a mesma experiência. Ela morre inicialmente quando está dançando e é mordida, mas ainda que sinta medo, Débora prossegue em seu encontro ao ponto de estar, posteriormente, em um quarto amarrada por Vanessa.

O caos que segue Débora muda sua configuração. Anteriormente, a protagonista se perdia nas datas, não sabia se era dia ou noite e se sentia deslocada e vazia sem a presença de Moira. Entretanto, a desordem se apresenta como ausência de controle por parte de Débora após conhecer Vanessa. Ela aceita ser amarrada e abandonar o espaço central do controle de sua vida para que Vanessa a toque. “Débora está amarrada. Vanessa encontra sua artéria. Ela pulsa em descompasso. Débora ensaia um grito. E cala. Vanessa morde, suga, engole, morde, suga, cospe os demônios” (Polesso, 2021, p.99). Nas

linhas finais do conto, o silêncio após o grito pode ser interpretado tanto como o silêncio da morte de Débora, quanto como a realização de que Vanessa está cuspidando seus demônios e lhe tirando da desordem pós término.

O silêncio inconclusivo deixa em aberto possibilidades sobre o desfecho erótico das personagens. Débora pode ter morrido tanto de forma literal quanto pela *petite mort*, o orgasmo. Seja no orgasmo ou na morte, Débora se encontra a partir do contato com Vanessa. Assim, “o amor, enquanto conclusão absoluta, atravessa a morte. É bem verdade que morremos no outro, mas dessa morte surge um retorno a si mesmo” (Han, 2017, p.47). O erótico permite que Débora tenha acesso ao conhecimento de si mesma, explorando novas sensações, não temendo a morte e se entregando à Vanessa. Conforme observado por Loehnen (2024), quando mulheres se soltam e permitem experimentar prazeres no próprio corpo através do orgasmo, elas ressuscitam e voltam renovadas. Por essa razão, é com a morte e com o erotismo que Débora silencia seu grito e retorna a si mesma.

## Referências

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Brasília: José Olympio, 1988.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

CALASSO, Roberto. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CASE, Sue-Ellen. Tracking the Vampire. In *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991. Disponível em: <https://doi.org/10.1215/10407391-3-2-1>. Acesso em: 25 fev. 2025.

LOEHNEN, Elise. *Bem-comportadas: Os sete pecados capitais e o preço que as mulheres pagam para provar seu valor*. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2024.

GOTTLIEB, Alma. *Menstrual Taboos: Moving Beyond the Curse*. The Palgrave Handbook of Critical Menstruation Studies. Singapore, Palgrave Macmillan, p. 143–162, 2020.

GINWAY, M. Elizabeth. Vampiras Tropicais. *Zanzalá - Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, Juiz de Fora, 2019, v. 4, n. 1, p. 3-9. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/issue/view/1421>. Acesso em: 3 maio. 2025.

HAN, Byung Chul. *Agonia do Eros*. Petrópolis: Vozes, 2017.

HOLCK, Ana Lucia. As eróticas lacanianas e a inexistência do outro. *Ágora*, Rio de Janeiro, 2006, v. 9, n. 2, 225-240.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MACKAY, Danielle. The Maenads: The Women of Bacchus. *The Collector*, 2021. Disponível em: [https://www-thecollector-com.translate.google.com/maenads-women-bacchus/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pt&\\_x\\_tr\\_hl=pt&\\_x\\_tr\\_pto=sge&\\_x\\_tr\\_hist=true](https://www-thecollector-com.translate.google.com/maenads-women-bacchus/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=sge&_x_tr_hist=true). Acesso em: 08 mar. 2025.

Piatti-Farnell, Lorna. *The Vampire in Contemporary Popular Literature*. Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9780203501573>

PALMER, Paulina. Lesbian Gothic: Genre, Transformation, Transgression. *Gothic Studies*, v. 6, n. 1, p. 118–130, maio 2004.

PAZ, Octavio. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.

POLESSO, Natalia. *Amora*. São Paulo: Não editora, 2021.

RIBEIRO, Cláudia Maria. O imaginário das águas e o aprendizado erótico do corpo. *Educar em Revista*, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-40602009000300009>. Acesso em: 22 mar. 2025.

SILVA, Alexander; SILVA, Veridiana. Porque a alma da carne está no sangue: Uma leitura queer do vampiro na literatura brasileira finissecular. *Ângulo 130 - Literatura Comparada*, v. 1, p.109-117, jul. 2012.

## Sobre a autora

**Izabelly Tavares de Moraes** é mestranda do Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da UFG e professora da rede pública do estado de Goiás.

E-mail: [izabelly.tavares@discente.ufg.com.br](mailto:izabelly.tavares@discente.ufg.com.br)



# ESCRITAS DE RESISTÊNCIA

# O emparedamento como dispositivo para a construção do corpo subalterno em *Quarto de despejo: diário de uma favelada*<sup>1</sup>

Ângela Márcia dos Santos Façanha  
Yvonélio Nery Ferreira

No estudo *Dicção e emparedamento na literatura de autoria negra brasileira* (2022), Fernanda Rodrigues de Miranda conceitua o processo de exclusão e silenciamento legado a escritores/as negros/as na literatura como “emparedamento”, “dispositivo que organiza a literatura brasileira”, traduzindo para o “sistema literário, o epistemicídio que acomete as inscrições negras e à margem do centro hegemônico” (2022, p. 375; 377). Este dispositivo é moldado por vieses ideológicos racistas, elitistas e patriarcais, delimitando quem deve circular e ocupar a dimensão de escritor/a e quem deve ser relegado à classificação de subliteratura e/ou de não literatura. Portanto, é um mecanismo estruturante do sistema literário que transpõe para a literatura a hierarquia racial e a estratificação social imposta pelo racismo.

Nesse viés, o emparedamento é formado por dois mecanismos: o silenciamento e a categorização da autoria negra. Por sua vez, o silenciamento é apresentado como “sistêmico, histórico e concre-

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade dos autores com anuência do orientador.

to” (Miranda, 2019, p. 28). Por outro lado, a categorização funciona como um mecanismo de silenciamento, subjugando a autoria e a obra de escritores negros. Através da mesma, cria-se uma ideia de presença-ausência da autoria negra na literatura, estabelecendo um espaço de escuta para esses/as escritores/as, que os retiram da dimensão estética, criativa, imaginativa, ficcional e racional. Afastando-os do espaço discursivo e de escuta enquanto escritores/as literários/as, forjando às suas obras um lugar de subliteratura ou de não literatura dado por meio da classificação de escrita de testemunho, por exemplo (Miranda, 2022).

Consoante Miranda (2022), tal categorização parte das ações do mercado editorial e da crítica literária que visam estabelecer uma conexão entre a vida e a escrita nas obras literárias de autoria negra,

Uma espécie de ‘pacto de referencialidade implícita’ (MIRANDA, 2019, p. 121) presente não apenas em trabalhos acadêmicos, mas também como guia do mercado editorial, [que] tem nos levado a pensar em que medida o *dever* dessa autoria tem sido marcado por uma recepção que também plasma desejos sobre o *dever* do/a autor/a negro/a (Miranda, 2022, p. 376, itálicos da autora).

Nesse pacto da referencialidade, estabelece-se uma perspectiva de recepção, tanto por parte da crítica literária quanto pelo mercado editorial, que visa encontrar na escrita, no fazer estético de autoria negra, o dever ético desses escritores/as em relação à questão racial. Portanto, o emparedamento além de ser configurado como um dispositivo de silenciamento é também pensado por Miranda (2022) em sua dimensão categorizadora que visa enquadrar as dicções literárias de escritores/as negros/as em determinadas temáticas, espaços discursivos e de escutas, negando a dimensão criativa e imaginativa para além de suas vivências e experiências enquanto indivíduos negros. O que desvincula essa dicção da esfera literária.

De tal forma, é a partir dessa dimensão categorizadora do dispositivo do emparedamento que visamos analisar o processo de interferência editorial em *Quarto despejo: diário de uma favelada* como dispositivo para a subjugação da autoria e da autora, produzindo uma imagética de corpo subalterno. Em nosso viés de leitura, compreendemos e mobilizamos o processo de interferência editorial a partir do conceito de emparedamento, destacando a sua natureza categorizadora e subjugadora da obra e autoria negra.

## As interferências editoriais como mecanismo para a categorização da obra e autoria em Carolina Maria de Jesus

Elzira Divina Perpétua (2014), realizando a análise de *Quarto de despejo* em cotejamento com os manuscritos, pontua que a interferência editorial é bem mais marcante do que o editor deixou transparecer no prefácio da obra publicada em 1960. De tal modo:

Pela leitura dos manuscritos, é possível verificar que os atos do editor têm objetivo e alcance maiores que a simples seleção das histórias mais interessantes e que o resultado é a omissão de traços formais e temáticos que modificam a imagem da personagem principal dos diários (Perpétua, 2014, p. 144).

A pesquisadora ressalta alguns aspectos, nos quais nos permite visualizar como as intervenções editoriais tecem o sentido da narrativa de forma intencional, consoante o objetivo de apresentar ao público ora uma escrita moldada pela miséria e pela fome, ora uma escritora favelada e semianalfabeta sem quaisquer conhecimentos políticos, filosóficos, poéticos e imaginativos. Os pontos destacados por Perpétua (2014, p. 154-167) são: acréscimos, substituições, supressões de elementos linguísticos e de trechos narrados por Carolina.

Ao analisarmos os manuscritos em cotejamento com a obra publicada, *Quarto de despejo* (2014), a partir desses pontos destacados por Perpétua, observamos as intervenções do editor tecendo uma imagética da autora, assim como um viés de leitura, que visa consolidar a imagem de escritora proposta. Em diversos fragmentos, observamos que, por meio de substituições de letras nas palavras, constrói-se uma fonética diversa que não corresponde à gramática normativa da época, enquanto, nos manuscritos, pontua-se que Carolina segue essas regras gramaticais. Como observamos no excerto abaixo:

22 de junho [1958]: Comecei a escrever o que observava daquela *aglomeração* (Jesus, MQD, Diário 2, 22/06/1958, grifo nosso).

22 de junho [...]² Comecei a escrever o que observava daquela *agromeração* (Jesus, QD, 2014, p. 68, grifo nosso)³.

Desse modo, ressaltamos que mesmo quando Carolina traz uma escrita que segue as regras gramaticais, observamos a mão do editor interferindo, colocando uma escrita que foge a essas normalizações. Enfatizarmos que essa interferência não é para ressaltar a presença da oralidade, mas, sim, para construir uma imagem de sujeita autoral favelada, sem domínio intelectual e artístico. No fragmento supracitado, observa-se que a modificação de uma letra, de maneira intencional, por parte do editor, ajuda na consolidação da imagem da escritora semianalfabeta que vinha sendo desenhada na mídia. Seja na substituição de trechos, palavras ou até mesmo de uma letra na palavra, percebemos uma intenção, marcada por um viés ideológico, nesse processo. Partindo do pressuposto de que

---

2 As supressões nas citações de *Quarto de despejo* são indicadas por três pontos entre cochetes, ex.: [...], distinguindo-se das supressões do editor indicadas com três pontos soltos no texto, ex.: ..., e três pontos entre parênteses, ex.: (...).

3 No cotejamento entre manuscritos e obra publicada destacamos em itálico os trechos que foram suprimidos ou adequados pelo editor.

o “domínio [ou o desvio] da norma culta serve como fator de exclusão” (Dalcastagnè, 2012, p. 9), observa-se que em Carolina Maria de Jesus a palavra escrita, marcada pelos desvios da norma culta, assume uma dimensão política na inscrição de um corpo subalterno.

Assim, o desvio da norma culta, aliada à dificuldade de acesso à escola, a escritora frequentou apenas dois anos do ensino regular, serve como parâmetro para exclusão de Carolina da dimensão literária, “o fato dela ter apenas dois anos de ensino formal [...] foi justamente o que sustentou por muito tempo a sua marginalização no sistema literário, comprovando seu caráter elitista e restritivo” (Miranda, 2019, p. 162). Com base no fragmento acima e em outros trechos da obra, observa-se como o editor e, conseqüentemente, o mercado editorial, beneficiaram-se pelo desvio da norma culta da língua. Ainda que Carolina, em alguns pontos, não se afaste da norma padrão, a interferência editorial reduz sua escrita ao caráter de semianalfabetismo que já vinha sendo produzido por meio das reportagens e prefácio da obra. Portanto, a palavra escrita, em contraste com o valor que a autora atribui, exerce uma função de subjugação à corporeidade de Carolina Maria de Jesus na versão publicada.

