Jacson Baldoino Silva
Junior César Ferreira de Castro
(Orgs)



LITERATURA, HISTÓRIA E CULTURA

(DES)CONSTRUÇÕES
VOL.2

Pedro & João editores

Literatura, História e Cultura: (des)construções

Vol. 2

Pedro & João editores
20 anos

Jacson Baldoino Silva
Junior César Ferreira de Castro
(Organizadores)

Literatura, História e Cultura:

(des)construções

Vol. 2

20 Anos
Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Jacson Baldoino Silva; Junior César Ferreira de Castro [Orgs.]

Literatura, História e Cultura: (des)construções. Vol. 2. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 205p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-2622-4 [Digital]

1. Literatura. 2. História. 3. Memória. 4. Identidade. I. Título.

CDD – 900

Capa: Marcos Della Porta
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Revisão: Jacson Baldoino Silva
Diagramação: Diany Akiko Lee
Editor: Valdemir Miotello
Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).

Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2025

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO **7**
Jacson Baldoino Silva
Junior César Ferreira de Castro

DEVANEIOS DO AVESSO: OLHARES DA *DESCONSTRUÇÃO* NO CONTO DE GUIMARÃES ROSA **11**
Patrícia Morais Rosendo Dourado

ENTRE VIDA E ESCRITA: A AUTOBIOGRAFIA PRECOCE DE PATRÍCIA GALVÃO **33**
Stella Avelino

O SERTÃO EM UM NORDESTE IMAGINADO: JOGOS DISCURSIVOS IDENTITÁRIOS NA NARRATIVA DE *SARGENTO GETÚLIO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO **59**
Lancastele Vieira da Silva
Malane Apolonio da Silva

TANATOGRAFIA E ROMANCE NO *MEMORIAL DE AIRES*: DE COMO ESCREVER É APRENDER A MORRER **75**
Augusto Rodrigues da Silva Junior
Marcos Eustáquio de Paula Neto
Gerlanea Taísa Toledo da Silva

MEMÓRIA E IDENTIDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS NA RECONFIGURAÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO MOÇAMBICANO **99**
Amosse Jorge Gelo
Tércia Costa Valverde

A LÍNGUA DOS ANCESTRAIS NA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE AUTORIA FEMININA NEGRA: LEXIAS LITÚRGICAS IORUBÁS EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES **115**
Francisco Kauan Leite Dantas
Jacson Baldoino Silva

ARQUIVOLOGIA DAS VIOLÊNCIAS: FIGURAS DO ARQUIVO E POLÍTICAS DE MEMÓRIA EM ROBERTO BOLAÑO **137**
Gustavo Baggio Marcelino
João Gabriel Ribeiro Passos
Rodrigo Corrêa Martins Machado

UMA ANÁLISE DAS METÁFORAS TÊXTEIS EM TRÊS POEMAS DE *A COSTUREIRA DESCUIDADA*, DE TJAWANGWA DEMA **165**
Alessandra de Jesus Guimarães Cândido
Érika Viviane Costa Vieira

LER ENQUANTO SE É LIDO: VIGILÂNCIA ALGORÍTMICA E ECONOMIA DA LEITURA NO ECOSSISTEMA *KINDLE*, DA *AMAZON* **187**
Jaimeson Machado Garcia
Priscila Gonçalves Magossi

APRESENTAÇÃO

Jacson Baldoino Silva
Universidade do Estado da Bahia

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Mato Grosso

Em 2020, lançamos o primeiro volume dessa coletânea (Souza; Silva, 2020). À época, como indicou a Profa. Dra. Évila Ferreira de Oliveira, a coletânea buscava rasurar, retificar e/ou ressignificar aquilo que serve "como atualização e alimento para a tradição literária e a sua história, quando com ponte entre a literatura e o leitor" (Oliveira, 2020, p. 7) – e esse objetivo continua nesse segundo volume. Contudo, precisamos reconhecer que é difícil reunir, em um único volume, estudos que atravessam geografia, temporalidades e modos diversos de encontro com o literário; no entanto, o êxito dessa empreitada demonstra a vitalidade de um campo crítico que se reinventa continuamente, bem como a sagacidade de pesquisadores/pesquisadoras que, com suas diversas experiências, pessoais e teóricas, adentram o literário.

Os textos aqui reunidos, embora diversos em suas abordagens e objetos, convergem na compreensão da literatura como prática de resistência, campo de disputas simbólicas e espaços de reconfiguração do imaginário. O volume inicia com a análise de Patrícia Morais Rosendo Dourado – *Devaneios do avesso: olhares da "desconstrução" no conto de Guimarães Rosa* – sobre dois contos de Guimarães Rosa, que tensionam tradições, desestabilizam papéis sociais e interrogam a suficiência da racionalidade ocidental para dar conta da complexidade humana. Em seguida, Stella Avelino – *Entre vida e escrita: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão* – desloca-nos para a escrita de si de Patrícia Galvão, onde a autobiografia emerge como gesto ético e estético de constituição do sujeito,

recusando as narrativas homogêneas do *eu* em favor de uma composição fragmentária e relacional.

No terceiro capítulo, Lancastele Vieira da Silva e Malane Apolonio da Silva – *O sertão em um nordeste imaginado: jogos discursivos identitários na narrativa de "Sargento Getúlio", de João Ubaldo Ribeiro* – discutem a representação do sertão e do Nordeste na escrita do baiano João Ubaldo Ribeiro, pensando como a sua obra reinscreve identidades coletivas à luz de tensões culturais e históricas. Depois, a tanatografia na obra machadiana entra em cena com Augusto Rodrigues da Silva Junior, Marcos Eustáquio de Paula Neto e Gerlanea Taísa Toledo da Silva – *Tanatografia e romance no "Memorial de Aires": de como escrever é aprender a morrer* –, que conjugam mundividência cínica no diário-romance de Aires para demonstrar como escrever é, de certa forma, aprender a morrer.

A literatura africana e afro-diaspórica aparece na coletânea seja na discussão da memória moçambicana e do papel dos *griots* na transmissão ancestral – em *Memória e identidade: perspectivas teóricas na reconfiguração do imaginário coletivo moçambicano*, de Amosse Jorge Gelo e Tércia Costa Valverde –, seja na análise do romance de Ana Maria Gonçalvez, na qual lexias litúrgicas iorubás recuperam repertórios linguísticos e culturais sistematicamente silenciados pela historiografia oficial – em *A língua dos ancestrais na metaficção historiográfica de autoria feminina negra: lexias litúrgicas iorubás em "Um defeito de cor", de Ana Maria Gonçalves*, de Francisco Kauan Leite Dantas e Jacson Baldoino Silva. Complementa esse horizonte a reflexão de Alessandra de Jesus Guimarães Cândido e Érika Viviane Costa Vieira – *Uma análise das metáforas têxteis em três poemas de "A costureira descuidada", de Tjawangwa Dema* –, pois as autoras se dedicam a discutir como a literatura de Tjawangwa Dema retoma questões de gêneros.

Contudo, antes desse capítulo, temos a abordagem da violência como força organizadora do arquivo literário a partir do estudo sobre Roberto Bolaño. No texto de Gustavo Baggio Marcelino, João Gabriel Ribeiro Passos e Rodrigo Corrêa Martins Machado – *Arquivologia das violências: figuras do arquivo e políticas de*

memória em Roberto Bolaño –, o arquivo deixa de ser instrumento de poder para tornar-se gesto ético, uma vez que expõe rastro da barbárie e reinscreve a memória dos oprimidos por meio da ficção.

É, contudo, no último capítulo, de autoria de Jaimeson Machado Garcia e Priscila Gonçalves Magossi – *Ler enquanto se é lido: vigilância algorítmica e economia da leitura no ecossistema "Kindle", da "Amazon"* –, que encontramos uma das discussões mais prementes na contemporaneidade. Os autores demonstram que a leitura, ao migrar para ambientes digitais monitorados por algoritmos, transforma-se radicalmente, pois deixa de ser prática silenciosa para tornar-se ato quantificado e capturado; eles demonstram como a produção literária passa, agora, a obedecer a uma lógica de expansão constante em razão disso.

Portanto, a riqueza dos capítulos reunidos aqui resulta de sua capacidade de iluminar zonas fronteiriças da literatura: entre mito e razão, entre memória individual e coletiva, entre arquivo e apagamento, entre escrita de si e escrita do outro, entre o gesto artesanal e o cálculo algorítmico. Cada estudo revela que a literatura, longe de ser mero espelho do mundo, é uma prática crítica capaz de questionar e reconfigurar as formas pelas quais narramos, significamos e habitamos a realidade. Assim, esperamos que estas páginas sirvam como convite — e provocação — para novos percursos de leitura, reflexão e criação; é no encontro entre diferenças, descontinuidades e resistências que este livro encontra sua força e afirma a potência inesgotável da literatura.

Desejamos uma ótima leitura!

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, E. F. de. Prefácio. *In*: SOUZA, E. M. de.; SILVA, J. B. (org.). **Literatura, história e cultura:** (des)construções. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2020.

SOUZA, E. M. de.; SILVA, J. B. (org.). **Literatura, história e cultura:** (des)construções. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2020.

DEVANEIOS DO AVESSO: OLHARES DA *DESCONSTRUÇÃO* NO CONTO DE GUIMARÃES ROSA

Patrícia Morais Rosendo Dourado
Universidade do Estado da Bahia

Literatura que desconstrói as verdades estabelecidas na sociedade ocidental, a obra de Guimarães Rosa põe em xeque a tradição da supremacia da racionalidade como única forma aceitável de apreensão do real. O escritor evidencia que existem outras formas de apropriação da realidade, e que essas permanecem juntas num conflito permanente, como maneira de apresentar os diferentes aspectos de concretização das concepções de mundo. O autor trabalha a escrita de forma peculiar ao abordar questões que se relacionam com o paradoxo da existência humana e aponta alternativas que convergem para a construção de sentidos do texto.

A proposta deste estudo está sustentada em realizar uma leitura analítica de dois contos de Guimarães Rosa procurando perceber o processo de desconstrução. Desenvolve-se uma análise crítica capaz de suscitar questões que problematizem a forma hegemônica que fora estabelecida no pensamento ocidental. Para tanto selecionou-se os contos *A volta do marido Pródigo*, (Rosa, 2001ª), publicado em 1946, e *Darandina* (Rosa, 2008), de 1962, ambos possuidores de elementos que se enveredam pela discussão abordada. É importante sinalizar que antes da análise dos contos supracitados serão abordados alguns aspectos do romance *Grande Sertão: Veredas* (Rosa, 2001b), de 1956, sob a ótica do professor Eduardo Coutinho (2008), uma vez que o aporte desse estudo oferece suporte para o desenvolvimento da análise.

Os padrões narrativos da sociedade ocidental foram constituídos numa visão unívoca de superioridade de um termo em prejuízo de outro, é essa visão excludente que Rosa (2001ª, 2008) procura desconstruir. Nessa dimensão faz-se uma articulação entre

a (des)construção literária de Guimarães Rosa e a teoria da *Desconstrução* formulada pelo filósofo francês Jaques Derrida (1999), que confronta a filosofia ocidental ao buscar a essência da verdade por uma vertente centralizadora e excludente.

Com o objetivo de articular as estratégias literárias e os conceitos teóricos, apresenta-se a análise dos contos que comportam elementos que convergem para a articulação com a teoria da *desconstrução* formulada por Derrida (1999). Para analisar o conto *Darandina* (2008), que, ao apresentar a temática da loucura como elemento de construção de sentido e da realidade, causa um afrontamento aos discursos metafísicos ocidentais, busca-se amparo nas teorias do filósofo e escritor Michel Foucault (1996), que explica como os mecanismos de controle acarretam na anulação ou abandono de outros discursos, e também sustenta-se nos estudos da pesquisadora Luzia de Maria (2005), que desenvolveu um trabalho a respeito da temática da loucura na literatura brasileira.

As discussões aqui apresentadas analisam como os enredos das narrativas rosianas (Rosa, 2001ª, 2008), marcados, especialmente, por reversões dos discursos da tradição, oferecem elementos construtores de sentidos que possibilitam problematizar e discutir aspectos da paradoxal existência humana. Essa discussão provoca um diálogo questionador em torno das verdades constituídas, além de colaborar com os debates já existentes sobre a obra do autor.

TRAVESSIAS: SUPERANDO LÓGICAS

Uma das estratégias utilizadas por Rosa (2001ª, 2008) em sua produção literária que caracteriza o processo de desconstrução é a presença de elementos míticos na construção de suas narrativas. Esses elementos que estão presentes em grande parte de sua obra são manifestados através de modos diversos como, por exemplo, a trajetória e o comportamento transitório de seus personagens, aspectos da religiosidade brasileira, intuição, acaso, entre outros.

Ao corroer a hegemonia ocidental que sempre foi sustentada num modelo único e centralizador na construção dos sentidos do texto, Guimarães Rosa (2001ª, 2008) origina uma espécie de desestruturação do modelo padronizado instituído pela sociedade ocidental, e isso ele o faz por meio de recursos que vão desde a revitalização da linguagem até estratégias de desautomatização da estrutura narrativa (Coutinho, 2008).

O professor Eduardo Coutinho (2008), no texto ensaístico *Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa*, toma como apoio, dois recursos que estão presentes na obra *Grande Sertão: Veredas* (2001b) – O *mythos* e o *logos* – que possibilitam discutir questões relacionadas à perspectiva mítico sacral e lógico-racionalista, ambas as visões são encontradas nas ações oscilantes do protagonista-narrador Riobaldo. Coutinho (2008) observa que o romance está carregado de recursos que comprovam a face mítica dos habitantes daquela localidade, os quais constroem imagens simbólicas que são manifestadas através de superstições, premonições, crença em benzedores, aparições e o temor ao diabo. Esses e outros temas perpassam a narrativa marcando uma presença constante do *mythos*, que é fortemente marcada no decorrer do livro, como mostra Coutinho (2008, p. 368):

> Neste mundo onde se evita pronunciar o nome do diabo por medo de que ele apareça, onde um jagunço se arrepende de seus crimes no meio de um combate exclamando que avistou a Virgem, onde uma jovem se torna milagreira após jejuar três dias seguidos, e onde o fenômeno do fogo fátuo é interpretado como punição divina, a figura do demônio é evocada a todo instante, inspirando uma espécie de terror mítico que influi na maneira de as pessoas se relacionarem umas com as outras e com os fatos e eventos exteriores.

É possível perceber a força mítica empreendida por Guimarães Rosa na obra *Grande Sertão: Veredas* (2001b). Essa listagem de acontecimentos, que para muitos são classificados como banais, se constituem como fatores que interferem diretamente na vida e no

comportamento dos personagens, se configurando como produtores de sentido. Retomando as afirmações de Mircea Eliade (1991), o mito é importante por fornecer os modelos para a conduta humana, conferindo valor e significação à existência. É nessa direção que o mito se apresenta na vida dos personagens rosianos, manifestando-se através de comportamentos e crenças que são capazes de demonstrar a maneira como esse povo apreende e traduz sua existência.

Ao introduzir elementos que, em regra não são considerados construtores de "verdade", Rosa propõe uma desestabilização no curso narrativo e, ao utilizar esses argumentos que fogem a estrutura convencional, o autor desfaz a padronização de uma escrita que fora configurada através de pilares consistentes, colocando em xeque o discurso filosófico ocidental. Assim, é possível relacionar a utilização de outros elementos que também são capazes de produzir sentidos – do mesmo modo que a racionalidade – ao processo de *Desconstrução* do *logocentrismo*, aquilo que sempre assumiu função de verdade categórica e indiscutível (Derrida, 1999).

É importante dizer que este trabalho não tem pretensão de realizar uma espécie de defesa ao uso do mito, do irracional ou do ilógico como elementos superiores na construção de sentidos do texto, pelo contrário, a proposta desse estudo se distancia do pensamento centralizador. Dessa forma, o que se pretende mostrar é que, além da racionalidade, existem outras formas capazes de oferecer uma compreensão da realidade, que não se sobrepõe umas às outras, pelo contrário, as diferentes vertentes estão tecidas num processo de justaposição que se complementam entre si numa relação de coser/descoser o tecido textual na busca pela produção de sentido.

Dentro desse panorama, por ocasião de uma entrevista, Gunter Lorenz observa que Rosa está contra a lógica e defende o irracional. Impetuoso, o escritor mineiro responde:

> A lógica é a prudência convertida em ciência; por isso não serve para nada. Deixa de lado componentes importantes, pois, quer se queira quer não, o homem não é composto apenas de cérebro. Eu diria mesmo que, para a maioria das pessoas, e não me excetuo, o cérebro tem pouca importância no decorrer da vida. O contrário será terrível: a vida ficaria limitada a uma única operação matemática, que não necessitaria da aventura do desconhecido e inconsciente nem do irracional. Mas cada conta, segundo as regras da matemática, tem seu resultado. Estas regras não valem para o homem, a não ser que não se creia na sua ressurreição e no infinito. Eu creio firmemente. Por isso também espero uma literatura tão ilógica como a minha, que transforme o cosmo num sertão no qual a única realidade seja o inacreditável. A lógica, prezado amigo, é a força com a qual o homem algum dia haverá de se matar. Apenas superando a lógica é que se pode pensar com justiça.
>
> Pense nisto: o amor é sempre ilógico, mas cada crime é cometido segundo as leis da lógica (Rosa *apud* Coutinho, 2008, p. 366-367).

A intensidade da resposta de Rosa pode aparentar que ele desponta como um defensor do irracional, todavia, o autor critica a soberania da lógica com relação às demais formas de apreensão da realidade. Sobre isso, Coutinho (2008) comenta que Rosa se aproxima de Riobaldo ao relatar que o autor, assim como seu personagem do sertão, possui uma "dupla face do homem sertanejo" que permeia entre o universo mítico-sacral e lógico-racional; e, ao passo que é um "crente na ressurreição e no infinito" é ao mesmo tempo um racionalista que quer esclarecimento sobre tudo e passa muito tempo refletindo sobre o significado de determinados termos garantindo que escrever é resultado de esforço e trabalho, e não de magia ou de genialidade (Coutinho 2008).

É na surpreendente façanha de Riobaldo que se percebe a perspectiva mítico sacral e lógico-racionalista a que se refere Coutinho. A primeira pode ser apreendida através da consciência mítico sacral e pela crença em superstições que acabam levando o protagonista a firmar um pacto com o diabo; e a outra face pode ser

comprovada por meio da consciência lógico-racional que insiste em duvidar sobre a existência dessa entidade.

Coutinho (2008) ressalta que o *mythos*, na obra de Rosa, é parte do complexo mental do sertanejo, e, não exclui o *logos*, infringindo as leis da verossimilhança. Esses dois elementos, o *mythos* e o *logos*, convivem o tempo todo no romance em conflito incessante e insolúvel (Rosa, 2001b). A coexistência conflituosa de dois universos antagônicos torna-se ainda mais evidente no romance em virtude do tipo de narrador escolhido para relatar os acontecimentos, uma vez que sendo este um personagem dividido entre dois mundos diferentes, ele expressa, por intermédio de seu discurso, as dúvidas e oscilações que o perturbam.

Mythos e o *logos* estão presentes na escrita de Rosa, para demonstrar as tensões que se encontram constantemente em conflito nas diferentes dimensões de concretização da realidade. Ao adicionar elementos de diferentes concepções para demonstrar que a lógica racionalista não é a única maneira para que o real se concretize, Guimarães Rosa (2001b) introduz a possibilidade de uma outra lógica, a fim de apontar às interposições que são apresentadas em ambas as partes. Vale salientar que a presença dessas características não acontece somente em *Grande Sertão: Veredas* (Rosa, 2001b), mas também estão presentes em outras narrativas rosianas e estão relacionadas às características da obra do autor.

A inovação na forma da construção narrativa pode ser lida como forma de *desconstrução* encontrada na obra de Guimarães Rosa, em que ele é capaz de realizar o que se pode denominar de "desmonte do texto"; ou seja, ele desarma uma história já constituída e aceita, decompondo aspectos considerados relevantes e consagrados para então realizar uma reversão dessa leitura, mostrando uma nova face, uma outra dimensão. Pode-se vincular essa estratégia adotada por Rosa ao conceito de *desvendamento*, categoria formulada por Derrida (1999), a qual procura trazer à

tona outras visões que estão encobertas no "fundo da cena" narrativa.

No conto *A volta do Marido Pródigo*, do livro *Sagarana* (Rosa, 2001ª), primeiro livro do autor, o personagem principal, Lalino, é um mulato muito vivo, típico malandro que não aprecia o trabalho; abandona o serviço na estrada de ferro e o meio rural para procurar, na capital, a prosperidade que tanto sonha. Vai para o Rio de Janeiro, abandonando sua mulher, Ritinha. Após algum tempo, depois de ter desfrutado das aventuras e tentações da cidade, Lalino encontra-se diante de uma situação delicada: sozinho, em uma cidade grande, sem dinheiro e totalmente frustrado, ele acaba voltando. Encontra uma oportunidade de cooperar como cabo eleitoral do Major, que anseia ganhar as próximas eleições. Graças a uma série de artimanhas que, no primeiro momento, parecem ser desastrosas para a política do Major, mas que na verdade são intrigas muito hábeis contra o adversário político, Lalino garante o sucesso eleitoral do patrão. Acaba por recuperar a consideração do povo e o amor de sua mulher.

Nesse conto Rosa realiza a rasura da parábola bíblica nomeada *A volta do Filho Pródigo* (Bíblia Sagrada, 2005), que conta a história do filho que apanha sua herança e parte para uma vida de esbanjamento. Tempos depois, após gastar todo o dinheiro, ele retorna arrependido e é recebido pelo pai com satisfação e alegria. Portanto, o filho da parábola bíblica retorna após um longo período de vida "pródiga". Cabe aqui ressalvar que o significado da palavra "pródigo" não está ligado ao arrependimento e ao remorso como se acredita no senso comum, seu denotativo está relacionado "àquele que despende com excesso; dissipador, esbanjador, que distribui, faz ou emprega profusamente e sem dificuldade" (Holanda, 2004, p. 656).

Na parábola, é possível compreender que o filho, ao voltar para casa tenha mesmo se arrependido, no entanto, no conto rosiano *A volta do Marido Pródigo* (Rosa, 2001ª) isso não acontece. O marido pródigo, após ter vivenciado as aventuras libertinas do mundo e ter sofrido grandes decepções, ao decidir regressar para a

pequena cidade de onde saiu e, posteriormente, para os braços da esposa, não demonstra sentimento de culpa:

> – E se eu voltasse p'ra lá? É volto! P'ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver...
> Deu uma gargalhada de homem gordo, e, posto e lado o dinheiro para a passagem de segunda, organizou o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnia e fuzuê.
> – Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem!...
> Riu, e aquele foi seu último pensamento, antes de dormir. Desse jeito, não teve outro remédio senão despertar, no outro dia, pomposamente, terrivelmente feliz (Rosa, 2001ª, p. 118-119).

Ao retornar, o marido pródigo não demonstra remorso, nem arrependimento, pelo contrário, o que se vê é que mesmo diante do fracasso e das ações praticadas por ele, é um regresso com ares de altivez e desdenho sem demonstração de qualquer tipo de contrição pelas ações que praticara. A *desconstrução* (Derrida, 1999) realizada a partir da rasura da parábola bíblica, não significa um afrontamento desprezível aos discursos históricos religiosos instituídos, mas, antes de tudo, um desafio corajoso para demonstrar e ponderar que é possível desvendar outros caminhos na busca pela produção de sentido e apreensão da realidade sem, contudo, desvirtuar outros discursos também elaboradores e construtores de sentido.

No mesmo conto, pode-se perceber outra rasura de discurso, uma vez que, na filosofia ocidental, o papel do protagonista das histórias literárias, de maneira geral, foi sustentado como um herói mítico possuidor de uma bravura destemida, cujo comportamento é dotado de grandes valores, características positivas, superiores e caráter irrefutável. Essa visão é corroída na narrativa rosiana, uma vez que o papel do herói é invertido na figura de Lalino, que possui atributos longe de serem compatíveis com as características do herói idealizado pela vertente existente. Ao trazer a proposta de um herói esbanjador, egoísta, preguiçoso e totalmente sem caráter,

Guimarães Rosa (2001ª) coloca em xeque a visão unificada e excludente que foi imposta durante muito tempo pela sociedade ocidental.

Em determinado trecho da narrativa, Lalino, depois de uma noite licenciosa, chega atrasado ao serviço. Em meio aos falatórios dos colegas de trabalho e à desaprovação do patrão, ele tenta reverter à situação a seu favor:

> – Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que-horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...
> – Que é que hei de fazer, Seu Marrinha... Amanheci com uma nelvragia... Fiquei com cisma de apanhar friagem...
> – Hum...
> – Mas o senhor vai ver como eu toco o meu serviço e ainda faço esse povo trabalhar...
> [...]
> – Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p'ra cima, e fica contando história e cozinhando o galo...
> – Também, no final, ganha feito todos, porque, os que são mão, dão trela!
> [...]
> – Também, tudo p'ra ele sai bom, e no fim da certo... [...]
> – P'ra uns, as vacas morrem... p'ra outros até boi pega a parir...
> Seu Marra já concordou:
> – Está bem, seu Laio, por hoje, como foi por doença, eu aponto o dia todo. Que é a última vez!... [...] (Rosa, 2001, p. 101-102).

O caráter desvirtuoso do protagonista rosiano é notado nos trechos transcritos acima. Lalino comete uma série de contravenções que vão desde o atraso na chegada ao trabalho ao descumprimento de regras, se estendendo até a elaboração de estratégias para que seus colegas trabalhem por ele, mesmo sabendo que essas atitudes os prejudicam. Essa quebra de paradigma realizada por Guimarães Rosa (2001ª), na inversão do papel do herói, pode ser compreendida como o processo *desconstrutivo* (Derrida, 1999) da ideia fixa que conduz sempre a um

ponto de convergência, ou seja, é uma oposição aos conceitos clássicos de estrutura firmada em um centro. Esse tipo de *desconstrução* (Derrida, 1999) caracteriza o procedimento de *descentramento* (Derrida, 1999) da narrativa, em que seus significados passam a existir enquanto construção deslocada, e que na ausência de um centro faz com que tudo se torne discurso e ressignificações de sentido.

Dessa forma, é possível relacionar alguns conceitos formulados por Derrida (1999) refletidos na literatura de Guimarães Rosa, ao passo que o autor utiliza estratégias diferenciadas, ou por que não dizer, insere elementos insólitos que geralmente se encontram à margem do tecido textual, apresentando ao cerne das discussões como forma de questionar o discurso metafísico com a finalidade primária de inserir outra lógica, o que Coutinho (2008) nomeia de *lógica adicional*, que também é capaz de produzir significados.

A LOUCURA COMO REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE: *DESCONSTRUÇÃO* DO *LOGOS* EM *DARANDINA*

O *logocentrismo* (Derrida, 1999), instaurado na sociedade ocidental, possuidora de discursos centralizados numa noção de verdade única e absoluta calcada na razão, sempre apresentou uma ideia de limitação na produção dos discursos, com objetivo de controlar os sentidos dessa produção. Como contraponto, o filósofo francês Michel Foucault (2006), no texto *A Ordem do Discurso*, explica que esses mecanismos de controle causam uma espécie de recusa ou abandono a outros discursos, resultando num processo que ele denomina como *interdição*:

> [...] em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

> [...] Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa (Foucault, 2006, p. 8-9).

Foucault (2006) afirma que a produção dos significados é permeada de elementos controladores do discurso que se encaminham para procedimentos de exclusão. Tais procedimentos se apresentam como forma de sustentar a hegemonia ocidental com relação à superioridade na produção de sentido. Considera-se que a produção literária de Guimarães Rosa foge a essas regras em torno da produção dos discursos, tendo em vista que há uma contravenção das regras estabelecidas na construção textual, uma vez que existe uma reflexão sistemática sobre o tema da loucura em algumas obras do autor, dentre elas o conto *Darandina*, do livro *Primeiras estórias* (Rosa, 2008), o qual apresenta outras dimensões para o entendimento da realidade, por meio de vertentes outras que não a lógica.

Darandina (Rosa, 2008) aponta para uma (des)ordem da estrutura narrativa causando rupturas sutis ao empregar a loucura como elemento de construção de sentido e da realidade. A inserção da temática da loucura também revela a hesitante percepção concedida ao discurso do louco na sociedade moderna, firmada na lógica da supressão, em que, de acordo com os princípios de exclusão mencionados por Foucault (2006), há o que ele afirma ser uma separação e uma rejeição – a oposição razão e loucura:

> Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato [...] pode ocorrer também em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber (Foucault, 2006, p. 10-11).

Durante muito tempo o discurso do louco não era validado como verdade dentro da esfera de construção de significados, o que para Foucault (2006) se constitui num processo de segregação do discurso, por estar sempre excluído e encoberto pela razão. Ao abordar a temática da loucura em suas narrativas e dar vazão à voz do louco, Guimarães Rosa (2008) desafia a preponderância da razão como única forma de apreensão do real, colocando em xeque a soberania dos discursos filosóficos ocidentais, denunciando as incoerências de um saber que se postula absoluto.

Assim, é possível afirmar que há a *desconstrução* do *logocentrismo* (Derrida, 1999), já que a discussão principal do conto *Darandina* (Rosa, 2008) é sustentada na temática da loucura; do *descentramento* (Derrida, 1999), ao retirar o *logos* do centro das discussões e inserir uma outra vertente; e do *desvendamento* (Derrida, 1999), que não tem a função de eliminar a razão como forma de apreensão de saberes e construção de sentidos, mas de adicionar outros elementos que também se fazem significantes dentro da cena textual, mostrando que não há um sentido último, verdadeiro e absoluto.

Desse modo, em *Darandina* (Rosa, 2008), pode-se dizer que há um confronto relacionado ao paradigma em torno das narrativas hegemônicas, uma vez que o conto é construído por meio de elementos que afrontam os modos de representação do real e, Guimarães Rosa assim o faz por meio de questões que vão desde a complexidade linguística e estrutural até recursos que problematizam a paradoxal existência humana norteada pelas fronteiras entre a normalidade e a loucura presentes no conto.

A estudiosa Luzia de Maria (2005), que se debruçou sobre a temática da loucura na literatura brasileira, afirma que Guimarães Rosa foi um dos autores que lhe deram inspiração para a realização do estudo. Ela destaca que a arte do século XX é por si perturbadora e assegura que há na obra rosiana, de forma recorrente, uma expressiva preocupação em situar frente a frente o lógico e o ilógico, o inédito e o usual, a novidade e o cumprimento da convenção, o real e o irreal e ainda o racional e o irracional (Maria,

2005). Assim, ao valer-se de argumentos incomuns, ao valorizar aspectos até então considerados marginalizados pelo discurso filosófico, Guimarães Rosa (2008) ameaça os alicerces da ordem e da razão, através de estranhas figuras que se confundem entre a insanidade e a sublime sabedoria de seus personagens anunciadores de enigmas.

Darandina (Rosa, 2008) é um dos poucos contos urbanos do livro, tem como temática principal a loucura. Um homem aparentemente "normal" consegue realizar uma proeza que espanta a todos os viventes e espectadores de um dia comum: após apanhar uma caneta do bolso de um transeunte, ele corre numa tentativa de fuga, escalando uma palmeira que ficava em frente a uma instituição para doentes mentais, se instalando em seu topo. Esse fato inusitado e a explosão de loucura acometida por aquele homem quebra a rotina da cidade. Sem demora, forma-se, em volta da árvore, uma pequena multidão de curiosos que faziam comentários ou ameaças. Em seguida, chega o diretor do hospício, acompanhado de policiais, de médicos, de enfermeiros que trazem a camisa de força e começam as inúteis tentativas para fazê-lo descer, pois ele resiste a todas elas. As consequências desse fato inusitado são as mais diversas. O que se tem a partir daí são controvérsias verbais que se manifestam num curioso diálogo entre as pessoas que estão tentando arrancá-lo de cima da palmeira e o visível incoerente discurso do "louco".

Em *Darandina* ocorre uma manifestação processo de subversão realizado por Guimarães Rosa (2008), a começar pela complexidade linguística empregada no texto que se caracteriza pelo uso de combinações originais e muito criativas, pela desestruturação de palavras e frases prontas e pela exploração de inusitados recursos que juntos convergem para a complexidade linguística empregada no texto. Porém, são os acontecimentos ocorridos no curso da narrativa e os discursos proferidos pelos personagens que chamam a atenção para o processo inversor da escrita.

Ao subir impetuosamente a palmeira e se fixar no topo com rapidez e equilíbrio remete a inferência de que sua posição espacial lhe confere certa superioridade com relação aos demais:

> *Nosso homem, diga-se que ostentoso, em sua altura inopinada, floria e frutificava: nosso não era o nosso homem. – "Tem arte..." – e quem o julgava já não sendo o jornaleiro, mas o capelão da Casa, quase com regozij* (Rosa, 2008, p. 189; grifos do autor).

A posição opulenta do "louco" é vista como superior, porquanto se torna impossível a ação dos profissionais e das autoridades que se encontram na parte inferior. A impotência do médico – narrador da história – diante da situação se configura como uma impossibilidade de operar o poder clínico, e ainda se sente acuado ante as cobranças da população; o que o levou a admitir sua incapacidade de ação:

> – *"Como foi que fugiu?"* – todo o mundo perguntando, do populacho, que nunca é muito tolo por muito tempo. Tive então enfim de entender, ai-me, mísero. – *"Como o recapturar?"* Pois éramos, o Adalgiso e eu, os internos de plantão, no dia infausto' fantástico (Rosa, 2008, p. 190; grifos do autor).

Ante a inabilidade de ação do médico, que o faz admitir ser miserável diante do fato e a proclamar que era um "interno de plantão" é possível perceber a inversão, ao passo que a narrativa subverte a ordem "natural" dos acontecimentos, que seria apropriadamente o domínio do médico sobre o doente, no entanto, o que se vê é o contrário, o médico totalmente destituído do seu poder com relação ao paciente. Essa inversão é investida durante a narrativa, uma vez que o discurso do "louco" ganha força e traços de veracidade através de sua inconsciência lógica, a qual sugere um discurso válido por meio da manifestação verbal do "louco".

Um discurso do "louco" que merece destaque, visto como ilógico e ao mesmo tempo coerente, é relatado por Adalgiso –

funcionário do hospício – ao perceber que o homem que se encontrava no topo da palmeira não era um interno do estabelecimento:

> Vindo que o Adalgiso, com de-curtas, não urgira em cochichar-me: nosso homem não era nosso hóspede. Instantes antes, espontâneo, só, dera ali o ar de sua desgraça. – *"Aspecto e* facies *nada anormais, mesmo forma e conteúdo da elocução a princípio denotando fundo mental razoável…"* Grave, grave, o caso. Premia-nos a multidão, e estava-se na área de baixa pressão do ciclone. – *"Disse que era são, mas que, vendo a humanidade já enlouquecida, e em véspera de mais tresloucar-se, inventara a decisão de se internar, voluntário: assim, quando a coisa se varresse de infernal a pior, estaria já garantido ali, com lugar, tratamento e defesa, que, à maioria, cá fora, viriam a fazer falta…"* – e o Adalgiso, a seguir, nem se culpava de venial descuido, quando no ir querer preencher-lhe a ficha (Rosa, 2008, p. 190-191; grifos do autor).

A loucura que sempre foi considerada objeto de exclusão é revestida aqui de uma nova forma de ver e pensar o lugar destinado a ela. Ao procurar o manicômio para se internar por livre vontade, o "louco", tendo em vista o desvairar gradual da humanidade, decide se resguardar para garantir seu lugar dentro da instituição. Seria essa uma decisão inconsequente por estar ele fora de seus sentidos "normais"? Ou existe um fundo de sanidade em seu discurso aparentemente sem fundamentação?

Em *História da Loucura*, Michel Foucault (2010, p. 210) pronuncia que "a alma dos loucos não é louca" e quer queira quer não um louco deve ter, em alguma região dele próprio, que certamente ele ignora, uma alma sadia. Ele afirma que o louco é, em sua loucura e insensatez, o próprio momento de verdade; do fundo de sua loucura atinada, renova e enuncia a verdade. Dessa forma, a posição de inferioridade conferida à palavra do "louco" muda de lugar na narrativa rosiana, pois o autor possibilita uma equiparação desse discurso, que sempre fora excluído em relação àqueles edificados como detentores da verdade única e absoluta.

Ao tempo em que se proclamava que as palavras do "louco" não conferiam importância e nem tinham valor de verdade, a sociedade ocidental também tinha a preocupação de que esse discurso fosse apreendido como forma de se pronunciar uma verdade escondida (Foucault, 2006). Isso fazia com que fosse reforçada a ideia de exclusão desses discursos, visto que, durante séculos na Europa, a palavra do louco não era ouvida, ou, se era ouvida, era escutada como uma palavra de verdade: Ou caia no nada e era rejeitada assim que fosse proferida; ou então se interpretava a partir de uma razão mais aceitável de que a das pessoas razoáveis. De qualquer modo, excluída ou secretamente acometida pela razão, ela não existia (Foucault, 2006).

No que diz respeito à discussão sobre a veracidade ou não dos discursos, o filósofo francês explicita, por meio de outro sistema de exclusão, a oposição verdadeiro e falso, e reafirma que a inserção de outras formas de verdades são consequências de novas descobertas e pode ser compreendida também como a aparição de novas formas na vontade de verdade (Foucault, 2006).

No conto em apreciação, é possível inferir o que Foucault (2006) define sobre o discurso do "louco" ao afirmar que o louco é aquele que decifra uma razão ingênua e astuciosa, uma razão mais razoável de que a das pessoas razoáveis. O discurso aparentemente desconexo do "louco" da palmeira passa a adquirir visibilidade e valor de verdade e se direciona para decifrar uma razão sobre a existência e incompletude humana:

> *Eu nunca me entendi por gente!...*
> *Viver é impossível!...* (Rosa, 2008, p.191-192; grifos do autor).

Ao proferir essas palavras, aparentemente sem nexo, mas que no fundo possuem um sentido e uma profunda verdade com relação aos sentimentos e a forma como ele enxerga a vida e a sua posição dentro de uma sociedade pautada em modelos individuais, o "louco", encarapitado no alto da palmeira, revestido de sua loucura momentânea, proclama a verdade que sua sã consciência

não teria coragem de expressar, e suas frases filosóficas e proféticas são capazes de levar a multidão de ouvintes ao delírio triunfante, a ponto de 27juda-lo como herói.

Nota-se o poder que a linguagem opera no desenrolar dos acontecimentos. Para o narrador, o desatino do "louco" representava "um revelar em favor de todos, instruía-nos de verdade" (Rosa, 2008, p. 193). A capacidade de desarticulação do verbo pelo lugar comum e a exploração dos elementos suscetíveis do sistema imprimindo originalidade a sua fala oferecem ao "louco" uma espécie de soberania sobre as demais pessoas de sãs consciências, que não são demonstradas somente através da fala, mas também por meio da argúcia de seu raciocínio:

> *Amigo, vamos fazer-lhe um favor, queremos cordialmente 27juda-lo...* (Rosa, 2008, p.197; grifos do autor).

E, com ironia e sarcasmo, ele responde:

> *Favor? De baixo pra cima?... _ veio a resposta, assaz sonora. Estava ele em fase de aguda agulha* (Rosa, 2008, p.197; grifos do autor).

Percebe-se aqui que ele tem consciência de sua condição superior e de controle da situação e, em sua (in)sana consciência, sabe de suas cômodas possibilidades, bem como da posição suprema que ocupava, ainda que por pouco tempo, uma vez que, ao recobrar a consciência, ele perde toda sua autonomia de pensar e agir, além de inesperadamente submergir à faculdade de expressar-se através da linguagem:

> E algo de terrível de repente se passava. Ele queria falar, mas a voz esmorecida; e embrulhou-se-lhe a fala. Estava em equilíbrio de razão: isto é, lúcido, nu, pendurado. Pior que lúcido, relucidado; com a cabeça comportada. Acordava! Seu acesso, pois, tivera termo, e, da ideia delirante, via-se dessonambulizado. Desintuído, desinfluído – se não se quando – soprado. Em doente consciência, apenas, detumescera-se, recuando ao real e autônomo, a seu mau pedaço de

> espaço e tempo, ao sem-fim do comedido. Aquele pobre homem descoroçoava. E tinha medo e tinha horror – de tão novamente humano (Rosa, 2008, p. 202).