Consoante Perpétua (2014), o processo de substituição de trechos, palavras ou letras na obra é o que destaca de forma mais assídua a intencionalidade do editor em:

Compor uma imagem da autora diferente da que aparece no manuscrito. Nesse tipo de interferência, nota-se que o editor elimina o que possa haver de suposta erudição ou mesmo de escoreito na linguagem de Carolina quando substitui suas supressões por termos mais populares. Observa-se, assim, um procedimento com base no processo de verossimilhança, ou seja, na adequação de uma imagem de Carolina à sua condição social (Perpétua, 2014, p. 155).

A constituição dessa imagem, no nível da escrita, de sujeita subalterna, favelada e semianalfabeta, por meio do processo de

verossimilhança à sua condição social, é ainda marcada pelo apagamento e/ou silenciamento da voz crítica de Carolina Maria de Jesus. Essa omissão é realizada pelas interferências no nível da construção sintática do discurso narrativo, ocasionando modificações no nível semântico, na construção de sentido do discurso carolineano, assim como da imagem discursiva da sujeita autoral. No fragmento a seguir, observa-se a substituição e a supressão de elementos sintáticos que influenciam na constituição semântica do discurso:

08 de agosto [de 1958] [...] Lavei as louças e sai de casa as 8 horas. Parei na banca de jornaes para ler as noticias principaes. Estou horrorissada porque a policia ainda não prendeu o Promessinha. O bandido insensato porque a sua idade ainda não lhe permite a conhecer as regras do bom viver. O promessinha é da favela **da** Vila Prudente. Ele comprova o que eu digo que as favelas não fórmam carater nobres. A favela é o quarto de despêjo. *E as autoridades ignoram o que tem nos quartos de despêjos* (Jesus, MQD, Diário 2, 08/08/1958, grifo nosso).

08 de agosto Saí de casa as 8 horas. Parei na banca de jornais para ler as noticias principais. A polícia ainda não prendeu o Promessinha. O bandido insensato porque sua idade não lhe permite conhecer as regras do bom viver. *Promessinha é da favela Vila Prudente*. Ele comprova o que eu digo: que as favelas não formam carater. A favela é o quarto de despejo. *E as autoridades ignoram que tem o quarto de despejo* (Jesus, QD, 2014, p. 107, grifo nosso).

Na versão publicada, há a supressão de elementos linguísticos definidores de espaços e sujeitos, como: o artigo definido *O* e a contração prepositiva *DA* na frase “*O Promessinha é da favela da Vila Prudente*” para “*Promessinha é da favela Vila Prudente*”. A supressão do artigo, que serve para determinar a qual sujeito específico Carolina está se referindo, retira a particularização do sujeito referenciado no discurso da autora. Já a supressão da contração pre-

positiva *da*, retira a delimitação de uma territorialidade específica na Vila Prudente, passando a corresponder, na versão publicada, a toda territorialidade da vila. No segundo fragmento que ocorre interferência editorial, há a supressão do artigo *O*, a substituição do pronome pessoal oblíquo átomo *NOS* pelo artigo definido *O* em “E as autoridades ignoram *o* que tem *nos* quartos de despêjos”, por “E as autoridades ignoram que tem **o** quarto de despejo”. Essas substituições e supressões modificam a dimensão semântica do discurso.

Nos manuscritos, a voz narradora diz que as autoridades ignoram os sujeitos que habitam as favelas, e não as favelas enquanto territorialidades, como está presente na versão publicada. Há a compreensão pelo discurso nos manuscritos que as autoridades têm dimensão e consciência da existência das favelas, mas ignoram os sujeitos que ali habitam, e, conseqüentemente, o sofrimento, a fome, a insalubridade que constitui os espaços das favelas, negando a dimensão humana desses sujeitos. Pelo discurso dos manuscritos, compreendemos que esse ato de ignorar esses sujeitos é uma escolha política e ideológica dessas autoridades, que funciona como mecanismo de morte para a população que ali reside. Enquanto na versão publicada, por meio da supressão e substituição de elementos linguísticos, percebemos uma nova construção sintática e semântica, cujas autoridades não têm conhecimento da existência da favela.

Para Verônica de Souza Santos Flôr (2023, p. 279),

Existe uma diferença entre ignorar a existência de algo e ignorar o que existe em algum lugar. Na frase apresentada por Carolina é isso que ela nos apresenta. Ao dizer que as autoridades ignoram o que tem nos quartos de despejos, ela não está ignorando os quartos, mas o sofrimento e a desigualdade e como tal não promovem uma mudança positiva porque não querem. Quando o editor modifica o trecho dizendo que as autoridades ignoram que tem um quarto de despejo na cidade, ainda que isso não exima os

governantes de resolver a situação, parece isentá-los da responsabilidade pelo descaso.

De maneira que, pela construção sintática do discurso apresentado na obra publicada, silencia-se a dimensão crítica de Carolina Maria de Jesus e retira, de certa forma, a responsabilidade do Estado pelas condições sociais vivenciadas pelos sujeitos que habitam a favela. Logo, mais uma vez, nega, encarcera e silencia a voz de Carolina e a dimensão política e ética que estrutura a extensão estética da narrativa. Assim, é a palavra escrita que mais uma vez passa por interferências com o intuito de produzir uma imagem específica de Carolina. Se no fragmento do dia 22 de junho de 1958 é o desvio gramatical que contribui para a criação de uma imagética de escritora semianalfabeta, no fragmento do dia 08 de agosto 1958, é a interferência no nível sintático do discurso carolineano que mobiliza para a leitura de sua obra uma imagética de escritora sem crivo crítico.

## A espetacularização da fome como “pedagogia de expiação” e sustentáculo para a categorização da escrita: a instituição do “Não Ser” em Carolina Maria de Jesus

Por meio das interferências editoriais, é possível averiguar, em diálogo com a redução da escrita à condição social da autora, um processo de espetacularização da fome. Tal processo pode ser lido a partir da dimensão sádica que constitui a relação da branquitude para com o sujeito negro (Nascimento, 2020). No modo de ver e de se relacionar com o outro racializado, a branquitude coloca o sujeito negro sempre a partir da dor, do sofrimento (Nascimento, 2020). De tal modo, a branquitude enquanto segmento social, instaurado na dependência com o sujeito negro, para se legitimar socialmente produz um local de subserviência, de subordinação, instaurando

um caráter de subumanidade ao outro racializado, colocando-o na dimensão de “Não Ser” (Kilomba, 2019; Carneiro, 2023). Na produção cultural, a constituição de imagens dos sujeitos negros em locais de subordinação, subserviência, negando-lhes a dimensão ontológica do ser, é parte do:

[...] racismo visual plasmado no tropos do sacrifício negro como pedagogia de expiação branca, sustentáculo de visões de mundo colonial-branquistas, é principalmente um tipo de sadismo racial que coloniza nossas miradas. Define uma política do prazer racista de ver corpos, personagens, subjetividades negras sendo subjugadas, violentadas, apagadas, humilhadas, mortas (Nascimento, 2020, p. 24-25).

De tal modo, observa-se que o processo de espetacularização da miséria e da fome pela interferência editorial é um recurso utilizado pela branquitude para expor e pôr à venda um corpo negro marginalizado a partir do sadismo racial. Um corpo à venda que, apresentado à “sociedade burguesa”, é transposto à condição de “artigo de luxo, de consumo” da branquitude (Soares, 2024, p. 99), ganhando a dimensão de corpo-mercadoria, que coloca Carolina numa dimensão subumana.

21 de maio [de 1958] [...] cheguei na rua Frei Antonio Santana Galvão 17 trabalhar para a Dona Julita

Ela disse-me para eu não iludir com os homens que eu posso arranjar outro filho e os homens não contribuem para criar o filho. Sorri e pensei: em relações aos homens, eu tenho experiências amargas. Já estou na maturidade, quadra que o senso já criou raízes. *Ela deu-me café, batatas doce abacate e comida. Ela ajunta papel para mim. Ela me favorece no que pode. De três em três dias eu vou visita-la porque sinto saudades. E para ela que eu conto as maguas pungentes, porque ela sabe aconselhar-me. Percibi que a minha existencia ficou mais suave, depôis que fiquei conheçendo, a Dona Julita*

*Vim para a minha casa. A minha grande casa que se fecha ou não fecha a porta, o vento penetra se é tépido, não notamos se é gélido, nos congela. Passei no acougue e comprei dez de carne moída*

Achei um cará no lixo, uma batata doce e uma batata solsa

Cheguei na favela os meus meninos estavam roendo um pedaço de pão duro. Pensei: para comêr êstes paes, era preciso que êles tivessem dentes elétricos

Não tinha gurdura. Puis a carne no fogo com uns tomates que eu catei la na Fabrica Pêixe puis o cará a batata solsa e agua. Assim que ferveu eu puis o macarrão que os meninos cataram no lixo. Os favelados aos pouco estão convencendo-se que para viver, precisam imitar os còrvos. Eu não vejo eficiência do serviço social em relação ao favelado. *Em vez de serviço social devia intitular-se serviço abstrato. Amanhã não vou ter pão. Vou cosinhar as batatas doce que a Dona Julita deu-me* (Jesus, MQD, Diário 1: segunda fase, 21/05/1958, grifo nosso).

21 de maio [...] Cheguei na rua Frei Antonio Santana de Galvão 17, trabalhar para a Dona Julita. Ela disse-me para eu não iludir com os homens que eu posso arranjar outro filho e [que]<sup>4</sup> os homens não contribui para criar o filho. Sorri e pensei: em relação aos homens, eu tenho experiencias amargas. Já estou na maturidade, quadra que o senso já criou raízes.

... Achei um cará no lixo, uma batata-doce e uma batata solsa. Cheguei na favela os meus filhos estavam roendo um pedaço de pão duro. Pensei: para comer estes pães era preciso que eles tivessem dentes eletricos.

---

4 Acréscimo do editor.

Não tinha gordura. Puis carne no fogo com uns tomates que eu catei lá na Fabrica do Peixe. Puis o cará e a batata. E agua. Assim que ferveu eu puis o macarrão que os meninos cataram no lixo. Os favelados aos poucos estão convencendo-se que para viver precisam imitar os corvos. Eu não vejo eficiencia no Serviço Social em relação ao favelado. Amanhã não vou ter pão. *Vou cozinhar a batata-doce* (Jesus, QD, 2014, p. 40-41, grifo nosso).

Neste fragmento, suprime-se todo um trecho, no qual Carolina Maria de Jesus narra a sua relação com Dona Julita, sujeita que muitas vezes ajuda a protagonista para a manutenção de sua família. Tal supressão consolida a ideia de miséria extrema de Carolina, haja vista que, ao suprimir a descrição que Carolina faz de dona Julita, também é retirada a descrição dos alimentos que Julita dá à Carolina, como as batatas-doces. Na versão publicada, essa supressão leva à produção discursiva em que é destacado que os únicos gêneros alimentícios consumidos por Carolina e seus filhos naquele dia são aqueles encontrados no lixo.

A terceira modificação observada é também um marcador da imagem que se busca construir para Carolina. Ao substituir “Vou cosinhar as batatas doce que a Dona Julita deu-me” por “Vou cozinhar a batata-doce”, suprimindo a presença de dona Julita e o marcador de plural, reforça uma condição subumana vivida por Carolina Maria de Jesus, pois não somente sua alimentação e de seus filhos é reduzida, como deixa subentendido que essa única batata é aquela encontrada no lixo. Conforme Perpétua (2014, p. 165), esse procedimento da:

[...] omissão à atuação constante de Dona Julita, além de apagar a possibilidade de solidariedade entre pessoas de classes sociais diferentes, serve para compor a imagem de que Carolina vivia exclusivamente dos produtos do lixo, seja no trabalho, catando sucatas para revender, seja na alimentação, catando alimentos deteriorados para comer.

De tal forma, essas substituições e supressões de informações pela ação editorial são marcas do processo de espetacularização da fome vivenciada por Carolina Maria de Jesus que, instaurado como um mecanismo ideológico, produz um corpo à venda pela branquitude.

Ao analisarmos a preparação da recepção de Carolina, observa-se que a espetacularização da fome não fica restrita ao discurso da obra, marcado pelas interferências editoriais, que veio a público. A imagem desse corpo à venda é estruturada ainda pelo jogo com elementos outros, como fotos da autora divulgadas nas reportagens que antecederam a publicação de *Quarto de despejo*. No fragmento a seguir, observa-se a produção de imagens plasmadas no “racismo visual” que estrutura a “pedagogia de expiação” destacada por Nascimento (2020, p. 24-25):

5 de maio [de 1959] [...] Eu olhava o Audálio e pensava: como será que êste homem conseguiu iducar-se assim? [...] Ele despediu-se. Combinamos que encontravamos dia 6 de Maio na Avenida Tiradentes para êle bater umas chapas nas *minhas atividades* (Jesus, MQD, Diário 14, 05/05/1959, grifo nosso).

6 de maio [de 1959] [...] Desçemos no Largo do Arouche E o Audalio começou a fotografar-me.

Ele levou no predio da Academia Brasileira de Letras<sup>5</sup>. Mandou-me sentar na porta Eu sentei, e puis o saco de papel a esquerda. O porteiro apareceu e disse; para eu sair da porta. Olhava-me com repugnancia

Contemplava os dois homens ao meu lado. O Audalio, e o porteiro que pegou meu saco de catar papel. O saco que

---

5 Embora nos manuscritos esteja Academia Brasileira de Letras, no contexto da narrativa entende-se que a autora refere-se à Academia Paulista de Letras, informação corrigida na obra publicada.

para mim tem um valor inestimável porque, é por seu intermédio que ganho o meu pão de cada-dia.

O Audalio surgiu e disse-lhe que foi èle quem mandou-me sentar no degrau que eu sei escrever melhor do que eles

E que eu estava na calçada e não estava no interior do prédio. O porteiro disse que não tinha permissão para deixar quem quer que fosse sentar-se na porta do prédio (Jesus, MQD, Diário 14, 06/05/1959).

No processo de preparação para a recepção de Carolina, escritora, forjada pela fome e no lixo, é a função de catadora que ganha destaque. Nesse viés, ao propor que fossem feitas fotografias de Carolina em suas atividades, Audálio situa a autora na porta da Academia Paulista de Letras não enquanto escritora, mas uma coletora de recicláveis que escreve. É a sua função de catadora, unido aos materiais recolhidos, representados pelo saco posicionado ao seu lado, e a posição geográfica na porta da Academia Paulista de Letras, que contribuirá na fotografia para a produção semiótica de escritora a ser divulgada.

Em *Casa de alvenaria* (1961), observa-se pelo discurso narrativo outro mecanismo de espetacularização da miséria vivenciada, quando da publicação de *Quarto de despejo*:

15 de agosto [1960] ... Aqueci água para tomar banho. Vou na Livraria levar um pouco de terra para por na vitrina. Estava chovendo, fomos de ônibus e quando chegamos na livraria vi o meu retrato na porta. Estou desenhada em ponto grande. E a favela. O que está escrito no quadro:

*Esta favelada, Carolina Maria de Jesus, escreveu um livro – QUARTO DE DESPEJO – A livraria Francisco Alves oferece ao povo* (Jesus, CA, 1961, p. 34, grifos da autora).

Na preparação desse corpo à venda, são utilizados elementos que remetam à condição social e geográfica vivenciada por Caro-

lina Maria de Jesus, como a utilização da terra da favela na vitrine da casa editorial no dia do lançamento de sua primeira obra. Assim como o acionamento de recursos discursivos que situam e reduzem Carolina, enquanto escritora, à sua condição socioeconômica, como a recorrência do adjetivo favelada e a imagem da favela como pano de fundo no cartaz. O uso do adjetivo dialoga com a produção das imagens de Carolina proposta pelo editor, destacada no fragmento do dia 05 de maio de 1959.

De tal maneira, a espetacularização da fome é mobilizada, na preparação da obra e de sua recepção, como um dos mecanismos para subjugar Carolina Maria de Jesus. Assim, Carolina é colocada como um corpo à venda pelo mercado editorial, dado que a espetacularização da fome e da miséria vivenciada, ou seja, da sua condição socioeconômica, mediante sua divulgação e na estruturação discursiva de sua obra, a coloca como um objeto à venda e exposta para os sujeitos “civilizados” conferirem a condição subumana que vive a população negra. Portanto, Carolina, tendo sua imagem de escritora construída a partir de certos estereótipos como favelada, lixeira, passou pelo processo de coisificação do Ser. De tal forma, é o seu corpo a mercadoria à venda, é a sua experiência de favelada e a indigência humana, aí representada, o produto de recepção e não sua obra, na dimensão estética, ética e política.

Portanto, observamos, nesse percurso criativo da imagética de escritora favelada, o trabalho ideológico da branquitude, mediante o seu pacto narcísico (Bento, 2022), colocando constantemente Carolina no local de subserviência, subordinação e até mesmo de não existência humana. Negando-lhe, de tal modo, o local de ser sujeita discursiva de sua própria obra. Assim, colocar Carolina Maria de Jesus nessa dimensão de não escritora literária, e sua obra somente como documento social, estruturada mediante uma dimensão da fome e da miséria a qual a autora estava submetida, é negar a di-

menção poética, política, filosófica, ou seja, negar a própria forma de trabalhar a palavra e voz à Carolina.

De tal modo, é também indeferi-la enquanto produtora de conhecimento e sujeita racional. A emparedando à condição de não escritora, ou de escritora favelada, semianalfabeta, sem requintes poéticos, estéticos, filosóficos, políticos e éticos, a colocando à margem do que se entende por literário. O ato de emparedá-la nesse *locus* de escritora favelada e semianalfabeta está ligado à própria constituição do sistema literário brasileiro, enquanto um espaço de disputa discursivo e ideológico cujo valor estético conferido a produção literária é mediado pela cor, gênero e condição socioeconômica da autoria (Miranda, 2022).

Ressalta-se ainda que, nesse processo de emparedamento da obra e da autora a partir da redução da escrita à sua condição socioeconômica, não se focaliza a dimensão estética e ética ao abordar a temática da fome, por exemplo, na qual a forma estética da narrativa torna-se expressão do conteúdo (Bakhtin, 2014). O que ganha destaque, portanto, é a produção de uma imagem-produto da autora, resultante do processo de espetacularização da fome por parte da ação editorial. A classificação da obra de Carolina Maria de Jesus como documento social, assim, é, primeiramente, dada pela ligação entre escrita-vida, isto é, pelo que Fernanda Miranda (2019; 2022) nomeia como “pacto de referencialidade”, enquanto instrumento tanto do mercado editorial como da crítica.

Logo, é através desse pacto que o processo de interferência editorial leva à redução da escrita e da imagem discursiva de Carolina Maria de Jesus a sua “condição social” (Perpétua, 2014, p. 155). Nesse percurso, produz-se tanto um viés discursivo da narrativa, como também é inaugurada uma perspectiva de leitura, cuja dimensão “hipermimética do texto” (Bosi, 2002, p. 251) é colocada em primeiro plano, na qual a relação escrita-vida torna-se o norte para as discussões analíticas que seguiram à obra (Miranda, 2022).

## Considerações finais

Nesta discussão, analisou-se a construção de uma imagética de corpo subalterno à Carolina Maria de Jesus a partir do processo de interferências editoriais, lido, aqui, desde o conceito de emparedamento desenvolvido e compreendido por Fernanda Miranda (2022) como dispositivo estruturado nos vieses ideológicos racistas, elitistas e patriarcais que constituem a sociedade e a literatura brasileira. Por meio do estudo, foi possível averiguar que as interferências editoriais em *Quarto de despejo* são pautadas em um viés ideológico colonial que limita e subjuga autoria e autora, servindo como mecanismo para a construção de um corpo/imagética de subalterna à Carolina Maria de Jesus.

Tais interferências são apresentadas a partir de dois níveis: no da escrita e no temático. A partir das intervenções no nível da escrita, observa-se a produção e o reforço de estereótipos em torno da população negra que guiam a leitura da obra, restringindo o reconhecimento da dimensão estética e criativa de Carolina Maria de Jesus. Aliado às intervenções na escrita carolineana, tem-se o processo de espetacularização da fome, enquanto uma intervenção no nível temático. Aqui, para além da redução de sua dicção literária a sua condição geográfica e socioeconômica, que nega a autonomia literária de Carolina a partir do pacto de referencialidade, é estruturada a categoria de corpo-mercadoria, pautada no racismo visual (Nascimento, 2020), produzindo uma imagética de Carolina como símbolo da miséria favelada. Tal categoria é moldada conforme as expectativas do mercado editorial, da branquitude, que expropria e subordina a autoria negra e o sujeito negro. Portanto, compreende-se que as interferências editoriais, lidas a partir do dispositivo do emparedamento, produziram uma imagética de corpo subalterno à Carolina Maria de Jesus.

## Referências

- BAKHTIN, Mikhail. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini [et al]. 7º ed. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 13-70.
- BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CARNEIRO, Sueli. *Dispositivo da racialidade: A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2023.
- DALGASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.
- FLÔR, Verônica de Souza Santos. Está claro que ele estando na sala de jantar não vae ver o que presta no quarto de despejo?: Edição de manuscritos referentes a Quarto de Despejo: Diário de uma favelada. 2023. 349f. Tese. (Doutorado em Língua e Cultura) – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/38616>. Acesso em: 01 de ago. de 2024.
- JESUS, Carolina Maria de. *Casa de Alvenaria*. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1961.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário 1: Segunda fase*. São Paulo: [s.n.], 02/05/1958-15/06/1958. 389 p., Orig.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário 14*. São Paulo: [s.n.], 29/04/1959-12/05/1959. 102 p., 2 doc., Orig.
- JESUS, Carolina Maria de. *Diário 2*. São Paulo: [s.n.], 15/06/1958-08/08/1958. 394 p., Orig.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favela*. 10ª ed. São Paulo: Àtica, 2014.

- KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação* – Episódios de racismo cotidiano. Tradução Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Silêncios prescritos: estudos de romances de autoras negras (1859-2006)*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.
- MIRANDA, Fernanda Rodrigues. Dicção e emparedamento na literatura de autoria negra brasileira. *Organon*, v. 37, n. 74, jul/dez, p. 375-387, 2022. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/organon/article/download/125597/87453>. Acesso em: 07 de jul. de 2023
- NASCIMENTO, Tatiana. *Racismo visual/sadismo racial: quando (?) nossas mortes importam*. São Paulo: Série Pandemia, N-1 edições, 2020.
- PERPÉTUA, Elzira Divina. *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Belo Horizonte: Nandyala, 2014.
- SOARES, Macksa Raquel Gomes. Narrativas da precariedade: perspectiva do feminismo negro decolonial na obra “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus. In: MARINHO, Ana Cristina *et al.*, (orgs.). *Corpos, feminismos e performances em perspectivas decoloniais*. 2024. p. 97-116.

## Sobre os autores

**Ângela Márcia dos Santos Façanha** é Doutoranda em Letras e Linguística, área de Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/FL/UFG), Goiânia-GO. Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Regional do Cariri (PPGL/URCA), Crato-CE.

E-mail: [angela234@discente.ufg.br](mailto:angela234@discente.ufg.br).

**Yvonélio Nery Ferreira** é Professor da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás (FE/UFG) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, na área de Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (PPGLL/FL/UFG), Goiânia-GO. Doutor em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (PPGLit/UFSC), Florianópolis-SC.

E-mail: [yvonelioferreira@ufg.br](mailto:yvonelioferreira@ufg.br).

# Ancestralidade negra como resistência à colonialidade em *Maréia*, de Miriam Alves<sup>1</sup>

Lorrany Andrade da Cruz Dourado  
Flávio Pereira Camargo

Recentemente, em 2022, Miriam Aparecida Alves completou quatro décadas de carreira. No livro *Miriam Alves Plural: teoria, ensaios críticos e depoimentos* (2022), os textos de diferentes pesquisadoras e pesquisadores trazem a importância de Miriam Alves no cenário da literatura negra brasileira contemporânea. Nascida em São Paulo, no ano de 1952, ela é assistente social, professora, ensaísta, escritora e poeta. Sua produção literária começou a ser publicada em 1982, na quinta edição dos *Cadernos Negros*, e desde então, vários de seus textos fizeram parte dos *Cadernos*. Entre suas obras ficcionais publicadas individualmente constam três livros de poemas, dois de contos e dois romances.