Ao recuperar a sanidade, imediatamente o "louco" perde o poder que exercia por meio de seu discurso, o que leva a perceber a extrema importância exercida pela linguagem. Ainda que com os riscos da "fala louca", essa faculdade possibilitou-o a pensar e proferir sobre as percepções de mundo, sobretudo, do seu particular mundo.

Ao afastar-se do delírio em que estivera, ele se sente acuado e entra em pânico, com medo da população, que àquela altura se encontrava desapontada pela súbita recuperação de sua lucidez, vaiava-o e queria linchá-lo:

> Desprojetava-se, coitado, e tentava agarrar-se, inapto, à Razão Absoluta? Adivinha isso o desvairar da multidão espaventosa – enlouquecida. Contra ele, que, de algum modo, de alguma maravilhosa continuação, de repente nos frustrava. Portanto, em baixo, alto bramiam. Feros, ferozes. Ele estava são. Vesânicos, queriam linchá-los (Rosa, 2008, p. 203).

É importante destacar a reversão realizada neste ponto. A multidão que até então aclamava o "louco" e o tinha como um gênio, quando esse se encontrava despojado de sua razão, ao readquiri-la, o povo se volta contra ele, ocorrendo, a partir daí, um desencadeamento de inversões manifestadas pela troca de posições e oscilações de posturas que levam aos questionamentos: quem é realmente "louco"? Quem é verdadeiramente normal?

São esses deslocamentos de verdades que Guimarães Rosa propõe no decorrer de sua obra e, em *Darandina* (Rosa, 2008), o escritor parece alcançar, através da oposição *razão* e *loucura*, uma importante estratégia desconstrutiva capaz de suscitar questionamentos do real que permitem problematizar a condição e as potencialidades do ser humano. Assim, a mutação do

comportamento humano é novamente colocada em evidência no final da narrativa, quando o "louco" em sua "doente consciência sã" volta a proferir frases que levam o público a ovacioná-lo:

> Apenas proclamou: - *Viva a luta! Viva a liberdade!* – nu, adão, nado, psiquiartista. Frenéticos, o ovacionaram, às dezenas de milhares se abalavam (Rosa, 2008, p. 203; grifos do autor).

E o desfecho se dá com o público carregando o "louco" nos braços num confuso movimento magistral e ao mesmo tempo lunático frenesi:

> Fez-se o monumental desfecho. Pegaram-no, a ombros em esplêndido, levaram-no carregado. Sorria, e, decerto, alguma coisa ou nenhuma proferia. Ninguém poderia deter ninguém, naquela desordem do povo pelo povo. Tudo se desmanchou em andamento, espraiando-se para trivialidades. Vivera-se o dia. Só restava imundada, irreal, a palmeira (Rosa, 2008, p. 204).

A dimensão insólita do delírio manifestada pelo personagem "louco", ao proclamar coisas que em sua perfeita razão não seria possível profanar, leva a uma compreensão acerca da problemática erguida em torno da violação da lógica da razão, utilizando-se de um componente da desrazão – a loucura – como estratégia que desconstrói verdades únicas e absolutas estabelecidas na sociedade ocidental. E, ao propor um final tão inusitado, Guimarães Rosa (2008) realiza uma sondagem problematizadora acerca do terreno dos enigmas humanos, e, como afirma Foucault (2010, p. 417), "eis, portanto, a loucura devolvida a uma espécie de solidão".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De *Sagarana* (Rosa, 2001ª) aos póstumos, a obra do escritor João Guimarães Rosa é permeada de questões provocadoras de deslocamentos. Colocar em xeque a supremacia dos discursos

metafísicos ocidentais é uma das características mais fortes de sua obra, que é atravessada por noções carregadas de elementos capazes de evidenciar a desconjuntura realizada pelo o autor.

Desconstruir, na definição da filosofia de Derrida (1999), não significa puramente derrubar, diminuir ou destruir conceitos, ideias, posições ou princípios já constituídos; se assim o fosse, denotaria permanecer no campo desconstruído, numa espécie de tentativa de criar algo diferente, utilizando o mesmo material que se fragmentou. Na obra de Guimarães Rosa (2001ª, 2008), não se analisa a leitura desconstrutora como a mera destruição de termos ou mesmo uma busca do outro lado da moeda, nem tampouco há a negação pura e simples do que se pretende questionar, uma vez que se acredita que, se assim o fosse, essa estratégia conduziria a um mesmo caminho, porém de maneira inversa.

Compreende-se que muito mais que provocar uma desestabilização no centro de uma estrutura, o que essa leitura pretende é invalidar a possibilidade da existência de um centro privilegiado que se encaminha para uma visão monolítica de significado único, absoluto, excludente. É possível perceber que essas questões são contempladas nas obras analisadas ao passo que existem elementos capazes de produzir sentidos, sem, contudo, possuir a ideia soberana de um centro, já que a intenção primeira é que essas diferentes vertentes convivam entre si com a intenção de revogar todo tipo de lógica dicotômica e certezas unilaterais.

O racional é visto como um privilégio humano com relação a aspectos como a emoção ou a intuição. Nota-se, pois, que a *desconstrução* (Derrida, 1999) tem como caminho a busca de operações que tragam à tona o modo como se processa a potência de uma hierarquia firmada e sustentada por tanto tempo, que é a hegemonia da filosofia ocidental. Daí a necessidade de apresentar uma leitura que possa desmontar a imagem que as oposições não podem coexistir em um mesmo espaço. São nessas contradições que se devem buscar a explicitação do polo recalcado e encoberto e fundar o primeiro passo para a desconstrução, na medida em que acontece um nivelamento da hierarquia: os elementos que antes

eram privilegiados por ela se justapõem àqueles que se prostravam como dissimulados, funcionando como movimentos propulsores do que se pretende destacar.

É nesse universo fluido marcado pela coexistência de opostos que se encontram em constante tensão que se desautoriza qualquer versão única e excludente de algo, que, como afirma Coutinho (2008), existe uma necessidade incessante da convivência múltipla que, por vezes, se contradizem, mas fazem com que se instale a dúvida, promovendo na narrativa um espaço de (des)construções e reflexões.

As indagações levantadas neste texto indicam as inúmeras possibilidades de leituras possíveis do texto literário, pois, como bem afirmou Calvino (1994), um clássico é capaz de provocar uma nuvem de discursos infindáveis sobre si; e a obra de Guimarães Rosa é assim, não será exaurida, haverá sempre uma sutura, um caminho pelo o qual ainda alguém não se enveredou. Portanto, o olhar sobre diferentes pontos da obra rosiana produz efeitos analíticos diversos que possibilitam outros olhares germinativos capazes de se transformarem em reservas para novas significações, novas leituras e interpretações, e permite que potencialidades criativas sejam trilhadas continuamente.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

CALVINO, Í. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

COUTINHO, E. F. Discursos, fronteiras e limites na obra de Guimarães Rosa; *In:* FANTINI, M. (org.). **A poética migrante de Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. 2. ed. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ELIADE, M. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. 13. ed. Trad. Laura Fraga de A. Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

FOUCAULT, M. **História da Loucura**. 9. ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HOLANDA, A. B. de. **Novo Dicionário Eletrônico Aurélio versão 5.0**. 3ª ed. São Paulo: Positivo, 2004.

MARIA, L. de. **Sortilégios do Avesso:** razão e loucura na literatura brasileira. São Paulo: Escrituras Editora, 2005.

ROSA, J. G. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, J. G. **Grande Sertão:** Veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. 19. ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores Ltda., 2008.

ENTRE VIDA E ESCRITA: A AUTOBIOGRAFIA PRECOCE DE PATRÍCIA GALVÃO

Stella Avelino
Universidade Federal de Minas Gerais

Patrícia Rehder Galvão (1910-1962), conhecida pelo pseudônimo Pagu, emergiu no cenário cultural brasileiro como uma figura singular, cuja atuação multifacetada incluiu produções extremamente vastas em áreas como desenho, cartum, tirinhas, tradução, poesia, prosa, crítica literária, correspondência, crônica, diário e performance.

Apesar disso, por muito tempo, a autora-artista ficou presa ora ao estereótipo de *musa modernista* ora ao de *militante comunista*. O cenário muda um pouco com a publicação do livro de Augusto de Campos (2014), *Pagu: vida-obra*, lançado pela primeira vez em 1982. Em um contexto em que quase nada se sabia sobre Patrícia Galvão além da imagem escandalosa que a acompanhava, a antologia organizada por Campos (2014) recolhe textos dispersos, recupera obras e reconstrói a trajetória intelectual e política da autora. O livro devolve Pagu à história do modernismo brasileiro ao mesmo tempo em que a reinscreve como figura complexa e multifacetada, cuja vida-obra atravessa vanguardas literárias, militância comunista, experiências jornalísticas e atuação teatral. Anos depois, em 2005, lemos pela primeira vez a perspectiva pessoal da autora sobre sua história (Galvão, 2005, 2020). Em uma longa carta, Patrícia Galvão deixa sua única autobiografia, uma *autobiografia precoce*, afinal, quando escrita em 1940 – Pagu ainda teria mais duas décadas de vida. Como gesto de resistência e autoinvenção, Patrícia Galvão conta-se não a partir de uma verdade única já estabelecida, mas também não inventando uma persona absolutamente nova, mas por meio de um movimento em que vida e escrita se constituem mutuamente.

Nascida em São João da Boa Vista (SP) e criada em bairros operários da capital paulista como o Brás, Patrícia Rehder Galvão entrou cedo no círculo modernista. Aluna de Mário de Andrade e frequentadora do grupo de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, ela se destacou com publicações de desenhos na *Revista de Antropofagia* e ficou conhecida por meio do poema *Coco de Pagu*, de Raul Bopp (1928), que cunhou seu apelido.

Sua vida pessoal foi intensa e marcada pelo escândalo. Casou-se com o pintor Waldemar Belisário apenas para obter a liberdade que sua família restringia. O casamento de fachada foi anulado em poucos dias. Na mesma época, iniciou um relacionamento conturbado com Oswald de Andrade, com quem posteriormente se casou em 1930 e teve um filho, Rudá de Andrade. A partir de uma viagem a Buenos Aires em 1930, com o casamento já em crise, Patrícia Galvão desenvolveu um forte interesse pelo comunismo, fato que moldou sua trajetória. Junto com Oswald de Andrade, fundou o jornal *O Homem do Povo*, em que atuou como colunista, cartunista e crítica. Sua militância a levou a participar de greves, sendo presa pela primeira vez em 1931 em Santos.

Em 1933, publicou o romance proletário *Parque Industrial* (Galvão, 2022) sob o pseudônimo Mara Lobo, uma obra que denunciava as condições de vida e os abusos sofridos pelas operárias. Entre 1933 e 1935, empreendeu uma longa viagem pelo mundo, passando por Ásia, Europa e Estados Unidos da América (EUA). Em Paris, aprofundou seu ativismo no Partido Comunista Francês, foi ferida em confrontos de rua e presa como militante estrangeira, sendo finalmente repatriada. De volta ao Brasil, separou-se de Oswald de Andrade e continuou sua carreira jornalística. Foi perseguida e presa novamente, cumprindo longos anos em presídios políticos. Após ser libertada em 1940, recomeçou sua vida ao lado do jornalista Geraldo Ferraz, com quem também teve um filho, Geraldo Galvão Ferraz.

Na fase final de sua vida, manteve uma intensa produção intelectual como jornalista, crítica de arte, tradutora e ativista cultural em Santos, onde lutou pela construção do Teatro

Municipal. Patrícia Rehder Galvão faleceu em 12 de dezembro de 1962, na cidade de Santos, deixando um legado que, para além de sua escrita em prosa e poesia, traduções e textos críticos, inclui uma contribuição visual caracterizada pela fusão entre vanguarda estética e engajamento social, a qual ainda está em processo de pleno reconhecimento. Isso porque, a fragmentação e a circulação limitada de sua obra estão intrinsecamente ligadas à forma como ela foi celebrada como *musa modernista* ou *militante comunista*, mas sistematicamente descreditada como autora e artista.

CUIDADO DE SI, ESCRITA DE SI, PRODUÇÃO DE SI, BIOGRAFEMA

Em *História da Sexualidade*, Michel Foucault (2009) elabora a noção de cuidado de si como um conjunto de práticas que configuram uma verdadeira estética da existência, pela qual a vida é concebida como obra de arte em permanente construção. Na Antiguidade greco-romana, os indivíduos recorriam a técnicas de estilização da conduta com o objetivo de imprimir um estilo próprio a suas vidas. Esse projeto de subjetivação implicava um trabalho contínuo sobre si, acompanhado de reflexão crítica, e se entrelaçava com relações interpessoais, com o exercício da verdade e com a prática da *parrhesía*, o falar sem nada ocultar, nem dissimular. Contudo, essa constituição do sujeito não se dava de modo arbitrário. Ela estava inscrita em um marco normativo, regido por princípios éticos que delimitavam as possíveis escolhas de modos de vida. Dessa forma, a estilização das condutas, fundamentada no cuidado de si, abria espaço para uma reflexão moral na qual os indivíduos se responsabilizavam por suas práticas e pelo exercício da liberdade, exercício esse que demandava vigilância constante e prudência, especialmente diante das implicações políticas inerentes à vida pública.

Nesse sentido, Foucault (2009) nos apresenta que o cuidado de si não se restringe a uma dimensão individual, mas oferece um horizonte analítico para compreender práticas políticas, tanto no

governo dos outros quanto no governo de si. Portanto, governar a si mesmo e governar os outros são processos interdependentes, nos quais ética, estética e política se associam de maneira inextrincável na constituição do sujeito.

Ainda nessa perspectiva, o cuidado de si era entendido como um ato sustentado por técnicas que permitiam a cada indivíduo moldar sua existência sem se submeter a códigos imutáveis. Ao se debruçar sobre questões éticas atravessadas pelas temáticas do cuidado de si e das práticas de si, Michel Foucault (2009) lista os cuidados com o corpo, os regimes de saúde, os exercícios físicos, as meditações, as leituras, as anotações sobre livros ou conversas, a rememoração das verdades que já se sabe, mas de que convém apropriar-se ainda melhor, como ações que compõem esse cuidado de si que age, de modo ambivalente, no âmbito pessoal e no âmbito social. O filósofo afirma que "em torno dos cuidados consigo, toda uma atividade de palavra e de escrita se desenvolveu, na qual se ligam o trabalho para consigo e a comunicação para com outrem" (Foucault, 2009, p. 57).

No texto *Escrita de si*, cujo título remete a um dos atos do cuidado de si, Foucault (1992) chama a atenção para a escrita enquanto exercício de pensamento, o qual seria uma etapa fundamental no processo de *askêsis*, ou seja, o processo de transformar os discursos ou ideias reconhecidas como verdadeiras em princípios concretos que guiem a ação racional do indivíduo. Nessa perspectiva, a escrita de si seria *etopoiética*, o que significa que ela teria o poder de moldar o caráter ou o modo de ser de uma pessoa. Assim, ao escrever sobre si, o indivíduo não apenas reflete sobre a verdade, mas internaliza e transforma essa verdade em algo que guia sua forma de viver. Foucault (1992) afirma que, na Antiguidade, essa prática de escrita se desenvolveria ora como *hupomnêmata* — anotações ou registros pessoais usados para guardar ensinamentos, reflexões ou lições de vida, quase como um diário ou caderno de estudo —, ora como correspondências.

No entanto, quando saímos da Antiguidade e pensamos a sociedade Moderna, percebemos que as formas de escrita

autorreferencial se expandem. Autobiografias, diários, e, mais tarde, autoficções, blogs, redes sociais etc. têm cada vez mais espaço numa sociedade marcada pelo individualismo. Cabe salientar, porém, que nem toda escrita autorreferencial é, necessariamente, o que é a escrita de si. Isso porque a escrita de si não é uma afirmação sobre a própria identidade a partir de uma autoridade exterior, ou seja, a partir do que o "eu" que escreve acredita ser. Trata-se, antes, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da escrita, em que se abre a possibilidade de descoberta.

A historiadora Ângela Gomes, em *Escrita de si, escrita da História* (2004), mostra que a escrita de si integra um conjunto de modalidades do que se convencionou chamar "produção de si" no mundo moderno ocidental:

> [...] práticas de produção de si podem ser entendidas como englobando um diversificado conjunto de ações, desde aquelas mais diretamente ligadas à escrita de si propriamente dita — como é o caso das autobiografias e dos diários —, até a da constituição de uma memória de si, realizada pelo recolhimento de objetos materiais, com ou sem a intenção de resultar em coleções (Gomes, 2004, p. 11).

Nesse contexto, as produções de si se estabeleceram em um processo iniciado pelo surgimento, em língua inglesa, das palavras biografia e autobiografia, no século XVII, que atravessa o século XVIII e alcança seu auge no século XIX. Gomes (2004) ressalta que as produções de si integram ainda um longo e complexo processo, que permaneceu em andamento também durante o século XX e abarcou as grandes transformações ocorridas na área das comunicações: o telefone, o e-mail, as fotografias e uma série de objetos do cotidiano. Assim, diante das múltiplas formas de exercício do pensamento, falar em *produção de si* torna-se ainda mais pertinente. Isso porque as práticas de produção de si abrangem um conjunto diversificado de ações: desde aquelas diretamente relacionadas à escrita de si, como autobiografias e diários, até a

constituição de uma memória pessoal por meio da reunião de produções realizadas pelo próprio sujeito.

Na modernidade, a existência passou a ser concebida como uma história capaz de perdurar, não apenas como memória de si, mas também como testemunho para os outros. Por isso, afirma a historiadora, que, a partir de práticas culturais autorreferenciais, o indivíduo moderno está constantemente constituindo uma identidade para si através de suas produções. Assim, afirma Gomes (2004, p. 12) que:

> os tempos modernos são de consagração do lugar do indivíduo na sociedade, quer como uma unidade coerente que postula uma identidade para si, quer como uma multiplicidade que se fragmenta socialmente, exprimindo identidades parciais e nem sempre harmônicas. Essa tensão constitutiva do individualismo moderno tem implicações fundamentais para o estabelecimento das modalidades de produção de si [...]. Isso porque, com essa nova categoria de indivíduo, transformam-se, entre outras, as noções de memória, documento, verdade, tempo e história.

As noções a que se refere a autora são objeto, por exemplo, de inúmeras pesquisas atuais sobre as correspondências de autores ou pensadores. A título de exemplo, diversos são os livros publicados com a correspondência entre Mário de Andrade e autores, artistas e intelectuais e muitos são os estudos que se debruçam sobre esse extenso material para constatar, das mais variadas formas, que, no âmbito privado das cartas, autores como Mário de Andrade não só legitimaram propostas artísticas e estimularam debate e produção intelectual, mas também compartilham ideias, dúvidas e angústias. Além das incontáveis publicações que reúnem cartas de autores e artistas, os acervos criados preservam não apenas manuscritos, rascunhos e outras composições profissionais, mas também pertences pessoais dos autores, como bilhetes, fotografias, cartões postais e outros itens. É por esse viés que a coleção de arte e a biblioteca de Mário de Andrade, por exemplo, poderiam ser vistas

como uma produção de si, uma vez que o trabalho de pesquisa, coleta e seleção das obras também conta uma história sobre ele, por mais que não seja o autor das obras.

No caso de Patrícia Galvão, por outro lado, grande parte de seus originais encontram-se em coleções privadas de acesso restrito. A vida movimentada da autora, que possui trajetória fragmentada, passando por diferentes residências e cidades, viagens e prisões, dificulta a formação de um acervo vasto e contínuo como o de Mário de Andrade, que passou quase toda a vida na mesma casa em São Paulo. Ainda assim, as produções de Patrícia Galvão que hoje sobrevivem e circulam evidenciam sua trajetória biográfica de uma pessoa multifacetada. Apesar de não ter constituído um acervo ou biblioteca, como fez Mário de Andrade, Pagu escreveu uma autobiografia em formato epistolar, dirigida ao homem que foi seu último companheiro em vida, Geraldo Ferraz. Essa escrita, reunida sob o título de uma *autobiografia precoce* (Galvão, 2005, 2020), revela não apenas memórias selecionadas, mas também um gesto de produção de si, no qual vida e linguagem se entrelaçam para compor uma imagem que se oferece ao outro, aspecto que será desenvolvido mais a diante neste estudo.

Nessa senda, observamos que um mesmo período de vida pode ser desagrupado em momentos que, por mais que sejam simultâneos, são também diferentes: o momento do trabalho artístico, o dos relacionamentos, o do trabalho político e assim por diante. Isso porque, quando na Modernidade o valor do indivíduo e do individual passou a ser reconhecido, os registros de memória dos indivíduos consolidaram-se como subjetivos e fragmentados. Ângela Gomes (2004) afirma que esses registros, por vezes ordinários, passam a ter seu valor histórico estabelecido devido a uma nova concepção de verdade, a qual, nesse contexto sociocultural, não mais se limita a uma "verdade factual", objetiva e una. A verdade passa a incorporar um vínculo direto com a subjetividade do indivíduo, ganhando uma dimensão fragmentada. A verdade, portanto, "passa a ser pensada em

sentido plural, como são plurais as vidas individuais, como é plural e diferenciada a memória que registra os acontecimentos da vida" (Gomes, 2004, p. 14). Gomes (2004, p. 14) então afirma que "a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a 'sua' verdade". Isso significa dizer também que as produções de si são marcadas pela busca de um efeito de verdade, como se a subjetividade pudesse ser uma prova de legitimidade e autoridade, tornando, assim, a autenticidade da escrita de si inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade. Uma produção de si diz o que o autor viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um momento de sua vida.

Philippe Lejeune (2014), ao dedicar-se ao estudo e à catalogação dos textos autorreferenciais, percebe algo interessante: o leitor frequentemente buscará as rupturas do pacto autobiográfico assinado simbolicamente quando se inicia a leitura de um texto declarado autobiográfico. Tal rompimento leva Lejeune (2014) a constatar que, para o leitor, muitas vezes um romance é tido como "mais verdadeiro" que uma autobiografia: "sempre se considera mais verdadeiro e mais profundo o que se descobriu através do texto, a despeito do autor" (Lejeune, 2014 p. 31). Nessa perspectiva, os leitores não mais leem romances como ficções que remetem a verdades da natureza humana, mas "como fantasmas reveladores de um indivíduo" (Lejeune, 2014, p. 50). É partindo dessa percepção que notamos como os pequenos detalhes descritos, a escolha vocabular, as narrações pessoais em cartas ou diários etc. passam a funcionar como as pequenas manifestações de verdade de um indivíduo.

Com perspectiva um pouco diferente, mas chegando a uma conclusão semelhante, Roland Barthes, em *Efeito de real* (1971), analisa como certos detalhes aparentemente insignificantes em textos literários, como a descrição minuciosa de um objeto ou cenário, funcionam para criar a ilusão de realidade. No texto em questão, Barthes (1971) cita um trecho da novela *Um coração simples* (Flaubert, 2011), em que destaca a descrição de uma sala onde

encontram-se um piano, um amontoado de caixas e um barômetro. O autor argumenta que os dois primeiros elementos se justificam enquanto símbolos materiais e psicológicos — o piano como sinal de uma situação social confortável, e a confusão das caixas como indicador de um estado de desordem prática e sentimental —, mas questiona a funcionalidade do barômetro na estrutura do texto. Para ele, a inserção do objeto faz parte do plano de construção narrativa próprio da literatura realista, a qual, por meio da introdução do banal no texto, busca emular o banal da vida. Barthes (1971) então indica, de forma crítica, que esse procedimento causa o *efeito de real*.

Fazendo uma analogia para além do texto literário, focando na análise do acervo que constitui uma produção de si, o que antes não passava de objeto cotidiano na vida pessoal de um sujeito público, como um escritor, torna-se a porta de entrada para a dimensão pessoal de verdade desse sujeito aos olhos do público. É importante salientar, então, que essa verdade cunhada pelas produções de si é uma verdade individual, ou seja, um recorte também já interpretado e enviesado de determinado momento. A esse recorte Barthes (1971) dá o nome de *biografema*.

Em *A câmara clara*, Roland Barthes (1984) apresenta um estudo sobre a materialidade da fotografia e aponta que uma foto, enquanto contingência, nos fornece detalhes e saberes específicos de um determinado momento e que, por isso, chega a favorecer certo fetichismo no seu observador:

> [A fotografia] me permite ter acesso a um infra-saber; fornece-me uma coleção de objetos parciais e pode favorecer em mim um certo fetichismo: pois há um "eu" que gosta do saber, que sente a seu respeito como que um gosto amoroso. Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas"; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia (Barthes, 1984, p. 51).

Assim, se a fotografia recorta do tempo um só fragmento, o biografema também extrai, do curso de uma existência, apenas os detalhes que interessam à sua composição. O conceito criado por Barthes (1971) diz então respeito às aparentes "desimportâncias" reunidas em texto, ao exercício de coleta dos detalhes de uma vida, mas não apenas aquilo que é banal. É preciso que esses detalhes sejam afetivos. Como bem interpreta Gabriel Sausen Feil (2010, p. 65):

> a escritura biografemática pode ser entendida como um modo de lidar com a biografia sem se limitar à história referenciada, o que, em outras palavras, quer dizer a história de vida do sujeito. O biógrafo, nessa perspectiva, não narra, de maneira linear, cronológica, coerente, a sua própria vida (nem a de ninguém), mas produz vidas: o biografólogo como um inventor de vidas. (Não se trata de ignorar a biografia; aliás, biografia e biografema sequer estão em oposição. Enquanto a escritura biografemática ocupa-se dos procedimentos de reinvenção de um autor, a escrita biográfica ocupa-se do levantamento de informações históricas sobre um sujeito.

O biografema, conforme proposto por Roland Barthes (1971), consiste no momento de indiscernibilidade entre vida e obra, em que os limites entre o ficcional e o real, o imaginário e o histórico, se dissolvem. Trata-se de uma fragmentação que recusa a linearidade biográfica tradicional, permitindo que a vida se manifeste em traços, gestos e detalhes que escapam à totalidade narrativa. Nesse sentido, o biografema não busca reconstruir uma identidade fixa, mas evidenciar zonas de ambiguidade onde a subjetividade se inscreve de forma descontínua.

Perspectiva que dialoga com a produção de si, apresentada por Ângela Gomes (2004), que tensiona a dicotomia clássica envolvendo o autor: de um lado, a concepção de que o texto seria uma representação do sujeito, elaborado para materializar uma identidade que deseja consolidar; de outro, a ideia de que o autor é uma invenção do próprio texto, sendo sua subjetividade um efeito da narrativa. Quando se trata das práticas de produção de si, faz mais sentido compreender que o autor não é nem anterior nem

posterior ao texto, mas simultâneo a ele. Isso significa que tais produções não refletem um ser já completo, tampouco inventam uma persona absolutamente nova; antes, instauram um processo em que vida e escrita se constituem mutuamente:

> É como se a escrita de si fosse um trabalho de ordenar, rearranjar e significar o trajeto de uma vida no suporte do texto, criando se, através dele, um autor e uma narrativa. Uma ideia que se alimenta do entendimento de que a escrita de si foi mobilizada pelos indivíduos modernos com múltiplas intenções, entre as quais a de permitir o autoconhecimento, o prazer, a catarse, a comunicação consigo mesmo e com os outros. Uma modalidade de ação que permitiria a seu autor uma mudança e/ou um controle maior sobre a própria vida, numa dimensão quer religiosa, quer laica (Gomes, 2004, p. 16).

Essa compreensão de simultaneidade entre vida e escrita ilumina a experiência de Patrícia Galvão (2005, 2020) em *autobiografia precoce*. Ao despejar-se no papel, Pagu instaura um processo em que o ato de narrar e o ato de existir se entrelaçam. A escrita epistolar funciona como prática de produção de si: cada frase é um gesto que organiza afetos, reelabora experiências e projeta possibilidades de ser. Nesse sentido, sua *autobiografia precoce* não é espelho nem máscara, mas um espaço ético-estético no qual subjetividade e linguagem se constituem mutuamente.

AUTOBIOGRAFIA PRECOCE: SUBJETIVIDADE E LINGUAGEM

Escritos nos meses finais do ano de 1940, os textos que se reúnem em *Pagu: autobiografia precoce* (Galvão, 2005, 2020) constituem desafogos escritos por uma Patrícia Galvão já envelhecida, distante não só temporalmente, mas também intelectualmente da jovem apelidada *Pagu*, por Raul Bopp (1928). As páginas dessas longas cartas escritas a Geraldo Ferraz, seu último companheiro, narram memórias de uma vida

desafortunada — é certo que selecionadas, como um *biografema* — desde a tenra adolescência em que despertara a consciência de um ser mulher em um mundo masculino até o fim de sua viagem a Moscou, em meados dos anos 1930. A primeira carta ao companheiro começa pela recusa: "Seria melhor que tudo fosse deglutido e jogado fora. [...] Talvez não valesse a pena a gente passar retrospectivamente" (Galvão, 2020, p. 9). É, contudo, uma recusa que não se concretiza. Seguido a esse início, somam-se páginas e páginas de relatos que engendram os acontecimentos da vida daquela que escreve com sentimentos e percepções intimistas do vivido. As cartas que compõem a *autobiografia precoce* (Galvão, 2005, 2020) podem, portanto, ser pensadas como produções de si.

Publicado pela primeira vez em 2005 sob o título *Paixão Pagu: uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (Galvão, 2005), as cartas de Patrícia Galvão (2005) estavam emolduradas por pré-textos de seus dois filhos: Geraldo Galvão Ferraz, responsável também por organizar a primeira publicação, e Rudá de Andrade. Ambos os textos também pessoais, por vezes com tons intimistas da contação de memórias, construíam um espectro de intimidade no qual o leitor estaria prestes a entrar. Quinze anos depois da primeira publicação, as cartas são reeditadas pela Companhia das Letras (Galvão, 2020), agora sem a moldura familiar, sem a preparação afetiva que os textos dos filhos agregavam. Uma combinação de textos de Patrícia Galvão focados em si mesma, sem intermédios, sem mediadores que alumbrem as densas confissões ou fortaleçam a imagem construída.

Estruturalmente, *Pagu: autobiografia precoce* (Galvão, 2020) constrói-se de forma cronológica. A primeira carta não evidencia uma data. É direcionada ao filho mais velho, Rudá de Andrade, escrita logo após o reencontro que teve com ele depois de anos de distância devido ao encarceramento. Em seguida, o volume apresenta ainda outra carta sem data, mas iniciada com o vocativo *Meu Geraldo* e dividida em duas partes. Logo depois, um texto datado de 1º de novembro de 1940, sem vocativo, mas implicitamente direcionado a Geraldo Ferraz, e em seguida uma

carta escrita no dia 9 do mesmo mês. Por fim, firmando a cronologia, uma longíssima carta datada de 12 de novembro também de 1940.

Essa organização, encabeçada em 2005 pelo filho mais novo de Patrícia Galvão para a primeira edição da *autobiografia precoce* (Galvão, 2005), configura-se de forma a introduzir uma mulher melancólica, que recebe uma visita da vida — personificada pelo filho mais velho — e tem um átimo de júbilo. Em seguida, o leitor é encaminhado às cartas dirigidas ao marido, parte de um relacionamento de entrega sem subterfúgios, que narram os acontecimentos de sua vida anteriores ao presente da escrita, como que para explicar o porquê de toda essa melancolia. Patrícia Galvão, mitificada como musa modernista, boneca de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, foi desmitificada em 1982 com o estudo de Augusto de Campos que tomou forma no livro *Pagu: vida-obra* (Campos, 2014). Desde então, cultuada como musa-mártir-modernista, Patrícia Galvão passou a ser vista como símbolo revolucionário na arte, na política e na prática da vida. A proposta de reunião desses escritos tem como meta, portanto, mostrar "Pagu sem subterfúgios, de forma sincera e corajosa", como afirma a sinopse da edição de 2020[1].

Definitivamente, os textos que compõem a *autobiografia precoce* (Galvão, 2005, 2020) configuram-se como imersão profunda em memórias dolorosas, tudo se passa como se o conteúdo íntimo vazasse no papel com seu peculiar desconcerto após um esforço tremendo para começar:

> Há muitos dias não escrevo. Quando a luz brilha, só há luz e nada mais existe. E quando a angústia volta, ela é a vacilação constante. Tenho hesitado. Para que escrever? Para que tudo isso? Penso em desistir. Talvez não termine nunca. Essa pergunta-resposta para

[1] Na edição de 2020, publicada pela Companhia das Letras, a contracapa apresenta uma breve sinopse, sem atribuição de autoria, que antecipa ao leitor os conteúdos de *Pagu: autobiografia precoce*.

> todas as perguntas e todas as respostas: "Para quê? Para quê?" (Galvão, 2020, p. 27).

Patrícia Galvão despeja sobre o papel um discurso que não poderia ser pronunciado, mas precisava ser dito. Mas precisava, por quê? Para si mesma, autorreflexão, cuidado de si? Para satisfazer o companheiro que lhe pede que escreva imaginando na autorreflexão algum processo de cura? Para, além de ambos os motivos combinados, construir para si mesma uma imagem?

À maneira do que Foucault (2009) chama de *parrhesía*, esse dizer que arrisca a própria figura ao expor uma verdade sem ornamentos é parte de um cuidado de si que não se esgota na interioridade: é um exercício público que fabrica e põe em prova um modo de vida. Nas cartas de *autobiografia precoce*, Patrícia Galvão (2005, 2020) transforma a escrita em técnica de estilização da conduta — não um capricho estético, mas um método ético-político de constituição de si — ao ensaiar uma voz que, simultaneamente, se observa, se disciplina e se compromete com o outro. O *precisava ser dito* emerge, então, como necessidade ética: dizer para governar a si, porque só no dizer franco se vislumbra o contorno das próprias forças, fraquezas e desejos; dizer para governar com o outro, porque a correspondência convoca uma interlocução.

É nesse intervalo entre a necessidade de dizer e o risco do dizer que a carta se torna um laboratório, no qual estética, política e verdade se entrelaçam: a forma, o tom e a escolha das palavras deixam de ser ornamentos e passam a operar como técnicas de governo de si e, por extensão, de intervenção no outro. A partir de uma leitura foucaultiana (Foucault, 2009), a carta exerce uma *parrhesía*, um dizer franco que expõe e lapida o sujeito, e, ao mesmo tempo, sustenta uma prática de cuidado de si que vincula autorreflexão e responsabilidade. As cartas da *autobiografia precoce* (Galvão, 2005, 2020), portanto, fazem uma vida, performando um sujeito que mede sua liberdade e assume o preço de inscrever a própria verdade no tecido tenso da vida pública.

Essa dimensão pública, contudo, primeiro se restringe ao olhar do novo companheiro, alguém que, embora conhecesse Pagu desde sua inserção no grupo Antropofágico, ainda não acessara sua esfera íntima, sua maneira singular de interpretar os acontecimentos, sua verdade. Com a publicação das cartas pela primeira vez em 2005 (Galvão, 2005), esse espaço público se amplia: a voz de Pagu passa a disputar regimes de verdade até então padronizados por uma imagem cristalizada — a da *musa modernista* e *militante comunista* — e reconfigura seu lugar no imaginário coletivo.

Ângela Gomes (2004, p. 11) observa que, "embora o ato de escrever sobre a própria vida e a vida de outros, bem como de escrever cartas, seja praticado desde há muito, seu significado ganha contornos específicos com a constituição do individualismo moderno". Com efeito, a ideia de registrar a vida não é invenção dos séculos XVIII e XIX, Philippe Ariès, em *O homem diante da morte* (2014, p. 134–138), identifica no Apocalipse a noção de um "livro da vida" em que cada ação humana seria pesada no dia do juízo. É certo que houve, a partir do século XIII , uma inflexão decisiva: as ações deveriam ser individualizadas e preservadas, e o "livro da vida" passou a conter a história inteira de uma vida, ainda com finalidade de julgar o bem e o mal. Nos últimos anos da Idade Média, porém, essa concepção se transforma: a escrita de si deixa de servir à avaliação divina e se orienta à memória e à construção de identidade, deslocamento que acompanha a passagem da heteronomia religiosa para a autonomia própria das sociedades modernas.

Nesse quadro, o indivíduo moderno de que fala Gomes (2004) é aquele que postula uma identidade singular perante o ideal social. As sociedades modernas são definidas como individualistas porque reconhecem todos como livres e iguais, exigindo autonomia. Daí a figura de um sujeito simultaneamente único em relação a todos e múltiplo em seus papéis e possibilidades de realização. Essa formulação dialoga com Foucault (1992): o sujeito não é dado previamente nem mero efeito posterior do texto, mas se constitui no ato, uma produção de si em que a escrita é prática, técnica e experiência.

As cartas de Patrícia Galvão (2005, 2020) evidenciam exatamente essa dinâmica: a identidade moderna que ali se desenha não é contínua nem harmônica, mas fragmentada: o tempo de mulher, de mãe, de esposa, de militante. Nesse sentido, a escrita autobiográfica, ao tomar a própria vida como objeto a ser elucidado e registrado, não se limita a uma leitura literária que se encerraria em autoficção, ela convoca um estudo do sujeito e de sua consciência, em que vida e linguagem se co-constituem. É aqui que o conceito de *biografema*, proposto por Roland Barthes (1971), se torna interessante: não se trata de uma narrativa totalizante, mas de fragmentos significativos — gestos, traços, cenas — que condensam uma vida e a reinscrevem no texto como experiência sensível e aberta. Em *autobiografia precoce*, esses biografemas performam o ato simultâneo de memória e invenção (Galvão, 2005, 2020).

Cabe lembrar que Locke (2014[II, cap. XXVII]) concebe a consciência como produto da memória: uma força de integração no tempo, capaz de garantir autocontrole, auto-organização e construção de si. É a consciência que unifica, numa mesma pessoa, existências e ações distantes entre si — no caso de Patrícia Galvão, desde a iniciação sexual precoce até o casamento conturbado, a maternidade e a militância política no Partido Comunista. As cartas simulam essa ideia de consciência que se forma ao longo do percurso: sempre presente, ela recolhe o vivido e o reinscreve sob um olhar menos deslumbrado, já desbotado pelo tempo. Nesse movimento, as cartas constroem uma imagem de si, uma imagem que Pagu deseja preservar na memória do outro, pois essa escrita se materializa como correspondência dirigida ao companheiro: "Não estou escrevendo autobiografia para ser publicada ou aproveitada. Isso é para você ter um pouco mais de mim mesma, das sensações e emoções que experimentei." (Galvão, 2020, p. 74).

Gênero de facetas múltiplas, as cartas, enquanto texto de escrita de si, podem ser entendidas como forma de materializar uma identidade que se quer consolidar. Identidade essa, porém, que se consolida e se materializa em direção a um outro, uma vez que a carta pressupõe sempre um destinatário. É certo que, por

isso, essa estrutura da escrita de si pode ser vista como forma de escape, de atenuação da angústia da solidão, pois se escreve a um companheiro confiável:

> Por que dar tanta importância à minha vida? Mas, meu amor: eu a ponho em suas mãos. É só o que tenho intocado e puro. Aí tem você minhas taras, meus preconceitos de julgamento, o contágio e os micróbios. Seria bom se eu tivesse o poder de ver as coisas com simplicidade, mas a minha vocação grandguignolesca me fornece apenas a forma trágica de sondagem. É a única que permite o gosto amargo de novo. Sofra comigo (Galvão, 2020, p. 10).

> É incrível, meu Geraldo, mas quando resolvi lhe contar a memória de minha vida, pensei numa narrativa trágica – sempre achei trágica a minha vida. Absurdamente trágica. Hoje parece apenas que lhe conto que fui à quitanda comprar laranjas (Galvão, 2020, p. 13).

A ideia de direcionamento de um relato pessoal a alguém confiável depreende-se de uma prova de sinceridade. Contudo, na modernidade, a verdade tem vínculo direto com a subjetividade de um indivíduo. Isso significa dizer que, em uma sociedade a qual tem por base a individualidade, não cabe uma verdade factual, única. É preciso que ela seja múltipla. Por isso, "a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a 'sua' verdade" (Gomes, 2004, p. 14). Por isso, descarta-se qualquer possibilidade de saber aquilo que "realmente" aconteceu, uma vez que não é a perspectiva e a intenção das cartas de Patrícia Galvão (2005, 2020). Contrário a isso, a autora deseja que o companheiro sinta o que ela sentiu para que o seu sofrimento se torne compreensível. O foco recai, assim, sobre a imagem que a autora montou de si mesma. Enquanto espaço de memória, as cartas evidenciam a construção de uma identidade a partir de fatos selecionados e narração emocionada dos acontecimentos cerceados pela "vocação grandguignolesca" da autora junto a sua perspectiva de narrativa trágica.