Segundo Bruno Duarte Nascimento (2022), em “A presença de Miriam Alves no campo literário brasileiro contemporâneo”, a escritora “tem 46 textos publicados em coletâneas e sete publicações individuais. E parte dessas obras está publicada em língua inglesa e alemã, o que demonstra a sua circulação para além das fronteiras do campo literário nacional” (Nascimento, 2022, p. 15). Desse modo, é notável a sua relevância, tanto nacionalmente, quanto internacionalmente.

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade dos autores com anuência do orientador.

Porém, de acordo com a própria autora em uma entrevista a Joelma Santana Siqueira e a Vivaldo Andrade dos Santos, o seu reconhecimento como escritora veio primeiro no exterior (principalmente nos Estados Unidos), bem antes do que no Brasil. Ela foi convidada por várias universidades nos Estados Unidos e participou de várias antologias nesse país e em outros, como Alemanha e França.

Os textos literários de Miriam Alves estão profundamente marcados pela condição do povo negro brasileiro. Segundo Cristian Sales (2022), a escritora, ao abordar as questões sociais e individuais da sociedade brasileira “assinala laços mais estreitos com a realidade e, ao dar forma aos objetos ou quaisquer outros elementos que se tornem verossímeis, se coloca publicamente como uma mulher negra” e assim, “ao afirmar-se como sujeito e objeto de sua escrita, tem-se uma voz que se insurge aos padrões impostos pelo patriarcado e que nega a submissão e a subjugação atribuída aos corpos negros” (Sales, 2022, p. 117).

Dessa forma, julgamos pertinente discutir brevemente sobre o conceito de literatura negra. De início, Conceição Evaristo, na sua dissertação de mestrado, discute sobre a Literatura Negra. A autora apresenta a relação dela com o Movimento Negro, que inicia um processo de *africanização* na década de 1970, “como busca de construção de uma identidade negra” (Brito, 1996, p. 15). Diante do crescimento da denúncia contra o racismo pelo Movimento Negro foram aparecendo historiadoras/es e escritoras/es negras/os com a sua própria produção, como forma de questionar a cultura oficial branca. Nesse sentido, Miriam Alves diz: “a fala do isolamento se transforma em uma fala coletiva que agrega várias vozes [...]. A literatura negra brasileira tem a construção de todo um arcabouço de ideias, que se estende, faz e se refaz” (Alves apud Fernandez, 2022, p. 67).

O Movimento Negro se torna um espaço ideológico no qual se vai gerar e/ou alimentar a conscientização desse discurso, sendo,

então, uma mola propulsora para a literatura negra e o maior lugar de recepção dessa escrita, pois

há a opção consciente por produzir uma literatura que se faz negra, não somente pela cor da pele do autor que a produz, mas antes de tudo, pelo **eu negro** consciente na escritura de si próprio, onde a busca de um discurso literário renovado, redimensionado, fundamenta-se na trama existencial deste **eu negro** a se dar em consonância a uma cosmogonia negra. (Brito, 1996, p. 15-16, grifos da autora)

Assim, de acordo com a escritora, na literatura negra, a/o autor/a se situa como conscientemente negra/o na escritura, o que implica o que ela chamou de cosmogonia negra, que se constitui por meio de símbolos, linguagens, memórias, interpretação do mundo, pelos quais essa autoria procura assumir seu “corpus” negro, e apresenta uma visão própria que é conflitante com a visão do branco sobre o sujeito negro. Desse modo, “encontramos num texto negro um ‘eu negro’ **enunciador** e **enunciado** que produz um discurso **do negro** em contraposição de um discurso **sobre o negro** produzido pela literatura branca” (Brito, 1996, p. 41, grifos da autora). Dessa maneira, esse discurso rompe com a ótica colonizadora e hegemônica sobre o sujeito negro, uma vez que agora é ela/e o *sujeito* do discurso, não mais um *objeto* descrito, como diz Grada Kilomba (2019). Esse processo é uma marca fundamental da literatura negra, pois define o seu surgimento no Brasil, justamente por ver e interpretar o mundo de modo diferente, tendo em vista sua vivência como pessoa negra.

Em relação a essas vivências, Conceição Evaristo cunha o conceito de “escrevivência”:

Ele [o texto] tem uma autoria, um sujeito, homem ou mulher, que com uma subjetividade própria vai construindo sua escrita, vai inventando, criando o ponto de vista do texto. Em síntese, quando escrevo, quando invento, quando

crio a minha ficção, não me desvinculo de um corpo-mulher-negra em vivência e que por esse ser o meu corpo, e não outro, vivi e vivo experiências que um corpo não negro, não mulher, jamais experimenta. (Evaristo, 2009, p. 18)

Dessa forma, as vivências de Evaristo, em seu corpo-mulher-negra, fazem com que seu texto literário seja traçado a partir das particularidades e da consciência de um sujeito marcado pela dupla subalternidade de ser mulher e negra em um sistema patriarcal-racista (Gonzalez, 2020). Portanto, a “[e]screvivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade” (Evaristo, 2020, p. 38).

Essa escrevivência é notável nos romances de Miriam Alves: *Bará: na trilha do vento* (2015) e *Maréia* (2019). Em relação a essas obras, Fernanda Miranda (2022, p. 212) observa que ambas compõem “um projeto mais amplo da autora, centrado nos quatro elementos vitais: ar (*Bará*) e água (*Maréia*), fogo e terra”. Ainda de acordo com a autora,

Eles permitem ver o trânsito entre temporalidades da experiência histórica negra, de modo que o contexto contemporâneo em que as personagens estão situadas não as impede de experimentar fragmentos do passado. A ancestralidade negra compõe o sistema ficcional, mas também a memória de quem escravizou, libertando ambas as narrativas do silêncio da História – que tem favorecido somente um lado. Narrativas encruzilhadas de personagens negros e brancos, que deixam ver, entre seus passados e desafios contemporâneos, uma *relação* complexa e não maniqueísta (Miranda, 2022, p. 213).

Logo, percebemos a importância da herança ancestral negra e da temporalidade espiralar, não-linear construída por Miriam Alves em seus romances. Nesse sentido, este capítulo tem como objetivo analisar a forma como a ancestralidade negra é uma forma de re-

sistência à colonialidade vivenciada pela personagem principal de *Maréia* (2019), mulher negra movida pelas águas dos mares e pela herança musical de sua família.

## Caminhando nas espirais do tempo: a herança ancestral de Maréia

O romance *Maréia* acompanha o cotidiano e os conflitos de dois núcleos de personagens: o de Maréia e o de Alfredo. Estruturalmente, os capítulos intercalam-se entre ambos até finalmente a história deles se cruzarem e entrelaçarem ao final do livro. Por um lado, Maréia Nunes Santos, mulher negra, herda, de sua família, a música e o encanto pelas águas e, por outro lado, Alfredo Menezes de Albuquerque, cuja ancestralidade representa a experiência histórica da branquitude no país, herda doenças, maldições e uma perpétua ansiedade e sudorese nervosa que persegue seus ancestrais há décadas.

Neste capítulo, faremos um recorte e focaremos apenas no núcleo de Maréia, pois nosso objetivo é fazer uma análise da ancestralidade negra da personagem e o seu papel essencial enquanto resistência à colonialidade. Cercada por mulheres negras, a protagonista se fortalece por meio de suas ancestrais e sua sabedoria. Nesse viés, Fernanda Miranda, em seu artigo “Ao redor de *Maréia*: algumas notas sobre a ficção de Miriam Alves”, afirma que

[a]ssumimos, como forma de ler o contemporâneo e entender as clivagens do tempo, a complexidade interno do espaço enunciativo formado por mulheres negras, entendendo a intersecção de gênero e raça como via produtiva/criativa para pensarmos subjetividades, resistência, proposições e interpretações da realidade, da cultura e do discurso, que restavam ocultas ou apagadas nos arquivos textuais das literaturas nacionais (Miranda, 2022, p. 210).

Assim, observamos a forma como a interseccionalidade de gênero e raça apresenta-se como essa via produtiva/criativa para pensarmos nas subjetividades, na construção da resistência, da cultura e do discurso nas personagens que fazem parte do núcleo de Maréia, nossa protagonista. As pessoas de sua família a cercaram, desde a infância, de alegria, música, histórias e sabedorias ancestrais, experiências que a acompanham em sua vida adulta e em sua carreira de musicista.

Desde o início da narrativa é evidente qual é a herança de Maréia: ela herda “uma busca, uma memória, uma conexão com o mar, a música” (Miranda, 2022, p. 218). Na sua primeira aparição, a personagem está cercada pelos dois instrumentos que toca (a flauta e o violoncelo) e por meio dos quais sente conexão profunda com a música e com seus ancestrais, a exemplo de seu bisavô, que era músico e tocava pí-fano, cujo retrato repousa sobre a cômoda da protagonista.

A avó Dorotéia ou Déia é a matriarca da família e personagem muito importante para o entrelaçamento de tempo, memória e ancestralidade.

A sonoridade a fazia lembrar os relatos de Maria Dorotéia Nunes dos Santos, chamada carinhosamente de vô Déia, transmitia à neta, detalhes sobre sua ascendência, para que a memória não esmaecesse na bruma branca do esquecimento. A avó contava que descendiam de Takatifu, aquele que nasceu sagrado, irmão gêmeo de Atsu, o mais jovem dos dois; afirmava que lá naquele tempo, em outras terras que não aqui, eles, ao nascerem, foram considerados dádivas dos deuses (Alves, 2019, p. 27).

A história dos gêmeos Takatifu e Atsu desenrola-se aos poucos ao longo do livro, mas sempre influenciaram os caminhos de Maréia, como a sua trajetória musical. Nesse sentido, acompanhamos os desafios que ela teve que enfrentar no ambiente acadêmico para construir sua carreira como musicista de sucesso:

Não esmoreceu, frente ao espanto causado no corpo docente, na graduação da Faculdade de Música; ao escolher flauta e violoncelo, os olhares dos professores diziam mais que as palavras, ao tentarem convencê-la a optar por algo mais apropriado a pessoas como ela. Graduou-se. O desejo de aperfeiçoamento a levou a cursar pós-graduação em História da Música Brasileira; depois de muito argumentar, conseguiu aprovação do projeto de pesquisa, sobre a obra do maestro da corte de Dom João VI, no Brasil, Padre José Mauricio Nunes Garcia, personagem relatado nas histórias de dona Déia, como descendente dos gêmeos Takatifu e Atsu, portanto, seu parente remoto que, assim como ela, possuía a capacidade de reproduzir os sons das coisas (Alves, 2019, p. 29).

Esse espanto do corpo docente e a tentativa de convencê-la a escolher outros instrumentos “apropriados para pessoas como ela” revelam o controle e o cerceamento que a branquitude impõe sobre corpos negros. Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação* (2019), discute profundamente sobre o centro acadêmico, não como um local neutro, mas como um espaço branco onde “acadêmicas/os brancas/os têm desenvolvido discurso teóricos que formalmente nos construíram como a/o ‘Outras/os’ inferior” (Kilomba, 2019, p. 50). Dessa forma, para os docentes, instrumentos considerados eruditos e de certa forma, até elitizados, não seriam adequados para Maréia, ou seja, há uma descrição, classificação, desumanização das pessoas negras.

O fato de que a personagem teve que argumentar bastante para conseguir a aprovação do seu projeto de pesquisa demonstra a tentativa de hostilizá-la e afastá-la da universidade e do seu objeto de pesquisa, tornando esse local um espaço de violência, como diz Kilomba (2019). Nesse sentido, Nelson Maldonado-Torres (2018), em “Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas”, discorre sobre a colonialidade do poder, do ser e do saber ao afirmar que as

Ideias sobre o sentido dos conceitos e a qualidade da experiência vivida (ser), sobre o que constitui o conhecimento ou pontos de vista válidos (conhecimento) e sobre o que representa a ordem econômica e política (poder) são áreas básicas que ajudam a definir como as coisas são concebidas e aceitas em uma dada visão de mundo. [...] É somente em virtude da articulação de formas do ser, poder e saber que a modernidade/colonialidade poderia sistematicamente produzir lógicas coloniais, práticas e modos do ser que apareceram, não de modo natural, mas como uma parte legítima dos objetivos da civilização ocidental moderna (Maldonado-Torres, 2018, p. 48-49)

Dessa maneira, a lógica colonial, que se fundamenta nesses três pilares, busca controlar a subjetividade do sujeito colonizado. Como afirma Torres, “o sujeito, portanto, é um campo de luta e um espaço que deve ser controlado e dominado para que a coerência de uma dada ordem e visão de mundo continue estável” (Maldonado-Torres, 2018, p. 50). Logo, percebemos que o corpo docente branco da universidade de Maréia tenta controlar e dominar a protagonista para que ela permaneça em um lugar que não desestabilize a visão eurocêntrica e colonial em relação a determinado saber, no caso, a música.