Assim, com uma subjetividade dramática, Patrícia Galvão (2005, 2020) constrói, enquanto escreve, a imagem que anseia de si mesma para apresentar ao companheiro. Narração dinâmica que acumula informações por vezes inconclusas, as cartas compõem discursos multifacetados, com temas desordenados ora em narração de fatos ora em reflexão sobre a vida e, assim, sua honestidade narrativa é produto do texto que ela mesma escreve.

A Patrícia Galvão (2005, 2020) construída nas páginas de sua *autobiografia precoce* é fruto das relações históricas do século XX, momento em que, no Brasil, emerge o modernismo artístico e social no estado de São Paulo, onde nasce e cresce Patrícia. Cabe lembrar, então, que a história da evolução das cidades gira em torno da palavra e, portanto, de quem pode usá-la para intervir no espaço público. O uso da palavra e sua mediação no desenvolvimento das cidades está emaranhado com a literatura e, no Brasil, a história de acesso aos livros e de formação de um público leitor anda de mãos dadas com a da formação nacional. Sabe-se que as primeiras manifestações escritas em território brasileiro datam do período do descobrimento e são protagonizadas por europeus. A literatura que se segue ao longo dos séculos XVII e XVIII é ainda, quando não protagonizada por europeus, feita seguindo tais moldes e de acesso restrito à pouca população letrada. É, contudo, no século XIX que a produção literária brasileira passa a adquirir mais contornos nacionais e, também, que há uma expansão significativa do público leitor. A empreitada é impulsionada pela corte portuguesa que, ao chegar ao Brasil, autoriza a criação da Imprensa Régia, o funcionamento de tipografias e a publicação de jornais e cria a Biblioteca Real. Aumenta-se a quantidade de produção, aumenta-se a quantidade de leitores e, importante destacar, aumenta-se, também, a quantidade de leitoras. A produção de uma literatura feita por mulheres, porém, permanece escassa.

O aumento de alfabetizados e de leitores possibilitou o aparecimento de novos pensamentos, ideologias e perspectivas políticas. A urbanização crescente no século XIX e o desenvolvimento da industrialização contribuíram também para

muitas mudanças na estrutura da sociedade brasileira. Foi necessário, por exemplo, que crianças e mulheres fossem inseridas em fábricas e comércio pela demanda de mão de obra. É fato que esses trabalhos na maioria das vezes eram precários e de pouca valorização, contudo essa inserção possibilitara caminhos para a reivindicação de participação política. Assim, em 1889, a queda do Império e a Proclamação da República forneceram a possibilidade de uma estrutura política mais aberta à questão do sufrágio feminino. Por outro lado, a resistência masculina ao voto feminino foi muito forte e somente no século seguinte mulheres alcançariam esse direito político.

Assim, quando em 1932, durante o governo de Getúlio Vargas, o voto feminino foi aprovado, ele se deu parcialmente: permitido somente às mulheres casadas, com autorização dos maridos, e às viúvas e solteiras que tivessem renda própria. Em 1934, as restrições ao voto feminino foram eliminadas do Código Eleitoral, embora sua obrigatoriedade fosse um dever masculino. Somente em 1946, a obrigatoriedade do voto foi estendida às mulheres. Paralelo a isso, em 1931, Patrícia Galvão foi presa por agitação política na greve dos estivadores de Santos, foi a primeira de uma série de 23 prisões ao longo da vida por motivos políticos.

Aline Magalhães Pinto (2018. p. 138-139) mostra que:

> as relações históricas em que se conformam os modos de subjetividade de seres humanos do gênero feminino no século XX acabam por determinar que a vida de uma *femme des lettres* seja necessariamente uma experiência de desvio ou sinuosidade em relação ao modelo identitário previamente estabelecido para as mulheres. O sujeito do gênero feminino que escreve se vê marcado por uma quebra da expectativa socialmente aprovada e por uma luta pessoal contra o normatizado.

O texto da autora tem como base um contexto francês, mas é certo que algo muito próximo ocorre em terras brasileiras, tendo em vista toda a influência cultural europeia exercida sobre o Brasil.

Nesse sentido, se desde jovem Patrícia Galvão foi mitificada como *musa modernista* de personalidade marcante que fazia questão de chamar atenção, nas cartas que compõem a *autobiografia precoce* (Galvão, 2005, 2020) dela mostra que essa foi uma imagem de construção masculina, resultado de uma sociedade que tem por escopo a objetificação feminina. A autora conta na primeira carta destinada a Geraldo Ferraz que: "o primeiro fato distintamente consciente da minha vida foi a entrega do meu corpo" (Galvão, 2020, p. 11). Fato ao qual se sucedeu um aborto que resultou em um tempo enorme de repouso e distanciamento do mundo. Relata também a "perseguição de dependência brutal" (Galvão, 2020, p. 19), a qual sentia, e a visão que criou da maternidade: "Uma finalidade. Um velho sonho que tomava o corpo. Uma razão para a vida" (Galvão, 2020, p. 22). Tudo isso somado ao estigma criado sobre ela, o qual fica evidente no poema de Bopp (1928, p. 24; grifos do autor).

> Pagú tem os olhos moles / Olhos de não sei o quê / Si a gente está perto deles / A alma começa a dôer / *Ai Pagú eh* / *Dóe porque é bom de fazer dôer* / Pagú! Pagú! / Não sei o que você tem. / A gente, queria ou não queria, / Fica lê querendo bem. / *Eh Pagú eh* / *Dóe porque é bom de fazer dôer* / Você tem corpo de cobra / Onduladinho e indolente, / Dum veneninho gostoso / Que dóe na bocca da gente. / *Ai Pagú eh* / *Doé porque é bom de fazer dôer* / Eu quero você pra mim, / Não sei si você me quer. / Si quiser ir pra bem longe / Vou pronde você quiser. / *Eh Pagú eh* / *Dóe porque é bom de fazer dôer* / Mas si quiser tár pertinho / Bem pertosinho daqui / Então... você pode viu / Ai... ti ti ti, ri ri ri... ih... / *Eh Pagú eh* / *Dóe porque é bom de fazer dôer*.

As cartas evidenciam um reflexo da posição afetiva de Patrícia junto à descrição de seu estado de espírito do presente da escrita que se debruça sobre o passado. São fruto da experiência de incômodo e não adaptação aos modelos tradicionais de feminilidade reconhecidos pela própria autora: "[eu] Era uma moleca impossível"; "Eu, uma mulher complicada" (Galvão, 2020, p 17.18). São, também, fruto do desejo masculino criado sobre sua imagem:

> Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. Repelindo por absoluta incapacidade, quase justificava as insinuações que me acompanhavam. Por toda parte. Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só. Houve momentos em que maldisse minha situação de fêmea para os farejadores. Se fosse homem, talvez pudesse andar mais tranquila pelas ruas (Galvão, 2020, p. 124-125).

É preciso compreender, assim, essas cartas como um conjunto de *biografemas*, fragmentos de vida que, mais do que dados biográficos, são gestos, tomos e escolhas que iluminam uma verdade subjetiva e afetiva. A seleção que Patrícia Galvão (2005, 2020) opera ao narrar certos acontecimentos a Geraldo Ferraz não constitui uma autoficção, mas justamente a montagem desses biografemas: cenas e impressões eleitas para compor, perante o interlocutor, uma imagem de si que é tanto pessoal quanto sintomática de uma condição coletiva. A figura que emerge das cartas não é uma personagem inventada, mas uma das facetas vividas e partilhadas por muitas mulheres de seu tempo, marcadas pela estigmatização da feminilidade, por desencontros amorosos e pelos infortúnios gerados por ideais políticos.

Nesse sentido, seguindo o que afirma Foucault (1992) sobre as correspondências no texto *A escrita de si*, as cartas constituem também uma certa maneira de se manifestar para si mesmo e para os outros. "Escrever é, portanto, 'se mostrar', se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro" (Foucault, 1992, p. 151). Mas ela é, também, ao mesmo tempo, uma escrita para si, uma vez que, para o filósofo, o trabalho que a carta opera no destinatário é também efetuado naquele que escreve. Isso, contudo, deve ser percebido mais como uma abertura que se dá ao outro sobre si mesmo que um deciframento de si por si.

Para finalizar, é importante perceber que, enquanto carta, a escrita de si é destinada ao outro e, por isso, cabe a quem lê, e não a quem escreve, preservar o registro. Nesse sentido, a imagem que Patrícia Galvão (2005, 2020) materializa de si mesma na escrita

dirigida a Geraldo não chega nunca a se tornar por suas próprias mãos um objeto de memória. Isso vem das mãos do outro, que escolhe por guardar as cartas para que essas sirvam de artefato de uma vida passada. É curioso a escolha de Patrícia Galvão por querer se fazer lembrar pela memória do outro e não por si mesma de forma mais autônoma, com a escrita intencional de uma autobiografia. Há, é certo, empecilhos: a memória se constrói e perdura entre dois pilares o da transmissão oral, frágil e efêmera, e o da conservação escrita e/ou imagética, que talvez se mantenha por mais tempo pelo fato de dispor de um suporte palpável. Mas, na escrita, é geralmente ao papel, material delicado e facilmente danificado pelo tempo, que se atribui a função de suporte. Sujeito ao perecimento e ao esquecimento, o ser humano tenta, num alicerce tão tênue quanto ele, guardar o auge e a fragilidade de sua existência. Ciente dessa fragilidade do papel ou não desejosa de que a imagem projetada de si sobre as cartas atingisse outros que não o ser amado, Pagu coloca nas mãos de Geraldo Ferraz a decisão de preservação dos escritos. Cerca de trinta anos depois, Geraldo Ferraz dá as cartas ao filho, Geraldo Galvão Ferraz, que toma a decisão de publicá-las para evidenciar uma Pagu "diversa do que a lenda a tornou" (Ferraz, 2005, p. 12), para mostrá-la "como uma mulher idealista até o sacrifício, sofrida por causas que ela achava que valiam a pena, apaixonada com desprendimento por suas convicções" (Ferraz, 2005, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que a imagem de Patrícia Galvão construída em sua *autobiografia precoce* (Galvão, 2005, 2020) não apaga nem substitui aquela forjada em sua juventude turbulenta, a Pagu musa modernista, a militante incansável. No entanto, os textos de *autobiografia precoce* passam a coexistir com essa imagem, oferecendo, então, uma nova perspectiva sobre quem foi Patrícia Galvão (2005, 2020). Longe de constituir um discurso reconciliador ou totalizante sobre a si mesma, *autobiografia precoce* se configura como uma escrita

de si que assume a vulnerabilidade como matéria-prima. É um *eu* que sucumbe, que convoca o outro para a cena do sofrimento e que expõe, sem suavização, as frustrações de desejos ocultos e o desgaste das simulações exigidas para corresponder a ideais externos, sejam eles artísticos, políticos ou afetivos.

As cartas do final dos anos 1940, assim, declaram uma Patrícia Galvão diversa da *Pagú de olhos moles* imortalizada por Raul Bopp (1928), mas não por isso nos apresentam uma subjetividade incontestável ou unívoca. Elas não são, predominantemente, o espaço de uma autorreflexão sistemática voltada para a decodificação interior. Em vez disso, revelam a produção de si como um ato relacional e também performático: uma montagem cuidadosa de uma imagem que se abre e se oferece ao olhar do amado, Geraldo Ferraz, em sintonia com o que ela ansiava ser, ou parecer ser, para ele. Nesse gesto, percebe-se um cuidado de si particular, não no sentido de uma ascese triunfante, mas como uma prática de sobrevivência íntima por meio da palavra escrita.

Os fragmentos narrativos que compõem esse mosaico autobiográfico funcionam, à maneira barthesiana, como *biografemas*. São lampejos, cenas de crise, confessos e recortes de experiência que, mais do que informar linearmente uma vida, tocam o leitor com a intensidade de uma verdade afetiva e descontínua. O biografema não busca a completude do *eu*, ele captura o instante de cansaço, o gosto do desencanto, o peso do estigma de gênero. Em *autobiografia precoce*, Patrícia Galvão (2005, 2020) nos entrega esses biografemas de sua maturidade, flashes que não pretendem redimir a personagem pública, mas que iluminam, de modo muitas vezes cru, o custo humano por trás das legendas.

Desse modo, a *autobiografia precoce* de Patrícia Galvão (2005, 2020) não se encerra como um ponto final sobre sua identidade. Ela se afirma como um documento ímpar de uma escrita de si que abraça a complexidade contraditória. É a partir dessa produção textual de si — fragmentada, relacional e marcada pelo desejo de ser compreendida pelo outro — que testemunhamos o profundo ato de cuidado de si de uma mulher que, tendo sido várias ao longo

da vida, recusa, no fim, qualquer definição simplista, preferindo a autenticidade áspera de seus próprios vestígios.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, P. **O homem diante da morte**. Trad. Luiza Ribeiro. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BARTHES, R. **A câmara clara:** nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, R. Efeito de real. *In*: BARTHES, R. *et al.* **Literatura e semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971.

BOPP, R. Coco de Pagu. **Revista Para Todos...,** ano X, n. 515, Rio de Janeiro, 27 out. 1928, p. 24. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/124451/per124451_1928_00515.pdf. Acesso em: 26 de novembro de 2025.

CAMPOS, A. **Pagu**: vida-obra. Organização, seleção de textos, notas e roteiro bibliográfico de Augusto de Campos. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FEIL, G. O simulacro e o biografema - de A a Z. *In*: CORAZZA, S. (org.). **Fantasias de escritura:** filosofia, educação, literatura. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FERRAZ, G. G. A vida dentro de uma pasta preta. *In*. GALVÃO, P. **Paixão Pagu:** uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Org. Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade:** o cuidado de si. Vol. 3. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

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

GALVÃO, P. **Paixão Pagu:** uma autobiografia precoce de Patrícia Galvão. Org. Geraldo Galvão Ferraz. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

GALVÃO, P. **Pagu**: autobiografia precoce. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

GALVÃO, P**. Parque Industrial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

GOMES, A. de C. Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo. *In*: GOMES, A. de C. (org.) **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à Internet. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LOCKE, J. Livro II, Capítulo XXVII: Da identidade e da diversidade. *In*. LOCKE, J. **Ensaio sobre o entendimento humano**. Vol I. Introd., notas, coord. da trad. Eduardo Abranches de Soveral Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

PINTO, A. M. Amar, escrever, saber de si: a questão da Autorreflexividade nos diários das femmes de lettres Aline de Lens (1881–1925) e Catherine Pozzi (1882-1934). **Matraga**. Rio de Janeiro, v.25, n.43, p.137-163, jan./abr. 2018.

O SERTÃO EM UM NORDESTE IMAGINADO: JOGOS DISCURSIVOS IDENTITÁRIOS NA NARRATIVA DE *SARGENTO GETÚLIO*, DE JOÃO UBALDO RIBEIRO

Lancastele Vieira da Silva
Universidade do Estado da Bahia

Malane Apolonio da Silva
Universidade do Estado da Bahia

Eu moro no mundo. Moro andando
(João Ubaldo Ribeiro)

O sertão, compreendido a partir de uma artimanha da literatura oral articulada a um mecanismo discursivo narrativo, questiona na mesma medida em que elabora outras perspectivas de análise dos processos históricos e dos procedimentos de produção da literatura popular, apresentada na voz da personagem em questão Getúlio (narrador) (Ribeiro, 1971), como força cultural e compreensão identitária que se afirmam como inegociáveis.

João Ubaldo Ribeiro publica *Sargento Getúlio* em 1971; no entanto, o enredo conduz o leitor a acreditar na possibilidade de uma narrativa que aciona os anos 1950. Desse modo, ao desmontar a temporalidade presente, o escritor aciona o passado, um modo estratégico da produção literária intitulada de pós-64, para reclamar o presente autoritário.

Especificamente na década de 1970, nosso país, como é sabido, ainda estava sob o regime ditatorial, compreendido dentro de uma repressão e censura extremada. Assim, convém notar que o romance de Ribeiro (1971) problematiza a ideia de sertão ao propor a marca oral como tom de sua produção, na mesma medida em que

tensiona a imagem cristalizada do Nordeste endereçada ao regionalismo.

Este trabalho se preocupa com a formulação de estereótipos construídos e sedimentados como a ideologia de sertão dentro de um contexto literário que se expandiu como senso comum. Sendo assim, a pergunta que orienta este texto é: de que maneira a literatura oral, acionada pelo narrador Getúlio (Ribeiro, 1971), produz um sertão imaginado que disputa sentidos identitários dentro do discurso histórico-cultural do Nordeste? Para esta demanda, os textos teórico-críticos em questão se aproximam da literatura numa perspectiva identitária e cultural, mobilizando uma análise literária orientada no campo da literatura oral e da história.

Stuart Hall, *em Quem precisa de identidade?* (2014), confabula com a premissa da identidade em um espaço de rasura, entre a "inversão e a emergência" de suas várias possibilidades de constituição interna e externa à elaboração histórico-cultural. Assim, aproximar essas formulações identitárias a linguagem do narrador-personagem em *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, permite problematizar à linguagem do narrador-personagem, Getúlio, a fim de compreender como se apresenta o processo identitário dentro do discurso empreendido.

Homi Bhabha (1998), Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009) e Jerusa Pires Ferreira (2010) juntos elencam a condição de Nordeste, enquanto história, imersa em um discurso estereotipado e, por essa razão, inventado, garantindo uma ascensão discursiva que o exclui e o deslegitima ao fixá-lo enquanto regional e tradicional, ponto compreendido numa perspectiva folclórica – segundo Ferreira (2010), cânone da literatura popular – para o fortalecimento de uma minoria elitizada. Bem como a literatura oral, que se dá como mecanismo discursivo literário e estará unida também ao pensamento de Câmara Cascudo (2006) quando este enfatiza a manifestação do pensamento e criação coletiva do popular.

Thompson (1998), em seus estudos e debates sobre a cultura e a história social, rompe visões estruturalistas rígidas ao abordar

como a sociedade, focando em sujeitos marginalizados, podia resistir às estruturas capitalistas e ser detentora e criadora da sua própria história. Ou seja, ele traz a resistência das populações invisibilizadas como fonte e força para a formação e para a disputa e criação de símbolos e sentidos.

Desse modo, esse estudo destaca na voz do narrador Getúlio (Ribeiro, 1971), o gesto de invenção do sertão como espaço de disputa simbólica e identitária. É essa elaboração, marcada pela literatura oral e pelas tensões históricas que atravessam o romance, que orientará a análise desenvolvida, sendo texto examinado como campo de luta por sentidos culturais.

UM SERTÃO NA BOCA DO GETÚLIO

Sargento Getúlio (Ribeiro, 1971) narra a viagem do personagem que dá nome ao romance, um Sargento obediente a um código próprio de honra e encarregado de transportar um preso político de Paulo Afonso (BA) até Aracaju (SE). Ao longo do percurso, a narrativa desenha uma verdadeira cartografia sertaneja: cada cidade, povoado ou desvio de estrada é acompanhado por histórias, memórias, desafios, cantos, trechos de cordel e poemas que emergem da voz inventiva de Amaro, seu motorista. Nesse entrelaçamento entre deslocamento físico e fluxo verbal, o sertão se produz como território contado, um espaço que existe à medida que é dito, refeito e performado pela linguagem.

No decorrer da história, porém, as ordens mudam: Getúlio descobre que a entrega do preso já foi revogada. Ainda assim, sua crença inabalável na ordem o leva a insistir na missão, convencido de que desobedecer significaria perder a honra e, com ela, o único lugar que reconhece no mundo. Todos os personagens envolvidos tentam convencê-lo a abandonar a viagem e soltar o preso, mas o desfecho, sugerido de modo indireto, mostra Getúlio morrendo fiel à própria lógica, agarrado ao último sentido que ainda lhe restava: cumprir a ordem recebida.

João Ubaldo Ribeiro (1971) constrói em Getúlio um narrador que se forma enquanto sargento e alinha sua existência à vivência militar, narrando de maneira extensa e orgulhosa suas experiências de vida em meio a um sertão imaginado. Convém dizer que, embora deseje saber fazer versos, o personagem ainda não se percebe como contador de histórias, mesmo quando sua fala é atravessada por narrativas marcadas pela violência e pela tradição popular.

A citação do trecho a seguir exemplifica essa fusão entre homem e profissão, mostrando como Getúlio se afirma no mundo a partir de sua genealogia de bravura, de um nome que o antecede e de uma capacidade de violência que considera legítima e necessária:

> Sempre quem pode sumir é os outros, a gente nunca. Anbem, depois não sei quantos homens tem em Aracaju que possa me parar assim. Depois, o chefe me mandou buscar isso aí e eu fui, peguei, truxe, amansei, e vou levar porque, mesmo que o chefe agora não possa me sustentar, eu levei o homem e chego lá entrego. É preciso entregar o bicho. Entrego e digo: ordem cumprida. Nem que eu estupore. Quero ver esse bom em Aracaju que me diz que eu não posso, porque eu sou Getúlio Santos Bezerra e igual a mim ainda não nasceu. Eu sou Getúlio Santos Bezerra e meu nome é um verso e meu avô era brabo e todo mundo na minha raça era brabo e minha mãe se chamava Justa e era braba e no sertão daqui não tem ninguém mais brabo do que eu, todas as coisas eu sou melhor (Ribeiro, 1971, p. 52).

Aqui, a bravata de entregar um preso político reforça a ideia de contrato firmado pela palavra, o poder do acordo, a ordem como valor absoluto e a lealdade como destino. Contudo, o gesto ultrapassa a esfera da justiça. Ao reivindicar sua descendência e declamar o próprio nome como se fosse um verso, Getúlio parece entoar um passado compreendido como glorioso e necessário, sustentado por uma linhagem de *brabos*, isto é, de sujeitos cuja força se mede pela violência. Desse modo, sua identidade não se organiza apenas pela função militar, mas por uma herança

simbólica que o autoriza a agir e existir dentro de uma lógica de brutalidade legitimada.

Para compreender de que modo Getúlio se percebe como parte de uma identidade herdada e compartilhada, convém salientar o que Stuart Hall (2006, p. 38) orienta: "a identidade é algo formado ao longo do tempo através de processos inconscientes e não é algo inato, existente na consciência no momento do nascimento". Ou seja, a identidade é construída historicamente, moldada por experiências sociais e marcada por trajetórias coletivas que atravessam cada sujeito. As etapas desse processo formativo relacionam-se à produção cultural e às práticas que sustentam modos de ser, de agir e de significar o mundo.

A identidade e a cultura são conceitos intrinsecamente ligados. A cultura fornece o contexto no qual a identidade é formada e expressa. Os valores, normas e práticas culturais moldam a maneira como os indivíduos se veem e são vistos pelos outros. Nesse sentido, afirma o narrador: "No sertão não tem grade, também não tem muita coisa mais. Tem mais terra, qualquer um pode ver. Acho que tem mais bode" (Ribeiro, 1971, p. 19).

A voz de Getúlio delineia um contorno cultural do sertão, vinculando-o à liberdade, à vastidão e à ausência de cercamentos que, para ele, marcam a diferença em relação à cidade. Esses elementos parecem conformar tanto sua identidade quanto a de seu povo. Assim, compreende-se como a cultura, na forma de valores, práticas e percepções herdadas, fornece o contexto no qual Getúlio se entende e se expressa, ao mesmo tempo em que o segrega e o exclui. Essa articulação evidencia que *identidade* e *cultura* são dimensões indissociáveis e permite notar, no romance, como certos discursos sobre o sertão foram historicamente produzidos para manter e legitimar grupos sociais dominantes.

É possível, ainda, discutir como a identidade cultural, em particular, refere-se ao sentimento de pertencimento a um grupo cultural específico e à valorização dos elementos que o definem. Segundo Freitas Junior e Perycelli (2019, p. 112):

> [...] a cultura em suas diversas abordagens corrobora para a definição dessa identidade, pois alguma forma os indivíduos, em sua gênese, possuem contato com algum modo de cultura, acreditava-se que esse elo inicial seja transmitido e influenciado em seu marco inicial pela família, e depois por outros meios de sociabilização.

Por outro lado, a identidade individual contribui para a diversidade cultural. Cada pessoa, com sua história única e suas experiências particulares, enriquece a cultura do grupo ao qual pertence. Essa interação entre identidade e cultura é fundamental para a construção de sociedades diversas, inclusivas e dinâmicas.

A formação de grupos que se relacionam culturalmente e abordam a construção de identidades suscita uma reação de resistência e transformação, à medida que grupos políticos conservadores procuram reprimir as vozes dissidentes. No Brasil, esses grupos políticos tradicionais mostram que o antigo, ou as manifestações, em sua grande maioria conservadoras e tradicionais, são as verdadeiras formas de se expressar e que não necessita de mudanças, ou seja, segundo Thompson (1998, p. 17):

> Muitos costumes eram endossados e frequentemente reforçados pela pressão e protesto populares. Não há dúvida de que no século XVIII "costume" era uma "boa" palavra: a Inglaterra há muito se vangloriava de ser Antiga e Boa.' E era também um termo operacional.

Uma boa parte da população não concorda com essa ideia de manter uma Cultura presa a uma tradição não mutável, pois sabe-se que isso é claramente impossível; dessa maneira as revoltas e os desejos de mudanças emergiram como forças motrizes. Segundo Hall (2006), as transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas. Ou seja, à medida que entendemos sobre a construção de identidades e cultura, nos desprendemos de amarras pré-estabelecidas por grupos tradicionais.

Nesse ponto, convém observar a opinião de Getúlio sobre política, ancorada na persistência das estruturas tradicionais de poder no sertão, longe de uma mediação institucional, mas acionada pela força ou ainda virilidade ou a mando pessoal:

> Aracaju é mais difícil do que no interior, cidade grande tem testemunha por demasiado. A política não é bom em Aracaju. Política de macho é aqui. Diacho, até potó dá aqui dentro, já viu vosmecê? Um saqué desses verte água em sua cara e encalomba tudo, nunca mais sara. Amaro, nós dormimos no primeiro lugar aí, não aguento mais essa viagem. [...] chame um aí para se ver, caminhe. Hum. Política é negócio de homem, podia dizer, se amunhecasse como tenho para mim que amunhecasse (Ribeiro, 1971, p. 23).

Nesse trecho, a oposição entre cidade e sertão evidencia como a prática política sertaneja é concebida como um campo de poder exercido pela violência legítima e pela autoridade de chefes locais, modelo que o romance revela como profundamente enraizadas e historicamente fabricadas. Trata-se de uma lógica quanto a problemática do estereótipo, mecanismo ambivalente, que "vacila entre o que é conhecido e o que sempre precisa ser reafirmado" (Bhabha, 1998, p. 111). Assim, a identidade que Getúlio reivindica como natural é, na verdade, produzida dentro de um sistema discursivo que legitima hierarquias e formas de dominação, tal como apontam os teóricos mobilizados neste estudo.

Com a formação de ideias que geram expressões culturais no Brasil e especificamente no Nordeste, uma parcela de pessoas ou grupos têm seu ímpeto mobilizador. Conforme Hall (2014) as identidades são construídas dentro e não fora do discurso, sendo necessário compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais, em formações de práticas discursivas e ainda com estratégias e iniciativas específicas. Assim, nesta afirmação, percebe-se como a literatura produzida por escritores do Nordeste, a partir da criação literária dialogam e questionam a história, cultura e identidade de um povo. Sendo essa, compreendida como

espaço de conscientização, crítica e consolidação da identidade cultural do Nordeste.

PROPOSIÇÕES PARA GETÚLIO

O sertão, como uma paisagem construída na voz narrativa de Getúlio, apresenta ao leitor um mote, ou melhor, a ideia do que se espera encontrar no sertão nordestino. A linguagem do narrador-personagem, contemplada nas histórias, esboça a vida do sertanejo em via de mão dupla ao sertão que se entrelaça à miséria. Desse modo, cita-se Getúlio:

> E eu de vinte mortes nas costas. Mais de vinte. Olhando para mim, não se diz. Mas se eu não sou um homem despachado ainda estava lá no sertão sem nome, mastigando semente de mucunã, magro como um filho do cão, dois trastes como possuídos, uma ruma de filhos, um tico de comida por semana e um cavalo mofino para buscar as tresmalhadas de qualquer dono. Espiando o dia de São José, aquelas secas espóticas, nun cão. Aquela chuva que antes de chegar em baixo já está subindo de novo, de tão queimosa a excomungada da terra, lembra labaredas. Japaratuba é menos agreste. Compro um binoclo, na tenção de olhar as paragens. Gosto de binoclos. Mais de vinte nas costas, veja vosmecê, é como mulher, não se consegue lembrar todas (Ribeiro, 1971, p. 9).

Temos então, na voz de Getúlio, uma versão do sertão nordestino alinhada à perspectiva regionalista tradicional, se consolidando junto a pobreza extremada, violência naturalizada e um olhar brutal para contextos das mulheres, atravessado pela seca infindável, trabalho braçal, imersos em uma sobrevivência reduzida ao mínimo.

É nesse ponto que a literatura oral se torna um mecanismo fundamental para esta análise. A fala de Getúlio aciona estruturas próprias da tradição oral sertaneja: o exagero hiperbólico, a enumeração rítmica, a repetição enfática, o uso de ditados e fórmulas fixas bem como, elementos que remetem as rezas, contos e memórias

coletivas. Como observa Câmara Cascudo (2006), a literatura oral constitui um repertório construído no convívio social, transmitido entre gerações e marcado pela autoria coletiva. Assim, quando Getúlio narra suas *vinte mortes*, a chuva *que sobe antes de cair* ou a fome *de um filho do cão*, ele não apenas relata, ao contador de histórias é dado o poder natural de reinscrever modos populares de contar, tornando sua fala parte de uma cultura compartilhada.

Ao mesmo tempo, João Ubaldo Ribeiro (1971) insere, nas entrelinhas do texto, como o sertão se torna um produto de linguagem. A memória que ele mobiliza não busca representar o real tal como ele é, mas construir uma versão do sertão que coincide com modelos culturais já estabilizados. Trata-se de um sertão dito, elaborado e reencenado. Assim, Getúlio se torna vetor de um discurso que, ainda que pareça espontâneo, está imerso em tradições narrativas e representações hegemônicas que definiram, ao longo do século XX, o que deveria ser reconhecido como *o Nordeste*.

Nesse movimento, é possível aproximar a fala de Getúlio do que Jerusa Pires Ferreira (2010) compreende como literatura popular em *Cultura da Bordas*: um conjunto de matrizes narrativas, fórmulas, repetições e modos de dizer que não pertencem ao indivíduo, mas à coletividade. Para Ferreira (2010), a voz popular não se apoia em originalidade, mas em permanência, ela reelabora padrões discursivos que atravessam gerações e que ganham forma no ato de narrar. É justamente esse mecanismo que João Ubaldo Ribeiro (1971) aciona ao compor a fala do sargento: Getúlio não inventa um sertão, ele reinscreve um repertório tradicional que aprendeu. Sua narrativa é coletiva, acumulada, feita de restos, ecos e fórmulas herdadas. Por isso mesmo, o sertão que produz é menos geográfico e mais discursivo: fruto da memória cultural que o atravessa.

Partindo deste ínterim, o regionalismo literário como conceito não nasce preso ao passado, mas emerge justamente em confronto com a modernização. No Brasil, o discurso modernizador caminhou lado a lado com projetos nacionalistas que valorizavam a industrialização e o crescimento das cidades. Assim, o regionalismo se configura como um fenômeno moderno e, de

forma aparentemente contraditória, profundamente urbano. Lígia Chiappini (1995) chama atenção para essa tensão ao mostrar que é a própria modernidade que dá forma ao olhar regionalista. Desse modo, não surpreende que a primeira geração modernista, movida pelo entusiasmo diante das novidades estéticas e sociais, visse no regionalismo um obstáculo e o elegesse como alvo preferencial de suas críticas.

Sendo assim, toda essa construção histórico-cultural e identitária possibilita o diálogo com o dispositivo do texto literário, necessário para compreender a história da região Nordeste como um berço de resistências e culturas que construiu a civilização brasileira e o seu próprio povo, mas que passou por momentos complexos em sua criação.

As questões tradicionais e regionalistas abordadas principalmente por a elite, transformavam o Nordeste em localidade de misérias e discriminações, segundo Albuquerque Júnior (2009, p. 80), "o Nordeste nasce da construção de uma totalidade política cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e de algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados". Assim, podemos notar que a elite dominava essa construção do que é o Nordeste, onde se valia da forma e da visão que os dominantes exerciam sobre a região, surgindo assim, segundo Albuquerque Júnior (2009), na paisagem imaginária do país, fundada nos valores da saudade e da tradição, utilizando dos seus poderes tanto políticos como culturais para manobrar essa visão nordestina.

Contudo, esses momentos eram expostos por desafios consideráveis. O Nordeste nasce com um olhar tradicionalista e regionalista, com a construção da sua população que ainda carrega resquícios conservadores e tradicionais, notavelmente, tendo que lidar com a persistência desses elementos regionalistas. De acordo com Thompson (1998, p. 50):

> À cultura plebeia, que se reveste da retórica do "costume" e que corresponde ao tema central deste livro, não se autodefinia, nem era independente de influências externas. Assumira sua forma defensivamente, em oposição aos limites e controles impostos pelos governantes patrícios.

Governantes e artistas ligados a elite, expunham sua visão sobre as construções de identidade e como se daria a cultura nordestinas através dos seus pensamentos e da sua arte, explanando assim suas visualidades e seus desenhos da região Nordeste para seu povo e para fora dele, mas que uma parte dessa população não aceitava e observava de uma outra maneira essa construção, o que gerava medo e receio. Para Albuquerque Júnior (2009) o Nordeste é, pois, uma região que se constrói também no medo contra a revolta do pobre, no medo da perda de poder para o turbo de facínoras que emprestaram o sertão.

O comprometimento crítico incide como um contra-ataque à manutenção da identidade e da cultura presa a um regionalismo e tradicionalismo não mutável, visto que é necessário compreender o que esses termos causavam à região Nordeste. Albuquerque Júnior (2009), em seu livro *A invenção do Nordeste e outras artes*, evidencia o que era o regionalismo e tradicionalismo pensado por autores e pela elite da época, indicando que os regionalistas e tradicionalistas se diferenciavam dos modernistas por tomar o passado como um simples espetáculo, negando o fato de que a seleção de uma dada tradição obedece a um ponto de vista político.

Aqui compreendemos que esse regionalismo e tradicionalismo entendiam o passado como uma alegoria ou somente uma representação, mas não como uma base de estudos para uma quebra de tradição e para a construção de um nordeste não midiático, uma região que quebra os estereótipos com sua diversidade cultural, identitária e política – ou seja, poderia se (re)significar para a transformação desse regionalismo. Segundo Albuquerque Júnior (2009, p. 101), "o regionalismo é redefinido de simples representação pitoresca do dado local em forma de arte, de

luta política em nome de uma província, de um Estado, para um novo discurso em que esses dois aspectos surgem articulados e superados".

O Nordeste, como essa máquina imagética, tenta, através da sua arte, identidades, história e culturas, romper estereótipos criados pela elite e apropriados pelas grandes mídias. Dessa forma, quebra a destruição do combate à autonomia e à submissão do seu povo, desconstruindo assim uma história pronta e colocando a população nordestina como criadores e construtores da sua própria história; não viver algo já construído e estereotipado, mas desenvolver, absorver e fomentar um Nordeste diverso.

A narração de Getúlio torna-se um ponto de interseção entre tradição, invenção e identidade. O sertão que ele produz a partir da literatura oral, por memórias coletivas e por estereótipos cristalizados é também o sertão que disputa sentidos e desafia leituras homogêneas e constrói sua crítica cultural enquanto romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou compreender como o romance *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro (1971), elabora um sertão construído discursivamente pela literatura oral, acionando memórias coletivas, estereótipos e práticas culturais que participam da invenção do Nordeste enquanto identidade histórica. Ao retomar a pergunta que orientou este estudo, entende-se que a fala do narrador Getúlio opera como espaço privilegiado de disputa simbólica e como dispositivo que reinscreve sentidos culturais sobre o interior nordestino.

A análise evidenciou que o sertão produzido na voz de Getúlio não é uma representação natural ou espontânea, mas resultado de repertórios herdados da tradição oral, da cultura popular e das matrizes narrativas que circulam há gerações. João Ubaldo Ribeiro (1971) constrói esse espaço como uma paisagem discursiva, em que exageros, repetições, fórmulas fixas e lembranças coletivas

sustentam a força de um imaginário que se refaz a cada narrativa. Assim, o romance revela como o sertão é menos território geográfico e mais construção simbólica moldada por práticas culturais que disputam reconhecimento.

Além disso, observou-se que o personagem mobiliza um conjunto de estereótipos, como força bruta, violência e miséria, que, segundo Bhabha (1998), dependem da reafirmação contínua para existirem. Essa operação estereotípica, somada às tensões históricas, políticas e identitárias, examinadas por Hall (2006) e (2014), Thompson (1998), Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), Jerusa Pires Ferreira (2010) e Câmara Cascudo (2006), permitiu compreender como o romance insere o sertão num campo de forças em que tradição, invenção e memória se entrecruzam.

Nesse sentido, é importante destacar que João Ubaldo Ribeiro (1971) inscreve Sargento Getúlio dentro de um projeto literário mais amplo, no qual o Nordeste é pensado como matéria estética e política atravessada por vozes, contradições e disputas históricas. Ao recuperar elementos da tradição oral e articulá-los com uma linguagem densa, ritmada e profundamente marcada pela sintaxe popular, João Ubaldo Ribeiro (1971) não busca apenas retratar o sertão, mas tensionar os limites de sua representação. Sua escrita evidencia como a narrativa pode operar como instrumento de crítica cultural, expondo as engrenagens discursivas que sustentam visões hegemônicas sobre a região. A experimentação estilística, a aproximação com o cordel e a escolha por um narrador, que fala de dentro das práticas culturais que o constituem, reforçam o compromisso do autor com uma literatura que pensa o Brasil pela complexidade de suas vozes. Assim, reafirma que revisitar o sertão é revisitar o próprio país, compreendendo-o como território de invenção permanente onde memória, poder e linguagem disputam sentidos.

Dessa forma, a articulação entre literatura oral e identidade cultural demonstrou que a fala de Getúlio, embora marcada por padrões coletivos, não se limita a repeti-los. Ela reinscreve esse repertório e revela as fissuras, contradições e disputas que

compõem o Nordeste como construção histórico-cultural. A análise mostrou que o romance tensiona o regionalismo tradicional e expõe suas bases políticas, seus usos pela elite e seus limites enquanto narrativa hegemônica sobre a região.

Por fim, compreender o sertão como construção discursiva permite reconhecer que *o romance* se insere em uma longa tradição literária que revisita a região não como espaço imóvel, mas como território de negociação simbólica. A obra convoca o leitor a pensar o Nordeste para além das imagens fossilizadas que marcaram sua representação ao longo do século XX, revelando a potência estética da literatura oral como ferramenta crítica. Ao reinscrever modos de dizer, lembrar e narrar, João Ubaldo Ribeiro (1971) demonstra que toda identidade cultural é atravessada por disputas entre memória e poder, tradição e invenção. Assim, o romance reafirma a necessidade de ler o sertão não como essência, mas como gesto de linguagem que se abre à pluralidade de vozes e às múltiplas formas de existir que compõem a complexa tessitura cultural do Nordeste.

Conclui-se que *Sargento Getúlio* (Ribeiro, 1971) opera como crítica cultural ao colocar o sertão no campo da linguagem, da memória e da invenção. Ao produzir um sertão do ditado, do cordel, das rimas e das histórias, o romance evidencia que as identidades nordestinas não são fixas, mas fabricadas, negociadas e permanentemente disputadas. É nesse gesto, entre a tradição e o questionamento, que a obra oferece uma reflexão sobre o Nordeste que ultrapassa a paisagem e alcança o terreno simbólico de onde se constroem e se reconstroem identidades culturais.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 4. ed. Recife: FJN; Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2009.

BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CASCUDO, L. da C. **Literatura oral no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CHIAPPINI, L. Do beco ao belo: dez teses sobre regionalismo e literatura. **Estudos Históricos**, v. 8, n. 15, p. 153-159, 1995.

FERREIRA, J. P. **Cultura das bordas:** invenção e tradição na cultura popular. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FREITAS JUNIOR, M. A. de; PERUCELLI, T. Cultura e identidade: compreendendo o processo de construção/desconstrução do conceito de identidade cultural. **Revista Diálogos**, n. 19, p. 112, 2019.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Quem precisa de Identidade *In*: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença:** a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

RIBEIRO, J. U. **Sargento Getúlio.** 1. ed. (ou edição consultada). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TANATOGRAFIA E ROMANCE NO *MEMORIAL DE AIRES*: DE COMO ESCREVER É APRENDER A MORRER

Augusto Rodrigues da Silva Junior
Universidade de Brasília

Marcos Eustáquio de Paula Neto
Instituto Federal de Brasília

Gerlanea Taísa Toledo da Silva
Universidade de Brasília

O *Memorial de Aires*, publicado em 1908, é o último livro de Machado de Assis (1997b) e apresenta renovações estilístico-narrativas no âmbito da obra completa do autor. Os mecanismos estético-criativos, a exemplo da narrativa do defunto (Assis, 2019), do personagem herdeiro universal de filósofo mendigo (Assis, 2015b), dos volteios exagerados de Bentinho (Assis, 2015a) e da trama de indecibilidades de Flora (Assis, 2001), cedem lugar ao tom lúgubre e perpetuamente ruminante dos manuscritos do Conselheiro Aires já no século XX (Assis, 1997b).

A forma de diário da composição desponta de um exílio permanente, que define a natureza memorialista do diplomata, conforme o próprio autor fictício adverte: "vês que é bom ir apontando o que se passa; sem isso não te lembraria nada ou trocarias tudo" (Assis, 1997b, p. 62). Legada pela velhice, a memória difusa do sexagenário lhe impõe exercício incessante de escrita. Essa escrita oscila entre o tempo do exílio, momento em que o enclausurado elabora seu texto, e o tempo do efetivo acontecimento dos fatos, *cronotopos* (Bakthin, 2006) que suscitam as observações e os *sentimentos do mundo* do escrevente.

Há de se notar, com tal apontamento, a ambiência solitária e ruminante de que desponta o *Memorial*. Como memória remota da

tradição clássica das epopeias e em diálogo com as narrativas solitárias de Xavier de Maistre, definimos o retiro para a escrita do diplomata como catábase permanente, ou, para operarmos com expressão de Antonio Candido, catábase "em moto-contínuo" (Candido, 2012, p. 531). Trata-se de termo utilizado para definir uma "preflorescência do realismo" (Candido, 2012, p. 531) brasileiro, nas palavras do crítico expressas no capítulo *Manuel Antonio de Almeida: o romance em moto-contínuo*, de *Formação da literatura brasileira* (Candido, 2012).

O personagem (e narrador) que volta, advindo de *Esaú e Jacó* (Assis, 2001), de 1904, é aquele mesmo diplomata aposentado, Conselheiro e defunto publicado por um editor desconhecido. O jogo entre a escrita diária e a publicação de dois cadernos retirados de sete volumes, em forma de romance, demarcam a capacidade machadiana de experimentação na prosa. Suas anotações, embora tenham raízes estoicas (Bosi, 2017) e projeções de uma profunda "saudade de si mesmo", como destaca Castello (1969, p. 165), enformam um observador fingidor das eternas contradições humanas. Tendo em vista tais entrelaces, este trabalho explora o *Memorial de Aires* (Assis, 1997b) para, em interação com a obra machadiana anterior, analisá-lo por dentro de certa linhagem de pensamento autoconsciente e ensaística, cuja base sério-cômica situa-se em Montaigne (1987) e Laurence Sterne (1998).

UM PROSCRITO À RODA DE SI MESMO: A DIPLOMACIA DO CONSELHEIRO AIRES

A última tanatografia de Machado de Assis (1997b) compõe-se de volteios reflexivos em torno do narrador e da escrita. Parece nítido, no decorrer da narrativa, esse contraste entre o olhar excessivo do Aires pacificador de tramas e a franqueza do autor das confissões cínico-catabáticas – escrevente dos últimos dias, que carrega a memória de gênero do defunto autor das *Memórias Póstumas* (Assis, 2019).

Na seara machadiana, muitos personagens já estão mortos quando a história é contada: eles povoam uma galeria póstuma e demarcam uma forma muito peculiar de narrar. Essa tradição de personagens defuntos marca os últimos romances do Bruxo: Brás Cubas, o defunto autor (Assis, 2019); Quincas Borba, finado filósofo recordado nas póstumas memórias de Brás e Rubião (Assis, 2015b); a proscrita Capitu – que já está morta quando a história é contada (Assis, 2015a); e Flora, alma malnascida que morreu traída pelas dúvidas (Assis, 2001). O isolamento alçado por Aires garante sua condição de morto e *retirado*, o que nos permite observar, no seu *Memorial*, o mesmo princípio tanatográfico das produções anteriores.

> Sempre me sucedeu apreciar a maneira porque os caracteres se exprimem e se compõem, e muita vez não me desgosta o arranjo dos próprios fatos. Gosto de ver e antever, e também de concluir. Esta Fidélia foge a alguma cousa, se não foge a si mesma. Querendo dizer isto a Rita, usei o conselho antigo, dei sete voltas à língua, primeiro que falasse, e não falei nada (Assis, 1997b, p. 98).

O conselheiro Aires escreve na alcova e finge tudo aquilo que *aconselhava* nos salões. Cada dia transforma e se transforma em escrita via catábase em moto-contínuo (Candido, 2012). Cada nota, observação, anedota convida a novos rascunhos da memória e de *enigmas* de olhar (Bosi, 1999).

Antes de maior aprofundamento nas análises literárias, alguns preceitos teóricos referidos até aqui merecem explanação detalhada. A crítica tanatográfica prevê vínculo decisivo entre dois polos definidores da obra literária: escrita e morte. A princípio, o termo é autoexplicativo: escrita – *graphia* – remete à forma ou composição do livro; enquanto *Thanatos* evoca uma tradição da morte no Ocidente.

Pode-se observar, contudo, em estudos de Silva Junior (2014), a existência de um conjunto de obras que engendram essa

correspondência por caminhos que extrapolam a ligação convencional indicada:

> Existe toda uma tipologia [de tanatografias]: mortos conversando entre eles; retornantes querendo conversar com os vivos; defuntos escrevendo para personagens vivos e leitores; vivos evocando defuntos para o diálogo e/ou para outras formas de relação humana (Silva Junior, 2014, s.p.).

Tanatografia implica diálogo, autoria, fingimento. Para aplicarmos esse viés à leitura do *Memorial de Aires* (Assis, 1997b), é necessário enxergar o alcance – estético e ético – da perspectiva tanatográfica aliada à decomposição biográfica na escrita do diário. Trata-se de um cruzamento entre *thanatos* e *grafia* que se repercute em processo extraordinário de potencialidades criativas. Nessa linha, a morte afeta diretamente o modo de composição e organização do romance: a catábase em moto-contínuo alimenta-se da própria escrita diária, mas dela reverbera também a publicação e o tempo do leitor, posto ser o narrador uma variante de defunto autor. O morrer e o viver não são apenas temas romanescos, mas motivações compositivas do gênero diário-confissão, que alicerçam uma espécie de código do submundo. Estamos diante de uma máxima artística porque também filosófica, se amparados por Montaigne (1987, p. 157):

> [...] filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte. Isso, talvez, porque o estudo e a contemplação tiram a alma para fora de nós, separam-na do corpo, o que, em suma, se assemelha à morte e constitui como que um aprendizado em vista dela. Ou então é porque de toda sabedoria e inteligência resulta, finalmente, que aprendemos a não ter receio de morrer.

A arquitetônica do fazer tanatográfico não ordena apenas os elementos tropológicos, cronotópicos e verbais, mas um conjunto de sentidos que dão nova roupagem ao mundo, que modificam o humano perante o existir. Acrescentamos à premissa do humanista

francês que "o estudo, a contemplação" (Montaigne, 1987, p. 157) e a escrita romanesca, quando de um intelectual retirado, meditativo, nos seus últimos dias, implicam a virtude de aprender a viver; mesmo quando impera o "já está aí da morte" (Foucault, 1991, p. 16).

Os últimos romances do autor brasileiro e a tradição longeva retomada por esses revelam um submundo do espaço privado feito livro. No caso do *Memorial*, o Conselheiro colhe da ambiência pública as cenas para o seu fingimento registrado diariamente. Cambiando a tinta da diplomacia cotidiana com a pena da alcova é que os dois livros de Aires, o *Memorial* (Assis, 1997b) e o *Esaú e Jacó* (Assis, 2001), se deixam publicar. A escrita, via autoconsciência (*self-conscious genre*), chama a atenção para a própria composição e estilos, convertendo linguagem em temática romanesca. Aqui se abre uma hipótese de pesquisa: a tradição autoconsciente (*self-conscious*) busca sua principal referência, para além de Sterne (1998), em Montaigne (1987). O estilo diário-confessional dos *Ensaios* (Montaigne, 1987) (de que extraímos anteriormente fragmento sobre o filosofar que ensina a morrer) culmina na biografia fingida e dilatada de *Tristram Shandy* (Sterne, 1998) Dessas prosas advindas de visões narrativas reticentes, desenvolve-se o estilo titubeante de Machado de Assis.

Se a polifonia, em gestação desde os diálogos de Luciano de Samósata, como assevera Mikhail Bakhtin (1997), é a marca fulcral em *Memórias póstumas* (Assis, 2019), *Quincas Borba* (Assis, 2015b) e *Dom Casmurro* (Assis, 2015a), Machado de Assis (1997) recorre a outra tipologia polifônica, de força maiêutica, no *Memorial*: um romance de ideias; não exatamente de personagens. Nessa tradição, que vai de Dante a Montaigne, de Xavier de Maistre a Machado de Assis, ecoa a voz de Marta de Senna: "ao imporem uma reflexão ontológica sobre o gênero a que pertencem, conduzem necessariamente a uma reflexão sobre a condição humana" (Senna, 1998, p. 25-26). Esse pensar a escrita enquanto o livro se escreve segue uma linha tênue. Das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (Assis, 2019), obra-gênese da tanatografia, ressoa um "*daimon* que se agitava dentro dele [Machado]" (Meyer, 1958; grifo do autor). No início do

romance sepulcral, vemos a narrativa do defunto autor ser obliterada por reflexões a respeito do *modus operandi* que deveria ser empregado na consolidação de sua estrutura. Herança sterniana, conforme filiação antecipada pelo narrador desde o Prólogo e que evoca uma outra via na epígrafe de *Esaú e Jacó* (Assis, 2001) – e que estendemos a todos os cadernos de Aires.

Diz a sentença lavrada no frontispício de *Esaú e Jacó*: "*Dico, che quando l´anima mal nata*" (Alighieri, 2010, p. 53). A epígrafe conduz o leitor a pensar nos destinos de Pedro e Paulo (Esaú e Jacó), mas destacamos que, na tradição da crítica machadiana, ela é preterida na análise do segundo romance de Aires (Assis, 1997b). A leitura machadiana constante, contudo, ensina que o fingimento é sua maior qualidade. Pensando nos destinos narrados (em uma teleologia do fazer em prosa), abrimos nova chave de leitura do *Memorial*.

A escrita dos cadernos em moto-contínuo assimila traços de proscrito que remetem, em certa medida, a Brás Cubas, Quincas Borba, Capitu e Flora (Assis, 2019, 2015b, 2015a, 2001). Conforme já apontado por Alfredo Bosi, percebemos na escrita do diplomata a presença "meio encoberta, na *forma de diário*" (Bosi, 1999, p. 129).

Identificamos várias tradições de diálogo dos mortos, mas Brás Cubas bebe diretamente da fonte de Luciano de Samósata, em frutífera aproximação entre o diálogo e a "história verdadeira" (Samósata, 2012, p. 34) culminando na carnavalização e no banquete, "não onde come, mas onde é comido" (Shakespeare, 2015, p. 213).

Aires, por sua vez, busca uma outra pulsão tanatográfica. Essa presença de Dante Alighieri (via epígrafe), *organizando* os cadernos legados pelo Conselheiro, evoca uma forma polifônica peculiar de contar nos dois tomos publicados. Já que pensamos numa polifonia anterior a Sterne (1759) e Rabelais (1532-1564), muito mais próxima daquele *arquivo-mundo* construído por Dante Alighieri (2010) em sua *Commedia* (Séc. XIV), podemos afirmar que essa vertente altera o tom tanatográfico de Aires. Ele parte da maiêutica socrática, percorre o teatro medieval (*soties*, danças macabras etc.), passa pela

Comédia (Alighieri, 2010) e chega nos *Ensaios* (diários) de Montaigne (1987), em que "uma palavra de dúvida, uma frase irônica, um argumento de resistência intelectual e moral" (Bosi, 2010, p. 16) assumem os postos de contra ideologias renascentistas. Nessa linhagem, caberia ainda o intertexto fulcral com as *Máximas* do filósofo Matias Aires e seu desembocar nos escritos de Shelley.

O Conselheiro é certamente o mais sutil dos pensadores dessa tradição.

Entendemos que a alma *mal nata*, mencionada nos versos de Alighieri (2010), refere-se ao próprio Conselheiro – fato esclarecido em tom confessional nos sete cadernos. Estenda-se a isso sua análise ferina da cultura brasileira – que também tem sua alma malnascida. Partir dessa epígrafe e olhar para a *Comédia* como um imenso diário catabático amplia a relação entre os dois últimos romances machadianos (Assis, 2001, 1997). A epígrafe engana, por fingidora, e leva a pensar imediatamente no destino dos gêmeos. No término do livro, no entanto, o que vemos é que as almas malnascidas poderiam ser a dele, Aires, e a de Flora. Mirando os livros florentino e fluminense, percebemos como *ambos os dois* tecem imensas galerias. Dante realiza uma catábase contínua por inferno e purgatório e uma ascensão anabática pelo paraíso. Aires, personagem e narrador recolhido, escreve em busca do entendimento da condição humana. Se o inferno é um imenso compêndio, uma suma enciclopédica de um mundo de fronteiras (e ainda *cristão-terraplanista*), o cético Machado de Assis constrói a enciclopédia (moralista e cética) do seu tempo.

Dante Alighieri (2010) movimenta figurações de *cadernos* bíblicos, de bibliotecas religiosas, enciclopédias do fantástico medieval, compêndios de compêndios anotados por copistas, mas a sua poética composta por Cantos co-incide com topografias. Na *Comédia* dantesca, tudo parece linear, porém há uma conjugação de imagens que se superpõem (e não exatamente se sobrepõem). Nessa forma medieval de ascensão do diário, o verbo cede lugar ao advérbio (confissão escrita, conforme Bakhtin (2006) deslinda em *Estética da criação verbal*).

Nos dois primeiros livros, formando um díptico com a presença de Virgílio (defunto personagem), todas as almas "são malfadadas" (Alighieri, 2010, p. 49), uma vez que ao morrer foram parar em locais *impuros*. Nessa função *díptica*, sob a presença do autor da *Eneida*, é que se ilumina a exegese da catábase de Aires. Ao ter dois romances retirados de seus sete cadernos, essa escrita de alcova ganha face de grande galeria fluminense do final do século XIX e começo do XX. A única diferença é que Aires não teve publicado o seu terceiro volume: "O resto aparecerá um dia, se aparecer algum dia" (Assis, 1997b, p. 1).

O pilar da tanatografia é o diálogo, que pressupõe alteridade. Nesse conluio catabático, mortos e vivos se encontram para celebrar a palavra. Diante do mundo desajustado, uma galeria se compõe. Identificamos, assim, uma longeva tradição. A exemplo dos famosos episódios protagonizados por Ulisses e Eneias, tanatografias helênicas, nos diálogos satíricos de Luciano de Samósata (2012) e nas *Eneida* e *Geórgicas* de Virgílio (Séc. I a.C.) (2008, 2019), já no universo romano. Posteriormente, na cultura ocidental da Idade Média e do Renascimento, verifica-se a incidência de uma tradição catabática no teatro popular e nos romances modernos surgidos a partir do século XVI. Deles, emergem defuntos personagens: *Gargântua e Pantagruel*, de François Rabelais (2003) na França, o *Quixote*, de Miguel de Cervantes (2010), na Espanha e, mais tarde, na Rússia, na obra *Bobók*, de Dostoiévski (2019).

É nessa perspectiva que a catábase em moto-contínuo funda a escrita memorialística do diário e o exílio do escrevente. Na solidão prosaica de Aires, realizada ao "afastar-se das gentes" (Assis, 1997b, p. 145), o distanciamento surge como ferramenta indispensável: de forma irônica e satírica, os acontecimentos cotidianos são narrados por intermédio "da memória ou da reflexão" (Assis, 1997b, p. 67). Retratos que ganham contornos de fingimento e observação do mundo, processo de escrita e jogo editorial como forças motrizes da catábase em moto-contínuo.

Para Eudoro de Sousa (2013, p. 43), a catábase "é, sobretudo, um *mito*, quer dizer, história *sui generis*, que se contava acerca dos deuses, semideuses, heróis e dos que habitam o Hades". Com isso, falamos de narrativa peculiar a respeito daqueles que habitam o mundo subterrâneo. Note-se que a obra mais recente estudada por Sousa (2013), em seu *Catábase*, é *Os Lusíadas*, pretenso épico camoniano. Desse modo, há que se pontuar distinções fundamentais entre esta pesquisa, agora explanada, e aquela ora revelada pelo pensador português radicado na Universidade de Brasília.

Sousa (2013), como os especialistas em estudos clássicos em geral, dedicou-se à observância de catábases literárias no universo greco-latino. O poema épico *Os Lusíadas* surge como ponto bibliográfico fora do esquadro antigo justamente por associar a ação ultramarina lusitana à empreitada nauta de Odisseu. Como explica Sousa (2013), a descida abissal é revelada em obras literárias quando as "viagens infernais" eram absolutamente verossímeis à lógica social-religiosa e cultural da *pólis* grega. Quando da derrocada dos mitos e ascensão da razão filosófica, as catábases ganham novas formas escritas e orais – na medida em que significam cada vez mais a atualidade viva. As épicas de Dante e Camões trazem tal atualidade nos fingimentos mortuários e religiosos. Os *Ensaios* e *Máximas* de Montaigne (1987) e Matias Aires (1993) alternam as confissões à roda deles mesmos – para revelar relatividades filosóficas.

Das catábases antigas, empreendemos salto às modernas e prosaicas descidas aos infernos. Auerbach (2011) indica como elas se apresentam em "coloridas plenitudes" (Auerbach, 2015, p. 308) e navegam de modo carnavalizado nas narrativas de *Gargântua e Pantagruel* (1532-1564) e *Dom Quixote de la Mancha* (1605; 1615). Já diante dos romances machadianos do século XX, percebe-se que a narrativa diária não apresenta *deuses*, *semideuses* ou *heróis*, mas uma galeria de personagens de almas nascidas em país igualmente malnascido – posto que formado em cenário de exploração e escravidão.

Lidamos, enfim, com diário escrito por um diplomata que rumina sozinho. Oriundo da linhagem despontada da obra *Viagem ao redor do meu quarto* (1872), já evocada no "Ao Leitor" das *Memórias Póstumas* (Assis, 2019), a narrativa do diplomata Aires filia-se à tradição de literaturas em que "do próprio quarto, em período exíguo de tempo, um só homem podia viver um turbilhão de peripécias" (Candido, 2012, p. 532). Desta forma, o escritor fluminense situa-se na linha de frente dos pioneiros de tal tendência no Brasil: "só depois de Machado haveria um refinamento suficiente do estilo e da penetração literária, que permitisse descobrir o mundo no próprio quarto" (Candido, 2012, p. 532).

Esforçamo-nos, pois, em evidenciar a presença catabática na obra do sexagenário. A etimologia do termo grego remete a certa "ida para baixo", o que reforça a noção de descida aos infernos, tratada em estudos literários diversos:

> Ninguém desce aos infernos. Deles tendo subido, depois dirão que lá desceram. Para mim, inferno é não haver lugar, é sentimento de não havê-lo onde estou, quando sou outro que não era. Inferno é ser obrigado a viver a vida alheia, em lugar que o não é, por sê-lo de todos e de ninguém (Sousa, 1995, p. 25-26).

Por pertencer ao não-lugar, em que se é "outro que não era", entende-se a escrita de Aires como uma experiência catabática em moto-contínuo. Assim como nas *Memórias Póstumas*, a condição de afastamento propiciada pela circunstância defunta, estilizada em romance, surge no *Memorial* pela pena de um proscrito fingidor. Resulta disso uma narração desprendida dos comedimentos e limitações que a elite social, com quem o velho memorialista mais interagia, impunha. Assim, o discreto Conselheiro esquiva-se de quaisquer preocupações que possam restringir sua escrita, arrojando-se na narrativa confessional socrática e cínica (Silva Junior; Medeiros, 2015).

Se o exílio do diplomata manifesta-se, no decorrer do livro, como condição única e indispensável para viver seus últimos dias,

é no processo de anotar diariamente, em moto-contínuo infernal, que Aires se vê "obrigado a viver a vida alheia" (Assis, 1997b, s.p.). Alimentando sua experiência e sua narrativa com as vidas dos outros – e não discorrendo sobre si mesmo, como nos induz a pensar o título da obra: "Agora vivo do que ouço dos outros" (Assis, 1997b, p. 69).

Ao contrário de outras literaturas, em que o processo catabático ocorre como "experiência única e excepcionalíssima" (Sousa, 2013, p. 2010) de um episódio específico, o *Memorial de Aires* comporta a manifestação da catábase em moto-contínuo, responsável por potencializar os significados indicados pelas entrelinhas do diário. O método de narrativa fragmentária, repleta de episódios *ex silentio* e de datas absconsas, não referendadas pelo Conselheiro, reforçam a manutenção e o efeito do exílio do diplomata diante de sua *secretária* (escrivaninha). Tergiversando modos de contar a história viva do Brasil, o humor do *Memorial* liberta-se precisamente com a liberdade alçada por Aires na solidão. Através da proscrição, expõe reflexões em tom satírico e irônico a respeito dos indivíduos daquela sociedade.

A catábase em moto-contínuo (responsável por acionar tradição épica de dimensão coletiva e arquitetar *situações extraordinárias*) e o diário (gênero do discurso que na modernidade tornou-se responsivo ao individualismo), na emergência do gênero romanesco (Watt, 2010), conjugam-se. Ambos os elementos concatenados geram a imagem do exilado: Aires liga-se profundamente ao cotidiano narrado, mesmo após trinta anos de diplomacia, responsáveis por lhe conferir o olhar de quem já viveu longo tempo fora do Brasil. A importante consideração do narrador explica: "A diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que outra coisa; não fiz tratados de comércio nem de limites, não celebrei alianças de guerra, podia acomodar-me às melodias de sala ou de gabinete" (Assis, 1997b, p. 68-69). Retira-se daí fator seminal para a constituição do personagem de Aires, capaz de adaptar-se às diferentes situações dos dramas das pessoas por meio de sua "complacência de compasso aberto aos dois

extremos" (Paes, 1985, p. 24). O Conselheiro, desejoso de "não ver nem ouvir ninguém" (Assis, 1997, p. 52), nos instantes em que redige o diário, realiza uma escrita de exílio, entendido também, nas palavras de Sousa (1995), como um *não-lugar*.

Como já dito, a circunstância singular da escrita de Aires possibilita o descortinar da realidade social e política brasileira, que enfrenta a inevitável indecidibilidade/impossibilidade quanto a seu futuro. No alvorecer de um século extremo, no amadurecer de um país escravocrata que ainda permitia às classes mais altas "renda obtida por meio do aluguel de escravos e imóveis" (Chalhoub, 2003, p. 102), como a ficção nos mostra com os exemplos dos Cubas de 1881 (Assis, 2019) e do Bento Santiago do romance de 1899 (Assis, 2015a), Aires tenta figurar como intérprete de uma nova ordem mundial. Embora seja um trabalhador aposentado, a "função decorativa" da diplomacia, na biografia de Conselheiro, insere-o na mesma conjuntura das decomposições biográficas das *Memórias Póstumas* (Assis, 2019) e de *Dom Casmurro* (Assis, 2015a). A respeito da aproximação entre as obras, bem como suas implicações na confiabilidade da narrativa, John Gledson argumenta:

> *Memorial de Aires* é, simplesmente, um caso mais extremo que *Dom Casmurro* de romance com uma mensagem decodificada, que Machado sabia que sua platéia não entenderia. A armadilha está lá, no livro, para a pessoa cair nela e, na verdade, a crítica, num espantoso número de lugares comuns em torno do livro, simplesmente cita ou parafraseia a narração e o estilo de Aires, aceitando seus pressupostos (Gledson, 1986, p. 254).

A menção ao contributo de John Gledson (1986), advinda de provocações semelhantes àquelas esboçadas por José Paulo Paes (1985) em anos pregressos a respeito do *Memorial*, auxilia-nos a observar a repercussão da catábase em moto-contínuo na estrutura da obra e na visão analítica aqui tracejada. Sobre tal inclinação, o crítico Augusto Meyer já pontuava:

> A ironia estereotipada e constitucional do Conselheiro Aires, a velhice, enfim, do espírito e a impotência sentimental que o caracterizam, só podiam dar, como deram, obra tão viva apesar da monotonia do conjunto, por causa de uma paixão que nunca morreu nele – a paixão da análise (Meyer, 1958, p. 26).

Vemos, no *Memorial*, testemunho cínico e inacabado do narrador. A condição de exílio do autor surge como circunstância essencial para que o comedido homem abandone aqueles "hábitos quietos" (Assis, 1997b, p. 31) e "costumes diplomáticos" (Assis, 1997b, p. 31). Nos momentos em que, ilhado, registra seus pensamentos e opiniões mais sinceras, promove uma mirada cínica frente ao mundo, indo de encontro às opiniões comedidas, marca pública sua, tantas vezes expostas pelo diplomata quando inserido em meio à gente.

Vale destacar que tratamos de movimento filosófico perpetuado como "a ramificação mais original e influente da tradição socrática" (Goulet-Cazé; Branham, 2007, p. 11) e responsável por satirizar o homem e a sociedade que lhe confina. Com esse resgate, intuímos aproximar Aires daqueles intérpretes da Antiguidade, capazes de "fazer que os outros tomassem consciência das incoerências da vida civilizada em comparação com a 'vida natural' e levá-los a abandonar sua falta de vergonha" (Martin, 2007, p. 170). O diplomata, entretanto, antes de adotar tais métodos em público, fazendo jus à profissão em que atuou, evita discórdias e busca argumentar sempre de forma moderada, a fim de que não desagrade terceiros, registrando suas as ironias apenas no diário.

À roda de si mesmo, portanto, o narrador da catábase em moto-contínuo anota pensamentos que jamais admitiria em outras esferas da vida:

> Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda

> antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor (Assis, 1997b, p. 28).

O estilo autoconsciente do diário, exposto no diálogo efetuado pelo Conselheiro e seu interlocutor (de) papel, chama a atenção para aquele *não-lugar* permanente, representado no romance pelo insulamento de Aires. Equivalente estratégia de composição podemos encontrar no conto *Galeria póstuma* (Assis, 1997a), em que o ex-deputado Joaquim Fidélis (há de se notar a semelhança, não à toa, com o nome Fidélia, personagem do *Memorial*), ao morrer, surpreende alguns poucos familiares, deixando um diário póstumo cheio de críticas e denúncias a respeito daqueles que, em vida, parecia estimar. Ao adotar a "escrita solitária do diário" (Bosi, 1999, p. 130), nosso autor fictício alcança a mesma liberdade radical de outrora e se permite expor "cuidados de amor" (Assis, 1997b, p. 28) e leituras críticas sobre os personagens.

Quando contrastamos as circunstâncias do autor defunto a outras prosas tanatográficas machadianas, o uso do manuscrito se evidencia enquanto motivação catabática do diplomata para a produção do romance. Aires não possui o estatuto de defunto autor, como Brás Cubas (Assis, 2019), para recorrer à ambiência fúnebre como estímulo a uma liberdade radical. Ademais, nunca foi mendigo, a exemplo de Quincas Borba (Assis, 2015b), personagem ignorado, jogado às margens da velha capital, além de ideólogo incumbido de formular a filosofia cínica do *humanitismo*. Pelo contrário, nosso narrador-personagem é um aposentado, membro de classe brasileira abastada do final do séc. XIX, capaz de inspirar estima de figuras como o imperador Dom Pedro II – responsável por lhe conferir o título de Conselheiro.

Reconhecemos nessas atribuições impostas ao sexagenário o motivo do evidente receio em ser lido, pois "Se alguém lesse [o manuscrito] achar-me-ia mau" (Assis, 1997b, p. 30). Isso se justifica porque existe, no diário e no estado de ilhamento em que ele foi escrito, certa incitação ao exercício reflexivo e *solvente* de Aires (no

sentido da prática filosófica de Montaigne (1987), formativa no sentido tanatológico).

Cabe realçar ainda que, ao adotar a forma de diário para a composição romanesca, Aires associa-se mais uma vez à tradição autoconsciente em que era costumeira a transformação de "gêneros baixos e extraliterários, como o testamento ou o diário, em produções literárias plenas com motivos satíricos" (Branham , 2015, p. 99). Daí encontrarmos indícios da estilização de gêneros textuais que tão fortemente atuaram na consolidação da prosa. Embora não façamos aqui uma genealogia romanesca, há de se grifar, para reforçar os preceitos filosóficos adotados por nós, que a ótica inacabada do prosaísmo machadiano resulta da observação do "limem socrático em direção à filosofia cínica romana (diálogo luciânico)" (Silva Junior; Medeiros, 2015, p. 235).

Outro exemplo que podemos agregar a essas constatações está na fusão entre prosa e verso realizada pelo narrador com os supracitados versos de Dante e nas repetidas referências feitas ao verso de Shelley – *I can give not what men call love* (Shelley *apud* Assis, 1997b, p. 10), em tradução livre do diplomata: "Eu não posso dar o que os homens chamam amor..." (Assis, 1997b, p. 10). Tal "vaticínio" (se estamos revestidos do sopro grego antigo e dos ares do Morro do Castelo) acompanha a sequência dos acontecimentos e se adapta a eles, levando o Conselheiro a citá-lo em diversas passagens. Trata-se, mais uma vez, do dialogismo cínico na prosa catabática.

No terreno dessa heterogeneidade, o trecho referente ao dia 06 de outubro de 1888 pode ser revelador:

> Mana Rita, mana Rita
> Foi a última visita,
>
> E o resto do poema em prosa, que a minha musa não dá para mais.
> [...]
> Ao café, mana Rita contou-me algumas anedotas de Andaraí, aonde a fui levar, seriam dez horas, e donde voltei para escrever isto, acabar e repetir como principiei:

Mana Rita, mana Rita,
Foi a última visita
(Assis, 1997b, p. 90-92).

Entendemos esta passagem por meio da articulação proposital dos gêneros feita pelo compositor diário. Trata-se de uma crônica circundada por dois duetos, já que a *musa não dá para mais*. O jogo, no cerne da estrutura romanesca, entre prosa e poema, remete ao caráter pluridiscursivo referido. Com isso, torna-se nítida a natureza dialógica presente na produção machadiana, desde a dedicatória aos vermes nas *Memórias Póstumas* de 1881, e identificada no *Memorial* via catábase permanente – mecanismo textual responsável pela consagração do diário na categoria de romance: "perdoe-me a sua memória, se não é verdade" (Assis, 1997b, p. 49). O inacabamento da narrativa, então, resultante da estrutura catabática e memorialística, ecoa na dificuldade de Aires em criar obra monológica, na medida em que não concentra em si "todo o processo de criação" (Bezerra, 2005, p. 190), já que sua capacidade de interpretar os fatos muitas vezes é limitada pelo complexo drama das relações que vislumbra.

Como afirma Paulo Bezerra (2005, p. 195), "o autor do romance polifônico não define as personagens e suas consciências à revelia das próprias personagens, mas deixa que elas mesmas se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências". A incapacidade do Conselheiro de prever o que se sucederá na história, bem como a falta de uma análise rigidamente delimitada das personagens alicerçam o entendimento dessa obra memorialística como integrante da categoria de romances polifônicos (Bakhtin, 1997), pois o narrador não possui o pleno domínio dos objetos e das consciências que narra.

A cena primeira do livro, no cemitério, compõe-se de três vivos discutindo sobre seus mortos. Apresenta-nos mana Rita, a viúva Noronha e o próprio Conselheiro. Nesta passagem, protagonizada pela viuvez, temos algumas hesitações do observador Aires dignas de registro: "Nesse momento, a viúva

descruzava as mãos, e fazia gesto de ir embora. Talvez quisesse beijar a sepultura, o próprio nome do marido, mas havia gente perto" (Assis, 1997b, p. 19). Além da fracassada tentativa de interpretar gestos e atitudes de Fidélia, na cena referida, deparamo-nos, no desenrolar da obra, com várias outras expressões utilizadas por ele que também espelham essa inconclusividade eterna diante da *eternidade*: "Talvez seja engano meu" (Assis, 1997b, p. 124) e "creio que já o escrevi em algumas destas páginas" (Assis, 1997b, p. 92). Típicos exemplos do movimento esquivo do narrador, do seu evitar comprometer-se com o leitor – sempre recorre à possibilidade de estar enganado. Trapaças de narrador fingidor que, dizendo não deter a verdade, angaria leitores (como Machado, que reunia aplausos na Academia Brasileira de Letras).

Com Medeiros (2017), encontramos oportuna explicação a respeito do inacabamento que tais limitações provocam nas produções de Aires (e aqui nos referimos também ao romance *Esaú e Jacó*):

> Ambos póstumos, não foram preparados pelo Conselheiro para publicação, o que lhes confere uma aura de *inacabamento* essencial à compreensão dos dois livros como escritos de um autor ficcional finado. O caráter não-definitivo de *Esaú e Jacó*, bem como do *Memorial de Aires* aparece explicitado na "Advertência" que antecede cada um deles (Medeiros, 2017, p. 97).

Aparados pela consideração da pesquisadora, podemos dizer que o jogo entre ficção e realidade, orquestrado por Machado de Assis na *Advertência*, sugere mais uma reiteração daquele "caráter não-definitivo" que desponta desde o primeiro capítulo do livro. Assim, entendemos a estrutura aberta do diário romanceado como uma motivação para a concretização da atmosfera suspeita e inacabada que se apodera dele.

O cinismo de Aires, manifestado por um "novo tratamento" (Bakhtin, 1997, p. 107) dispensado à realidade, efetua-se exatamente pela falta de uma determinação aplicada às personas

dos dramas pessoais e nacionais descritos no manuscrito. Para esclarecer essa ocorrência, podemos tratar de dois episódios do romance. Ao comentar sobre uma possível reconciliação entre Fidélia e seu pai (Barão de Santa-Pia), o Conselheiro deixa relatado no dia 4 de abril: "Se eu propusesse concluir-lhe o curso, o pai faria as pazes com ela" (Assis, 1997, p. 27). Sua opinião, contudo, modifica-se, como podemos averiguar em anotações datadas de 12 de abril, quando admite diferente desejo sobre a reconciliação:

> confesso que se pudesse diria mal dela [Fidélia], com o fim secreto de acender mais o ódio – e tornar impossível a reconciliação. Deste modo ela não iria daqui para a fazenda, e eu não perderia o meu objeto de estudo. Isto, sim, papel amigo, isto podes aceitar, porque é a verdade íntima e pura e ninguém nos lê (Assis, 1997b, p. 30).

Tais contradições, oriundas principalmente dos obstáculos memorialistas e do ciúme recôndito do narrador, ganham fôlego diante do drama em vigor no "contraste de dous caracteres" (Assis, 2006, p. 54), anunciado desde advertência de 1872. Entendemos esses artifícios como efeitos irrevogáveis da catábase em moto-contínuo para o alcance de uma exposição cínica a respeito dos personagens e de suas relações contrastivas.

Os vários instantes de incerteza assumidos pelo diplomata conferem à narrativa estrutura improvisada e errante, recheada de dúvidas e de silêncios – condição de proscrito. Aliás, no movimento de revelar e ocultar reside, para críticos fulcrais da recepção desse romance, como José Paulo Paes (1985) e Alfredo Bosi (2015), a essência da publicação última de Machado. Nesse jogo de encobrir e revelar, reside a catábase em moto-contínuo.

O estorvo por se ter de admitir algo com exatidão é consequência básica dessa escrita inacabada e memorialística, construída por via "da memória ou da reflexão" (Assis, 1997, p. 67), para lembrarmos das palavras do diplomata. A experiência de exílio para a escrita, povoada de devaneios próprios, retira este

narrador do mundo e coloca-o, pela "vocação de descobrir e encobrir" (Paes, 1985, p. 15), no universo aberto da palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos concluir, portanto, que a catábase em moto-contínuo da escrita advém de uma perspectiva cínica e inacabada de mundo, tecida das memórias diárias e mortuárias de um autor deambulante que colhe *passagens* pela existência. No nível metafórico, podemos tratá-la como uma linguagem corroída e ruminante. Em sentido teórico, convém caracterizá-la como obra inacabada e polifônica, lançando-se mão dos termos bakhtiniano (Bakhtin, 1997). A catábase, diária e incessante, surge enquanto motivação de toda a escrita do manuscrito. O *Memorial de Aires*, dessa forma, renuncia sua natureza aparentemente estoica, como nos esclarece Alfredo Bosi (1999) em livro panorâmico da literatura brasileira, e alcança o estatuto de narrativa cínica. Nessa feitura de romances filosóficos e tanatográficos, a fatura é da literatura brasileira, que ganha a última obra de seu intérprete mais ferino: Machado de Assis.

Narrador e obra terminam beneficiados por aquela mesma liberdade conferida ao defunto autor Brás Cubas: saem quites com a vida, desdenhando do legado da nossa miséria. A diferença basilar é que o defunto autor despede-se com o divertido piparote, ao passo que o Conselheiro afirma que "os velhos ainda vão mais depressa que os mortos" (Assis, 1997, p. 154).

REFERÊNCIAS

AIRES, M. **Reflexões sobre a vaidade dos homens**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ALIGHIERI, D. **A divina comédia**. Edição bilíngue**.** Trad. Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2010. 3. vol.

ASSIS, M. de. **Dom Casmurro**. ASSIS, J. M. Machado de. Machado de Assis Obra completa. LEITE, Aluizio *et al*. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015a.

ASSIS, M. de. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Ediouro, 2001.

ASSIS, M. de. **História sem data**. São Paulo: Globo, 1997a.

ASSIS, M. de. **Memorial de Aires**. São Paulo: Globo, 1997b.

ASSIS, M. de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Ilustração de Candido Portinari. Rio de Janeiro: Antofágica, 2019.

ASSIS, M. de. **Quincas Borba**. ASSIS, J. M. Machado de. Machado de Assis Obra completa. LEITE, Aluizio *et al*. (Org.). Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015b.

AUERBACH, E. **Mimesis:** a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 4. ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BEZERRA, P. Polifonia. *In*: BRAIT, B. **Bakhtin** Conceitos-chave. São Paulo: Ed. Contexto, 2005.

BOSI, A. **Ideologia e contraideologia:** temas e variações. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSI, A. **O enigma do olhar.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

BOSI, A. Um aprendiz de morto. *In:* ASSIS, M. de**. Machado de Assis:** Obra completa. Organização de Aluizio Leite *et al.* Vol. 01. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2015

BRANHAM, R. B. Desfigurar a moeda. A retórica de Diógenes e a invenção do cinismo. *In*: GOULET-CAZÉ, M.; BRANHAM, R. B (org.). **Os Cínicos:** o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado. Trad. Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CASTELLO, J. A. **Realidade e ilusão em Machado de Assis.** São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1969, p. 165.

CERVANTES, M. de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha**. Trad. Sérgio Molina. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 2010.

CHALHOUB, S. **Machado de Assis:** Historiador. São Paulo: Companhia das Letras, 2003

FOUCAULT, M. **História da loucura na idade clássica.** 3. ed. Trad. José Teixeira C. Netto. São Paulo: Perspectiva, 1991.