Nesse sentido, os comentários que ela ouviu ao abrir a sua escola de música exercem essa mesma função de mantê-la em uma posição pré-determinada pela academia branca:

Resolveu, após graduar-se, abrir uma escola de música; a ousadia da empreitada fomentava comentários de desestímulo. Ouvia das pessoas próximas: “Alguém, como ela, se meter com música erudita. Como pode? E, ainda por cima, abrir uma escola? É metida mesmo! Isso não vai dar certo”. Não desistiu, seguiu em frente em seu intento, inspirava-se na trajetória de vida do maestro Padre Maurício, compositor do hino nacional do Brasil (Alves, 2019, p. 31).

Desse modo, é dito que a música erudita é incompatível com uma pessoa negra, porque esse é o domínio que a branquitude afirma ter para si, portanto, sinal de sua superioridade. Sob essa ótica, esses julgamentos são similares aos ouvidos por Kilomba (2019) ao desenvolver a sua pesquisa. De acordo com a autora,

tais comentários revelam o controle interminável sobre a voz do *sujeito negro* e o anseio de governar e comandar como nós nos aproximamos e interpretamos a realidade. Com tais observações, o *sujeito branco* é assegurado de seu lugar de poder e autoridade sobre um grupo que ele está classificando como 'menos inteligente' (Kilomba, 2019, p. 55).

Dessa forma, a protagonista está em um local de não pertencimento, segundo a colonialidade do saber (Maldonado-Torres, 2018). Entretanto, apesar desses esforços, Maréia é fortalecida pela sua ancestralidade e persiste em seus intentos, resistindo à colonialidade, pois o seu objetivo é seguir a trilha dos seus ancestrais.

Essa trilha é construída a partir da coletividade e do acolhimento que caracterizam a família de Maréia: ao dirigir em direção a casa (inclusive, ao lado do mar) da avó Déia, de sua mãe, Tânia; e de sua tia, Caciana, todas musicistas e com as quais forma um conjunto musical só de mulheres, notamos a felicidade e a ansiedade da protagonista para voltar aos braços e companhia de pessoas amadas. A música sempre inundou a casa, como nos velhos tempos, em que seu avô Marcílio e o seu pai Dorival estavam de folga da Marinha do Brasil. Ou seja, a ligação com o mar é intrínseca à sua ancestralidade. O seu legado é harmonia, leveza, resistência, insubordinação, acalento das águas salgadas.

Os homens da família, no presente da narrativa já falecidos, vidas interrompidas no fundo do mar, contavam suas histórias de marinheiros, especialmente vô Marcílio, que tem Mar no nome assim como a neta. Segundo Miranda (2022, p. 216),

a kalunga (lugar sagrado, de proteção) em *Maréia* remete também à memória do mar como lócus de insubmissão e revolta, pois certos caracteres de vô Marcílio podem lembrar João Cândido, o aguerrido Almirante Negro. Vô Marcílio é um griô cujas histórias partem do mar e, quando as conta, ao mar retorna.

Dessa forma, Vô Marcílio “reorganizava memórias ouvidas, vivenciadas, reaviva memórias que se apagavam nas memórias alheias, às vezes as palavras emudeciam, os olhos marejavam” (Alves, 2019, p. 49). Dentre tais memórias, a história da Casa dos Zungus e da Tia Fé é emblemática, pois demonstra a resistência ancestral do povo negro e sua insubordinação às estruturas coloniais e racistas: na época da escravização, por exemplo, tia Fé era quituteira e fazia comidas e vendia nos mercados e feiras. As quituteiras, no final do dia e da semana, tinham que dar um tanto arrecadado aos patrões (senhores brancos), porém, sempre guardavam um pouco para comprarem casas nos arredores e estabeleciam as Casas dos Zungus, pontos fixos de venda.

A partir desses pontos, formavam-se comunidades negras de resistência ao poder colonial: “Naquele tempo, dentro da capital do Império, formou-se verdadeira cidade negra, com regras próprias de convivência, cumplicidade e afetividade, onde era possível cultuar os deuses sagrados” (Alves, 2019, p. 50-51). Além disso, a casa da tia Fé era um esconderijo para os evadidos das fazendas, onde eram alimentados e recebiam vestimentas para passarem por libertos. Estabelecia-se, ainda, uma rede de informações e de resistência, já que se poupava dinheiro para alforriar os cativos, pagar falsificadores de carta de alforria e uma série de artimanhas com a finalidade, segundo vô Marcílio, de “driblar os abusos dos autointitulados proprietários de pessoas, que nos escravizaram e ainda obtinham lucros, a preços exorbitantes, taxando a liberdade que, diga-se de passagem, é direito de todos” (Alves, 2019, p. 53-54).

Nesse contexto, observamos uma atitude decolonial. Segundo Maldonado-Torres (2018), ao citar Fanon, a decolonialidade implica construir um mundo de oposição

à catástrofe metafísica, ao paradigma da guerra e à separação ontológica. Essa luta é buscada com amor – como atitude positiva do condenado – e raiva – como uma forma de negação que é inspirada e orientada pela atitude positiva do amor. Amor e raiva são expressões do ‘sim’ e do ‘não’ que Fanon identifica como primárias da agência decolonial e da atitude decolonial. [...] A decolonialidade, portanto, tem a ver com a emergência do condenado como pensador, criador e ativista e com a formação de comunidades que se juntem à luta pela descolonização como um projeto inacabado (Maldonado-Torres, 2018, p. 53)

Essa é a atitude presente nas/os ancestrais de Maréia, que constroem comunidades de oposição e resistência ao contexto de extrema desumanização em que estão envolvidos. A personagem, no mundo contemporâneo, tem a mesma postura em relação aos obstáculos e empecilhos criados por uma sociedade fundamentada na colonialidade, e opõe-se veementemente às tentativas de silenciá-la.

Nessa perspectiva, as histórias, tanto dos homens quanto das mulheres da família de Maréia, fortalecem-na e ajudam-na a desvendar os mistérios de sua ancestralidade. Em primeiro lugar, é pertinente refletir sobre a trajetória das três mulheres: a mãe Tânia, a tia Caciana e a avó Déia e a fortaleza delas, apesar dos obstáculos e imprevistos da vida. Kilomba (2019) destaca o lugar social das mulheres negras como *Outro do Outro*, uma vez que são interseccionadas pelas opressões de gênero e de raça, ou seja, passam pelo racismo genderizado. A margem, conforme a autora, “é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos”, assim a margem “é tanto um local de repressão quanto um local de resistência” (Kilomba, 2019, p. 68). Desse modo, Déia, Caciana e Tânia são exem-

plos de mulheres negras à margem que transformaram o local de repressão em um de resistência:

Eram três mulheres, fortes, frágeis, determinadas, acumulavam sabedorias nas vivências cotidianas. Apoiavam-se, tocavam a vida como um barco, revezavam no comando do leme, acertavam o rumo, juntas evitavam a deriva, seguiam navegando sob a liderança de Dorotéia. A avó, um verdadeiro relicário de lembranças, aguçava a curiosidade da neta que, desde criança, inquiria-a sequiosa em inteirar-se dos pormenores das histórias cifradas em metáforas (Alves, 2019, p. 72).

As histórias cifradas em metáforas, de avó Déia, são parte do mistério ancestral que Maréia deseja desvendar e estão relacionadas ao mar e a um objeto-artefato que faz parte da família da protagonista e que retornará ao lugar onde pertence ao final do romance. Esse mistério é construído de forma complexa e os fios e peças desse quebra-cabeça entrelaçam-se e encaixam-se aos poucos.

Uma cena importante para entendermos tal mistério é relacionada ao pai e ao avô de Maréia. Como já mencionamos anteriormente, ambos morreram no mar. Maréia, a caminho da casa de sua família, para em uma praia, pega um barco em miniatura e coloca dois bilhetes, um para o avô e outro para o pai, e empurra o barco para as águas.

Hipnotizada, olhando o ponto em que ele sumira, murmurou trecho do bilhete que escrevera. “É preciso reaver os nossos pertences, tragados pela ganância alheia. É preciso nos devolver a nós mesmos, como o senhor dizia, vovô. O senhor e o papai não puderam ficar, a senhora das águas os requisitou antes. Mas, como diz vovó, não temos que lamentar.” Ela se referia ao enigma sobre a existência de um objeto-símbolo, que era mencionado com frequência na família, num detalhe aqui outro ali, pistas insuficientes para montar aquele quebra-cabeça (Alves, 2019, p. 56).

Até o final da narrativa o quebra-cabeça se completa: esse artefato veio para o Brasil na época do Império, trazido pelos gêmeos Takatifu e Atsu, respectivamente, o filho do fim e o filho do começo. Ambos são membros de uma comunidade africana ancestral e defenderam-na e o objeto-símbolo (um medalhão), do poder dos colonizadores, que representam a força do mal. Esses chegaram com os porões dos navios negreiros cheios e buscavam saquear e sequestrar mais pessoas. No entanto, o protetor ancestral “nla ooni”, que tem a forma de um jacaré, destruiu todos os navios, exceto um, e libertou todos os que estavam sequestrados para pudessem viver livres e invisíveis na comunidade.

Já os gêmeos (como parte de um plano de justiça contra tais invasores), de boa vontade, entraram nessa última embarcação com o baú que contém o artefato e chegaram ao Brasil. Eles são comprados junto à relíquia. Essa é enterrada por um cativo, possivelmente um dos gêmeos, para que pudesse cultuá-la, porém, um capataz a desenterra e a entrega ao que se dizia dono da terra. Ambos morrem, pouco tempo depois, espumando pela boca, com filetes de sangue misturados a uma baba branca e gosmenta. Já o escravizado “evadiu-se das terras dos Albuquerque, apareceu na casa da tia Fé levando a peça, para tornar a sumir em paradeiro desconhecido” (Alves, 2019, p. 56).

Essa morte misteriosa do capataz e do dono é a mesma que acomete há décadas os Menezes de Albuquerque, ancestrais de Alfredo, que ainda detém a posse do baú que guarda o medalhão. Logo, o objetivo de Maréia de reaver esse objeto-símbolo de seus ancestrais, de forma metafórica, significa reconstruir o lugar social do povo negro e recuperar aquilo que foi roubado pela branquitude por meio da colonização e suas consequências, o que pode ser compreendido como uma atitude decolonial por excelência (Maldonado-Torres, 2018).

Nessa parte, mais explicitamente, vemos o entrelaçamento entre a história dos ancestrais de Maréia e dos de Alfredo: maldição/doença misteriosa perpetrada por eles mesmos pelo histórico de violação, roubo, assassinato. Segundo vó Déia, “[q]uando se pensa que a coisa está longe, está muito mais perto do que se pensa. E aqueles que se acham donos, vivem em tormenta, nem sabem o porquê; se sabem, fingem não saber. Não, não é praga. É o que tem que ser” (Alves, 2019, p. 57).

Essa busca da ancestralidade pode ser mais bem entendida a partir das reflexões de Leda Martins (2002), no texto “Performances do tempo espiralar”. Ela se propõe a pensar algumas possíveis relações entre performance e rito nos rituais dos Congados, que, segundo a autora, é “uma das formas mais expressivas da paisagem cultural afro-brasileira” (Martins, 2002, p. 72). Além disso, ela se detém nos modos de recriação e religação, nos rituais “de duas das mais importantes noções filosófico-conceituais africanas: o *tempo espiralar* e a *ancestralidade*” (Martins, 2002, p. 72, grifos da autora). No caso da ancestralidade,

[a] concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir (Martins, 2002, p. 83-84).