GLEDSON, J. **Machado de Assis:** Ficção e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GOULET-CAZÉ, M.; BRANHAM, R. B. Introdução. *In:* GOULET-CAZÉ, M.; BRANHAM, R. B. (org.). **Os Cínicos:** o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado. Trad. Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

MARTIN, R. P. O sotaque cita: Anacarsis e os cínicos *In*: GOULET-CAZÉ, M.; BRANHAM, R. B. (org.). **Os Cínicos:** o movimento cínico na Antiguidade e o seu legado. Trad. Cecília C. Bartalotti. São Paulo: Loyola, 2007.

MEDEIROS, A. C. M. **Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego**. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MEYER, A. **Machado de Assis:** 1935-1958. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

MONTAIGNE, M. de. **Ensaios**. 2. ed. Trad. Sergio Milliet. Brasília: Editora Universidade de Brasília; HUCITEC, 1987.

PAES, J. P. **Gregos & baianos.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

RABELAIS, F. **Gargântua e Pantagruel**. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

SAMÓSATA, L. de. **Luciano**. Vol. 1. Trad. Custódio Magueijo. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

SENNA, M. de. **O olhar oblíquo do bruxo:** ensaios em torno de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta & Hamlet.** Trad. Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça, Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SILVA JUNIOR, A. R. da. **Morte e decomposição biográfica**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SILVA JUNIOR, A. R. da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **ComCiência**, Campinas, n. 163, p. 1-8, nov. 2014.

SILVA JUNIOR, A. R. da; MEDEIROS, A. C. M. de. Poética da criação verbal: a crítica polifônica nos estudos da linguagem literária. **Anuário de Literatura**, v. 20, n. 01, p. 228-245, 2015.

SOUSA, E. de. **Catábase:** estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

SOUSA, E. de. **Mitologia** *I:* Mistério e Surgimento do Mundo. 2. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1995.

STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VIRGÍLIO, P. **Eneida**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Editora da Unicamp, 2008.

VIRGÍLIO, P. **Geórgicas**. Trad. Manuel Odorico Mendes. Cotia: Ateliê Editorial, 2019
WATT, I. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MEMÓRIA E IDENTIDADE: PERSPECTIVAS TEÓRICAS NA RECONFIGURAÇÃO DO IMAGINÁRIO COLETIVO MOÇAMBICANO

Amosse Jorge Gelo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Tércia Costa Valverde
Universidade Estadual de Feira de Santana

Quando falamos de *memória*, na primeira instância associamos a estudos da Neurociência Cognitiva, que investiga como o cérebro armazena, processa e recupera informações e experiências passadas. O termo *memória* abarca estudos em diversas áreas de conhecimento, tais como a biologia, psicologia, psicofisiologia, neurofisiologia (Le Goff, 2003). Quem pensaria *a priori* no estudo da memória nas ciências humanas? Vivemos um dilema em que as ciências exatas são mais valorizadas em relação às humanas, onde, talvez, um estudo sobre a *memória* seja mais considerado nas neurociências que na literatura. Contudo, vemos que, pelo contrário, há uma estreita conexão entre essas duas áreas quando falamos de memórias de um indivíduo. Assim, a nossa pesquisa explora diversas concepções da memória em vários contextos, sobretudo em uma visão sociológica, histórica, antropológica e literária.

Desde épocas remotas, o saber e os costumes eram transmitidos de geração em geração por meio da fala, com os mais experientes ensinando aos mais jovens, tornando a aprendizagem, através da vivência, um elemento fundamental. A manutenção desses conhecimentos perpassa pela memória ancestral que assume uma influência significativa na identidade cultural de um povo.

Vivemos em um mundo cada vez mais interconectado e globalizado, onde os costumes e valores dos povos locais têm sido ameaçados pela homogeneização cultural. Nessa perspectiva, a

nossa abordagem visa estudar o papel da memória ancestral na reconstrução do ideal coletivo moçambicano. Os principais conceitos, que permeiam a nossa discussão, giram em torno da relevância da memória na elaboração de narrativas identitárias, da conexão entre o passado e o presente capaz de perspectivar futuros possíveis, e da função das tradições na promoção da unidade social. Doravante, exploramos a memória ancestral como uma ferramenta para a resistência cultural e a afirmação de direitos de grupos marginalizados, reforçando sua posição na sociedade e estimulando uma maior apreciação das diversidades.

MEMÓRIA E IDENTIDADE: INTERCONEXÕES

Muitas vezes, quando falamos de memória, aparece na mente a ideia ou o ato de reviver acontecimentos do passado, sejam eles bons ou ruins. Essa é uma visão geral da qual partimos para trazer nossas discussões. Sob hipótese alguma, vamos falar da memória sem fazer menção às funções psíquicas. Em conformidade com este pensamento, Le Goff (2003, p. 419) sustenta que "a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas".

Na perspectiva de Izquierdo (1989, p. 89), neurocientista e especialista em memória, "[...] quando se diz a palavra memória, a primeira que salta à evocação não é a memória das molas, dos discos ou dos computadores; é a memória das experiências individuais dos homens e dos animais, aquela que de alguma maneira se armazena no cérebro". Ora, quem não se recorda de um dia tão importante como o da sua formatura, por exemplo, relembrando todo o cenário decorado e as emoções vividas na presença dos colegas da turma, pais, amigos e professores. Durante a nossa vida, vivemos diversos momentos que ficam registrados na nossa memória.

Diante deste pensamento, concordamos com a fala do Izquierdo (1989, p. 89) ao referir que "a memória é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou)". As nossas memórias nos fazem perceber quem somos e como chegamos até o momento presente, a fim de reafirmarmos as nossas relações interpessoais e as identidades. Neste processo de (re)construção da nossa identidade, o referido autor esclarece que "não há memória sem aprendizado, nem há aprendizado sem experiências" (Izquierdo, 1989, 89). Sendo assim:

> O aprendizado e a memória são propriedades básicas do sistema nervoso; não existe atividade nervosa que não inclua ou não seja afetada de alguma forma pelo aprendizado e pela memória. Aprendemos a caminhar, pensar, amar, imaginar, criar, fazer atos-motores ou ideativos simples e complexos, etc.; e nossa vida depende de que nos lembremos de tudo isso (Izquierdo, 1989, p. 90).

A memória se torna, nesta perspectiva, parte da nossa vida e, sem ela, perdemos a nossa identidade. Observe-se que doenças neurológicas, como *Alzheimer*, que deterioram as funções cognitivas e a memória, acabam apagando as lembranças e, consequentemente, a identidade para esses sujeitos. O exemplo que podemos trazer é do renomado escritor e psiquiatra português António Lobo Antunes que, atualmente, sofre com essa doença. Com o apagamento da sua memória, vivenciamos a perda da sua identidade, não só, como também a nossa relação com o escritor. No entanto, a memória não é meramente individual, pois ela é um fenômeno coletivo e social de construção de identidades. Assim, compartilhamos a sua memória através das suas obras e legado, na medida em que a preservamos, lembramos e a transmitimos ao longo do tempo.

É, portanto, necessário que se cultive a memória afetiva, pois ela "[...] reconstrói sensações e traz a lembrança de um fato, além de oferecer significação à vida de quem a pratica" (Valverde, 2014,

p. 80). Dessa forma, fica evidente que a prática de recordar e reconstruir memórias afetivas se torna uma maneira de dar sentido à vida, refletir sobre experiências passadas e aprender com elas.

No processo de reviver as experiências passadas, desenvolvemos sentimentos e conexões emocionais. Neste sentido, "[...] a memória é afetiva e comprometida com a forma de enxergar o mundo. Lembramos de algo que nos marcou profundamente, seja pelo lado positivo, ou pela negatividade desse acontecimento" (Valverde, 2014, p. 79). A memória desempenha um papel muito importante nas nossas vidas. Lembramos do dia em que conhecemos os nossos amores ou do dia em que estes partem das nossas vidas, e isso influencia bastante na maneira como vivemos e percebemos o mundo à nossa volta.

REIMAGINAR A HISTÓRIA E AS IDENTIDADES MOÇAMBICANAS A PARTIR DE VÍNCULOS MNEMÔNICOS

Moçambique, assim como os demais países que passaram pelo processo de colonização, viram-se obrigados a desnudar-se das suas tradições e suas culturas, marginalizados e inferiorizados pelos colonizadores, para além de sofrer exploração territorial e física. Diante das memórias traumáticas, muitas contra narrativas foram criadas para reescrever a História oficial, trazendo novas perspectivas com vista a resgatar e valorizar as tradições e saberes africanos.

Do ponto de vista de Bosi (1994, p. 17), "[...] lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado". Devemos nos perguntar: que novas informações, sentimentos e perspectivas podemos incorporar para lidar com situações similares no momento presente? Essa reconstrução da memória não apenas ajuda a pessoa a lidar com a situação, mas também pode levar a uma mudança na forma como ela se vê e se relaciona com o mundo, no momento presente.

A memória nem sempre é natural, provocada por cheiros, sons, objetos, toques, que nos fazem, instantaneamente, ativar uma

lembrança. Existem diversas possibilidades de manipulação da memória por parte dos que têm poderes, motivados por questões culturais, políticas, económicas, entre outras. Neste contexto,

> [...] nem sempre o lembrar e o esquecer são involuntários e inconscientes. Existe uma memória voluntária, baseada em interesses individuais ou coletivos, em conexão com propostas culturais, ideológicas e com as relações sociais de poder. Neste último caso, a memória é também manipulável: escritores e historiadores reescrevem a História, revisam os julgamentos sobre sua própria experiência e reestruturam os seus pensamentos e os da coletividade (Valverde, 2014, p. 79).

Um dos exemplos que podemos citar, de forma generalizada, é da antiga União Soviética, em que o governo constantemente reescrevia a História para promover uma narrativa que favorecia o regime comunista, omitindo e distorcendo fatos para manipular a opinião pública. Hoje, o capitalismo também reescreve a História, de acordo com os seus interesses. Para entendermos os motivos da manipulação da memória e o quão impactante são tais práticas na vida pessoal e do coletivo, trazemos a seguinte reflexão:

> Muitos conflitos virão, previsivelmente, a ocorrer entre aqueles que possuem armas e aqueles que não as possuem. Nesses contextos, segue-se uma ruptura evidente entre pessoas e objectos, sendo que o valor dos objectos excede o das pessoas. As formas de violência daí resultantes têm como objectivo principal a destruição física de pessoas (massacres de civis, genocídios, diversas formas de mutilação) e a exploração primária dos recursos minerais (Mbembe, 2001, p. 84).

No caso de Moçambique, face ao atual cenário de conflitos militares na província de Cabo Delgado, no Norte do país, narrativas são criadas para manipular a memória coletiva, dado ao fato de existir uma elite política que incentiva e se beneficia dos conflitos, incitando guerras, mentiras, manipulações, de modo a

instrumentalizar a exploração de recursos para o benefício próprio, deixando o povo na miséria. Seria o que o filósofo e intelectual camaronês Achile Mbembe (2016) chama de Necropolítica, o poder de decidir quem deve viver e quem deve morrer. Neste caso, o poder político opera não apenas para gerenciar a vida (biopolítica), mas para expor certas populações e grupos à morte e a condições de vida precárias, tratando-os como descartáveis.

O escritor moçambicano Mudungazi (2024) publicou, recentemente, um livro de poemas intitulado *Sonata de uma Nação Vagabunda*, em que os seus versos ecoam como uma música com a melodia de repúdio a sistemas de opressão, silenciamento e exploração do povo moçambicano. No poema *Sonata de uma Nação Vagabunda*, que deu origem ao título da obra, encontramos os seguintes versos: "Em Montepuez/o rubi é pena das nossas desgraças/em Mocimboa da Praia, o gás é relíquia para brancos da nossa raça" (Mudungazi, 2024, p. 15). Tais versos testemunham o pensamento de como os sistemas políticos são manipuláveis para a desgraça da coletividade.

Outro, de entre vários exemplos de Moçambique, é a morte do primeiro presidente Samora Moisés Machel, no dia 19 de outubro de 1986, após a sua independência, em que a História oficial é, por muitos críticos, historiadores e investigadores, considerada "manipulada" para satisfazer a vontade de alguns políticos.

A questão da memória coletiva atrelada aos fatos históricos, que são reservados por meio de arquivos históricos, é também levantada por Taylor (2013, p. 269), ao defender que "o arquivo e o repertório são específicos culturalmente; enquanto os sistemas podem nos auxiliar a entender a memória cultural por todo o hemisfério, o conteúdo de cada um não é, em geral, transferível". Esses registros servem como testemunhos dos acontecimentos, possibilitando a reflexão, a compreensão e a prevenção de futuros episódios semelhantes.

Por conta desses interesses, o mundo, na atualidade, ainda se vê em conflito. Le Goff (2003) alerta sobre os riscos do controle da memória coletiva, principalmente pelos governos e assegura que

documentos e monumentos, materiais da memória coletiva e da História não são um conjunto do que existiu no passado, mas uma escolha efetuada pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade.

Muitos escritores moçambicanos trazem diversas narrativas para questionar e repensar algumas práticas herdadas da colonialidade de poder, que são perpetuadas até os dias de hoje. Para citar, temos a obra *Mulungu*, de Adelino Timóteo (2007) que explora o poder patriarcal, trazendo a figura do Deus Mulungu, multi esposado, vingador, opressor e praticante do incesto, para reforçar a dominação masculina nessas sociedades. A escritora Paulina Chiziane também traz narrativas que abordam a violência e exploração do corpo da mulher, como em *Ventos do Apocalipse* (Chiziane, 2010), romance que retrata situações de violência física, verbal, psicológica e sexual na época da guerra civil, chegando as mulheres a serem obrigadas a se prostituir para conseguir comida, pois a guerra havia devastado as terras e instaurado fome.

É inegável pensarmos nessa estratégia de reconfiguração do ideal coletivo moçambicano, o que torna a literatura bastante pertinente pelas formas de que se privilegia para causar reflexões no leitor. Nesta perspectiva, Le Goff (2003, p. 471) ensina que "[...] devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens". Somos convidados a repensar em formas para a valorização da igualdade, da justiça e da dignidade de todos os indivíduos, em vez de reforçar estruturas de poder que perpetuam a desigualdade e a exploração social.

No livro *História e Memória*, do historiador francês Jacques Le Goff (2003, p. 470), compreendemos que:

> [...] a memória coletiva é não somente uma conquista, é também um instrumento e um objeto de poder. São as sociedades cuja memória social é sobretudo oral ou que estão em vias de constituir uma memória coletiva escrita que melhor permitem compreender esta luta pela dominação da recordação e da tradição, esta manifestação da memória.

As pessoas que dominam a forma como a História é lembrada e contada exercem um grande poder sobre a maneira como o passado, o presente e o futuro podem ser compreendidos em uma determinada comunidade. É certo esclarecer que as sociedades que dão valor à preservação e à transmissão de sua memória coletiva criam caminhos que evidenciam a pertinência e o impacto da luta pelo controle da recordação e da tradição.

Ao observar o papel da memória na configuração ou reconfiguração do ideal coletivo, lembramos da importância que esta tem em nos permitir revisitar e reinterpretar experiências passadas, identificar padrões de comportamento que nos vão orientar as mudanças na maneira de enxergarmos o mundo e nos integrar com os outros. Nesta relação, constatamos a pertinência das lembranças afetivas nos diálogos entre a memória individual e coletiva, sendo nós membros integrantes de uma determinada sociedade, que exerce um papel significativo na manutenção da identidade.

A MEMÓRIA ENQUANTO FENÔMENO SOCIAL: DO INDIVIDUAL AO COLETIVO

As sociedades africanas são caracterizadas por terem a memória ancestral como a base da construção da identidade, o que faz com que a sociedade exerça um papel preponderante na manutenção dos ensinamentos ancestrais, que são passados de geração em geração. Cada sociedade se torna responsável por preservar a sua tradição, ritos, símbolos, valores, princípios e ideais que permeiam a sua identidade local. Nesta perspectiva, o estudo da memória enquanto um fenômeno social é um dos modos fundamentais de abordar os problemas do tempo e da História, em torno dos quais a memória está no afastamento e em transbordamento (Le Goff, 2003).

Neste contexto, Bosi (1994, p. 31) fundamenta que "a criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas

de idade que tomaram parte na sua socialização". É fundamental que se mantenha a memória coletiva de uma determinada sociedade de modo que o conhecimento histórico e cultural seja transmitido por gerações por meio desta via, sobretudo em sociedades sem a prática da escrita, nas quais o conhecimento é passado pela oralidade.

Nesta linha de pensamento, Tércia Valverde (2014, p. 92) defende que, "nas sociedades sem escrita houve especialistas da narração, conhecidos como homens-memória, indivíduos que guardavam e propagavam a memória de seu povo, formando e afirmando identidades, reunindo e fortalecendo culturas". Quando falamos desses homens, nas comunidades africanas, estamos a nos referir aos mais velhos, aos contadores de histórias nas conversas em volta da fogueira. Crescemos a ouvir contos, mitos, provérbios, lendas e fábulas que transmitem diversos ensinamentos sobre a vida. Os mais velhos, chamados também em Moçambique de anciãos ou *griots*, são os responsáveis por manterem viva a tradição cultural e transmitirem os ensinamentos para as gerações futuras.

Desse modo, "a função social do velho é lembrar e aconselhar [...] unir o começo e o fim, ligando o que foi e o porvir. Mas a Sociedade capitalista impede a lembrança, usa o braço servil do velho e recusa seus conselhos" (Bosi, 1994, p. 18). Por muito tempo, infelizmente, existem muitos processos burocráticos de opressão do velho e não se dá mais valor à sua figura na sociedade e não se exploram os conhecimentos que estes carregam. Mesmo nas próprias famílias, os mais novos já não têm tempo de estarem em conversas com os mais velhos para receberem conselhos e ensinamentos sobre a vida, que deveriam ser passados de geração em geração. Isso faz com que a memória ancestral fique ameaçada de ser perdida, com o passar do tempo. Parte disto é a evolução das tecnologias, que deixam as crianças mais isoladas do mundo social e, de construir lembranças juntos de outras crianças da comunidade.

Em uma das narrativas de Adelino Timóteo (2018), intitulada *Na Aldeia dos Crocodilos*, o escritor faz menção a essa questão

levantada por Bosi (1994), da recusa dos conselhos dos velhos, numa passagem em que o neto de um velho de uma comunidade achava os conselhos do avô uma forma de loucura, tal como está descrito na seguinte passagem:

> O avô Boa, assim era tratado na aldeia Boaventura, ia dizendo ao neto que aqueles crocodilos na realidade não eram crocodilos, mas ubuntus, o que significa gente. Mandoguinhas ouvia as estórias do avô olhando para os seus olhos embaciados e pensava para si mesmo que tudo aquilo não passavam de alucinações da velhice (Timóteo, 2018, p. 4).

Um dos motivos que têm influenciado tais atitudes foi apresentado por Somé (2003, p. 21), ao esclarecer que "o povo tribal está sofrendo uma tremenda pressão cultural, por causa do êxodo dos jovens para as cidades e da decorrente exposição desses jovens à mídia de massa". Desse modo, devemos entender que "a ancestralidade se materializa na figura emblemática do ancião e do velho como representantes máximos da sabedoria encerrada no tempo antigo" (Silva, 2022, p. 5). A razão de trazer este exemplo é para sustentar a maneira como o autor da obra em análise se compromete em abordar questões relacionadas à memória ancestral, na sua escrita literária e como nos convida a refletir sobre a valorização dos conhecimentos dos mais velhos para a fundamentação da nossa identidade.

Como diz Bosi (1994, p. 17), "a memória do indivíduo depende do seu relacionamento com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão, enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo". Nessa perspectiva, tanto a lembrança individual quanto a coletiva só podem ser completamente compreensíveis e reconstruídas se estiverem enraizadas em elementos compartilhados pela sociedade em que vivemos. Embora a memória coletiva seja importante, é o indivíduo que se lembra e guarda lembranças. Cada pessoa tem acesso a diferentes camadas do passado e pode reter objetos ou

lembranças que são significativas apenas para ela, dentro do contexto de uma memória coletiva. Nessa senda, percebemos que:

> No primeiro plano da memória de um grupo se destacam as lembranças dos acontecimentos e das experiências que concernem ao maior número de seus membros e que resultam quer de sua própria vida, quer de suas relações com os grupos mais próximos, mais frequentemente em contato com ele (Halbwachs, 1990, p. 45).

Trata-se de eventos que experimentamos em comum, quer num grupo de colegas na universidade, quando estamos reunidos em família em festividades, como aniversários, casamentos, natais, momentos de tristeza, como funerais, um período de seca, guerra, desastres naturais; as pessoas daquela determinada comunidade compartilham essas memórias, formando, assim, uma memória coletiva que marca a identidade daquela sociedade ou de um determinado grupo.

Enquanto uma prática sociocultural, a memória assume diversas formas de manifestação e papéis diferenciados. Conforme defende Taylor (2013, p. 126), "também guardo memórias, memórias que antes pertenceram a minha avó, a minha mãe, ou a meus amigos... muitas que eles, por sua vez, ouviram de seus amigos e de pessoas muito velhas!". A memória é muito mais que recordações do passado, é também um meio de se adquirir conhecimentos. Podemos ter memórias dos nossos antepassados, ou seja, informações dos nossos ancestrais que nos foram passadas como forma de preservar conhecimentos sobre diversos aspectos da vida social e cultural. É comum, nas sociedades africanas, diante de algumas situações como, por exemplo, resolução de conflitos no lar, os padrinhos fazerem menção de conselhos deixados pelos mais velhos sobre como solucionar aquele caso.

As memórias afetivas individuais são influenciadas e moldadas pelas memórias coletivas do grupo ou da sociedade em que um indivíduo está inserido. Para que a memória individual possa se beneficiar da memória coletiva, é necessário não apenas

que as outras pessoas tragam seus testemunhos, mas também que nossas lembranças continuem a estar em acordo com as dos outros e que haja pontos de contato suficientes entre elas. Entenda-se que:

> Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. Somente assim podemos compreender que uma lembrança possa ser ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída (Halbwachs, 1990, p. 34).

É preciso reconstruir essa memória com base em informações e conceitos compartilhados por nós e pela sociedade em que vivemos. Essas informações e conceitos são, constantemente, transmitidos de um indivíduo para outro e vice-versa. Por exemplo, podemos estar em um evento escolar entre colegas e cada um vai construir lembranças individuais sobre o lugar, a atuação das pessoas, o ambiente do evento e, assim, cada pessoa vai ter seus detalhes que, compartilhados, formam lembranças coletivas.

A memória coletiva transcende as lembranças vividas por um só grupo ou comunidade, abrindo possibilidade daquelas memórias que um grupo compartilha com outro:

> Um grupo entra geralmente em relação com outros grupos. Há muitos acontecimentos que resultam de contatos semelhantes, bem como informações que não têm outra origem. Por vezes, essas relações ou esses contatos são permanentes ou então, em todo caso, se repetem muito frequentemente, se prolongam durante uma duração bastante longa (Halbwachs, 1990, p. 46).

É comum ver essas vivências em diversas situações, como uma família, em uma comunidade que compartilha momentos com outra que vive na mesma ou em outra comunidade, podendo ser

duradouro ou mesmo por um determinado tempo. A memória coletiva depende do constante apoio e interação entre os membros do grupo. É necessário que as experiências sejam comunicadas, confrontadas e relembradas, regularmente, para que as memórias ganhem consistência e sejam preservadas, ao longo do tempo. A título de exemplo, nas comunidades africanas, principalmente, as das zonas rurais, celebram sempre festivais de colheita, quando as danças tradicionais são passadas para as gerações mais novas, preservando, assim, a cultura. Há, também, rituais de evocação dos antepassados em situações, como a de viagens, nascimentos, mortes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embarcamos, em uma singular viagem, na qual buscamos, brevemente, esclarecer o papel da memória ancestral na reconstrução crítica do imaginário coletivo moçambicano. Através das discussões, compreendemos que não há memória sem aprendizado, nem há aprendizado sem experiências. Ao lembrarmos de eventos que passamos na infância, juventude, escola, interações com pais, família, religião, buscamos reconstruí-los e repensá-los em função do que vivemos no momento presente, em um determinado contexto histórico e cultural, com o intuito de perspectivar o futuro.

A memória não é exclusivamente individual. Uma vez que estamos inseridos em uma determinada sociedade, construímos a memória coletiva em função das nossas experiências. Neste caso, as nossas memórias dependem do nosso relacionamento com a família, com os amigos, com a escola, com a igreja, com a profissão, ou seja, dos ambientes e das pessoas em nossa volta. A memória coletiva é formada e disseminada ao longo das gerações, por meio da partilha de histórias, tradições, crenças, símbolos e acontecimentos relevantes.

Dependendo das intenções de cada indivíduo ou grupo social, a memória pode ser manipulável, ou seja, pode existir distorção dos fatos vividos na História, face a interesses de grupos que querem

tirar algum proveito. Um dos casos mais frequentes que se tem registrado no mundo inteiro é a manipulação da História, em função de interesses políticos. Em Moçambique, existem casos de guerras em que, frequentemente, os fatos são distorcidos para beneficiar a um grupo de políticos. Nesse sentido, conforme percebemos ao longo da confecção deste estudo, devemos trabalhar de forma que a memória coletiva seja para o benefício da coletividade, ou seja, olhar para as experiências passadas para garantir um presente distante de eventos traumáticos, como as atrocidades cometidas durante guerras e genocídios, buscando promover a paz, segurança, justiça e bem-estar coletivos.

REFERÊNCIAS

BOSI, E. **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CHIZIANE, P. **Ventos do Apocalipse**. 3. ed. Maputo: Ndjira, 2010.

HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

IZQUIERDO, I. Memórias. **Estudos Avançados**, São Paulo, v.3, n. 6, p. 89- 112, 1989.

LE GOFF, J. **História e Memória**. 5. ed. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MBEMBE, A. As Formas Africanas de Auto-Inscrição. **Estudos afro-asiáticos**, ano 23, n. 1, p. 171-209, 2001.

MBEMBE, A. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, n. 32, p. 122-151, dez. 2016.

MUDUNGAZI. **Sonata de uma Nação Vagabunda**. Maputo: Editora Kulera, 2024.

SILVA, L. de J. da. **Memória e Ancestralidade "Nas Águas do Tempo", de Mia Couto**. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização Interdisciplinar em Literatura Africana de Língua Portuguesa). Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, São Francisco do Conde, 2022.

SOMÉ, S. **O espírito da intimidade:** Ensinamentos ancestrais africanos Sobre maneiras de se relacionar. São Paulo: Odysseus, 2003.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório:** Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TIMÓTEO, A. **Mulungu**. Maputo: Editora Texto Editores, 2007.

TIMÓTEO, A. **Na Aldeia dos Crocodilos**. Pinturas de Silva Dunduro. Maputo: Kapulana, 2018.

VALVERDE, T. C. **Ensaios**: Teoria e Crítica Literária. Feira de Santana: UEFS Editora; Salvador: EDUNEB, 2014.

A LÍNGUA DOS ANCESTRAIS NA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE AUTORIA FEMININA NEGRA: LEXIAS LITÚRGICAS IORUBÁS EM *UM DEFEITO DE COR*, DE ANA MARIA GONÇALVES

Francisco Kauan Leite Dantas
Universidade do Estado da Bahia

Jacson Baldoino Silva
Universidade do Estado da Bahia

A interface entre a Literatura e a Linguística permite caminhos para compreender como a produção literária se torna um espaço fértil na (re)construção de memórias e resistência cultural, além de permitir discussões no que se refere a temáticas próprias dos estudos linguísticos (Alkmim, 2006; Silva, 2023; Silva; Araujo; Santiago, 2024). Tendo em vista isso, este trabalho busca, desdobrando discussões anteriores (Silva, 2023; Silva; Araujo; Santiago, 2024; Santos, 2025), demonstrar que algumas obras literárias contemporâneas, em razão de sua abordagem metaficcional historiográfica (Hutcheon, 1991), possibilitam discussões acerca das dinâmicas de contatos linguísticos ocorridos na formação do português brasileiro (PB). Partindo desse pressuposto, objetivamos realizar um estudo lexicológico da primeira parte do romance *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2021)[1] a partir das lexias liturgias de origem Iorubá que aparecem na narrativa. A divisão assumida aqui não aparece na obra – organizada em capítulos –, mas é uma proposta de Silva (2023), para quem a narrativa se desenvolve em duas grandes partes, sendo a primeira constituída de cartas que *Kehinde*,

[1] A obra foi publicada em 2006 e, recentemente, a autora foi eleita para Academia Brasileira de Letras como imortal, sendo a primeira mulher negra a fazer parte dessa instituição.

narradora-personagem, escreve para si mesma, assemelhando-se a um diário pessoal (Gonçalves, 2021, p. 19-404); enquanto a segunda é formada por cartas endereçadas ao filho "perdido", como um testamento emocional (Gonçalves, 2021, p. 404ss)

Dessa forma, entendemos que a narrativa de Gonçalves (2021), por transitar entre o Brasil e o continente africano, além de apresentar a história de uma personagem negra que foi traficada – possivelmente, aos 7 anos de idade (Silva; Araujo; Santiago, 2024) –, possibilita uma discussão de como palavras de origem africana circularam ao longo dos anos de formação do português, principalmente em razão do fluxo constante do tráfico de africanos para a escravidão em terras brasileiras. Essa pertinência de análise da obra é ainda maior se entendermos, como pontuam Silva, Araujo e Santiago (2024), que as narrativas verossímeis da obra permitem entender as "interações (socio)linguísticas do Brasil do século XIX, possivelmente entre os anos de 1822 e 1878" (Silva; Araujo; Santiago, 2024, p. 3) – período de desenvolvimento da narrativa segundo os autores. Nesse contexto, as palavras de caráter litúrgico ganham relevância pois carregam a ancestralidade nas práticas religiosas afro-brasileiras, funcionando como testemunhas de um processo diaspórico da adaptabilidade e preservação cultural da língua.

Desse modo, alinhando-se às discussões presentes na literatura sobre a formação do português brasileiro, propomos a análise de lexias Iorubás na obra literária, entendendo que a persistências dessas formas na narrativa demonstra as dinâmicas de contatos entre línguas ocorridos no Brasil (Castro, 1981, 1983, 2001, 2003; Birderman, 2001; 2002; Mattos e Silva, 2004; Bonvini, 2009; Lucchesi, 2009, 2017, 2019; Lucchesi; Callou, 2020; Callou; Luchesi, 2020). Em consonância a isso, estuda-se a influência desse léxico na formação de uma língua caracterizada por fortes incidências africanas, como é o PB, a fim de entender como o Iorubá influiu, a nível lexical, os parâmetros linguísticos de uma país marcado por desigualdades estruturais em sua historiografia

oficial (Castro, 1981, 1983, 2001, 2003; Birderman, 2001; 2002; Bonvini, 2009).

Além disso, apresenta-se possibilidades de um entendimento mais "visual" da formação sócio-história da língua portuguesa no Brasil (Mattos e Silva, 2004; Lucchesi, 2009, 2017, 2019; Lucchesi; Callou, 2020; Callou; Lucchesi, 2020), considerando-se a análise aqui realizada, sem auxílio de *softwares*, das falas da personagem durante a primeira parte do romance. Dessa maneira, apresentamos um glossário lexicológico, baseado nas contribuições de Castro (1981, 1983, 2001, 2003), Birdermam (2001; 2002;) e Bonvini (2009), a fim de registrar as lexias de origem Iorubá encontradas ao longo das *cartas escritas para si* da narradora-personagem (Gonçalves, 2021, p. 19-404), destacando a origem etimológica da palavra e os contextos de seu uso.

Considerando isso, este estudo se divide em duas seções, além desta *Introdução* e das *Considerações Finais*. Na próxima seção, estabelecemos as bases linguísticas da análise, discorrendo sobre os pressupostos da lexicologia, explorando a dimensão sociocultural do léxico e sua imbricação na cultura, enfatizando as contribuições dos falares africanos para a formação do PB (Castro, 1981, 1983, 2001; Birderman, 2001; Bonvini, 2009). Depois, apresentamos a análise da primeira parte do romance de Gonçalves (2021, p. 19-404), investigando, como desdobramento de Silva (2023), Silva, Araujo e Santiago (2024) e Santos (2025), como a metaficção historiográfica dos contatos linguísticos serve como um instrumento narrativa estratégico de percepção da história a partir de olhares marginalizados, bem como possibilidades de entendimentos mais "visuais" sobre a formação sócio-histórica do PB. Nessa terceira seção, também apresentamos o glossário construindo, visando demonstrar que tais termos não são meros resquícios de um processo histórico excludente, mas formaram o que denominamos PB, além de representar a ancestralidade e a cultura de resistência dos povos aqui escravizados.

LEXICOLOGIA E OS FALARES AFRICANOS

A investigação de um léxico constitui um caminho fundamental para compreender os processos históricos, socioculturais e linguísticos que perpassam a formação de uma língua. No contexto brasileiro, a influência africana no português revelou-se, e a ainda se revela, essencial para a compreensão da formação do português falado no Brasil, principalmente no que se refere à análise e discussão acerca da lexicologia (Castro, 2001, 2009; Biderman, 2001, 2002; Bonvini, 2009). Por essa razão, discutiremos, inicialmente, as noções básicas e introdutórias para um estudo lexicológico, com base em Castro (2001), Birderman (2001, 2002) e Bonvini (2009); paralelamente, investigaremos a importância sociocultural e identitária do léxico e, consequentemente, as suas contribuições no campo de interação entre a língua e a cultura, sendo este último, o fator essencial para a compreensão da relevância dos falares africanos para a formação do PB.

Em primeira análise, cabe ressaltar que, ao nos referirmos a lexia litúrgica do Iorubá na obra *Um defeito de cor* (Gonçalves, 2006), estamos, sem dúvidas, apresentando evidências dos contatos linguísticos ocorridos no Brasil no período colonial – alinhando-nos com Silva (2023) e Silva, Araujo e Santiago (2024). Nessa etapa inicial, como delimitados, a pesquisa se concentra na primeira parte do romance – *cartas escritas para si* (Gonçalves, 2021, p. 19-404) –, na qual o enredo se concentra nos escritos da personagem *Kehinde* como uma espécie de diário pessoal. Nessas *cartas para si*, o romance tem um enfoque na descrição ficcional da trajetória da protagonista, desde o seu tráfico do continente africano para o Brasil até os primeiros contatos socioculturais estabelecidos em solo brasileiro, onde se depara com uma religião, uma cultura, e sobretudo, uma língua diferente. Nesse contexto, interessam-nos aqui as marcas lexicais, em especial as palavras litúrgicas Iorubás, que a protagonista preserva e manifesta em suas falas durante o período escravocrata – considerando o processo de construção da

narrativa como apresentado por Silva (2023) e Silva, Araujo e Santiago (2024).

As lexias analisadas deste estudo foram extraídas da primeira parte, concentrando-se, como delimitamos, exclusivamente em lexias litúrgicas de origem Iorubá. Ressalta-se, contudo, que essas constituem apenas algumas das unidades selecionadas de uma pesquisa ainda em andamento. No corpo do romance, aparecem também outras lexias de natureza não litúrgica, igualmente relevantes para a compreensão do léxico afro-brasileiro da obra, as quais serão examinadas em estudos posteriores. Nesse caso, quando falamos de vocabulário na formação do PB, ressaltamos a importância de compreender a estruturação que perpassou as cadeias lexicais da língua falada nos primeiros séculos de formação do Brasil (Mattos e Silva, 2004; Lucchesi, 2019; Lucchesi; Callou, 2020). É por isso que não podemos analisar o PB como um fato linguístico isolado da sua sócio-história, mas como uma característica de resistência de povos que marcaram a estrutura formativa da língua portuguesa no país. Ao mencionarmos *resistência*, enfatizamos a luta significativa dos povos originários e afrodiaspóricos no cenário escravocrata brasileiro, que perdurou por quase três séculos de torturas e violações (Evaristo, 2021). Esse processo resultou, mais tarde, em uma configuração do português marcado por africanidades e influências indígenas (Mattos e Silva, 2004; Avelar; Galves, 2014), já que, conforme Birderman (2002, p. 65), "tanto o índio como o negro aprenderam português por necessidade, mas deixaram marcas profundas na língua falada no Brasil".

Focaremos, aqui, nas influências lexicais africanas no português – dentro dos limites o nosso objetivo –, sabendo que:

> A importação de escravos africanos para o Brasil que se iniciara nos séculos XVI, continuaria até meados do século XIX. Nesses quatro séculos, quatro milhões (ou mais) de africanos das mais variadas culturas e línguas ingressaram no Brasil. Muitas foram as línguas e culturas africanas trazidas pelos escravos: iorubá (ou ioruba) e nagô (da Nigéria), gege (do Daomé), mina (da Costa do Ouro), mandinga

> e haussá (da Guiné e da Nigéria), línguas bantus (de Angola e do Congo), quicongo, cabinda, etc. (Birderman, 2002, p. 65).

Biderman (2002) descreve, nesse fragmento, um aspecto fundamental para a compreensão das lexias oriundas de línguas africanas: o fato de que os povos trazidos forçadamente de outro continente já possuíam, evidentemente, uma língua que, como todas as outras, apresentavam regras gramaticais, signos e vocábulos em sua estruturação – por isso Evaristo (2021) refere-se a uma linguicídio africano no Brasil. Nesse contexto, ao recorrermos à história linguística percebemos que "[...] a influência dos idiomas africanos sobre o português brasileiro foi muito grande, sendo que essa influência se exerceu com certeza no vocabulário, sendo grande o número de africanismos no português do Brasil" (Birderman, 2002, p. 66).

Nesse sentido, considerando as premissas de Castro (2001), entendemos que para a análise lexicológica das influências africanas no PB, é preciso dividir as lexias sincronicamente em dois aportes lexicais, sendo eles:

> *Antigos*, que entram para o domínio da língua portuguesa no período colonial, completamente integrados ao sistema linguístico do português, correspondendo ao nosso (N5), na sua grande maioria de origem banto (Castro, 2001, p.120; grifos da autora).

> *Contemporâneos,* os que se acham, eventualmente, em processo de trânsito contínuo para o português do Brasil (N5), a maioria proveniente do N1, em razão da maior frequência do público em candomblés e o acesso a cursos práticos de línguas africanas que são oferecidos à comunidade como um todo (Castro, 2001, p.121; grifos da autora).

Se levarmos em consideração que a obra de Gonçalves (2021), em sua primeira parte, tem como foco narrar a chegada ao Brasil da personagem *Kehinde* vinda de Uidá, interessa-nos, portanto, discutir sobre as lexias antigas (Castro, 2001), pois referem-se

àqueles presentes no período colonial. Castro (2001) divide esse grupo em categorias, sendo:

> a) aquelas associadas ao regime da escravidão, alguns já de aspecto arcaizante (banto, mucama, viramumdo), outros também correntes no português europeu (carimbo, moleque); b) aqueles que foram introduzidos por elementos novos [...]; c) aqueles referentes a partes do corpo, a funções e comportamentos sexuais que sobrevivem marginalizados [...]; d) aqueles que passaram a nomear elementos, defeitos e qualidades ou tipos de ações já conhecidos e deixaram fora do uso corrente os seus equivalentes em português [...] (Castro, 2001, p.120-121).

Percebemos, portanto, que, na categoria (a), Castro (2001) descreve as características estruturais para a análise lexicológica associadas ao período escravocrata no Brasil. Paralelamente, ao considerarmos os estudos de Bonvini (2009), faz-se necessário compreender que, para haver um estudo significativo acerca do léxico, é preciso entender sua principal característica: o seu estoque progressivo de formação que "resulta de um longo processo histórico de mais de cinco séculos, contínuo e complexo, que começou em Portugal no século XV, continuou na África nos séculos seguintes e, paralelamente, no Brasil, onde se desenvolveu de modo extenso"(Bonvini, 2009, p. 105). Sendo assim, entre os contatos linguísticos ocorridos no Brasil Colônia e a escolha política do português como língua oficial do Brasil, ocorreram inúmeros processos sócio-históricos que resultaram na "[...] integração progressiva dos termos africanos emprestados nesse imenso reservatório que representa hoje o potencial lexical português" (Bonvini, 2009, p. 105).