Essa complementariedade e processo contínuo de transformação faz com que o tempo seja espiralar, abolindo a concepção de tempo linear. Logo, o movimento nas espirais do tempo é cíclico. “Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (Martins, 2002, p. 85). Dessa forma, o passado, o presente e o futuro não são vistos numa perspectiva consecutiva.

Essa concepção é muito evidente durante o romance, já que as teias do presente, passado e futuro se misturam a todo o momento. Caminhando para a conclusão, o sucesso de sua escola de música leva Maréia a uma importante decisão: dividir as responsabilidades dessa instituição, que tinha cada vez mais demanda e alunos, com duas violinistas gêmeas idênticas, que são o espelho dos gêmeos ancestrais de Maréia, Atsu e Takatifu. Inclusive, os seus nomes, Anaya e Odara, também remetem às águas: o primeiro significa os olhos de deus nas águas e o segundo, tudo bem nas águas.

Ao final da narrativa, elas comandam *A Orquestra de Câmara Encanto das Águas*, composta inteiramente de mulheres negras, na apresentação do musical “Réquiem à Marujada – Vozes que nos habitam”. Esse projeto foi financiado por uma instituição, a ACEMA, que pertence à família de Alfredo Albuquerque. Esse, ao descobrir o medalhão escondido nas heranças familiares, por acreditá-lo amaldiçoado, resolve doá-lo a Maréia. Assim, o artefato volta a quem realmente pertence. Ao final da apresentação, por um impulso que ele não entende, mas sabemos ser desígnio da justiça ancestral, ele doa todos os seus bens disponíveis para a ACUENDA (Associação Cultural Encanto das Águas), que pertence à Maréia. O herdeiro dos Albuquerque, assim que a última nota é tocada, falece em sua cadeira, com uma baba branca gosmenta escorrendo de sua boca misturada a um filete de sangue.

## Considerações finais

No romance analisado, notamos, no núcleo da personagem Maréia, o quanto a ancestralidade negra e a sua valorização se tornam ferramentas de resistência contra a colonialidade. Desde a história dos gêmeos Takatifu e Atsu até a de Maréia, a trajetória ancestral da protagonista e de sua família está profundamente marcada pela insubordinação à lógica colonial e suas artimanhas.

Caminhando nas espirais de uma temporalidade afrodiaspórica, notamos Tia Fé e os seus meios de alforriar os escravizados; vó Déia e seu papel de entrelaçar a memória e a ancestralidade; vô Marcílio, um griô, que também não deixa as lembranças se esvaírem no tempo; Maréia e sua postura combativa ao racismo acadêmico e a insistência em seguir os passos de seu ancestral; e o Padre José Mauricio, todos esses personagens são exemplos da histórica resistência negra em relação à sua desumanização perpetrada pela colonização europeia. A colonialidade do ser, do saber e do poder (Maldonado-Torres, 2018), de forma sistemática, ameaça a sobrevivência física, mental e emocional do povo negro. Entretanto, na narrativa, as personagens negras enfrentam essas opressões e recuperam aquilo que lhes foi roubado.

Considerando essas reflexões, percebemos que Miriam Alves, escritora da literatura negra contemporânea, é uma mulher negra que rompe com a ótica colonizadora tida sobre si por meio da produção literária. Como diz Grada Kilomba (2019), escrever é um ato político e, as mulheres negras, ao escreverem, se tornam autoras e autoridade de sua própria história, se opondo ao que o projeto colonial predetermined. Sua escrita, permeada pelas suas escrevivências, são denúncias contundentes da marginalização social, da discriminação e das violências que fazem parte da vida da população negra no país.

## Referências

ALVES, Miriam. *Bará: na trilha do vento*. Salvador: Editora Ogun's Toques Negros, 2015.

ALVES, Miriam. *Maréia*. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ASSUNÇÃO DE MARIA SOUSA E SILVA, et al. *Miriam Alves Plural: Teoria, ensaios críticos e depoimentos*. São Paulo: Fósforo, 2022.

BRITO, Maria da Conceição Evaristo. *Literatura negra: Uma poética de nossa afro-brasilidade*. 1996. Dissertação (Mestrado em Literatura

Brasileira) – Departamento de Letras, Pontifício Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4365/4510>. Acesso em: 16 jul. 2019.

EVARISTO, Conceição. A Escrivivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado; LOPES, Goya (Org.) *Escrivivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERNANDEZ, Raffaella. “A liberdade de não ser”: um diálogo desterrado com Miriam Alves. In: DE MARIA SOUSA E SILVA, Assunção, et al. *Miriam Alves Plural: Teoria, ensaios críticos e depoimentos*. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 48-71.

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

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze et al. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018, p. 31-61.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, UFMG: Poslit, 2002.

MIRANDA, Fernanda. Ao redor de *Maréia*: algumas notas sobre a ficção de Miriam Alves. In: ASSUNÇÃO DE MARIA SOUSA E SILVA, et al. *Miriam Alves Plural: Teoria, ensaios críticos e depoimentos*. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 210-219.

NASCIMENTO, Bruno Duarte. A presença de Miriam Alves no campo literário brasileiro contemporâneo. In: ASSUNÇÃO DE MARIA SOUSA E

SILVA, et al. *Miriam Alves Plural*: Teoria, ensaios críticos e depoimentos. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 15-47.

SALES, Cristian. Miriam Alves: nas dobras da escritura negra feminina latino-americana. In: ASSUNÇÃO DE MARIA SOUSA E SILVA, et al. *Miriam Alves Plural*: Teoria, ensaios críticos e depoimentos. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 111-149.

## Sobre os autores

**Flávio Pereira Camargo** é Professor de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, com atuação na Graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, desenvolvendo pesquisas e orientações acerca da relação entre literatura, estudos de gênero, diversidade sexual e teoria queer.

E-mail: flaviocamargo@ufg.br

**Lorrany Andrade da Cruz Dourado** é Doutoranda e Mestra em Letras e Linguística (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, com bolsa da CAPES, e Licenciada em Letras – Português, ambos pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Seus estudos atualmente são focados na literatura negra, principalmente na literatura de autoria feminina negra. Interessa-se por temas como gênero, feminismos, raça, racismo e interseccionalidade.

E-mail: lorranyandradeo05@gmail.com

# A escrita resistência de José Luandino Vieira: uma leitura da “Estória da galinha e do ovo” de *Luuanda*<sup>1</sup>

*Kerollayne da Silva Ferreira*

*A resistência se dá como processo inerente à escrita.*  
(Alfredo Bosi)

Alfredo Bosi (2002) sublinha que o termo resistência nas diversas formas da arte e da cultura começa a ganhar fôlego entre os anos de mil novecentos e trinta e mil novecentos e quarenta. Esse período nebuloso da história, palco de grandes transformações globais, como a Segunda Guerra Mundial e as perversidades do fascismo, do nazismo e do salazarismo, impulsionou intelectuais de todo o globo a recorrerem a um novo método de combate, conhecido como literatura de resistência. Acompanhando, nesse ínterim, as mudanças que se avizinhavam, a escrita ficcional, desempenhando um tom testemunhal da barbárie, exercita a realidade. O escritor, por sua vez, distanciando-se de uma elite intelectual criada a partir do “imaginário burguês” (Bosi, 2002, p. 126), adere a uma imagem popular onde a justiça, o progresso e a liberdade se fazem presentes.

---

<sup>1</sup> Este capítulo foi devidamente revisado pela autora e seu orientador, e os conceitos aqui mobilizados são de responsabilidade da autora com anuência do orientador.

Seguindo os mesmos passos, só que no continente africano, mais especificamente em Luanda, em meados da década de cinquenta, jovens intelectuais, entre brancos e negros, unem-se pela escrita de resistência, para denunciar a imposição do colonialismo português em solo angolano (Mourão, 1978). E entre estes jovens esperançosos de uma Angola livre, surge-nos José Luandino Vieira.

Luandino, cujo nome artístico assemelha-se à Luanda, capital de Angola, revela, através da palavra documentada, o trabalho empenhado do escritor na luta pelo processo de independência angolana. Nesse contexto, José Luandino Vieira e resistência representam sinônimos, seja através da luta anticolonialista ou por uma singular escrita de qualidade estética, caracterizada por rupturas e inovações linguísticas, que se fez importante arma de combate contra a máquina colonial.

Produzida dentro de uma Angola colonizada, a escrita de Luandino Vieira, ao ser pensada no plano do colonialismo, enquadra-se, segundo os estudos de Fanon (2022), em resistência, uma vez que informa, conscientiza e convoca à luta. Percorrendo a vasta produção do autor angolano, constatamos primeiramente que ela informa, pois, engajado pelo projeto de identidade nacional e manifestando-se contra o domínio português em terras angolanas, a escrita tornou-se a via utilizada para narrar os acontecimentos, seja no meio jornalístico, publicando em diversos locais como na Casa dos Estudantes do Império e em revistas, como *Cultura II* ou pela colaboração nas diversas fontes da imprensa. Nesse ínterim, a escrita também conscientiza ao retratar os colonizados e a situação em que se encontrava o país durante a guerra colonial, por fim, convoca à luta quando o autor prioriza em sua produção literária os mais afetados pelo colonialismo, ou seja, a periferia, destacando através de suas personagens a importância de se lutar por uma Angola livre, assim como as variadas formas de exploração, de miséria, fome e de toda forma de opressão imposta pelo sistema colonial.

Para tanto, no que diz respeito à escrita nesse processo, Laura Cavalcante Padilha observa que:

Ideologicamente, os textos ficcionais procuram tecer a manhã da libertação nacional e, para tanto, vão pouco a pouco, construindo um espaço imaginário onde Angola emerge não como uma terra idílica [...], mas como um espaço dilacerado, à espera de uma reconstrução. Para que se viabilize tal processo reconstrutor, o primeiro passo é a revitalização de práticas culturais autóctones, sempre marginalizadas, quando não esmagadas, pelo colonizador. Esteticamente, em vez de um lírico canto-exaltação às belezas exóticas da terra, dentro dos padrões da fala literária já consagrada do colonizador, vai-se revelar a consciência de que é preciso resgatar *uma nova fala* pela qual a luta de libertação nacional se venha também corporificar (Padilha, 2007, p. 169, grifo meu).

Ou seja, “uma literatura mais autônoma, crítica e denunciadora e de ruptura começa a ser escrita conforme a conscientização política de seus escritores” (Bonnici, 2009, p. 29). De tal modo, esse processo de escrita resistente, observado nos textos de Luandino Vieira, é fruto da experiência do autor, vivenciada diariamente nos anos em que esteve ativo na luta pela libertação de Angola. Pois dada essa condição, era preciso captar o agora, o imediatismo dos acontecimentos. Nesse ínterim, mesmo em cárcere<sup>2</sup>, a escrita luandina, assim como o escritor, indo além da resistência, (re)existem, pois se num primeiro momento ela adquire moldes de um exercício, cuja finalidade se concentrava em narrar as consequências da máquina colonial em solo angolano, torna-se, no decorrer dessa trajetória, um projeto político, uma criação literária que transcende as celas da prisão corporificando em *Luuanda* a concretização de uma literatura própria, divisora enquanto qualidade estética e na luta anticolonial. Questões essas observadas a seguir, no conto “Estória da galinha e do ovo”, terceira

---

2 VIEIRA. *Papéis da prisão* (2015, p. 23-25).

narrativa da obra *Luuanda* (1964) de Luandino Vieira. Pela qual, mesmo diante de sua condição imposta socialmente, enquanto sujeito subalterno (Spivak, 2010), as personagens nga Zefa, nga Bina e a vavó Bebeca, do referido conto, reagem às formulações colonialistas e patriarcais e através da resistência feminina, sobressaem às armadilhas do sistema vigente.

## Espaço de resistências femininas – A “Estória da galinha e do ovo”, de *Luanda*

Escrita em mil novecentos e sessenta e três no pavilhão prisional da PIDE, e publicada no ano seguinte com inigualável maestria estética e de uma densidade que encantou críticos e leitores, *Luuanda* ressignifica a literatura e a história nacional angolana. Composta por três estórias em ordem sequencial, a referida obra de Luandino Vieira apresenta as narrativas de “Vavó Xíxi e seu neto Zeca Santos”, “Estória do ladrão e do papagaio” e “Estória da galinha e do ovo”.