Outra questão a ser observada diz respeito aos contextos de análise dessas lexias, já que cada conjunto de palavras oriundas do continente africano carrega uma carga semântica específica, determinada, sobretudo, pelo período histórico em que foram empregadas. Sobre isso, Bonvini (2009, p. 106) afirma:

> Uma análise atenta desse conjunto permite notar que essa totalidade lexical, no seu estado atual, não é homogênea. Ela se constituiu de descontinuidades semânticas. Contextos discursivos heterogêneos, simultâneos ou sucessivos – escravidão, economia açucareira, produção de minérios, vida urbana, religião... mas também resistências culturais – disseminados no tempo e no espaço, contribuíram para criar insular idades semânticas sob a forma de vocabulários de especialidade.

A partir dessa premissa, entende-se que o léxico de uma comunidade não é uniforme, mas constituído por camadas históricas, culturais e discursivas. As palavras que usamos hoje resultam de descontinuidades semânticas, isto é, rupturas e permanências produzidas por contextos variados, como já citado. Cada um desses espaços de convivências gerou vocabulários próprios, formando o que se entende por não homogeneidade lexical (Bonvini, 2009) – verdadeiras ilhas de sentido que sobrevivem no interior de uma língua. Portanto, a totalidade lexical é plural, heterogênea e profundamente marcada pelas condições históricas que moldaram suas formas e significados.

Nesse caso, ao nos referirmos ao período escravocrata, e, especificamente, às lexias litúrgicas de origem Iorubá, é necessário considerar a relação entre língua e identidade cultural, elemento fundamental para compreender o papel simbólico dessas expressões no contexto afro-brasileiro. Diante disso, quando analisamos o léxico de origem religiosa na obra de Gonçalves (2006), é preciso conceituar as palavras que advêm do que conhecemos por "nações" – ou seja, as divisões internas de organização étnico-linguística em detrimento das práticas religiosas dentro da cultura candomblecista –, já que a personagem principal usava palavras e expressões pertencentes à cultura linguística de base Iorubá, oriundas das famílias *jeje* e *mina.* Sobre isso, Castro (1983, p. 83) comenta:

> Esses elementos do sistema – crença, modo de adoração e "Língua" – estão de tal maneira estruturalmente associados que um dos

> critérios de categorização marcante na divisão dos candomblés em "nações" que se dizem jeje, mina, nagô, queto, lj'exá, congo ou angola, está nas diferenças de procedência meramente formais de um repertório linguístico de origem africana específico das cerimônias ritualísticas dos cultos em geral e de cada "nação" de culto em particular, ou seja, ewê ou jeje, mina (4); iorubá ou nagô, queto, ijexá, banto ou congo, angola.

A princípio, consideremos aqui o *Candomblé* como uma religião que cultua orixás, voduns e inquices, cuja origem se constitui a partir de um processo de resistência e adaptação cultural, muitas vezes compreendido como um subterfugio diante do sincretismo religioso vivido nos primeiros séculos do Brasil (Nascimento, 2019). Sabido disso, entendemos melhor as razões pelas quais a personagem *Kehinde* transita entre as adorações aos Voduns e Orixás[2].

Em suma, o que precisamos compreender a respeito do reportório linguístico, que conhecemos genericamente como *língua-de-santo*, é que ele assume um papel essencialmente operacional, cujos sistemas lexicais pertencem a diferentes línguas africanas faladas no período escravocrata brasileiro, que constrói uma simbologia mítica e ritualista no significado das palavras (Castro 2001). Nesse caso, quando delimitamos esse estudo linguístico às lexias litúrgicas Iorubás, inevitavelmente não deixaríamos de mencionar a cultura presente nos Candomblés, que, por sua vez, constituem não apenas um conjunto de rituais, mas um modo de vida, uma ética e uma filosofia que articulam, entre o continente africano e o Brasil, formas próprias de compreender o mundo, o corpo, a ancestralidade e o sagrado (Nascimento, 2019). Assim, as lexias Iorubás presentes no Candomblé não são apenas termos litúrgicos, mas materializam

[2] Castro (2001, p. 309.349) define esses termos como: "VODUM (kwa) (PS) – s.m. designação genérica das divindades em jeje, equivalente a inquice e orixá"; "ORIXÁ (kwa) (PS) – s.m. designação genérico das divindades do panteon palavra de origem Iorubá ou nagô-queto".

um universo simbólico que ressignifica a experiência negra no Brasil, preservando memórias diaspóricas, atualizando cosmologias africanas e estruturando práticas cotidianas que vão muito além do espaço religioso (Nascimento, 2019).

Ao abordarmos essas questões estruturais, não podemos desconsiderar a dimensão sociocultural e identitária que um léxico carrega. Semanticamente, esses significados acompanham processos históricos e culturais de uma comunidade linguística, e, no caso das influências africanas, o léxico ultrapassa a função meramente comunicativa e assume um papel de resistência e preservação de uma memória coletiva (Biderman, 2002). Essas palavras transmitidas e ressignificadas ao longo dos séculos mantêm viva a herança cultural de povos que, mesmo diante da violência do regime escravocrata, conseguiram salvaguardar seus modos de dizer e suas crenças junto às suas ancestralidades orais – e isso, principalmente, por meio da religião.

AS LEXIAS DE ORIGEM IORUBÁ NA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA DE GONÇALVES (2006)

Ao recriar a trajetória de *Kehinde*, Gonçalves (2006) incorpora expressões, nomes, termos rituais e estruturas linguísticas oriundas de matrizes africanas como parte constitutiva da narrativa, mostrando que essas lexias não são adereços culturais, mas marcas de uma memória que sobreviveu apesar da violência da diáspora. Nesse caso, a dimensão acerca da Metaficção Historiográfica (Hutcheon, 1991) se caracteriza na obra *Um defeito de cor* (Gonçalves, 2006) por meio do movimento narrativo criado pela autora em trazer a língua não apenas como um elemento característico de um povo, mas como uma questão política, atuando como portadora de mundos, cosmologias e saberes. Isso permite que o romance situe a personagem próxima à sua ancestralidade e, ao mesmo tempo, revele ao leitor a profundidade das tradições linguísticas africanas soterradas pelo colonialismo.

Desse modo, a estratégia adotada pela escritora revela-se essencial para a construção metaficcional, já que a preocupação narrativa se diferencia do convencional dos romances brasileiros – como já apontava Silva (2023). Ao incorporar essas lexias africanas à sua narrativa, Gonçalves (2006) não se limita apenas a contar uma história, mas busca tensionar os próprios modos de narrar na tentativa de recriar os espaços e narrativas silenciados durante séculos de repressão. Portanto, assumimos que essas palavras e termos africanos foram usados como dispositivos de contestação e reinscrição, pois elas reativam memórias, recuperam epstemologias apagadas e devolvem dignidade e reconhecimento a indivíduos historicamente marginalizados.

Sabendo disso, buscamos criar um glossário lexicológico a fim de registrar as lexias presentes nos capítulos da primeira parte da obra. A partir dessa coleta, apresentamos os registros lexicais identificados, de modo a materializar concretamente o que fora defendido anteriormente: *que a presença dessas palavras não compõe apenas o tecido narrativo, mas funciona como instrumento de reinscrição histórica e aponta para a presença do léxico africano na formação do português em terras brasileiras*.

Quadro 1: Glossário lexicológico com base em *Um defeito de cor* (Gonçalves, 2006)

PALAVRA	ORIGEM	SIGNIFICADO
Ibêji	Iorubá	"Como são chamados os irmãos gêmeos entre os povos iorubás" (p. 19)
Abiku	Iorubá	"Criança nascida para morrer" (p. 19)
Pejada	Iorubá	"Grávida" (p. 19)
Iroco	Iorubá	"Árvore sagrada entre os povos Iorubás" (p. 20)
Oriki	Iorubá	"Verso ou orações que saudavam pessoas, feitos, animais e as divindades" (p. 36)

Ekun Dayo	Iorubá	"Transforma duelo em alegria" (p. 36)
Ayo	Iorubá	"Alegria, em Iorubá" (p. 42)
Runjebe	Iorubá	"Colar de contas dos iniciados no culto dos voduns" (p. 47)
Malame	Iorubá	"Socorro" (p. 56)
Orum	Iorubá	"Céu, ou firmamento, onde vivem as almas, enquanto esperam para voltar ao ayê" (p. 58)
Oku ji ni o	Iorubá	"espero que vos tenhais levantado bem" (p. 66)
Alô	Iorubá	"Conto, história" (p. 82)
Ifá ou Fá	Iorubá	"Oráculo, senhor do destino" (p. 118)
Candomblé	Do quimbundo, vem candombe, termo que significa "dança com atabaques", do Iorubá incorpora-se ilê, que significa "casa".	"Palavra em iorubá que quer dizer festa, ou local onde ela se realiza" (p. 283)
Ilorixás	Iorubá	"Sacerdotisas" do Candomblé" (p. 286)

Fonte: Elaboração dos autores.

Em primeira análise, é necessário contextualizar em que cenário a personagem *Kehinde* está situada na referida obra. Nesse caso, vale lembrar, que a família da protagonista pertence a uma descendência geográfica do Oeste da África, naturais de Abomé, capital do reino de Daomé, atual Benim. Sobre o Oeste da África, a pesquisadora Yeda Pessoa de Castro (2001), ao citar Westermann e

Bryan (1952 *apud* Castro, 2001) conclui que essa região dispõe de uma diversidade linguística de línguas africanas pertencentes a *família linguística Kwa*, que são faladas na parte oriental da Costa do Marfim, sudeste de Gana, Togo, Benim, Aladá, Anexô, Uidá e outras. A partir disso, de modo geral, entendamos o Iorubá como pertencente da *família linguística Kwa* que por sua vez pertencem a macro família Niger-Congo (Castro, 2001).

No início da trama, os personagens ainda estão na cidade de Abomé, capital do reino de Daomé, atual Benim. No entanto, por questões socioeconômicas, e em busca de melhores condições de vida, deslocam-se para a cidade de Uidá, também no Oeste da África (Gonçalves, 2006, p.20.26). Com essa informação, podemos inferir que os personagens do início da narrativa de Gonçalves (2006) são falantes de Iorubá, principalmente a protagonista *Kehinde*.

Retomando o quadro 1, registramos, nas páginas iniciais da trama, a presença da lexia *ibêji*, uma palavra que, nas práticas litúrgicas, possuem uma carga semântica que caracteriza os atravessamentos frente as crenças Iorubás para esse termo:

> **IBÊJI** (kwa) (*PS*) – s[3]. os gêmeos, os mabaça, identificados com São Cosme e São Damião, representam espírito infantis (erês) que também são cultuados pelos iniciados, ao lado do culto à divindade particular a que cada um tenha sido consagrado. Festejados em 27 de setembro com missa e caruru, são grandes apreciadores de mel-de-abelha, doces, ovos, cana-de-açúcar. Os filhos nascidos de Doú e Alabá, equivalentes a São Crispim e São Crispiniano, festejados no dia 25 de outubro (Castro, 2001, p. 248).

A definição apresentada por Castro (2001**)** amplia de modo significativo a compreensão da lexia *ibêji* utilizada por Ana Maria Gonçalves (2006). A autora descreve *ibêji* não apenas como "os gêmeos", mas como uma categoria cultural profundamente marcada por práticas litúrgicas do Candomblé e pelas

[3] Indica que a palavra pode se referir tanto ao masculino quanto ao feminino.

ressignificações produzidas na diáspora africana. Dessa forma, os *ibêjis* assumem um lugar simbólico que ultrapassa a mera designação biológica de irmãos nascidos de um mesmo parto, inscrevendo-se em um campo semântico que articula espiritualidade, ritos e sincretismos religiosos. Da mesma forma, a morte de uma das *ibêjis* durante o tráfico, ainda em alto mar, metaforiza os diversos assassinatos vivenciados pelos povos africanos ao serem escravizados no Brasil – entre os quais está o linguicídio apontado por Evaristo (2001)

A língua é o veículo por excelência da transmissão da cultura, e o léxico constitui um tesouro de signos linguísticos que "[...] permite esse milagre" (Biderman, 2001, p. 44). Assim, lexias como *ibêji*, bem como as apresentadas no quadro 1, sobrevivem e ressoam porque são continuamente atualizadas na memória coletiva e individual, seja pela oralidade ou pela prática social e litúrgica, seja pela preservação mental dos engramas que permitem ao falante recuperar tais unidades quando necessário.

Em consonância, identificamos também a lexia *abiku*, que, assim como a citada anteriormente, também possui um campo de sentido relacionada a cultura religiosa dos povos Iorubás. Como define Gonçalves (2006, p. 19), esse termo significa "criança nascida para morrer", ou seja, aqueles e aquelas, que por alguma razão, foram escolhidos pelas divindades religiosas Iorubás para não permanecerem na terra. No romance, o nascimento da personagem *Kehinde* desperta um rompimento com a tradição Iorubá; nesse caso, a sua mãe, que antes apenas atraía *abikus* agora passa a ficar *pejada*, termo utilizado para se referir ao período de gravidez (Gonçalves, 2006, p. 20). Na tradição Iorubá, quando uma mulher tem dificuldades de parir ou uma gestação conturbada, as parteiras faziam os partos embaixo de um *iroco* – uma árvore sagrada para algumas religiões de matriz africana. No Brasil, essa árvore é conhecida como "gameleira branca", "A Grande Árvore" ou "A Árvore Sagrada" (Gonçalves, 2006, p. 20). Um fato interessante apresentado na trama é uso do *ori* para a manutenção e conservação das pinturas africanas no corpo. Na ficção, a mãe de *Kehinde* vai ao

mercado comprar essa "[...] manteiga vegetal usada para proteger e hidratar a pele" (Gonçalves, 2006, p.22), enquanto aclamava misericórdia à *Olorum*.

Mais tarde, após a morte da sua mãe, a personagem *Kehinde* segue com sua avó e sua irmã Taiwo em direção ao litoral oeste-africano, Uidá. Na estrada entre Abomé e Uidá, a personagem observou a presença de vendedores ambulantes comercializando coisas como *obi e omi.* No caso, a lexia *obi* pertence à família *Kwa* e significa "noz-de-cola", um fruto muito utilizado em rituais religiosos da cultura Iorubá (Castro, 2006); no caso de *omi*, Gonçalves (2006) define com "água" em Iorubá.

Ao chegarem em Uidá, perceberam que a língua ali falada não diferia muito daquela de Daomé, uma vez que ambas as regiões integram o Oeste da África, onde predomina a família linguística Niger-Congo, matriz da qual origina o Iorubá. Em seguida, conseguiram uma casa para morarem enquanto se estabilizavam economicamente (Gonçalves, 2006, p. 36). Ao analisar o texto, identificamos a presença da lexia *oriki*, que são "[...] versos ou orações que saudavam pessoas, feitos, animais e as divindades" (Gonçalves, 2006, p. 36). Encontramos, nesse mesmo fragmento textual, um trecho de uma oração ou cantiga Iorubá que dizia: *Ekun Dayo*, que traduzido para o português quer dizer, "transforma duelo em alegria" (Gonçalves, 2006, p. 36).

Esse pequeno período em Uidá trouxe felicidade para a família recém refugiada. No texto, *Kehinde* descreve esse sentimento como *ayo*, ou melhor dizendo, "alegria em Iorubá" (Gonçalves, 2006, p.42). Essas terminologias são comuns nos terreiros de Candomblé no Brasil, onde a incorporação de vocábulos de origem africana não preserva apenas a língua, mas também os sentidos civilizatórios que esses termos carregam, pois, como observa Nascimento (2019), o léxico de matriz-diaspórica atua como lugar de resistência e identidade, mantendo vivos os laços culturais que atravessam o Atlântico.

Porém, essa felicidade não durou muito tempo, já que os brancos raptaram *Kehinde* e sua família para o tráfico transatlântico

de negros escravizados (Gonçalves, 2006, p. 38). Nesse contexto de saída forçada de Uidá em direção a uma terra que jamais ouviram falar, essas personagens se apegaram as forças religiosas que cultuavam, os voduns, levando como resistência religiosa e cultural seus *rujebes, ou* "colar de contas dos iniciados no culto dos voduns" (Gonçalvez, 2006, p. 47). Com todas as questões estruturais precárias dos navios Negreiros, muitos escravizados clamavam por *malame*, "socorro" em Iorubá; demonstrando, assim, que a resistência dentro dos aportes do navio não era apenas física, mas também, cultural e linguística, já que em nenhum momento abandonaram as suas crenças religiosas e linguísticas, até mesmo nos últimos suspiros de vida, quando almejavam chegar ao *orum,* "céu, ou firmamento, onde vivem as almas [...]" (Gonçalves, 2006, p. 58).

Depois de muito sofrimento, o desembarque cogitou em *Kehinde* uma esperança, principalmente por ouvir seus semelhantes, já em terras brasileiras, falando em Iorubá, pois se cumprimentavam como em África, dizendo *Oku ji ni o*, "espero que vos tenhais levantado bem" (Gonçalves, 2006, p. 66). Portanto, o romance de Gonçalves (2006) evidencia existências de lexias Iorubás sendo faladas em território brasileiro por negros escravizados. Essa construção ficcional demonstra, como apontam Silva (2023), Silva, Araujo e Santiago (2024) e Santos (2025), que os contatos linguísticos ocorridos no Brasil no período de escravização de corpos negros contribuíram para a formação do PB e que a literatura pode possibilitar novas compreensões sobre as interações nesse período. Nesse sentido, entendemos a lexicologia dos nomes Iorubás nesse fragmento como uma evidência da perpetuação das línguas africanas no Brasil, já que, "[...] a informação veiculada pela mensagem faz-se, sobretudo, por meio do léxico, das palavras lexicais que integram os enunciados" (Biderman, 2001, p. 27).

Logo depois, *Kehinde* foi separada de seus familiares por ter sido comprada por um fazendeiro. Nesse momento da narrativa, observamos um fato relevante para essa discussão: a personagem ainda falava Iorubá, mas precisava se comunicar com os brancos para sobreviver as repressões e preconceitos que haveria de sofrer

naquele território. No entanto, entre a língua dos brancos – o português – e a língua dos pretos – o Iorubá –, havia uma enorme diferença, o que já fora estudado por Castro (2001) a respeito da macro família à qual o Iorubá pertence, o Niger-Congo, que tinha um sistema de classes funcionando, predominantemente, como prefixos, diferente do português europeu (Castro, 2001).

Mais tarde, uma personagem ligada à espiritualidade africana cruza o caminho de *Kehinde*, a feiticeira Nega Florinda, que, como narrado no romance, contava aos seus conhecidos uma espécie de *alô*, que se entende como "contos ou histórias" em Iorubá (Gonçalves, 2006, p. 82). Nesse mesmo contexto religioso, identificamos a lexia *Ifá* ou *Fá*, entendido como "oráculo, senhor do destino" (Gonçalves, 2006, p. 118). No entanto, em estudos epistemológicos acerca do léxico africano, Castro (2001) atribui outra vertente a esse significado, fazendo relação aos jogos de adivinhação provenientes da cultura Iorubá, também conhecido como "[...] jogo-de-búzio, particularmente aquela feita com um rosário de búzios (Cf. Opelê-ifá)" (Castro, 2001, p. 250).

Sobre rituais religiosos, é válido ressaltar que o Candomblé no Brasil foi resultado desse complexo contexto histórico de resistência e preservação cultural dos povos que aqui chegaram. Conforme destaca Castro (1983), os diversos grupos étnico-linguísticos provenientes da África Ocidental, especialmente Iorubás, jejes e bantus, reorganizaram seus sistemas simbólicos em território brasileiro, reconstruindo práticas litúrgicas como forma de preservar a cultura africana no Brasil. Sobre isso, no romance, encontramos a palavra *Candomblé*, que, apesar de possuir origem *bantu* (Castro, 1983), no livro aparece como um ritual festivo mais parecido com os cultos Iorubás que festejavam os voduns, substituído aqui no Brasil por Orixás (Gonçalves, 2006, p. 283).

Nessa perspectiva, Castro (1983) reforça que esse processo não se deu apenas no plano ritualístico, mas também no linguístico, como demonstram vocábulos encontrados ainda hoje em terreiros de religiões de matriz africana, compostos por lexias de origem africana que construiu um patrimônio identitário e civilizatório no

Brasil. Como testemunho de verdade, percebemos na obra, o uso da palavra *ialorixás*, que são as "sacerdotisas" do Candomblé, quando a personagem *Kehinde* começa a frequentar alguns terreiros espalhados pela Bahia.

Em suma, considerando o que Biderman (2001) define por léxico, o percebemos como um componente fundamental da língua e um dos mais potentes depositórios da cultura. Cada palavra carrega, em sua materialidade sonora e semântica, vestígio de histórias e crenças pessoais ou coletivas que contemplam, formam e enriquece uma língua. Assim, quando termos como *ibêji*, *ayo* ou *abíkú* emergem em obras literárias – como a de Gonçalves (2006) –, rituais ou terreiros de Candomblés, eles operam como dispositivo de continuidade cultural, reafirmando identidades e sustentando a presença africana no trecho linguístico brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises desenvolvidas ao longo desse estudo permitiram compreender que as lexias litúrgicas Iorubás em *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006), conforme aparecem no quaro 1, ultrapassam os limites linguísticos. Esses vocábulos, sustentados por memórias, cosmovisões e ancestralidade são partes operantes da preservação e resistência que conectam a narrativa ficcional à experiência histórica. Nesse romance, a língua dos ancestrais não apenas compõe o universo simbólico das personagens, mas reativa, no presente da escrita, uma herança que resiste ao apagamento colonial e à violência da escravidão.

Nesse sentido, evidenciou-se que tais lexias litúrgicas carregam consigo um poder cultural que transportam, de forma condensada, práticas comunitárias, concepções espirituais e modos específicos de relacionar-se com o mundo. Essas terminologias carregam traços africanos que, embora transplantadas para o Brasil em circunstâncias de extrema violência (Evaristo, 2021), encontrou meios de se preservar e adaptar no cotidiano das comunidades afrodiaspóricas. Dessa maneira, o léxico não é apenas uma categoria

descritiva da língua, mas um território simbólico e um patrimônio imaterial que sustenta a identidade linguística desse país.

A literatura, por sua vez, desempenhou uma função importante nesse estudo, que aliado a linguística proporcionou o registro das lexias e os contextos socioculturais de seus usos – conforme fizeram estudos anteriores (Alkmim, 2006; Silva, 2023; Silva; Araújo; Santiago, 2024). Em *Um defeito de Cor*, a ancestralidade defendida por Gonçalves (2006) viabilizou a esse estudo linguístico as ferramentas essenciais para a construção e análise crítica das lexias litúrgicas Iorubás; a Metaficção Historiográfica (Hutcheon, 1991), por sua vez, permitiu que tais elementos atuassem como índices de *mimese* cultural, conferindo à narrativa uma densidade significativa para a experiência vivida por esses personagens na construção do enredo.

Por fim, esse estudo reforça que a análise do léxico africano em obras literárias não constitui apenas um exame linguístico, mas um gesto de reconhecimento das forças culturais que moldam e formam a sociedade e a história de um país. A língua dos ancestrais, quando mobilizada na literatura contemporânea – e aqui também de autoria feminina negra, como é a obra de Gonçalves (2006) –, assume um papel de memória e futuro, uma vez que ela reescreve no presente as vozes que o passado tentou calar e reafirma o direto à pluralidade linguística e cultural.

REFERÊNCIAS

ALKMIM, T. Fala de escravos brasileiros e portugueses: um esboço de comparação. *In:* LOBO, T. *et al*. (org.). **Para a história do português brasileiro:** Volume VII – Novos Dados, Novas Análises. Tomo II. Salvador: EDUFBA, 2006.

AVELAR, J.; GALVES, C. O papel das línguas africanas na emergência do português brasileiro. **Lingüística**, São Paulo, v. 30, n. 2, p. 241-288, 2014.

BIDERMAN, M. T. C. A formação e a consolidação da norma lexical e lexicográfica no português do Brasil. *In*: NUNES, J. H.; PETTER, M. **História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro**. São Paulo: Pontes, 2002.

BIDERMAN, M. T. C. Léxico e vocabulário fundamental. **ALFA**: Revista de Linguística, São Paulo, v. 40, p. 27-46, 2001.

BONVINI, E. Os vocábulos de origem africana na constituição do português falado no Brasil. *In*: FIORIN, J. L.; PETTER, M. **África no Brasil:** a formação da língua portuguesa. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

CALLOU, D.; LUCCHESI, De. Panorama sociolinguístico do Brasil no Século XIX. *In*: CALLOU, D.; LOBO, T. (org.). **História do Português Brasileiro:** História Social do Português Brasileiro: da História Social à História Linguística. vol. 9. São Paulo: Contexto, 2020. p. 258-277.

CASTRO, Y. P. de. Das línguas africanas ao português brasileiro. **Afro-Ásia**, n. 14, p. 81-106, 1983.

CASTRO, Y. P. de. **Falares africanos na Bahia** :um vocabulário afro-brasileiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

CASTRO, Y. P. de. Língua e nação de candomblé. **África:** Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, n. 4, 1981, p. 57-77.

EVARISTO, J. Linguicídio africano no Brasil. **Fórum Linguístico**, Florianópolis, v. 18 n. 4, p. 7086-7097, 2021.

GONÇALVES, A. M. **Um defeito de cor**. 26. ed. Rio de Janeiro: Record, 2021.

HUTCHEON, L. **Poética do Pós-Modernismo:** teoria, história e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LUCCHESI, D. A periodização da história sociolinguística do Brasil. **D.E.L.T.A**, São Paulo, n. 33, v. 2, p. 347-382, p. 2017.

LUCCHESI, D. História do contato entre línguas no Brasil. *In*: LUCCHESI, D.; BAXTER, A.; RIBEIRO, I. (org.). **O português afro-brasileiro**. Salvador: EDUFBA, 2009.

LUCCHESI, D. Por que a crioulização aconteceu no Caribe e não no Brasil? Condicionamentos sócio-históricos. **Revista Gragoatá**, Niterói, v. 24, n. 48, p. 227-255, jan.-abr. 2019.

LUCCHESI, D.; CALLOU, D. Os cenários sociolinguísticos do Brasil Colonial. *In*: LOBO, T.; CALLOU, D. (coord.). **História do Português Brasileiro:** história social do português brasileiro: da história social à história linguística. Coordenação geral: Ataliba T. de Castilho. São Paulo: Contexto, 2020.

MATTOS E SILVA, R. V. **Ensaios para uma Sócio-História do Português Brasileiro**. São Paulo: Parábola, 2004.

NASCIMENTO, W. F. do. Sobre os candomblés como modo de vida: imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 34, n. 100, 2019.

SANTOS, S. M. dos. **A participação das crianças negras escravizadas no processo de formação do português brasileiro:** uma metaficção historiográfica dos contatos linguísticos a partir do romance *Um defeito de cor*. Artigo (Licenciatura em Letras/Português). Universidade do Estado da Bahia, Irecê, 2025.

SILVA, J. B. Por uma metaficção historiográfica dos contatos linguísticos na formação do português do Brasil. **Odisseia**, Natal, v. 8, n. 1, p. 94-114, jan.-jun. 2023.

SILVA, J. B.; ARAUJO, S. S. de F.; SANTIAGO, H. da S. A literatura e a formação do português brasileiro: uma metaficção historiográfica dos contatos linguísticos. **Bakhtiniana**. Revista de Estudos do Discurso, v. 19, n. 4, 2024.

ARQUIVOLOGIA DAS VIOLÊNCIAS: FIGURAS DO ARQUIVO E POLÍTICAS DE MEMÓRIA EM ROBERTO BOLAÑO

Gustavo Baggio Marcelino
Universidade Federal de Minas Gerais

João Gabriel Ribeiro Passos
Universidade Federal de Ouro Preto

Rodrigo Corrêa Martins Machado
Universidade Federal de Ouro Preto

É assim que o mundo acaba
Sem estrondo, num gemido
(Eliot, 2018, p. 175)

Convidada para expor no *Pavilhão do México* durante a Bienal de Veneza, em 2009, Teresa Margolles — artista, performer e ex-legista —, seguindo com sua extensa pesquisa na relação entre a violência, decomposição dos corpos e descaso do Estado burocrata, decide viajar antes da exposição por algumas cidades do norte do México enquanto escuta o rádio da polícia — atenta a notícias sobre tiroteios e homicídios ligados ao cartel. Munida de um tecido branco com dimensões de 300x200cm, a artista forense — assim nos permitimos nomeá-la — visitou diversas cenas de crimes e limpou com sua "bandeira" o chão manchado com o sangue das vítimas. Em Veneza, hasteou a obra *Bandera I* na entrada do pavilhão dedicado à sua instalação. Na insuficiência sensorial de um objeto tão simbólico, Margolles ainda convidou alguns familiares de vítimas do narcotráfico para limparem, diariamente, o chão do pavilhão com uma mistura de água e sangue, o que deixava o ambiente empesteado com um aroma

singular e "metálico", compondo assim a instalação intitulada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*

Dois anos antes, Margolles já havia produzido uma de suas obras mais conhecidas abordando o mesmo tema da exposição de 2009; em *Ajuste de cuentas* (2007), a artista confeccionou joias com 18 quilates de ouro, mas ao invés de diamantes, as peças foram lapidadas com estilhaços de vidro removidos de vítimas de tiroteios entre policiais e narcotraficantes. De uma escolha tão brutal para se produzir arte em um contexto em que essa é tão esdruxulamente mercantilizada, podemos nos questionar: a obra de Margolles, ao "invadir" o arquivo policial e torná-lo um objeto estético, ainda que carregado de uma crítica radical, não estaria espetacularizando a violência? A diferença entre uma obra como *Bandera I* e outra como *Óleo sobre cães* (Becerra, 2002)[4], do chileno Antonio Becerra é, dadas as devidas proporções, a mesma existente entre os filmes *Vá e veja* (1985), de Elem Klimov, e *Bastardos inglórios* (2009), de Quentin Tarantino? Vale indagarmos aqui até que ponto é ético que um artista exponha e desloque certas violências para outro contexto para que sua mensagem seja forte e impactante.

[4] Em 2002, o artista chileno Antonio Becerra expôs, em Santiago do Chile, a obra *Óleo sobre cães* (Becerra, 2005), que consistia nos cadáveres de uma dúzia de cães atropelados nas ruas da capital chilena, pintados com tinta a óleo e empalhados com técnicas de taxidermia.

Figura 1: Narcomessages



Fonte: Margolles (2009, s/p).

O incômodo promovido pela estetização da violência nas obras de Margolles pode ser encontrado também na obra incontornável de um dos mais importantes autores latino-americanos da contemporaneidade, Roberto Bolaño. O que une *Bandera I* e *Ajuste de cuentas* à *A parte dos crimes* no romance *2666* (Bolaño, 2019a), por exemplo, acabam por ser alguns dos elementos mais constantes na obra do escritor chileno: o México, os crimes e a hipocrisia tão persistentes no mundo cristalizado da arte, recheado de figuras — artistas, intelectuais, críticos, curadores, etc. — que insistem em desviar o olhar da barbárie, quando não se aliam conscientemente a ela. Embora algumas leituras da obra bolañiana tendam a classificá-la como "pessimista" — tanto em relação à violência quanto ao futuro da humanidade — neste texto nos propomos a ler ficções fundamentais de Roberto Bolaño (2006, 2008, 2019a, 2019b) sob uma ótica benjaminiana (Benjamin, 2013, 2021), colocando a obra do autor no espectro da assim chamada "tradição dos oprimidos". Se romances como *2666* (Bolaño, 2019a)

e *A literatura nazista na América* (Bolaño, 2019b), publicado em 2004 e 1996, podem indicar uma visão pessimista ou derrotista em relação a nosso futuro, principalmente ao futuro latino-americano, podemos, então, fazer um exercício histórico: parar a caminhada progressiva por um instante, virarmo-nos para trás e observar uma tempestade oriunda da grande tragédia. Como Walter Benjamin nos ensina, num dos célebres fragmentos *Sobre o conceito de história*:

> O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida. Em Marx, ela surge como a última classe subjugada, a classe vingadora que levará às últimas consequências a obra de libertação em nome de gerações de vencidos. Essa consciência, que se manifestou por pouco tempo ainda no Movimento Espartaquista, foi sempre suspeita para a social-democracia. Em três décadas, ela conseguiu praticamente apagar o nome de um Blanqui, um eco maior que abalou o século passado. Empenhou-se em atribuir às classes trabalhadoras o papel de salvadoras das gerações futuras. Com isso, cortou-lhes o tendão das suas melhores forças. Nessa escola, essas classes desaprenderam logo tanto o ódio como o espírito de sacrifício. Pois ambos se alimentam da imagem dos antepassados oprimidos, mas não do ideal dos descendentes livres (Benjamin, 2013, p. 14).

Se, para Benjamin, a classe combatente e oprimida deve se vingar por seus antepassados para se libertar, podemos dizer que a mesma — ou ao menos semelhante — tradição ecoa na ficção de Roberto Bolaño. Seus escritos não visam se deter em "descendentes libertados", mas sim na memória daqueles que se foram e daqueles que estão partindo, humilhados e ofendidos, até o último suspiro. Se os narradores de Bolaño — especialmente o seu alter-ego, Arturo Belano — não estão com os olhares atentos à construção de um futuro idealizado é porque, *a priori*, estão ocupados em reconstruir e reorganizar a memória coletiva das vítimas e nomear sumariamente seus algozes. Em suma, Bolaño tece, visceralmente e em muitos de seus livros, uma digna *arquivologia da violência*, seja da violência cometida pelos estados ditatoriais, instituições e

representantes do nazifascismo, ou daquela praticada pelos filhos nunca assumidos destes primeiros. Mas, afinal, por que o arquivo? Tendo em vista as tantas linhas de força existentes na ficção contemporânea, a escolha de *figuras do arquivo* como ferramentas para a composição de ficções claramente não é arbitrária. Não apenas por se mostrar uma tendência cada vez frequente da literatura contemporânea, mas também pela essência do próprio conceito de arquivo, Bolaño parece encontrar na arquivologia sua melhor lupa para investigar a cultura ocidental.

> Nesse sentido, uma tendência estética do presente me parece significativa no contexto da arte e da literatura do subcontinente: o recurso à seriação, isto é, o uso sistemático de listas e enumerações, catálogos e inventários como estratégia narrativa e modo composicional privilegiado. Tal tendência, se não pode ser identificada exclusivamente ao universo latino-americano, posto que parece ser uma das linhas de força da literatura e da arte contemporânea em boa parte do mundo (Ribeiro, 2017, p. 47).

Jacques Derrida, na conferência *Rastro e arquivo, imagem e arte* (2012), postula que o arquivo é, em sua essência, rastro. Contudo, um rastro político e violento. Rastro porque não se pode determinar exatamente de quais experiências nascem os arquivos, quais suas primeiras peças, as primeiras ideias que os germinaram. Político porque o arquivo demanda de hierarquia e ordem para ser construído e preservado. Violento, pois a escolha do que será arquivado e do que será esquecido, excluído da preservação para o futuro, é violenta. Uma escolha violenta, política e, ainda assim, apenas rastro.

> Sobre esse fundo geral e sem limite, o que chamamos de arquivo, se a palavra deve ter um sentido delimitável, estrito, supõe naturalmente rastro, não há arquivo sem rastro, mas nem todo rastro é um arquivo na medida em que o arquivo supõe não apenas um rastro, mas que o rastro seja apropriado, controlado, organizado, politicamente sob controle. Não há arquivos sem um poder de

> capitalização ou de monopólio, de quase monopólio, de reunião de rastros estatutários e reconhecidos como rastros. Dizendo de outra maneira, não há arquivos sem poder político. [...] É um gesto de poder. Foi isso o que tentei recordar no início de Mal de arquivo ao me referir ao *arkheion* na Grécia, o local em que aqueles que tinham o poder podiam depositar ou dispor contas ou documentos que tivessem um interesse político para a cidade, ou um interesse nacional, poderíamos dizer hoje. E esse poder tinha estatutariamente autoridade não apenas para escolher o que devia ou não ser guardado, mas também para localizá-lo num lugar, para classificá-lo, interpretá-lo, hierarquizá-lo (Derrida, 2012, p. 130).

Derrida (2012) também contribui para o debate ao evidenciar que o rastro é finito, ou seja, o arquivo tem seu fim, seu limite. Para o filósofo, a pulsão arquivística vem de um desejo de dar sentido aos rastros, selecionando, então, o que se pretende "salvar" do tempo — o que, é claro, implica destruir o que não é arquivado.

> A pulsão de arquivo é uma pulsão irresistível para interpretar os rastros, para dar lhes sentido e para preferir este rastro àquele outro. Portanto, preferir esquecer é apenas não preferir guardar. O arquivo, como digo em algum lugar, não é uma questão de passado, é uma questão de futuro. O arquivo não trata do passado, ele trata do futuro. Seleciono violentamente o que considero que é preciso que se repita, que se guarde, que se repita no futuro. É um gesto de grande violência. O arquivista não é alguém que guarda, é alguém que destrói. Ele guarda muito, mas se não destruísse, não guardaria nada. E alguém que pretende saber o que é preciso destruir, ou digamos o que é preciso deixar de lado. É o que fazemos todo o tempo na vida, a pulsão de arquivo: o que vamos deixar de lado e o que vamos repetir? (Derrida, 2012, p. 132, 133).

A imagem do rastro é de ordem nevrálgica — não por acaso foi um signo desdobrado por toda uma miríade de autores, desde Aleida Assmann a Carlo Ginzburg, de Levinas a Heidegger — uma vez que recoloca a teoria literária no campo, por excelência, da memória. Imagens como a do rastro, do vestígio, da ruína ou da

pegada inscrevem linguagem e história numa tênue dialética entre esquecimento e lembrança — basta pensarmos que alguém como Hegel celebremente afirmou que os persas são o primeiro povo histórico, haja vista que desapareceram. O gesto por excelência de emergência da história, o advento que definitivamente a consagra, neste caso, não é o surgimento e o amadurecer progressivo, teleológico, de grandes civilizações, mas o ato de desaparecer e deixar para trás ruínas — que não se confunde com o signo de um mero processo de decadência interna, mas como evidência de uma larga e aprofundada marcha rumo à transformação. É exatamente por isto que Hegel alardeia não lhe parecer nenhum pouco coincidente ou externamente contingencial que a palavra *história* — quer seja no português, quer seja no alemão (*geschichte*) — signifique, simultaneamente, tanto a narrativa histórica como os acontecimentos, fatos e atos históricos: "a palavra *história* une o lado subjetivo ao lado objetivo" (Hegel, 1997, p. 164[tradução nossa]) porque ambos surgem concomitantemente, precisamente porque o passado, agora dotado de uma objetividade que sempre periga se perder e se dissolver, passa a ser problemático no interior de uma sociedade, precipitando uma subjetividade que, pelo registro, procura interpretá-la e resguardá-la.

As *Historiai* de Heródoto (2019) são o melhor exemplo possível disso. Logo no preâmbulo de sua obra magna, o *pater historiae* de Halicarnasso declara que o texto subsequente, fruto de suas investigações e pesquisas, "teve em mira evitar que os vestígios das ações praticadas pelos homens se apagassem com o tempo e que as grandes e maravilhosas explorações dos Gregos, assim como as dos Bárbaros, permanecessem ignoradas" (Heródoto, 2019, p. 21). Isto é, a causa primeira que o instigou a fundar — junto de Tucídides, como tradicionalmente aprendemos —, por assim dizer, a arte e o ofício historiográfico, vinha da descoberta inequívoca de que as obras dos homens estão sendo constantemente ameaçadas, assediadas e constrangidas pela perene ação degradante do tempo, e que a menos que não haja um esforço consciente de lutar contra o esquecimento ele, invariavelmente, sairá vitorioso. Por isto ao historiador sempre

é reservada a salutar missão de *seguir os rastros* — a imagem que "inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente" (Gagnebin, 2009, p. 44) —, sempre frágeis, do passado.