Terceira e última narrativa de *Luuanda*, “Estória da galinha e do ovo”, relata a discussão de duas mulheres pela posse de um ovo e uma galinha. As personagens centrais do conto são convocadas à cena pelo desentendimento entre nga Zefa e nga Bina, sobre a posse do ovo, posto pela galinha de nga Zefa, Cabíri, no quintal de nga Bina, que lhe dava milho. A partir disso, ambas, sem a presença dos cônjuges, por estarem no trabalho ou reclusos, tomam frente da situação, requerendo o direito sobre o alimento e a ave. Embora outros personagens, representantes de instituições hegemônicas, como o branco, o clero e a polícia, sejam convocados para resolver o conflito, a superação do dilema só ocorre através da ação das crianças, da reciprocidade das mulheres e pela incorporação do discurso ancestral formulado por vavó Bebeca, senhora de idade avançada, mas com peculiar sabedoria, que ao final do conto discursa sobre a solidariedade, motivando as duas mulheres que outrora discutiam a se reconciliarem.

Ao retratar o mundo colonial, “plano de fundo” para a narrativa de Luandino Vieira, Fanon (2022) discorre que o colonizado sobrevive diante do intermitente estado de alerta. Na colonização, dominado, o colonizado se encontra silenciado e inferiorizado pelo colonizador. Experimentando a violência de diferentes formas: espancado, torturado, preso e, por vezes, morto; a terra, ainda que esteja sob domínio de outrem, torna-se o seu bem mais precioso. É ela que gere o alimento, que sustenta o abrigo e o mantém em equilíbrio diante de tantas tribulações. O colono, por sua vez, portador de todas as riquezas, retira todos os bens do colonizado, apropria-se de sua terra natal, de sua família, de seus objetivos, de seu corpo e, quando confrontado, apropria-se de sua vida (Fanon, 2022).

É nessa perspectiva, marcada pela totalidade do colonialismo, que o narrador inicia o conto. Naquela tarde, em Sambizanga, enquanto os homens estavam a cargo do trabalho, as mulheres cuidavam do lar e das crianças. Nga Zefa então foi avisada pelo filho Beto sobre o paradeiro da galinha Cabíri, que andava a ciscar outros terreiros. Desconfiando num primeiro momento, alerta o rebento sobre o castigo iminente, contudo, as vizinhas que ali se encontravam também podiam testemunhar: a galinha estava presa embaixo de um cesto nas posses de nga Bina, e certamente o ovo posto todas as manhãs por ali se encontrava. Diante da confirmação, a harmonia que até pouco pairava sobre o musseque cede lugar à confusão que já se precipitava. Enquanto procurava pela ave e o ovo, nga Zefa lançava uma variedade de insultos à nga Bina, grávida de seu primogênito e com o esposo recluso. Recorrendo a Chatelain (1964), dava-se início à *maka*.

O princípio da narrativa reproduz, segundo os estudos de Fanon (2022), a sobrevivência do colono diante da repressão. Enquanto o colonizador se apossa dos bens materiais que a terra cativa oferece, exportando-os em seguida para as metrópoles, o restante da colônia, excluído de qualquer direito, é abrigado em pequenas cubatas, sobre-

vivendo diante da escassez. A exemplo das protagonistas do conto que, lançadas à própria sorte, a fome e a miséria ditam as regras da discussão. De um lado, nga Zefa reclama o direito de posse sobre o ovo e a galinha. Por outro, nga Bina suplica os desejos da gravidez:

Saiu, o corpo magro curvado, a raiva que andava guardar muito tempo a trepar na língua [...] Nga Zefa, as mãos na cintura, estendia o corpo magro, cheio de ossos, os olhos brilhavam assanhados, para falar: — Você pensa eu não te conheço, Bina? Pensas? Com essa cara assim, parece és uma sonsa, mas a gente sabe!... Ladrona é o que você é! A vizinha, nova e gorda, esfregava a mão larga na barriga inchada, a cara abria num sorriso, dizia, calma nas outras: - Ai, vejam só! Está-me a disparatar ainda! Vieste na minha casa, entraste no meu quintal, quiseste pelear mesmo! Sukuama! Não tens respeito, então, assim com a barriga, nada?! (Vieira, 1997, p. 128).

Com efeito, o panorama colonial apresentado por Frantz Fanon exemplifica a situação emblemática pela qual as personagens femininas da “Estória da galinha e do ovo” estavam condenadas. Diante desse cenário de miséria imposto pelo sistema colonial, a situação da mulher era ainda mais complexa, pois, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (Spivak, 2010, p. 67). Essa complexidade refere-se, segundo Spivak (2010), ao tratamento da mulher no sistema patriarcal, uma vez que, já condicionada a variadas formas de exclusão e opressão, o sujeito subalterno feminino precisava, ainda, enfrentar a diferença sexual, pois, “apesar de ambos serem objetos da historiografia colonialista e sujeitos da insurgência, a construção ideológica de gênero mantém a dominação masculina” (Spivak, 2010, pp. 66 - 67) e deprecia, conseqüentemente, as mulheres.

Nesse contexto, caracterizado enquanto o “outro”, contrário do absolutismo reservado ao homem (Beauvoir, 1970, p. 10), a

mulher, no sistema patriarcal e colonial, é o sujeito excluído (Bonnici, 2009). Contudo, o que inicialmente parecia ser uma simples discussão de vizinhas desamparadas, revela, a partir da escrita ficcional de Luandino Vieira, uma estória de resistências femininas. Pela qual, a escolha por personagens femininas, pobres, que se encontram sozinhas, evidencia o elitismo do colonialismo, baseado na violência patriarcal e desagregador da comunidade.

Exercendo a arte do resgate (Bhabha, 1998), Luandino busca na criação do sujeito colonizado “a ruptura da invisibilidade” provocada pela luta armada (Padilha, 2008, p. 60). Seja através da resistência e do enfrentamento diante dos obstáculos, suas personagens são marcadas por um posicionamento de desobediência, fazendo frente às forças opressoras do sistema colonial. Em outros termos, inicialmente as mulheres luandenses “são pessoas comuns do povo. É na prática do cotidiano que elas crescem e se destacam pela dura conquista da capacidade de relutância, de oposição, de recusa ao sistema dominante, razão pela qual podem ser sacrificadas” (Santilli, 1985, p. 18).

É o que ocorre com nga Bina, grávida e sozinha na “cidade faminosa” (Fanon, 2022, p. 36) de Sambizanga, após a prisão do esposo, a personagem retrata a composição do sujeito subalterno (Spivak, 2010), excluído da hegemonia patriarcal e, ao mesmo tempo, refém do sistema colonial. Porém, confrontando o silenciamento imposto pelo regime de autoritarismo, deparamos no conto com uma mulher consciente de que seu poder de fala é o instrumento que a possibilita questionar em seu próprio interesse.

— Sukuama! O que é eu preciso dizer mais, vavó? Toda a gente já ouviu mesmo a verdade. Galinha é de Zefa, não lhe quero. Mas então a galinha dela vem no meu quintal, come meu milho, debica minhas mandioqueiras, dorme na minha sombra, depois põe o ovo aí e o ovo é dela? Sukua! O ovo foi o meu milho que lhe fez, pópi-las! Se

não era eu dar mesmo a comida, a pobre nem que tinha força de cantar... Agora ovo é meu, ovo é meu! No olho!... (Vieira, 1997, p.130).

Segundo Basto (2016) no universo colonial, o ato de resistir é uma estratégia utilizada para reorganizar a ordem e o espaço que a segregação do regime desarranjou. A resistência de nga Bina, nesse ínterim, vai se materializando dada a conscientização sobre a necessidade que o ovo oferece para a sua alimentação e, consequentemente, para a sobrevivência da criança que carrega no ventre. E, mesmo sob o viés de forças tradicionalmente superiores, ela não se intimida, resistindo diante das acusações e ameaças de nga Zefa, assim como dos demais que ali faziam jugo.

A narrativa segue seu curso, enquanto nga Bina e nga Zefa brigam pelo direito da ave e do ovo. Vavó Bebeca, uma experiente e simpática senhora, surge na contenda aconselhando as outras duas mulheres a resolverem a situação. Estas típicas figuras registradas nos contos de Luandino são representadas como protetoras de um conhecimento advindo da ancestralidade, como também cabe a elas a manutenção das tradições no seio familiar (Silva; Freire, 2016, p. 154). Isto posto,

Tal como ocorre nas sociedades moduladas pela tradição oral, o velho é, nas sociedades tradicionais africanas, uma espécie de depositário da sabedoria. Apoiado na autoridade que lhe assegura a experiência acumulada pelo vivido e pelo que pôde aprender ouvindo outros – seus “mais velhos” - ele é dono de um saber que merece respeito e, por isso, deve ser ouvido sempre, sobretudo nos momentos de crise de seu meio social (Chaves, 1999, p. 105).

A palavra dos mais velhos “liga o novo ao velho, estabelecendo as pontes necessárias para que a ordem se mantenha e os destinos se cumpram” (Padilha, 2007, p. 42). São eles os responsáveis por guardar e repassar os ensinamentos adquiridos ao longo da his-

tória, assim como preservar a identidade africana (Padilha, 2007). Opondo-se à ideologia ocidental moderna e eminentemente hedonista, “a representação literária africana sobre os mais velhos surge como um modo de resistência cultural diante da modernidade”, o que se expressa por meio de narrativas marcadas pela oralidade (Silva; Freire, 2016, p. 156).

Todavia, a interferência de vavó Bebeca, uma das personagens-chave da estória, num primeiro momento, é insuficiente para pôr fim à discussão. Ao passo que outros setores do poder colonial são convocados para solucionar o conflito. Mesmo detentora de conhecimento ancestral, a presença negada da anciã retrata, segundo Martin (2008, p. 223), “a necessidade de uma ressignificação da tradição”, perante as mudanças significativas que o longínquo conflito provocou.

Para Laura Cavalcante Padilha (2007, p.72), na infinita gama de embates entre o colonizador e o colonizado, o “novo” surge como sinônimo do colonialismo português implantado na África, opondo-se à “velha” cultura dos povos antigos. Nesse contexto, contestando a cultura autóctone/ancestral dos povos antigos, as práticas culturais, os mitos e tradições sinalizavam desaprovação por parte da elite dominante, isto é, para o colonizador (Fanon, 2022).

Diante disso, as personagens centrais do conto são postas à prova pelos representantes do colonialismo configurado pelas forças do poder, do clero, do conhecimento e da justiça que por ali rondavam. O primeiro a participar da contenda foi Sô Zé, homem branco, dono da quitanda, que, aproveitando a situação, requereu o direito do ovo para si, alegando que nga Bina comprou o milho fiado no dia anterior e ainda não havia quitado. E, nesse cenário, a constituição da resistência feminina vai gradualmente sendo consolidada:

Um grande barulho saiu nestas palavras, ameaças mesmo, as mulheres rodearam o dono da quitanda, insultando, pondo empurrões no corpo magro e torto, enxotando-

-lhe outra vez na casa dele. — Vai 'mbora, güeta da tuij!  
— Possa! Este homem é ladrão. Vejam só! Zefa gritou-lhe quando ele entrou outra vez na loja, a rir, satisfeito: — Su-kuama! Já viram? Não chega o que você roubaste no peso, não é, güeta camuelo?! (Vieira, 1997, p.134).

A união das protagonistas se posicionando contra sô Zé, o dono da quitanda, torna-se um modo de resistência abordado por Luan-dino Vieira para, através de sua obra, possibilitar que as mulheres, designadas pelo sistema patriarcal enquanto indivíduos inferiores aos homens, pudessem garantir seus direitos. Em outras palavras, “num contexto essencialmente conflituoso, o discurso da resistência se constrói por entre as brechas e, corajosamente, afronta o discurso oficial” (Martin, 2008, p. 168-169).

Após a confusão com Sô Zé, João Pedro Capita, nomeado devido às suas vestes sempre bem engomadas por Azulinho, foi quem compareceu a fim de elucidar o problema. Com fama de esperteza, mesmo em pouco idade, aproximadamente dezesseis anos, o jovem já se preparava para o seminário. Esboçando então nítida seriedade ao ouvir atentamente as mulheres sobre as causas da contenda, Azulinho verbaliza um conhecido provérbio bíblico e em seguida ordena que o ovo deveria ser entregue a padre Júlio, o qual poderia tomar a melhor decisão. Diante das palavras bem elaboradas pelo seminarista, “um murmúrio de aprovação saiu do grupo” (Vieira, 1997, p. 137), contrariando de imediato nga Zefa, que num ato de desespero tomou o ovo das mãos do jovem abade, questionando, mesmo sem nenhum estudo, a atitude dele em levar o ovo consigo.