Logo, não nos é estranho que um escritor do porte Bolaño (2024a) — que pensa os poetas ideais como assaltantes de bancos, conforme lemos no seu texto periódico *La mejor banda* —, escolha para sua ficção o arquivo como estrutura narrativa. A contradição aparente entre utilizar como recurso discursivo o arquivo violento para se tematizar a violência, parece ser justamente o trunfo do autor: o narrador de Bolaño (2019a) seleciona os rastros que deseja arquivar e expor ao leitor, focando sua ficção justamente no olhar crítico e vingador sobre a violência da cultura. Em *2666* (Bolaño, 2019a), por exemplo, temos personagens que, apesar de críticos literários e intelectuais de renome, na primeira oportunidade que têm, espancam um motorista de táxi paquistanês no isolamento dos desertos de Sonora. O ponto de vista acompanhado na narração não é o do imigrante agredido, mas o dos críticos, o que surpreende ainda mais quando a ação é cometida. Quando o arquivo entra no romance, n*'A parte dos crimes* (2019a, p. 341), temos uma narração muito semelhante à de relatórios forenses e policiais, que se detém em descrever a investigação de cerca de quatrocentos feminicídios em um cenário de horror que ficcionaliza a cidade, no estado de Chihuahua, que o é Ciudad Juárez — popularmente conhecida, por sinal, como a "Faixa de Gaza mexicana" dado o índice alarmante de violência — onde esses crimes realmente ocorreram. O narrador do romance, embora frio e distante, como exige o ofício de biógrafos e coveiros[5], escolhe narrar as investigações destes assassinatos nomeando as vítimas que podem ser nomeadas, lembrando ao leitor que cada uma delas tinha uma vida, família, sonhos, identidade. Bolaño (2019a) utiliza o arquivo de tal maneira

[5] "Coveiro e biógrafo costumam não compartilhar o sentimentalismo que redobra e se desdobra na família enlutada e no admirador curioso. Coveiro e biógrafo querem manter uma frieza distante — a daquele que cumpre o ofício" (Santiago, 2023, p. 70-71).

que consegue expor a violência do próprio arquivo — se lembrarmos que a criação de um é a destruição de outros rastros — e ainda faz dele uma política de memória, preservando estas histórias para que as vítimas, dentro do possível, não sejam esquecidas – o que geralmente ocorre quando o Estado arquiva crimes sem solucioná-los –. Nessa perspectiva, Bolaño (2019a) faz da estetização da violência uma arma para a política de memória; faz da ruína, alicerce.

Este elemento detetivesco não é nem um pouco ocasional. Há um parentesco oculto entre detetives, arqueólogos e psicanalistas — Laurent Binet (2016) acrescentaria a este rol os filósofos e Bolaño (2006) inclui os poetas — que não se deixa apresentar imediatamente: todos têm como ofício fundante a tarefa de seguir os rastros e estabelecer, ao menos numa primeira ocasião, os nexos causais entre os eventos: o detetive Jake Gittes, de *Chinatown* (Polanski, 1974), segue os rastros de Evelyn e se dá conta da existência de sua filha-irmã, descobrindo o estupro perpetrado a ela pelo próprio pai; Howard Carter e Arthur Mace (1977) seguem os rastros da presença egípcia no oeste do Nilo e descobrem a tumba de Tutancâmon; Freud (2024) segue os rastros discursivos do pequeno Hans e descobre, no seu desejo de ficar com a mãe e na sua hostilidade ao pai, tanto o complexo de Édipo quanto o sintoma fóbico e a sexualidade infantil. O Édipo trágico (Sófocles, 1990) aliás, em uma leitura francamente anacrônica, é também uma espécie de detetive *avant la lettre*: aquele que minuciosamente segue, sem sequer dar conta, os *próprios* rastros.

A afeição de Bolaño (2006) com o gênero policial nos parece ter sua razão num nível crucial: a recorrente filiação do escritor ao que podemos chamar de uma espécie de literatura de baixa extração. Em inúmeras entrevistas e textos, sempre reafirmou como chegou à poesia pela via de figuras como Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud e Baudelaire e isto não é meramente uma divertida nota biográfica e formativa: ao contrário, é um eixo que nos permite lastrear sua postura com relação à literatura. O ideal bolañiano (Bolaño, 2024b, p. 120) de poeta — seja como identidade, seja como

ética — é a desses homens eclipsados pela paixão, boêmios e endividados, pobres e neuróticos, atormentados por uma esplênica agonia, que tornam tudo que é resto, tesouro; tudo o que é lixo, patrimônio; tudo o que é miséria, virtude: "os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire" (Benjamin, 2021, p. 81). O poeta-trapeiro que Baudelaire (2019, p.341) gestou — esta figura indistinta das grandes cidades que recolhe todos os rejeitos da cidade e os coleciona enquanto a burguesia enfastiada tem seu sono de beleza — é a contraparte do poeta-detetive que Bolaño (2006) pariu: aqueles que atravessam os desertos mexicanos, as metrópoles europeias e toda a Galiléia na busca infatigável de uma escritora; que leem até no banho, molhando as páginas com os dedos úmidos, que se excitam mais com Sade do que com o próprio sexo, que preferem alugar uma casa miserável em Paris apenas para poder investir o dinheiro em livros — que eles às vezes compram, mas preferencialmente roubam, surrupiam, de livrarias e sebos. Bolaño (2006) possui um afeto contumaz a esses poetas fracassados, decadentes, despossuídos, estrangeiros e perdedores, que justamente por nada terem a perder, mais podiam enfrentar sem reprimendas a cultura literária dominante. Toda a proposta do infrarrealismo, por sinal, era a de alguma forma aglomerar figuras cuja dissonância literária estourasse os miolos da gasosa literatura latinoamericana que tinha figuras como Vargas Llosa — "a melhor lição dada por Vargas Llosa foi sair para fazer *jogging*" (Bolaño, 2024b, p. 145) — ou Gabriel García Márquez — "a melhor lição de García Márquez foi receber o papa de Roma em Havana" (Bolaño, 2024b, p. 145) — como ídolos celestes. Neste caso, trabalhar um gênero amplamente afamado por pertencer à cultura de massas, que é folhetinesco e *pulp*, de tal sorte a representar sejam esses poetas marginais, seja a cultura literária canônica, seja os intelectuais encastelados, nos parece um gesto tanto de uma sardônica ironia quanto de um invectivo posicionamento.

UMA VIOLÊNCIA DISSIMULADA: QUANDO A LITERATURA SE ALIA À BARBÁRIE

Não tenho vergonha de dizer que estou triste,
Não dessa tristeza ignominiosa dos que, em vez
de se matarem, fazem poemas:
Estou triste porque vocês são burros e feios
E não morrem nunca...
(Quintana, 2012, p. 200)

Em 1994, o escritor e *performer* chileno Pedro Lemebel (2023) publica no jornal *La Nación* sua crônica *As Orquídeas negras de Mariana Callejas*. Em imediata ressonância, a cena literária chilena se escandaliza com a própria sombra. A crônica de Lemebel narra, literariamente, uma história verídica que expõe a escritora Mariana Callejas, sua conterrânea, como aliada da antiga polícia secreta do regime de Pinochet, a *Dirección de Inteligencia Nacional* (Dina), bem como a omissão e complacência da classe artística e intelectual de Santiago do Chile, que frequentava festas na mansão de Callejas, onde supostamente Michael Townley, seu marido torturou presos políticos.

Após ler o texto de Lemebel (2023) e, anos depois encontrá-lo no Chile, Roberto Bolaño (2004a) também escreve uma crônica, *El pasillo sin salida aparente*, esta publicada no jornal *Ajoblanco*, em 1998, na Espanha, em que narra sua visita ao Chile após 25 anos fora do país. Novamente, a cena literária e artística do país se ressente. A história de Mariana Callejas é repetida por Bolaño (2004a, p. 59) tanto na crônica quanto em seu romance *Noturno do Chile* (Bolaño, 2004b), que insiste na exposição da íntima relação entre a literatura e a barbárie do fascismo chileno[6]. Mas foi em *A literatura nazista na América* (Bolaño, 2019b), em 1996, que o autor mais expôs e desenvolveu sua crítica a essa vexaminosa relação. A grande resposta inferida por Bolaño (2019b) neste romance, para

[6] O encontro de Lemebel e Bolaño, bem como a gênese das crônicas sobre Callejas, são narrados no prefácio de Ignacio Echevarría para o livro *Poco hombre* (2023).

além de explorar a estreiteza entre a arte e o nazismo, está em apontar que para um indivíduo reproduzir tal ideologia e suas violências em seu cotidiano não é necessária uma carteirinha de filiação ao partido hitlerista, afinal, a ideologia nazifascista está tão enraizada na cultura ocidental — se espalhando difusamente, rizomaticamente — que em muitas ocasiões podemos observar as pessoas que se dizem mais progressistas reproduzindo discursos e ações policialescas, racistas e violentas, mesmo nos pequenos momentos cotidianos. No romance, o autor constrói um novo cânone literário fictício e macabro para a literatura americana do século XX, a partir de pequenas biografias de personagens que se encaixam na categoria de "escritores e intelectuais nazistas americanos", dispostos em uma espécie de enciclopédia do mal que nos revela o horror tão bem acomodado entre as cenas artísticas das Américas. É claro que, sendo a enciclopédia uma forma de arquivo, além de finita, ela também pressupõe a ausência.

> A *formação* enciclopédica pelo alfabeto tem muito a ver com a que se depreende durante uma visita de turista maravilhado pelas aleias de um cemitério de celebridades, como famoso *Pére-Lachaise*, em Paris. Na lógica planejada e na anarquia do acaso, sobram e faltam cadáveres (Santiago, 2023, p. 74).

Embora a enciclopédia dos monstros de Roberto Bolaño (2019b) não se organize alfabeticamente, o narrador consegue nos trazer uma ordem irônica e provocativa que, se lida como um romance tradicional, ou seja, da primeira à última página, seguindo a ordem em que estão dispostas as biografias, podemos observar um incômodo crescente, mas oculto por parte do narrador, que se mantém distante das estórias biografadas até o último capítulo, em que finalmente se coloca dentro da narrativa como personagem. Não satisfeito, assina seu arquivo ao revelar seu nome, *Bolaño*: "Era um Messerschmitt, Bolaño, juro por tudo que é mais sagrado, disse-me Norberto enquanto entrávamos no ginásio. Sem dúvida, disse eu. E escrevia em latim, disse Norberto" (Bolaño, 2019b, p. 191). No

Epílogo para monstros, última parte do livro (Bolaño, 2019b), o narrador nos apresenta ainda um arquivo anexo e suplementar de sua enciclopédia; uma listagem detalhada de *personas*, editoras e revistas fictícias ligadas às biografias narradas ao longo do romance, expandindo, em alguma medida, o universo sombrio e tão familiar criado em sua obra. Entre os trinta biografados e outras tantas personagens narradas ao longo do romance, destacamos cinco dos mais curiosos: Luz Mendiluce Thompson, Luiz Fontaine da Souza, Amado Couto, Max Mirebalais e o infame Carlos Ramírez Hoffman. Nos verbetes biográficos dedicados a estes escritores nazistas — uns mais assumidos, outros menos — é possível identificarmos um uso maior da ironia tão provocadora do autor, unida a seu caráter investigativo que, em uma leitura benjaminiana, nos mostra os carrapatos escondidos na pelagem do cavalo da História.

NO SEIO FAMILIAR ARGENTINO: LUZ MENDILUCE THOMPSON; BERLIM, 1928 — BUENOS AIRES, 1976

Na primeira parte do livro, Bolaño (2019b) já nos apresenta, com uma dose de humor ácido, uma família de poetas e críticos argentinos, os Mendiluce. Vale notar como logo na introdução do romance o narrador escolhe nos mostrar personagens que de fato possuem uma ligação direta com o partido nazista alemão. A matriarca e poeta Edelmira Thompson de Mendiluce, em uma viagem pela Alemanha na década de 1930, entrega sua filha recém-nascida, Luz Mendiluce, para o colo de Adolf Hitler, que posa com a menina para um retrato. A fotografia hedionda, anos depois, torna-se um orgulho polêmico para a vida deprimida de Luz Mendiluce.

> A famosa foto de Hitler segurando a menina de poucos meses a acompanhou por toda a sua vida. Numa linda moldura de prata lavrada, presidia o salão de sua casa ao lado de vários retratos de pintores argentinos em que ela aparecia, menina ou adolescente,

> quase sempre na companhia da mãe. Apesar do valor de alguns desses quadros, não se descarta que em caso de incêndio Luz Mendiluce tivesse salvado das chamas, antes de qualquer outra coisa, inclusive de alguns cadernos com textos inéditos, a fotografia. Costumava dar versões diferentes para quem visitava sua casa e se interessava pela origem de foto tão singular. Às vezes dizia que se tratava de uma órfã, simplesmente, e que a foto tinha sido tirada numa visita a um orfanato, uma das tantas que os políticos fazem para ganhar eleitores e publicidade. Outras vezes explicava que se tratava de uma sobrinha de Hitler, uma menina heroica e infeliz que tinha morrido aos dezessete anos enquanto combatia na Berlim assediada pelas hordas comunistas. E às vezes reconhecia sem rodeios que era ela, que Hitler a carregara no colo e que, em sonhos, ela ainda podia sentir seus braços fortes e sua respiração cálida por cima de sua cabeça, e que provavelmente aquele tinha sido um dos melhores momentos de sua vida. Talvez tivesse razão (Bolaño, 2019b, p. 28-29).

A suposição de que este momento, o do contato direto com Hitler, tenha sido o melhor e mais importante da vida da poeta soa como uma reafirmação do título do romance. Uma poeta que se identifica como nazista e não teme sua ligação condenável com um dos maiores genocidas da história.

DOIS BRASILEIROS: LUIZ FONTAINE DA SOUZA, RIO DE JANEIRO, 1900 — RIO DE JANEIRO, 1977; AMADO COUTO, JUIZ DE FORA, BRASIL, 1948 — PARIS, 1989

Mais adiante, Bolaño (2019b) também cria duas personagens brasileiras: Luiz Fontaine e Amado Couto. Fontaine, uma espécie de Olavo de Carvalho da cena católica brasileira, é descrito como um autor e filósofo muito dedicado às suas "refutações" de grandes filósofos ocidentais, que costumam conter um enorme volume de páginas, mas pouca ou nenhuma qualidade intelectual, ao passo que sua ficção, mais sentimental e elogiada pela crítica, é econômica em relação ao volume de páginas.

> Em 1938 aparece a Refutação a Hegel seguida de uma breve refutação a Marx e Feuerbach (635 páginas), que muitos filósofos e até alguns leitores consideram a obra de um demente. Fontaine, é irrefutável, conhece a filosofia francesa (domina perfeitamente o idioma), mas não a filosofia alemã. Sua refutação a Hegel, que vira e mexe ele confunde com Kant e outras vezes, o que é ainda pior, com Jean-Paul, Hölderlin e Ludwig Tieck, segundo os críticos é patética. Em 1939 surpreende a todos com a publicação de um pequeno romance sentimental. Em suas escassas 108 páginas (outra surpresa) narra os galanteios de um professor de literatura portuguesa dirigidos a uma jovem rica e quase analfabeta de Novo Hamburgo. O romance, Luta de contrários, quase não se vende, mas seu estilo fino, sua argúcia e a perfeita economia verbal com que está construído não passam despercebidos de certos críticos, que o elogiam sem reservas (Bolaño, 2019b, p. 56).

Na figura de Fontaine, à primeira vista, podemos ter alguma dificuldade em enxergar o nazismo, ao menos em suas intenções no ofício de escrever; contudo, o narrador não oculta os detalhes-chave de seu espírito fascista:

> Em 1937 vem à luz A questão judaica na Europa seguida de um memorando sobre a questão brasileira, livro volumoso como todos os seus (552 páginas) em que expõe os perigos que espreitam o Brasil (desordem, promiscuidade, criminalidade) se a mestiçagem se generalizar (Bolaño, 2019b, p. 55, 56).

Já Amado Couto, policial mineiro de Juiz de Fora — curiosamente a cidade de onde partiu o golpe militar de 1964 no Brasil — sonha em ser escritor de ficção policial, embora seja descrito como um agente dos esquadrões da morte, torturador e assassino.

> Couto escreveu um livro de contos que nenhuma editora aceitou. O livro se perdeu. Depois foi trabalhar nos Esquadrões da Morte e sequestrou e ajudou a torturar e viu como matavam certas pessoas, mas ele continuava pensando na literatura e mais exatamente no que

> era necessário à literatura brasileira. Era necessário vanguarda, letras experimentais, dinamite, mas não como os irmãos Campos, para ele uns chatos, uma dupla de professoraços desnatados, nem como Osman Lins, que ele achava francamente ilegível (então por que publicavam Osman Lins e não os seus contos?), e sim algo moderno mas puxando para o seu terreno, algo policialesco (mas brasileiro, não americano), um continuador de Rubem Fonseca, para sermos claros (Bolaño, 2019b, p. 121).

A partir da fixação de Couto em Rubem Fonseca, um escritor policial da vida real, o narrador também tece uma provocação referente ao próprio Fonseca, evidenciando o conhecimento de Bolaño (2019b) acerca da literatura policial brasileira, sugerindo ainda sua relação com o regime militar:

> Um dia, enquanto esperava dentro de um carro num descampado, pensou que não seria má ideia sequestrar e fazer alguma coisa com Fonseca. Disse isso a seus chefes, que o ouviram. Mas a ideia não prosperou. Meter Fonseca no centro de um verdadeiro romance anuviou e iluminou os sonhos de Couto. Os chefes tinham chefes e em algum elo da corrente o nome de Fonseca se evaporava, deixava de existir, mas em sua corrente particular o nome de Fonseca era cada vez maior, mais prestigioso, mais aberto e receptivo à sua entrada, como se a palavra "Fonseca" fosse uma ferida e a palavra "Couto", uma arma (Bolaño, 2019b, p. 121, 122).

UM PLAGIADOR HAITIANO: MAX MIREBALAIS, VULGO MAX KASIMIR, MAX VON HAUPTMANN, MAX LE GUEULE, JACQUES ARTIBONITO; PORTO PRÍNCIPE, 1941 — LES CAYES, 1998

Em um dos capítulos mais reveladores do romance, somos apresentados ao curioso poeta haitiano Max Mirebalais, portador de muitos outros nomes e identidades. Na obra de Mirebalais, o *modus operandi* de sua composição poética é o simples e direto plágio de grandes poetas franceses. É nesta biografia repleta de

falsificações literárias que o narrador, através das intenções de Mirebalais, define o cerne de sua investigação:

> Seu espírito perseverante levou-o, dois anos depois, ao cargo de redator adjunto de notas das colunas sociais no El Monitor de Porto Príncipe, onde passeou seu deslumbramento e sua perplexidade pelas festas e pelos saraus das melhores residências da capital. Não há dúvida de que desde o primeiro momento quis fazer parte desse mundo. Logo compreendeu que só havia duas maneiras de ter acesso a ele: mediante a violência aberta, que não vinha ao caso pois era um homem sossegado e nervoso que tinha engulhos só de ver sangue, ou mediante a literatura, que é uma forma de violência dissimulada, confere respeitabilidade e, em certos países jovens e sensíveis, é um dos disfarces da ascensão social (Bolaño, 2019b, p. 131, 132).

O POETA ASSASSINO E A VINGANÇA: CARLOS RAMÍREZ HOFFMAN; SANTIAGO DO CHILE, 1950 — LLORET DE MAR, ESPANHA, 1998[7]

No último capítulo (Bolaño, 2019b), antes do epílogo arquivístico que encerra o romance, somos apresentados ao infame poeta chileno Carlos Ramírez Hoffman. Sendo também um militar, estreitamente ligado ao regime de Pinochet, Hoffman é descrito como um poeta extremamente pretensioso e perigoso, dedicado a escrever versos no céu utilizando um avião de fumaça. É neste capítulo que, enfim, o narrador, que antes se mantinha distante das personagens, se coloca no texto, levando sua narrativa para outro campo, o da ficção policial e investigativa: seu nome não é outro senão Bolaño. Ele descreve que anos após sair da prisão chilena, já vivendo na Espanha como poeta, um dia é surpreendido em sua

[7] A estória da personagem Carlos Ramírez Hoffman, narrada em *A literatura nazista na América*, foi convertida por Bolaño em uma novela publicada no mesmo ano, *Estrela distante*. A diferença mais importante entre o capítulo do romance e a novela é a substituição do narrador, Bolaño, por seu famoso alter-ego, Arturo Belano.

porta por Romero, um detetive particular. Romero traz a Bolaño fitas de filmes pornográficos e solicita ao poeta que assista aos vídeos com o máximo de atenção. Após assistir aos filmes repetidas vezes, instigado pelo detetive, Bolaño diz sentir a presença de Hoffman nos vídeos, ao que Romero confirma: Carlos Ramírez era um dos câmeras e assassinou todos os seus colegas de elenco. A partir desta descoberta, Bolaño e Romero iniciam uma investigação pelo interior da Espanha em busca de Hoffman, para dar um fim a seus crimes. Após os detetives encontrarem o infame poeta, o narrador sugere que Romero o assassina na calada da noite.

> Romero me acompanhou até em casa. Ali me entregou um envelope. Pela trabalheira, disse ele. O que você vai fazer? Vou voltar para Paris hoje mesmo, tenho um voo à meia-noite, disse. Suspirei ou bufei, que história mais feia, disse eu, para dizer alguma coisa. É claro, disse Romero, foi uma história de chilenos. Olhei para ele, ali, de pé, na portaria, Romero sorria. Devia andar por volta dos sessenta anos. Cuide-se, Bolaño, disse finalmente, e partiu (Bolaño, 2019b, p. 208).

Retomando Benjamin (2013) em relação ao conceito de vingança histórica — e de classe —, podemos dizer que Bolaño, Romero e o contratante da investigação se vingam ao matarem Hoffman: não apenas uma vingança a nível pessoal, mas, de certa maneira, uma vingança de chilenos exilados contra o regime de Pinochet. É curioso o comentário do narrador acerca do fim violento que deram à Hoffman: "que história mais feia [...]" (Bolaño, 2019b, p. 208), que de certa forma evidencia uma não-romantização da vingança, soando como um suspiro que está entre a repulsa e a aceitação. Bolaño não queria ser cúmplice do assassinato, mas aceita o que foi feito por entender uma espécie de necessidade, afinal, se a lei não parou Ramírez Hoffman, apenas sua morte o impediria.

Embora o ato violento não resolva todas as consequências desastrosas do fascismo na América, Bolaño incita, em alguma medida, a vingança de classe, haja visto que seus protagonistas se

movimentam, reagem diante da opressão das maneiras que lhes parecem possíveis: através da literatura, da investigação e da violência. Em *A literatura nazista na América* (Bolaño, 2019b) a arquivologia expõe a impetuosidade nazifascista em seu caráter de classe, construindo um arquivo que nomeia os algozes e seus mecanismos de reprodução do ódio, mas que se nega a concluir essa grande investigação sem uma espécie de revanche por parte daqueles que foram violentados. Por fim, a apuração de Bolaño não apresenta as soluções a longo prazo para essas violências, mas se movimenta para evidenciar onde seus agentes estão escondidos. Assim, o autor transforma as ruínas da história do século XX em alicerce para os que lutarão contra ela no futuro.

A PARTE DOS CRIMES: O ARQUIVO POLICIAL COMO POLÍTICA DE MEMÓRIA

> *[...] quando todo o mundo civilizado desaparecer, o México continuará existindo, quando o planeta se desvanecer ou se desintegrar, o México continuará sendo o México*
> (Bolaño, 2006, p. 192)

Ao longo da década de 1990, uma série de feminicídios foram perpetrados em Ciudad Juárez, no norte do México. Segundo a Anistia Internacional, mais de 370 mulheres foram assassinadas na região entre 1993 e 2005. A maioria esmagadora desses crimes não foi solucionada, fazendo com que a região se afogasse num clima sombrio, tornando-se um cenário de horror visceral onde as ruas da cidade amanheciam e adormeciam repletas de cadáveres.

> O crime refere-se ao fato de, na última década (1993-2003), centenas de mulheres terem desaparecido sem se saber mais sobre elas, a menos que os raptores, depois de as violarem e mutilarem muitas vezes, decidirem abandonar o corpo em algum subúrbio da cidade... pelo menos 300 corpos foram encontrados com vestígios de estupro, mutilados ou queimados. Este padrão vitimológico uniforme está quebrado e, atualmente, podemos falar claramente de "feminicídio".

> Já não é um tipo único: qualquer mulher pode ser mais uma vítima (Diaz, 2003, p. 220).

Roberto Bolaño, já compenetrado no seu último e colossal projeto, *2666* (Bolaño, 2019a), se dedicou a ficcionalizar os feminicídios de Juárez, transportando-os para a cidade fictícia que serve de cenário principal para todo o romance: Santa Teresa. Em *A parte dos crimes*, quarta e penúltima parte do romance (Bolaño, 2019a), o narrador se detém a enunciar os feminicídios de mais de duzentas mulheres a partir de uma lógica investigativa, forense, como se produzisse um grande relatório — e, portanto, arquivo — dos massacres. Duas características da narrativa, em *A parte dos crimes*, merecem ser destacadas a princípio. Primeiramente, a linguagem utilizada por este narrador até então desconhecido: ele está completamente focado em descrever as cenas dos crimes, suas prováveis causas, as lacerações, espancamentos, tiros e estupros, sempre com a frieza de um legista que analisa cadáveres no necrotério. As descrições e repetições acabam por criar uma sensação de angústia quase nauseante, que nos parece visar justamente o maior desconforto possível nos leitores — que se veem confrontados por essas estórias tão macabras, que diferentemente de obras pertencentes ao gênero do *true crime*, por exemplo, passam longe de romantizar ou espetacularizar a violência urbana, doméstica e os assassinatos em série. E não menos importante, ele pontua ainda o caráter de classe desses crimes, tão bem acentuado e sempre retomado. As vítimas, sem exceções, são sempre mulheres operárias, sendo em sua maioria, maquiladoras e prostitutas. Não apenas as mulheres adultas e jovens, mas também suas crianças, nascidas ou intrauterinas. Todas são donas de um nome, uma personalidade. Com família ou sem, todas estão mortas.

> Cinco dias depois, antes que o mês de janeiro acabasse, foi estrangulada Luisa Celina Vázquez. Tinha dezesseis anos, de compleição robusta, pele branca, e estava grávida de cinco meses. O

> homem com o qual vivia e o amigo deste se dedicavam a pequenos furtos em lojas e revendedoras de eletrodomésticos. A polícia apareceu, alertada por um aviso dos moradores do edifício, situado na avenida Rubén Darío, na colônia Mancera. Depois de forçar a porta encontraram Luisa Celina estrangulada com um fio de televisão. Naquela noite detiveram seu amante, Marcos Sepúlveda, e seu comparsa, Ezequiel Romero. Ambos foram presos nas dependências do 2o distrito e submetidos a um interrogatório que durou a noite inteira, feito pelo auxiliar do chefe de polícia de Santa Teresa, o agente Epifanio Galindo, com resultados excelentes, pois antes de amanhecer o detido Romero confessou ter mantido, sem conhecimento do amigo e comparsa, relações íntimas com a morta. Ao saber que estava grávida, Luisa Celina decidiu romper a relação, o que Romero não aceitou, pois pensava que o pai da criança que estava para nascer era ele, e não seu comparsa. Ao fim de uns meses, quando a decisão de Luisa Celina era irreversível, decidiu numa crise de loucura matá-la, o que finalmente fez aproveitando uma ausência de Sepúlveda. Dois dias depois, este último foi posto em liberdade e Romero, em vez de ir para a prisão, continuou nos calabouços do 2º distrito, mas desta vez os interrogatórios não tinham por fim esclarecer os detalhes faltantes do assassinato de Luisa Celina, mas sim tentar envolver Romero no assassinato de Esperanza Gómez Saldaña, cujo cadáver já tinha sido identificado. Ao contrário do que a polícia pensava, induzida em erro pela rapidez com que haviam conseguido a primeira confissão, Romero era muito mais duro do que aparentava e não se autoimplicou no primeiro crime (Bolaño, 2019a, p. 343, 344).

Neste trecho em específico podemos encontrar alguns pontos-chave não só da *Parte dos crimes*, mas da ficção bolañiana como um todo. Temos, primeiramente, a narração descritiva do crime, apontando também seus prováveis culpados. A personagem Luisa Celina é brutalmente assassinada, grávida, por ensejo passional e sexual, aos dezesseis anos. Apenas essas informações já deveriam bastar para a criação de um incômodo, afinal, como sabemos, é um tipo de crime operado cotidianamente em países americanos. Contudo, não satisfeito, o narrador nos traz uma certa provocação

relacionada à própria (in)justiça policial. Mesmo com um dos criminosos confessando o crime, há uma tentativa da polícia de fazê-lo culpado por um outro assassinato: como se fosse mais fácil, até mesmo institucionalmente, julgar apenas um criminoso por diferentes assassinatos. No fim, a preocupação em se assinar menos papéis e prender apenas um homem ao invés de procurar por outros assassinos é mais relevante para a polícia do que de fato cumprir com seu dever cívico. Não apenas de solucionar os crimes, mas também de impedir que aconteçam novamente. A burocracia policial é, em última escala, cúmplice do morticínio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É justamente neste posicionamento em relação à violência que reside a pulsão política da memória. As vítimas ganham um memorial sensível e nós ganhamos um chamado à vingança, de tal maneira que passamos a alimentar o ódio de classe, tantas vezes suprimido pelo liberalismo selvagem enraizado no senso comum. Bolaño (2019a), como diria Ernest Mandel (1988), penetra *as delícias do crime*. Poderíamos dizer que todo o seu projeto literário bolañiano (Bolaño, 2019a) é uma tentativa de narrar o século XX pela ótica privilegiada do crime: "Será uma história policial, uma narrativa de série negra e de terror. Mas não parecerá. Não parecerá porque sou eu que conto. Sou eu que falo e por isso não parecerá. Mas no fundo é a história de um crime atroz" (Bolaño, 2008, p. 9). E isto nos leva a lugares sinuosos. Se formos seguir a famosa diferenciação de Jaspers (2018) acerca da culpa criminosa, o que Bolaño pretende fazer é tematizar uma verdadeira *culpa metafísica*. Porque não se trata de meramente pensar as consequências de uma razão sangrenta — toda a modernidade, parafraseando Kurz (2010) — que possa ser devidamente escrutinada, debatida e punida pelas ferramentas do direito ou da magistratura. Como vimos, os crimes brutais de Santa Teresa (Bolaño, 2019a) não se resolvem — não se descobre quem são os homicidas —, mas mesmo que o fossem, no interior daquele mundo isto faria pouca ou nenhuma diferença.

Toda a cidade é criminosa, violenta, toda ela é corresponsável, seja por permissividade, medo ou indiferença, pelas mortes das mulheres. Não é, contudo, uma perspectiva matizada por um positivismo vulgar à moda de Taine: não é como se houvesse uma coincidência exata e determinista entre a cidade e o crime, como se o crime fosse uma espécie de motor perpétuo e ininterrupto que é orgânico, intrínseco, à cidade. Pensar o crime e a violência como profecias autorrealizáveis é a postura da mediocridade intelectual, diametralmente oposta à de Bolaño (2019a). Se trata muito mais de levar às últimas consequências, imaginando esse cenário árido e infernal onde toda esperança nasce somente para logo em seguida perecer. Uma escala micrológica, densamente condensada, de um todo que é, em verdade, toda a história. "A história, Stephen disse, é um pesadelo de que eu estou tentando acordar" (Joyce, 2012, p. 137). Poderíamos dizer que, quando o anjo benjaminiano da história vira os olhos para o passado e nele só vê "uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés" (Benjamin, 2013, p. 14), o que está vendo é um panorama de Santa Teresa: o horror e barbárie da história tornados *arquipaisagem* concreta.

Por sinal, o próprio título do romance confirma, ao menos concorda, com este tipo de leitura. Todos os que leem *2666* (Bolaño, 2019a) são cativados a especular o que esse número enigmático pode significar. O que imediatamente nos vêm à mente é o afamado número da besta, referido pela primeira vez no apocalipse joanino e importante para a numerologia e, à bem da verdade, toda mitologia escatológica cristã: "aqui é preciso discernimento! Quem é inteligente calcule o número da Besta, pois é um número de homem: seu número é 666!" (Bíblia de Jerusalém, 2002, p. 2156[Apocalipse 13, 18]). Curiosamente, tanto no grego como no hebraico, cada letra tinha um valor numérico segundo sua posição no alfabeto, de tal sorte que o número de um nome é a soma total de cada uma de suas letras: seiscentos e sessenta e seis, no caso, é o número de César-Nero — demonstrando como o texto apocalíptico, composto provavelmente durante os reinados de

Domiciano ou Nero, atrelaram inequivocamente o mal do mundo ao controle político de Roma na Palestina. De todo modo, o número caiu nas graças da cultura popular há décadas, sendo uma referência imediata a todo o universo satânico, diabólico, demoníaco e, é claro, infernal. Bolaño (2019a) incluir o número parece um artifício para que identifiquemos Santa Teresa como o próprio inferno — um inferno dantesco, por sinal, aquele em que adentramos confusos e nos surpreendemos, como o poeta florentino, ao descobrir que nossos escritores e críticos prediletos estão lá aprisionados.

Mas o número titular também aparece noutro texto de Bolaño que é especialmente revelador: em *Amuleto* (2008), a protagonista Auxilio Lacouture, numa espécie de transe ascético, vê a Avenida Guerrero como um grande cemitério, um cemitério cuja aparência não é de 1968, 1974 ou 1975, um cemitério pertencente a um tempo outro, um cemitério do ano, justamente, de 2666. Um cemitério localizado "debaixo de uma pálpebra morta ou ainda não nascida, as aquosidades desapaixonadas de um olho que, por querer esquecer algo, acabou esquecendo tudo" (Bolaño, 2008, p. 65). Encadeando essa sutil referência com tudo o que já foi arrolado acerca dessa grande obra póstuma bolañiana (Bolaño, 2019a), talvez encontremos a chave imagética definitiva: Santa Teresa é, em última instância, uma verdadeira necrópole vigiada por um olho um tanto quanto celeste que incessantemente a observa com uma visão periférica, tentando não fechar as pálpebras, pois sabe que no instante em que as cerrar minimamente, se esquecerá de algo importante, algo definitivo: esquecerá a barbárie e só sobrarão lápides inominadas, cadáveres putrefatos cuja vida — com todo o seu sofrimento, mas também amor, sonhos, expectativas — já não importarão para mais ninguém. Este olho é de Roberto Bolaño (2019a), ou mais precisamente, de Arturo Belano.

Uma última observação, a título de encerramento. Entre as anotações de Bolaño (2008) relativas a *2666* lê-se: "O narrador de 2666 é Arturo Belano" (Echevarría, 2019, p. 852). E em outra: "E isso é tudo, amigos. Fiz tudo isso, vivi tudo isso. Se tivesse forças, me

poria a chorar. Despede-se de vocês, Arturo Belano" (Echevarría, 2019, p. 849) Assim, concluímos, por ora, este ensaio. Com o último desejo conhecido de Roberto Bolaño para com sua obra; um lamento pelos que se foram, mas um suspiro para o que ainda vem. Como colocou certa vez Nicanor Parra, "devemos um fígado a Roberto Bolaño"[8].

REFERÊNCIAS

BASTARDOS inglórios. Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino. Estados Unidos; Alemanha: Universal Pictures; The Weinstein Company, 2009. 1 DVD (153 min), son., color.

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BECERRA, A. **Óleo sobre cães**. [2002]. 1 tela feita de cachorros empalhados, pintada sobre eles, com pinos e cravos inseridos. Disponível em: https://sul21.com.br/opiniao/2017/01/arte-contemporanea-e-violencia-por-jorge-barcellos/. Acesso em: 22 novembro 2025.

BENJAMIN, W. **Baudelaire e a modernidade**. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Trad. João Barrento Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BÍBLIA de Jerusalém. **Apocalipse**. São Paulo: Paulus, 2002.

[8] Nicanor Parra, na Feira do Livro do Chile de 2003 apresentou um de seus famosos *artefactos visuales* em tributo a Roberto Bolaño — morrido fazia poucos meses —, onde se lê esta frase que se tornou quase um apotegma entre os bolañistas. Uma reprodução do *artefacto* está disponível no livro *Para Roberto Bolaño* (2005, p. 95), de Jorge Herralde.

BINET, L. **Quem matou Roland Barthes?** Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BOLAÑO, R. **2666**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

BOLAÑO, R. **A literatura nazista na América**. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2019b.

BOLAÑO, R. **Amuleto**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOLAÑO, R. El pasillo sin salida aparente. *In*: BOLAÑO, R. **Entre paréntesis**: ensayos, artículos y discursos (1998-2003). Barcelona: Anagrama, 2004a.

BOLAÑO, R. La mejor banda. *In*: BOLAÑO, R. **A la intemperie**: colaboraciones periodísticas, intervenciones públicas y ensayos. Barcelona: Debolsillo, 2024a.

BOLAÑO, R. **Noturno do Chile**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

BOLAÑO, R. **O *gaucho* insofrível**. Trad. Joca Reiners Terron. São Paulo: Companhia das Letras, 2024b.

BOLAÑO, R. **Os detetives selvagens**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARTER, H; MACE, A. **The discovery of the tomb of Tutankhamen**. New York: Dover Publications, 1977.

CHINATOWN. Direção: Roman Polanski. Produção: Robert Evans. Roteiro: Robert Towne. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1974. 1 DVD (130 min), son., color.

DERRIDA, J. Rastro e arquivo, imagem e arte. Diálogo. *In*: DERRIDA, J. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível (1979-2004). Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

DIAZ, J. A. Á. Las muertas de Juárez: bioética, género, poder e injusticia. **Acta bioeth**, Santiago, v. 9, n. 2, p. 219-228, 2003.

ECHEVARRÍA, I. Nota à primeira edição. *In*: BOLAÑO, R. **2666**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ECHEVARRÍA, I. Prólogo. *In*: LEMEBEL, P. **Poco hombre**: escritos de uma bicha terceiro-mundista. Trad. Mariana Sanchez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2023.

ELIOT, T. S. **Poemas**. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FREUD, S. Análise da fobia de um garoto de 5 anos (caso Pequeno Hans). *In*: FREUD, S. **Histórias clínicas**. Trad. Tito Lívio Cruz Romão. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2009

HEGEL, G. W. F. **Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte**. Leipzig: Reclam, 1997.

HERÓDOTO. **História**. Trad. J. Brito Broca Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

HERRALDE, J. **Para Roberto Bolaño**. Santiago: Catalonia Libros, 2005.

JOYCE, J. **Ulysses**. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

KURZ, R. **Razão sangrenta**: ensaios sobre a crítica emancipatória da modernidade capitalista e seus valores ocidentais. Trad. Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Hedra, 2010.

LEMEBEL, P. **Poco hombre**: escritos de uma bicha terceiro-mundista. Trad. Mariana Sanchez Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2023.

MANDEL, E. **As delícias do crime**: história social do romance policial. Trad. Nilton Goldmann. São Paulo: Busca Vida, 1988.

MARGOLLES, T. **Bandera I**. [2009]. 1 tecido com terra, sangue e outras substâncias. Disponível em: https://www.tate.org.uk/art/artworks/margolles-flag-i-t14735. Acesso em: 15 dezembro 2025.

MARGOLLES, T. **Narcomessages**. [2009]. 1 tecido impregnado com sangue coletado em locais onde ocorreram assassinatos, bordado com fios de ouro. Disponível em: https://www.jamescohan.com/artists/teresa-margolles2?view=slider#100. Acesso em: 22 novembro 2025.

QUINTANA, M. **Apontamentos de história sobrenatural**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

RIBEIRO, G. S. Todos os nomes, o nome: arquivo e violência na cultura latino-americana contemporânea. *In:* PEREIRA, A. M.; RIBEIRO, G. S. **Toda a orfandade do mundo:** escritos sobre Roberto Bolaño. Belo Horizonte: Relicário, 2017.

SANTIAGO, S. **Grafias de vida**: a morte. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. Tradução: Mário da Gama Cury. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

VÁ e veja. Direção: Elem Klimov. Produção: Stepan Tereshchenko. Roteiro: Ales Adamovich, Elem Klimov. União Sovética: Mosfilm, Belarusfilm, 1985. 1 DVD (142 min), son., color.