A “solução” proposta por Azulinho sobre a posse do ovo vai de encontro à realidade do sistema colonial presente nos musseques. Segundo Maria Aparecida Santilli (1985), enquanto o colono branco tinha acesso aos estudos, somente uma mínima parcela da população negra sabia ler e escrever entre os séculos dezesseis e dezenove. Em Angola, por exemplo, esse número chegava a noventa e cinco por

cento de analfabetismo nos anos de combate pela libertação nacional (Santilli, 1985). Além disso, exercendo a supremacia do mando, quando alfabetizadas, ainda que em pouca parcela, as populações colonizadas da África aprendiam a língua do colonizador, a saber, a língua portuguesa, como forma de domínio em massa. Porém, indo na contramão da realidade implantada pela colonização, nga Zefa, mesmo sem saber ler e escrever, confronta o letrado padre sobre o direito do ovo, demonstrando a “travessia” (Padilha, 2008, p. 68), ao sistema vigente, exercido pela escrita resistência de Luandino Vieira.

Seguindo o mesmo percurso trilhado por Sô Zé e Azulinho, Sô Vitalino, proprietário de várias cubatas, inclusive uma arrendada por nga Bina, foi o próximo a participar da contenda. Conhecido no musseque por sua rigidez quanto ao pagamento das moradias, Vitalino descia todo fim de mês com o mesmo propósito. Contudo, ao perceber que o velho já fazia sua rotina mensal e que uma das inquilinas estava com o pagamento atrasado, vavó Bebeca usa uma artimanha para livrar a conhecida da cobrança, convidando-o a opinar sobre o direito da posse do ovo e da galinha. Sô Vitalino, expressando as ideias que começavam a surgir, confirma com vavó Bebeca sobre o local no qual o ovo foi posto. Após ouvir a velha, elabora um veredito alegando direito sobre o ovo, pois nga Bina alugava a cubata e não o quintal. E este então lhe pertence. Estarrecidas pela esperteza do velho proprietário, as mulheres empurraram-no para fora do musseque enquanto ele argumentava o direito sobre o ovo, ameaçando, como de costume, chamar a polícia para resolver a questão.

Ao se despedirem do velho Vitalino, Sô Lemos, um letrado administrador, conhecedor das leis, surge na narrativa. Envolvida desde o início na situação, vavó Bebeca expôs novamente o caso. Concluída a fala da velha, Sô Lemos direcionou as mulheres em uma fileira dividida em duas partes e, colocando-se entre elas, argumentou a ambas sobre os documentos que provavam o pertence da ave e do

milho. Atônitas com as palavras do administrador, nga Bina e nga Zefa discordaram imediatamente. Mas o velho insistiu. Após dizer que elas não tinham conhecimento sobre a lei, iria pessoalmente levar o ovo para um conhecido juiz para que este pudesse proferir a sentença, o que não se concretizou.

A presença de Sô Lemos e Sô Vitalino para resolver a contenda sobre a propriedade do ovo, metaforiza o agir do colonizador sobre o colonizado. Uma vez que, quanto mais o colonizador extraísse do colonizado, maior seria o controle sobre ele (Fanon, 2022). Seja pela imposição do poder aquisitivo exercido no musseque pelo velho locador ou pela esperteza disfarçada de conhecimento de Lemos, em ambas as situações, estes resolvem de diferentes modos tirar proveito do referido alimento. Mas as mulheres, já conhecendo as artimanhas postas pela presença dos homens, ressaltando o egoísmo destes em relação ao “próprio interesse” (Santilli, 1985, p. 81), não aceitam as soluções propostas por eles, corporificando a resistência feminina diante da opressão imposta pelo patriarcado.

Representando a totalidade do colonialismo diante do colono, um dos momentos mais emblemáticos da estória é protagonizado pelo embate das mulheres com os sargentos que faziam a ronda do musseque. Distraídas, enquanto se acusavam sobre a quem pertencia a ave e o referido alimento, nga Zefa, nga Bina, vavó Bebeca e as demais mulheres que acompanhavam a discussão, não percebem a chegada da patrulha em Sambizanga. De súbito ímpeto, dois policiais, reiterando o regime da colonização a partir da violência sobre o colonizado, inferem uma sequência de socos e golpes no grupo de mulheres ali presentes.

Conforme dispõe Fanon (2022, p. 34):

Nas colônias, o interlocutor válido e institucional do colonizado, o porta-voz do colono e do regime de opressão, é o policial ou soldado [...] nas regiões coloniais, o policial e o soldado, por sua presença imediata, suas intervenções

diretas e frequentes, mantêm contato com o colonizado e o aconselham, valendo-se de coronhadas ou bombas de napalm, a ficar quieto. Vê-se que o intermediário do poder usa de uma linguagem de pura violência. O intermediário não alivia a opressão, não encobre a dominação. Ele as exhibe e manifesta com a consciência tranquila das forças de segurança (Fanon, 2022, p. 34).

Ainda segundo o autor, mediante o uso da violência, os colonizadores decretaram os valores de ordem ética, moral, cultural, religiosa, como também implantaram os modelos político-econômicos a serem seguidos nas colônias, definindo, conseqüentemente, o lícito e o ilícito (Fanon, 2022). É nesse contexto, sob ordens e gritos, que os sargentos questionam o porquê da confusão, ameaçando, conseqüentemente, levar todas para a prisão. Vavó Bebeca, por sua vez, orientada pela sabedoria despertada, discorre sobre o acontecido para o impaciente soldado. Ciente do ocorrido, os policiais resolvem então aprisionar a galinha, justificando que as mulheres estavam “a alterar a ordem pública” (Vieira, 1997, p. 150).

A passagem descrita anteriormente caracteriza a violência que dominou o mundo colonial durante os lúgubres anos da colonização. Nesse aspecto, Fanon aponta que todas as conseqüências decorridas através da violência pelo colonizador serão reivindicadas a partir do momento em que o colonizado decidir “ser a história em atos” (Fanon, 2022, p. 37). Como observado pela postura de nga Zefa, que, mesmo sob o viés de forças tradicionalmente superiores, como o homem, o branco e o poder colonial, não se intimida. Resistindo diante das acusações e ameaças, enfrenta habilmente os obstáculos, como apresentado na luta com os soldados pela posse da galinha:

Os soldados, ajudando, começaram a girar os cassetetes brancos em cima da cabeça. Muitas que fugiram logo, mas nga Zefa era rija, acostumada a lutar sempre, e não ia deixar a galinha dela ir assim para churrasco do soldado, como esses homens da patrulha queriam. Agarrou-se

no sargento, queria segurar a galinha, mas o homem empurrou-lhe, levantando o bicho alto, por cima da cabeça, onde a Cabíri, assustada, começou piar, sacudir o corpo gordo, arranhando o braço do soldado com as unhas (Vieira, 1997, p. 150).

Após o confronto de nga Zefa com os sargentos, as crianças Beto e Xico forjam uma artimanha, simulando o canto de um galo que, por consequência, faz a galinha Cabíri se espantar e fugir do local. Com o ato finalizado, os policiais se despedem de Sambizanga, reclamando do churrasco não concretizado. As mulheres, por sua vez, lançavam-lhes olhares de gozo enquanto as meninas sorriam do ocorrido. Diante da serenidade que já despontava no musseque, o conto caminha para seu desfecho. Envergonhada pelo desentendimento anterior, nga Zefa nesse momento sentia “o peito leve e vazio” (Vieira, 1997, p. 152) e, quando questionada por vavó Bebeca sobre a posse do ovo, gentilmente o cede para Bina, afirmando conhecer os desejos da gravidez. A velha, posteriormente, resgatando pela escrita de Luandino Vieira a sabedoria ancestral e conciliadora dos antigos povos africanos, entrega o referido alimento para nga Bina, estabelecendo uma harmônica convivência no musseque.

## Considerações finais

No que tange ao processo de escrita de Luandino Vieira, suas condições e representações, considerando o sistema autocrático da época e o papel da literatura para a nacionalização de Angola (Chaves, 1999), observamos a construção de personagens femininas que, em contrapartida, da imposição social, ao qual, muitas vezes, estavam condicionadas à subalternidade pelo gênero, raça ou classe social (Spivak, 2010), resistindo frente ao colonialismo e ao patriarcado. Assim, Luandino demonstra haver uma importante função desempenhada por elas na construção da identidade angolana e resgate das tradições africanas. Entendemos, portanto, que as mu-

lheres da “Estória da galinha e do ovo”, indo além da reivindicação da posse do ovo e da galinha, contestam, pela escrita resistente de Luandino Vieira, o mundo excludente do colonizador até então inabitado pelo colonizado. Materializando, por consequência, uma postura de resistência assumida como inovadora e absoluta diante da vigente opressão.

## Referências

- BASTO, Maria-Benedita. Entre pós-colonial e pós-colonialismo: emancipação, resistência, conexões e circulações internacionalistas. In: GARCIA, Flávio. Inocência MATA. (org.) *Pós-Colonial e Pós-Colonialismo: Propriedades e apropriações de sentido*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016. p. 146-174.
- BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Trad. Myrian Dávila e outros. Belo Horizonte: Editora. UFMG, 1998.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo Sexo: fatos e mitos*. 4ª Edição – Tradução: Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.
- BONNICI, Thomas. *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.5
- CHATELAIN, Héli. *Contos populares de Angola: cinquenta contos em quimbundo coligidos e anotados por Héli Chatelain*. Lisboa: Agência-Geral do Ultramar, 1964.
- CHAVES, Rita. *A formação do romance angolano: entre intenções e gestos*. São Paulo: Coleção Via Atlântica, 1999.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução – Lígia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos – 1 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.
- MARTIN, Vima Lia. Luandino Vieira: engajamento e utopia. In: CAMPOS, Maria do Carmo Sepúlveda; SALGADO, Maria Teresa (org.).

- África & Brasil: letras em laços. São Caetano do Sul: Yendis Editora, 2006. p. 211-229.
- MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade* – Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.
- MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. *A sociedade angolana através da literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e Letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX*. 2.ed. Niterói: Eduff, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.
- PADILHA, Laura Calvacante. *Literatura Angolana, suas Cartografias e seus Embates contra a colonialidade*. In: PADILHA, Laura Cavalcante. RIBEIRO, Margarida Calafate (org.). *Lendo Angola*. Porto: Edições Afrontamento, 2008. p. 57-73.13
- SANTILLI, Maria Aparecida. *Estórias africanas: história e antologia*. São Paulo, Ática, 1985a.
- SANTILLI, Maria Aparecida. José Luandino e sua Luuanda. In: *Africanidade*. São Paulo: Ática, 1985b. p 79-87.
- SILVA, Ana Claudia. FREIRE, Anna Isabel Santos. Avós de Angola. In: BERGAMO, Edvaldo et al. (org.). *Angola e as Angolanas*. Memória, sociedade e cultura. São Paulo: Intermeios. Brasília: PPGDSCI; FAPDF, 2016. p.153-161.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- VIEIRA, José Luandino. *Luuanda: estórias*. 10ª edição. Lisboa: Edições 70, 1997.
- VIEIRA, José Luandino. *Papéis da prisão - apontamentos, diário, correspondência (1962-1971)*. In: RIBEIRO, Margarida Calafate et al. (Org.). Portugal: Editorial Caminho, 2015. p. 23-25.

## Sobre a autora

**Kerollayne da Silva Ferreira** é Licenciada em Letras-Português pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás e mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFG. Atua no ensino de literatura, gramática e produção textual na rede privada de educação de Goiânia.

E-mail: [kerollayneferreira@discente.ufg.br](mailto:kerollayneferreira@discente.ufg.br).



## **SOBRE O E-BOOK**

**Tipografia:** Alda OT CEV, Anago, Canto Pen

**Publicação:** Cegraf UFG  
Câmpus Samambaia, Goiânia-GO.  
Brasil. CEP 74690-900  
Fone: (62) 3521-1358  
<https://cegraf.ufg.br>  
<https://portaldelivros.ufg.br>