UMA ANÁLISE DAS METÁFORAS TÊXTEIS EM TRÊS POEMAS DE *A COSTUREIRA DESCUIDADA* DE TJAWANGWA DEMA[1]

Alessandra de Jesus Guimarães Cândido
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Érika Viviane Costa Vieira
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri

Reconhecida por sua produção literária em língua inglesa, mas ainda pouco conhecida no Brasil, a escritora Tjawangwa Dema, de Botsuana, nasceu em 1981. Entre suas obras destacam-se *The Careless Seamstress* (Dema, 2019) e *Mandible* (Dema, 2014), sendo que uma recente tradução para o português brasileiro de *A costureira descuidada* (Dema, 2023) inseriu a poeta no cenário brasileiro. Com uma trajetória marcada pela versatilidade e transitando na esfera das performances artísticas, seu livro intitulado *an/other pastoral* (Dema, 2022) foi finalista do prêmio *Aidoo-Snyder Book Prize* e do prêmio *Luschei Prize* de 2022. Como poeta e educadora, Tjawangwa Dema foi pré-selecionada para o Bristol City Poet e para o *Women Poets' Prize*. Com um mestrado em Escrita Criativa nos Estados Unidos, proferiu palestras em mais de vinte e cinco países e ministrou *workshops* em universidades, programas extracurriculares, asilos e centros de detenção ao redor do mundo. Sua poesia e ensaios foram apresentados em várias revistas e antologias, mais recentemente, *New Daughters of Africa* (Busby, 2019), *Botswana Women Write* (Bolaane, 2019) *e Inspire: Exciting Ways to Teach Creative Writing* (Brankin; Francis; Sharples, 2020) da Goldsmiths University. Anteriormente, foi Honorária

[1] Agradecemos pelo apoio financeiro por meio da Bolsa de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG/2023) possibilitou a realização deste trabalho.

Sênior na Universidade de Bristol e co-produtora do festival *Africa Writes* – Bristol (2019-2021). *T. J. Dema*, como é mais conhecida, participa de vários conselhos de festivais/institutos de poesia no Reino Unido e nos EUA. Atualmente, reside em seu país natal, Botsuana, onde dirige uma consultoria em artes[2].

Neste texto, analisam-se três poemas selecionados do livro *A costureira descuidada*, de Tjawangwa Dema (2023), intitulados *Elegia da colcha inacabada*, *Átropos* e *A costureira descuidada*, com enfoque em elementos têxteis como *colcha inacabada*, *agulha entra na trama* e *cortei um metro de tecido*, entre outros relacionados ao universo têxtil presentes na obra. Realiza-se essa pesquisa sob a lente teórica da intermidialidade e da visão decolonial de gênero de Oyèrónké Oyěwùmí (2004), demonstrando que a dimensão têxtil foi invisibilizada ao longo da história da arte por fazer parte do universo feminino, não recebeu a valorização devida em comparação com outras formas de expressão artística, o que dificultou o reconhecimento e a apreciação do trabalho desenvolvido pelas mulheres (Camilo, 2021; Dumont, 2021; Mattos, 2021; Vieira, 2021).

Como embasamento teórico, será adotada a abordagem que considera a arte têxtil como uma mídia, como Érika Vieira (2021, p. 83) propõe que "sendo mídia, as artes feitas com linhas e tecido se configuram como um objeto de estudo da intermidialidade". Assim, à luz do conceito de intermidialidade, tomando como referência os estudos de Clüver (2011), Rajewsky (2012) e Elleström (2021), que exploraram o campo da intermidialidade. Esta análise destaca-se por abordar a referência midiática a fim de compreender como a poeta utiliza imagens relacionadas ao trabalho com tecidos e costura para transmitir memórias de mulheres.

Ademais, a visão decolonial de gênero fundamenta-se na proposta de Oyěwùmí (2004), que argumenta que o conceito de

[2] Essas informações foram obtidas através de contato por e-mail com Tjawangwa Dema em 8 de setembro de 2024. Para mais detalhes sobre suas obras, recomenda-se acessar: http://tjdema.com.

gênero e as teorias feministas, frequentemente oriundas da Europa e do Ocidente, não se adequam à realidade africana. Assim, ela propõe uma reanálise do conceito de gênero, baseando-se em sua pesquisa realizada no contexto africano, especificamente na sociedade Iorubá do sudoeste da Nigéria, com o intuito de incorporar perspectivas e pensamentos africanos que tratam da identidade de gênero de uma forma mais holística.

Justifica-se este estudo por sua contribuição para o campo da literatura e outras artes ao explorar o campo da modalidade sensorial na intersecção com a literatura. A maioria dos trabalhos existentes na área centra-se na relação entre a literatura e outras artes artísticas visuais, sobretudo a pintura e a escultura (Vieira, 2021). Além disso, esta análise apresenta uma expressão literária descentrada geograficamente, oriunda da colonização britânica em território de África, que busca encontrar sua própria voz e forma de manifestação.

Nesse sentido, a estrutura do presente estudo é delineada da seguinte maneira: a primeira parte aborda a fundamentação teórica, apresentando o têxtil sob a ótica da intermidialidade e a perspectiva decolonial de gênero; a segunda, examina os elementos têxteis presentes nos poemas metaforicamente como um instrumento decolonial; e, por fim, nas considerações finais conclui-se que as obras de arte têxtil feitas sobretudo por mulheres podem ser interpretadas como uma forma de resistência, considerando principalmente sua representação nos poemas selecionados.

A INTERMIDIALIDADE, MATERIALIDADE TÊXTIL E DECOLONIALIDADE

INTERMIDIALIDADE E A MATERIALIDADE TEXTIL

Na literatura a respeito da intermidialidade, observa-se a inexistência de consenso quanto à sua definição. Esse campo de estudo surge a partir da segunda metade do século XX, com Dick

Higgins e Hansen-Löve sendo uns dos pioneiros nesse contexto (Higgins, 2012). Nesta época, esses pesquisadores analisavam as mídias de comunicação que ganhavam destaque no ano de 1960, dedicando-se a compreender essas novas mídias, suas interações e o conteúdo intrínseco a cada uma delas. Após a guerra, ocorreu o crescimento exponencial das mídias, tanto digitais quanto de massa, entre outras, o que contribuiu para a ampliação das possibilidades de inter-relação entre as mídias (Ramazzina-Ghirardi, 2022).

No campo da literatura, esse termo foi empregado para tratar de questões poéticas que mesclavam a palavra e a imagem, como na poesia Concreta e com o Imagistas. Segundo Claus Clüver (2011), a intermidialidade refere-se sempre às relações entre duas ou mais formas de mídias. Ele menciona que o termo "mídia" é relativamente recente no contexto do português brasileiro, e, em seu uso cotidiano, o significado habitualmente se limita às mídias públicas, impressas ou eletrônicas, e às mídias digitais. Na língua inglesa, onde os termos *medium* e *media* possuem uma longa tradição, uma variedade de significados está disponível, incluindo "meio de comunicação" e "meio físico ou técnico", os quais são os mais relevantes para o discurso sobre intermidialidade, além de "mídias públicas", que se referem a jornais, revistas, rádio, cinema e televisão (Clüver, 2011). Portanto, destaca-se a importância da materialidade da mídia, uma vez que é ela que "possibilita e sustenta a configuração midiática transmitida – o texto" (Clüver, 2011, p. 9). Por outro lado, Irina Rajewsky propõe que a intermidialidade pode ser definida como o cruzamento de fronteiras entre diferentes mídias. Em uma abordagem mais específica, a autora concentra-se nas "configurações midiáticas específicas" (Rajewsky, 2012, p. 33) que se configuram por meio de categorias: transposição midiática, combinação de mídias e referência intermidiática. Essas categorias auxiliam na análise e compreensão das manifestações midiáticas que envolvem mais de uma mídia.

A transposição midiática refere-se ao processo pelo qual uma forma de mídia é transformada em outra. Essa configuração é

frequentemente caracterizada como adaptação, como no caso da transposição de um livro para um filme. Nesse sentido, "a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia" (Rajewsky, 2012, p. 24).

A combinação de mídias, por sua vez, é caracterizada pela intersecção de diferentes mídias, que se entrelaçam de tal forma que se torna difícil diferenciá-las. Juntas, essas mídias formam um novo elemento significativo. Um exemplo representativo dessa categoria é a revista em quadrinhos, que consiste na junção de palavras com as imagens em quadros que constituem uma narrativa sequencial. Nesse caso, a ilustração não serve apenas para ilustrar o conteúdo verbal, mas contribui para o jogo significativo da narrativa como um todo. Assim, ocorre a combinação de:

> pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto (Rajewsky, 2012, p. 24).

Já referência intermidiática é um conceito que descreve o fenômeno em que uma mídia faz alusão a outra. Como afirmado por Rajewsky (2012, p. 25), uma mídia "usa seus próprios meios, para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia". Um dos processos de referência intermidiática é a figura retórica da écfrase, que pode ser entendida como uma "representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sígnico não verbal" (Clüver, 1997 *apud* Clüver, 2011, p. 18). Por meio de descrições, o texto verbal tem a capacidade de evocar outra mídia, especialmente a visual. Uma pintura, ao ser evocada por meio das palavras, como no poema *Noite Estrelada*, de Anne Sexton (1962), constitui-se como um caso conhecido de uso dessa forma de referência midiática.

Por outro lado, para Lars Elleström (2021), a intermidialidade depende do conceito de mídia e propõe um modelo comunicativo embasado nesse aspecto. O modelo comunicativo baseado na mídia considera o *valor cognitivo*, a *mente do perceptor* e *do produtor*, bem como o *produto de mídia*. O primeiro, ou seja, o *valor cognitivo*, refere-se a algo que é transferido da mente do produtor para a mente do perceptor. A *mente do perceptor* e a *mente do produtor* são lugares distintos entre os quais a transferência de valor cognitivo ocorre. Por fim, o *produto de mídia* seria um estágio intermediário que viabiliza a transferência de valor cognitivo. Outro aspecto importante é quando Elleström (2021) discorre sobre a dependência da comunicação em relação aos quatro traços das modalidades de mídias: material, espaçotemporal, sensorial e semiótico; os quais estão presentes na transferência de valor cognitivo entre as mentes. Sendo assim, ao tratarmos da presença da dimensão têxtil nos poemas de Dema (2023), acabamos por considerar como um processo intermidiático todas as relações entre as modalidades material, sensorial e semiótica em sua configuração poético-textual.

Propõe-se aqui que a dimensão têxtil seja considerada como uma forma de mídia, pois sua materialidade é facilmente perceptível pelos sentidos humanos. O caráter tangível do têxtil está intrinsecamente ligado ao nosso mundo subjetivo, sujeito a avaliações que descrevem sua textura, suavidade, volume, entre outros aspectos. Dessa forma, o têxtil, enquanto uma forma de mídia, se apresenta como um objeto de estudo relevante no âmbito da intermidialidade, envolvendo a criação artística com linhas e tecidos (Vieira, 2021).

Nesse sentido, essa mídia representa um saber fazer que emerge de mãos trabalhadoras que utilizam linhas e agulhas para a confecção ou tecelagem de materiais. A evocação do ato de tecer nos remete a elementos como a *colcha inacabada*, *Átropos* e a *costureira*, presentes nos poemas de Dema (2023) que serão analisados a seguir. A *colcha* é apresentada como um objeto tangível, elaborado pelas mãos da figura materna mencionada no poema. Ademais, observa-se o trabalho da figura mítica de *Átropos*,

que implica o corte dos tecidos, em paralelo à figura da *costureira*, que se dedica ao ato de costurar, de construir.

DECOLONIALIDADE E GÊNERO NA PESPECTIVA DE OYÈRÓNKÉ OYÉWÙMÍ

Este estudo também contempla a perspectiva decolonial de gênero proposta por Oyéwùmí (2004), como uma voz também africana para as questões de gênero dos poemas de Dema (2023). No século XIX, assim como Botsuana, a Nigéria passou pelo processo imperialista civilizatório de colonização por parte da Grã-Bretanha que se expandiu por diversas regiões de África, conforme ressaltado por Nathalia Almeida Marcelo (2018). No entanto, esse processo colonial não se deu de forma homogênea; por exemplo, no Brasil, nos Estados Unidos e no Canadá, os colonizadores usurparam terras pertencentes aos povos nativos, enquanto na Nigéria, impuseram sua língua e cultura (Marcelo, 2018).

Assim, mesmo após a independência do colonialismo britânico em 1960, é possível afirmar que os colonizadores deixaram marcas indeléveis de sua cultura e identidade na Nigéria, particularmente no que tange às questões de gênero. Nesse contexto, Oyéwùmí (2004) reinterpreta o conceito de gênero a partir de uma perspectiva africana mais abrangente, fundamentando-se em uma pesquisa sobre a sociedade Iorubá do sudoeste da Nigéria, com foco na categoria de gênero antes do período colonial.

De acordo com a pesquisa de Oyéwùmí (2004), o conceito de gênero frequentemente é fundamentado em fontes oriundas de países europeus dominantes. Segundo a autora, "um dos efeitos desse eurocentrismo é a racionalização do conhecimento: a Europa é representada como fonte de conhecimento, e os europeus, como conhecedores" (Oyéwùmí, 2004, p. 1). Essa perspectiva eurocêntrica resulta na marginalização da cultura e da história africanas, que são frequentemente desconsideradas.

Oyéwùmí (2004) destaca que existem alguns problemas relacionada a gênero. Ela observa que a desigualdade de gênero, provinda da perspectiva eurocêntrica, é um fator que exclui as mulheres da esfera pública, evidenciando que os homens ainda mantêm um *status* de poder e superioridade. A autora evidencia que diversas pesquisadoras feministas têm apontado que o gênero atua como um elemento central na dinâmica familiar, perpetuando a subordinação e opressão de muitas mulheres. Nesse sentido, a estrutura familiar nuclear é caracterizada pela presença de um homem detentor de poder e uma mulher subordinada a ele, com filhos que também ocupam posições subalternas. Essa configuração familiar, segundo a autora se disseminou globalmente, especialmente na Nigéria.

Ainda segundo Oyéwùmí (2004), o gênero emerge como uma forma de organização familiar que estabelece hierarquias. Contudo, ela argumenta que essa estrutura familiar é uma construção euro-americana e não deve ser considerada universal. Assim, a autora direciona sua investigação para a sociedade Iorubá, buscando compreender suas particularidades em relação ao gênero. Assim sendo, com o intuito de desconstruir conceitos dominantes e valorizar as vozes e saberes nigerianos, Oyéwùmí (2004) argumenta que a estrutura familiar neste local não se baseava em uma lógica de gênero, pois o poder não era circunscrito a essa variável, mas sim na idade relativa em que as pessoas mais velhas, tanto mulher quanto homem, podiam ter uma posição de autoridade em relação a um membro mais novo da família. Como observa Aline Matos da Rocha (2020), os órgãos sexuais não determinam privilégios hierárquicos ou posições de subordinação na sociedade nigeriana, pois as relações são mediadas por uma perspectiva não-generificada. Assim, Oyéwùmí (2004) salienta a necessidade de reconhecer a diversidade das experiências e arranjos familiares que desafiam as narrativas hegemônicas.

Em suma, deduz-se que a organização familiar baseada em categorias de gênero, conforme estabelecido pela sociedade europeia, contribuiu para que as sociedades que estavam sob seu

domínio, como a Nigéria, mantivessem o poder concentrado nas mãos masculinas. Essa dinâmica resultou em desigualdade de gênero, opressão no ambiente familiar e relações patriarcais, nas quais os homens ocupam uma posição superior em relação às mulheres. Nesse contexto, Oyéwùmí (2004) propõe a desconstrução desse paradigma eurocêntrico, incorporando uma perspectiva africana que concebe a identidade de gênero não como um instrumento de dominação, mas como uma construção anatômica, desafiando assim as narrativas hegemônicas que perpetuam desigualdades.

AS METÁFORAS TÊXTEIS NOS POEMAS DE TJAWANGWA DEMA

Depois de muitas práticas e estudos, especialmente durante seu mestrado em Escrita Criativa, Tyawangwa Dema lançou seu primeiro livro intitulado *The careless seamstress* (Dema, 2019), o qual foi agraciado com o prêmio *Sillerman First Book* para poetas africanos. Esse volume foi considerado uma das melhores estreias pela *Brittle Paper* em 2019 e, em 2023, foi traduzido para o português brasileiro sob o título *A costureira descuidada* (Dema, 2023), publicado pela Fósforo Editora/Círculo de poemas. Dos poemas eleitos dessa obra para a confecção deste texto – *Elegia da colcha inacabada*, *Átropos* e *A costureira descuidada* (Dema, 2023) – observa-se a presença marcante da figura feminina, em especial, da mãe, além da referência intermidiática à materialidade têxtil. As mulheres são frequentemente retratadas como aquelas que trabalham com materiais têxteis, seja para garantir o conforto da família, seja como um ato de resistência contra as opressões impostas no período colonial. Dessa forma, a presente seção busca analisar as metáforas têxteis presentes nos três poemas de Dema (2023) sob uma perspectiva decolonial de gênero inspirada por Oyéwùmí (2004).

Assim sendo, primordialmente, analisa-se o poema *Elegia da colcha inacabada* (Dema, 2023), no qual se evidencia a relevância das

relações familiares como um tema central. A colcha, enquanto elemento têxtil, é um material confeccionado por uma das mãos trabalhadoras, a figura materna mencionada no poema. Esse objeto adquire vida ao simbolizar os laços familiares que unem os membros da família. No início do poema, as irmãs fazem referência a uma colcha que se encontrava no sótão, com a palavra "Desculp-", que, assim como a colcha, não se mostra finalizada. Assim, questiona-se o motivo pelo qual essa palavra permaneceu incompleta.

Neste poema, a imagem de uma colcha inacabada emerge como uma poderosa metáfora da fragilidade dos laços familiares. Localizada em um espaço de esquecimento, marcada pela presença da palavra "Desculp-" incompleta, a colcha é descrita como empoeirada e relegada ao sótão. A estrofe "No sótão vi uma tela enrolada numa colcha empoeirada/ com a palavra Desculp-_/ inacabada?" (Dema, 2023, p. 9) ilustra essa condição de abandono, mas também sugere uma possibilidade de restauração por meio da memória e da descrição. Além disso, a passagem "Para ela, não a reluzente luz do querer, e mais uma/ repetição tediosa de se sentir/ grata por cada picada do alfinete. Um lembrete mudo de/ que ela estava viva" (Dema, 2023, p. 9) destaca o esforço constante da mãe que, ao "estar sempre fiando" (Dema, 2023, p. 9), revela a rotina repetitiva do trabalho manual que sinalizava a vivacidade da mulher tecedora. Essa metáfora evoca não apenas a luta individual da mulher, mas também seu pertencimento a um círculo repetitivo dos papéis femininos.

Simultaneamente, essa colcha representa a interrupção das relações familiares, refletindo a incompletude e a conturbada dinâmica relacional. Ao final do poema, essa situação familiar é resolvida. A passagem "Apertar, se não as mãos dela, as mãos umas das outras./ Lembrar de seu olho leitoso/ imóvel feito mão de cirurgião, a boca franzida dizendo/ peça desculpas à sua irmã" (Dema, 2023, p. 10) revela o gesto de reconciliação presente nesses versos. Aqui, a solução proposta, "apertar as mãos umas das outras" (Dema, 2023, p. 10), remete à ideia de um fio longo que, para ser forte e resistente, necessita da união de múltiplos fios. Um

único fio, por ser solitário, pode facilmente se romper, ou seja, simboliza a fragilidade da família quando isolada na relação. Portanto, a união familiar é apresentada como um elemento essencial para o fortalecer dos laços e evitar separação. Dessa forma, para finalizar o poema, a desculpa "é algo que se diz a alguém que você ama" (Dema, 2023, p. 10), somente assim a família pode sobreviver em meio à opressão, da angústia, da tristeza e vários outros problemas, por meio de união.

Na primeira estrofe, ainda, observa-se um processo referenciação intermidiática de écfrase, uma vez que o texto verbal remete à representação de uma obra pictórica. Mesmo que seja uma pintura imaginária, nos versos "Irmãs, lembram daquele quadro de vocês duas com/ camélias nos cabelos/ que o pai pintou e ateou fogo no pátio para provocar/ nossa mãe?" (Dema, 2023, p. 9), evoca-se a imagem de um quadro pintado pelo pai, descrito detalhadamente por meio da menção das camélias adornando os cabelos das meninas. No entanto, essa pintura não existe mais, pois foi consumida pelo fogo, o que acrescenta uma camada de perda e lembranças. A descrição vívida proporciona a evocação imagética de uma representação visual criada pela figura paterna, permitindo ao leitor visualizar a cena.

O trabalho contínuo e muitas vezes invisível das mulheres é representado, instigando-as a permanecer conectadas às suas raízes e valorizar suas obras. À luz da decolonização de gênero de Oyéwùmí (2004), destacam-se os versos "Aqui está uma mulher que desfez novos pontos para/ prender um botão às pressas" (Dema, 2023, p. 9). Neles, a contradição entre "desfazer o novo" para "prender às pressas" revelam como as mulheres abrem mão de seus desejos para atender os outros frente às complexas relações familiares. Além disso, o ato de desfazer os pontos remete à tentativa de desfazer-se de atitudes aprisionantes. Conforme argumenta Mariana Guimarães, "trata-se de uma proposta para a desconstrução de crenças e condutas que aprisionaram as mulheres em atividades com linhas e agulhas" (Guimarães, 2023, p. 164). O que outrora funcionava como um

instrumento de controle sobre as mulheres, de maneira tão obscura, hoje é vista como uma forma de resistência.

Essa resistência das mulheres é compreendida como um esforço contínuo contra os vestígios do colonialismo, manifestando-se especialmente nas relações de gênero, nas quais a figura masculina historicamente ocupou uma posição de poder em relação à mulher. Essa dinâmica, mesmo que de forma sutil, contribui para a perpetuação da opressão e da desvalorização do trabalho feminino. Através de práticas de resistência, as mulheres visam confrontar essas injustiças, buscando um caminho mais equitativo e justo. Nesse contexto, o ato de tecer e costurar emerge como um instrumento de autonomia, capacitando as mulheres a reivindicarem seu espaço na sociedade e a lutarem contra a desigualdade de gênero. A figura materna, representada no poema, simboliza esse processo de desconstrução, ao desafiar elementos prejudiciais tanto para a sociedade quanto para a família, utilizando os "botões" como uma estratégia para transcender as dores causadas pelo passado.

Na sequência, analisa-se o poema *Átropos* (Dema, 2023). O termo *Átropos* deriva da mitologia grega, referindo-se a uma das Moiras, e carrega em seu nome um significado que remete ao verbo "afastar" (Mattos, 2021, p. 49). Ele desempenha um papel crucial nesta análise, sendo a figura responsável por cortar o fio da vida no contexto mitológico. Assim, a temática central deste poema remete à morte.

Compreende-se o poema como uma representação do término da vida. *Átropos*, que simboliza a morte, toma o lugar da primeira pessoa da voz poética, enquanto o tecido representa a vida em sua continuidade, antes de ser interrompido, conforme sugerido no verso "já cortei muitos tecidos" (Dema, 2023, p. 16). A morte, frequentemente indesejada, não faz distinção de classe social; abrange todos os seres humanos, sejam eles de classe inferior, representados pelo "crimplene barato", da classe média, simbolizados pela "pluma de aves", ou da classe alta, associados à "lã de vicunha" (Dema, 2023, p. 16). Todos estão suscetíveis a ela.

Além disso, ressalta-se que, nesta esfera existencial, não há arma contra a morte, que não discrimina a idade ou papel social ao ceifar vidas. Ela atinge tanto a infância quanto a maturidade, como evidenciado nos versos "Já vesti um corpo morto antes/ quando era criança/ e depois como noiva" (Dema, 2023, p. 16). A "criança" simboliza os mais jovens, enquanto a "noiva" representa os mais adultos, ambos confrontados com a inevitabilidade da morte. Assim, a morte perpetua sua presença no mundo, abraçando aqueles que escolhe, sugerindo que pode ceifar indivíduos e também multidões, como ilustrado no verso "cortei um metro de tecido" (Dema, 2023, p. 16).

Escrito em primeira pessoa, a voz poética é da própria personagem da mitologia grega Átropos, que se configura como a personificação da morte que não escolhe tecido, não escolhe situação e atinge a todos. Nesse contexto, essa própria representação da morte busca elementos que possam interferir em sua função, conforme evidenciado nos versos "Procurei por novelos perdidos/ os dedos, bando de ganso ariscos,/ comendo no chão de cimento do ateliê" (Dema, 2023, p. 16). O elemento têxtil "novelos" pode ser interpretado como algo capaz de transformar o trabalho da morte, uma vez que "os dedos", que simbolizam as mãos que trabalham, não podem ser facilmente subjugados. Isso se deve ao fato de que, por meio do novelo e das linhas, é possível reparar os danos infligidos pela morte (representados pelo "corte") através do processo de reparação (denotado pela "costura").

A morte, por sua vez, pode manifestar-se em diversas circunstâncias, especialmente em situações de traição, como sugeridos nos versos "Me sentei bem aqui com Leroy, o linguarudo, / com a amante dele e uma esposa enfurecida" (Dema, 2023, p. 16). Essa configuração apresenta uma possível oportunidade para a morte intervir em situações-problema, permitindo que ela siga com sua função de interromper vidas, conforme reiterado no verso "já cortei muitos tecidos" (Dema, 2023, p. 16).

Dessa maneira, sustenta-se que *Átropos*, enquanto símbolo da morte que já cortou vários "tecidos", pode ser interpretado como

uma representação do rompimento com o período colonial. A diversidade na forma de vestir diferentes corpos sugere que todos são convocados a agir em busca de um futuro melhor, especialmente no que diz respeito à resistência e à luta contra as estruturas de poder opressivas. Sob uma perspectiva têxtil, os atos de costurar e remendar tecidos emergem como formas de enfrentar as feridas infligidas pela colonização e suas consequências. Nesse contexto, as mulheres são instadas a desfazer-se de tudo aquilo que as posiciona como inferiores na sociedade, desafiando as injustiças e opressões que se manifestam no âmbito doméstico. Conforme argumenta Camilo (2021, p. 77), "amarrando os fios, desejo que sejamos todas, assim como *Átropos*, responsáveis por cortar os fios do que não mais nos cabe, e que usemos a tesoura para cortar o fio do machismo e do sexismo". Essa argumentação reforça a necessidade de lutar contra as opressões, promovendo a autonomia das mulheres.

Nesse sentido, o ato de cortar fios pode ser interpretado como uma forma de destecer. Mariana Guimarães (2023, p. 165) argumenta que "o destecer é político, pois nos permite acessar os processos e formas de opressão vivenciados, promovendo nossa libertação em relação a eles". Essa afirmação sugere que, por meio do manuseio do tecido, é possível desenvolver uma compreensão crítica das violências perpetradas pelo sistema colonial. Paralelamente, o processo de destecer e reconstruir oferece uma oportunidade de emancipação das consequências da opressão, considerando que, em muitas sociedades contemporâneas, grupos em posições de superioridade continuam a perpetuar a opressão sobre os mais vulneráveis. A voz da cultura greco-romana, da mitologia clássica, contrasta com a voz da mulher periférica de Botsuana, da tradição local e do passado, fazendo emergir uma reescrita por meio da tessitura da resistência pós-colonização.

O poema *A costureira descuidada* (Dema, 2023) serve como uma representação significativa das mãos trabalhadoras, evocando a experiência feminina na esfera do trabalho têxtil. A obra é articulada em primeira pessoa, na qual a voz poética feminina

demonstra habilidade e engenhosidade na execução de suas atividades, ao mesmo tempo em que enfrenta um contexto em que o marido se configura como a figura de prestígio. Ele é responsável por trabalhar fora de casa enquanto a mulher é relegada às tarefas domésticas, como a costura.

A voz poética utiliza a arte da costura como um meio de resistência e superação diante dos maus-tratos infligidos pelo marido, que a agride verbalmente com palavras chulas. A figura da costureira emerge, portanto, não apenas como uma consumidora de tecidos, mas como uma poeta que narra sua vivência marcada pelo abuso, pelo ciúme masculino e pela busca pela independência. Como destaca Dawes (2023), essa mulher é retratada de forma esplêndida, moldando sua autonomia econômica por meio da costura.

Dessa forma, a evocação imagética da costureira, acompanhada de suas estratégias, gradualmente se concretiza na imaginação dos leitores, transformando-se em uma cena visual que reflete a complexidade da condição feminina e a luta por reconhecimento e liberdade. A epígrafe, que recorre a um poema de Virgil Suárez, articula a atividade à identidade dessa voz poética como a única tarefa que mantém a mulher em sua integridade: "Quando ela pensa na única coisa constante em sua vida, ela pensa na costura" (Dema, 2023, p. 29).

O título *A costureira descuidada* imediatamente capta a atenção dos leitores, levando-os a antecipar o conteúdo do poema. Expectativas em relação à figura da costureira que pode ser percebida como irresponsável, desatenta e desalinhada, começam a emergir. No primeiro verso "primeiro, é claro, a maldita linha quebra" (Dema, 2023, p. 29), os leitores são confirmados em suas impressões iniciais, criando a imagem de uma mulher impaciente e desleixada. Posteriormente, na passagem "de novo eu penso que o meu marido gosta/ de como eu me sento e costuro" (Dema, 2023, p. 29), a voz da costureira expressa uma reflexão sobre sua prática, revelando uma imagem poderosa de sua atuação em trabalhos

manuais e a influência do olhar do outro sobre sua identidade e autonomia.

O trabalho têxtil funcionou como um veículo de perpetuação da opressão feminina, particularmente no contexto colonial. Contudo, apesar de os ecos dessa opressão reverberarem até os dias atuais, há um potencial para transcender essa realidade, uma vez que a arte têxtil tem conquistado um espaço cada vez mais significativo na sociedade como forma de expressão artística. Nos versos "Você é uma boa esposa,/ ele dizia./ não toma o trabalho do homem./ Confortado pelo meu senso de pertencimento/ ao lar, costurando e costurando,/ um botão que falta aqui,/ um bolso furado ali,/ trabalhando sem trabalhar" (Dema, 2023, p. 29), é evidenciada a disparidade social entre homens e mulheres, em que o trabalho feminino é visto como uma missão, uma vocação, pois ela "trabalha sem trabalhar" (Dema, 2023, p. 29).

Por outro lado, a habilidade da costureira em costurar botões e bolsos furados evoca uma imagem de transformação, por meio do ato da costura, que se apresenta como um meio de fuga das imposições sociais de maneira criativa e reflexiva. Embora o trabalho das mulheres, especialmente o da costureira, muitas vezes não seja devidamente valorizado, ela prossegue em seu trabalho silencioso, costurando sua autonomia e independência, subvertendo o enclausuramento que a atividade doméstica a coloca. Assim, ela constrói um "castelo" de resiliência, uma fortaleza difícil de ser rompida, na qual as brechas que poderiam levar à sua destruição são mitigadas pelos botões e pela costura dos bolsos furados.

Outro aspecto de destaque deste poema é a escolha da figura da costureira, que, por meio da técnica têxtil da costura, desenvolve estratégias de resistência às injustiças que permeiam sua vida, especialmente em relação à maldição imposta por seu marido. Ao afirmar que "guardei um botão para cada palavra indelicada;/ bruxa/ descuidada/ puta" (Dema, 2023, p. 30), a costureira revela a dor e o sofrimento causados pela presença opressora de seu cônjuge, que a agride verbalmente com palavras, como *bruxa*,

descuidada e *puta*, mesmo enquanto ela exerce as funções tradicionalmente atribuídas às mulheres. Dessa forma, como bem pontuado por Dawes (2023, p. 97), "por exigência, a poeta se torna aquela que está separada do mundo e, no entanto, se mantém definida e consumida pelo mundo". Essa afirmação sugere que a imagem da mulher é construída em um espaço doméstico, restrita ao trabalho têxtil e afastada da esfera pública que representaria o masculino. Contudo, mesmo imersa nessa realidade, a costureira encontra formas de resistir à opressão, criando caminhos para superar as frustrações e as limitações impostas pela figura masculina que a domina e, muitas vezes, a agride.

Inesperadamente, o final do poema se alinha ao título, uma vez que a costureira é rotulada como *descuidada*. Até esse momento, os leitores formaram uma imagem distinta de uma mulher desajeitada; no entanto, a costureira afirma que:

> Uma mulher sabe como as coisas furam e prendem.
> Pode haver homens que desconheçam o luto
> talvez também a mulher que vem pegar o próprio vestido
> e rodopia e rodopia em seu lenço combinando.
> Ela adora parar e conversar se olhando no espelho,
> perturbando como uma máquina velha meu silêncio,
> cega ao tecido constante sob o meu dedo.
> Cega ao país de um tormento alheio (Dema, 2023, p.30).

Se ela compreende o funcionamento do mundo da costura, não é apropriado considerá-la uma costureira negligente nesse contexto. Emergem, assim, as características de uma profissional que possui habilidades notáveis para manusear materiais têxteis. Essa afirmação ressalta os desafios que ela enfrenta, particularmente em virtude da falta de cuidado por parte de seu cônjuge, que não cumpre adequadamente o papel protetor que lhe compete. Portanto, a costureira não é descuidada, como poderia parecer à primeira vista; ao contrário, ela demonstra competência e

maestria com suas habilidosas mãos, conseguindo, desse modo, transcender a opressão psicológica imposta por seu marido.

Dessa forma, a costureira manifesta sua inquietude e os desafios que permeiam sua vivência. Conforme observa Dawes (2023, p. 98), "ela se mostra generosa ao nos oferecer uma linguagem para que possamos entender os desafios que ela vê na vida", os quais incluem a negligência por parte do cônjuge, as palavras maliciosas que a afligem e a desvalorização de seu trabalho, a qual ela é caracteriza como "trabalhando sem trabalhar" (Dema, 2023, p. 29). Tal situação reflete as estruturas patriarcais discutidas por Oyéwùmí (2004) no que tange ao gênero, que, desde o período colonial, impuseram o peso do trabalho, das definições rígidas de gêneros, e da cultura ocidental aos povos africanos. As mulheres, hoje, lentamente começam a reivindicar seu espaço e reconhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, analisou-se o uso de metáforas que remetem ao universo têxtil, como *colcha inacabada*, *corte de tecido*, *botões* e a *costureira*, em três poemas intitulados *Elegia da colcha inacabada*, *Átropos* e *A costureira descuidada*, da obra *A costureira descuidada* (Dema, 2023). O objetivo foi explorar o uso de metáforas ligadas à materialidade do trabalho manual do campo têxtil sob uma perspectiva decolonial de gênero, conforme articulado por Oyěwùmí (2004). Além disso, esta análise fundamentou-se na ideia de que a materialidade têxtil, por meio da linha e do tecido, se configura como uma forma de mídia (Vieira, 2021).

A análise dos poemas buscou demonstrar como se articulam a modalidade sensorial da materialidade têxtil e modalidade semiótica. As imagens evocadas pelas metáforas têxteis se entrelaçam formando um grande tecido poético. O trabalho da costura, de unir peças, remete à existência não como uma obra do destino e das moiras, mas como uma construção humana, como uma obra tecida pelo humano com suas ações.

A expressão *colcha inacabada* convoca as mulheres a reconectarem-se com suas raízes e a continuarem a luta contra as heranças do colonialismo, que se manifestam através do patriarcado e da opressão, conforme delineado por Oyěwùmí (2004). *Corte de tecido*, por sua vez, proporciona uma reflexão sobre o período colonial e a necessidade de reparar os danos ainda visíveis em nossa realidade contemporânea, convidando as mulheres a realizarem cortes nas injustiças, promovendo reparações essenciais para a cura dos traumas resultantes desse período. A menção aos *botões* ilumina, por meio da prática da costura, como a costureira desenvolveu estratégias para desdobrar-se e satisfazer os outros no ambiente familiar. O protagonismo da costureira garante visibilidade ao seu trabalho ao mesmo tempo que se transforma em uma atividade de reconhecimento da voz poética pós-colonial. Assim, conclui-se que a representação do têxtil nos poemas corrobora para a expressão sensível dessa modalidade sensorial na poesia contemporânea.

REFERÊNCIAS

BOLAANE, M. *et al*. **Botswana Women Write**. Durban: University of KwaZulu-Natal Press, 2019.

BRANKIN, E.; FRANCIS, G.; SHARPLES, C. (eds.). **Inspire**: Exciting Ways to Teach Creative Writing. London: Gold Publishing, 2020.

BUSBY, M. (ed.) **New Daughters of Africa**: An International Anthology of Writing by Women of African Descent. New York, NY: Amistad Press, 2019.

CAMILO, L. Entre tessituras midiáticas: linhas que fiam e tramam textos. *In*: VIEIRA, E. V. C. (org.). **Textos e Têxteis**: questões de intermidialidade. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2021.

CLÜVER, C. Intermidialidade. **Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-23, 2011.

DAWES, K. Posfácio. *In*: DEMA, T. **A costureira descuidada**. Trad. Floresta. São Paulo: Círculos de Poemas, 2023.

DEMA, T. **A costureira descuidada**. Trad. Floresta. São Paulo: Círculos de Poemas, 2023.

DEMA, T. **The Careless Seamstress**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2019.

DUMONT, M. **Des(a)fios do bordado contemporâneo**. Brasília: Matizes Dumont, 2021.

ELLESTRÖM, L. **As modalidades das mídias II**: Um modelo expandido para compreender as relações intermídias. Trad. Beatriz Alves Cerveira, Julia de Oliveira Rodrigues e Juliana de Oliveira Schaidhauer. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2021.

GUIMARÃES, M. A cozinha é uma biblioteca de filosofia: Diálogos com Silvia Rivera Cusicanqui sobre práticas de descolonização e destecer, entre batatas, cenouras, sapos e gente. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 46, p. 159-180, jul.-dez. 2023.

HIGGINS, D. Intermídia. Trad. Amir Brito. *In*: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (org.). **Intermidialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2012.

MARCELO, N. A. As marcas da colonização na Nigéria no século XX. **Revista África e Africanidades**, ano XI, n. 28, p. 1-10, 2018.

MATTOS, M. B. Tecer o texto, escrever o têxtil: alguns fios na poesia brasileira contemporânea. *In*: VIEIRA, E. V. C. (org.). **Textos e Têxteis**: questões de intermidialidade. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2021.

OYĚWÙMÍ, O. Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas. **CODESRIA Gender Series**, v. 1, p. 1-8, 2004.

RAJEWSKY, I. O. Intermidialidade, intertextualidade e "remediação": uma perspectiva literária sobre intermidialidade. Trad. Thaïs F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. *In*: DINIZ, T. F. N. (org). **Intermidialidade e estudos interartes:** desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

RAMAZZINA-GHIRARDI, A. L. **Intermidialidade**: uma introdução. São Paulo: Contexto, 2022.

ROCHA, A. M. da. Oyèrónkẹ Oyěwùmí: tecituras filosóficas comprometidas com a decolonialidade. **Le Monde Diplomatique–Brasil**, 2 dez. 2020. Disponível em: https://diplomatique.org.br/oyeronke-oyewumi-tecituras-filosoficas-comprometidas-com-a-decolonialidade/. Acesso em: 10 set. 2024.

SEXTON, Anne. The starry night [1962]. *In*: McCLATCHY, J. D. (ed.). **The Vintage Book of Contemporary American Poetry.** 2nd ed. New York, NY: Vintage Books (A Division of Random House Inc.), March 2003, p. 307.

SUAREZ, V. "A costureira". *In*: DEMA, T. **A costureira descuidada**. Trad. Floresta. São Paulo: Círculos de Poemas, 2023

VIEIRA, E. V. C. Intermidialidade dos textos e têxteis. *In:* VIEIRA, E. V. C. (org.). **Textos e Têxteis**: questões de intermidialidade. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2021.

LER ENQUANTO SE É LIDO: VIGILÂNCIA ALGORÍTMICA E ECONOMIA DA LEITURA NO ECOSSISTEMA *KINDLE*, DA *AMAZON*

Jaimeson Machado Garcia
Universidade de Santa Cruz do Sul

Priscila Gonçalves Magossi
Universidade Católica de São Paulo

Desde o nascimento do livro como artefato cultural, a leitura constituiu-se como uma das práticas mais complexas da experiência humana. De fato, ler não é apenas decodificar palavras, mas é também construir mundos, articular tempo e produzir sentido. Além disso, cada suporte de leitura por onde o texto escrito circula é capaz de moldar uma forma particular de relação entre corpo, pensamento e linguagem. Por exemplo, o códice medieval, ao fixar o texto na página, permitiu que o leitor se recolhesse — um gesto de interioridade que fundou a leitura silenciosa e contemplativa. Durante séculos, esse ato solitário representou o espaço da liberdade intelectual, o abrigo da consciência individual diante do ruído do mundo. Contudo, na contemporaneidade, o que era silêncio passou a ser ruído de dados; assim, a leitura tornou-se também um território de observação e controle.

A passagem do papel à tela não é, portanto, mera transposição técnica; ao contrário, é a transformação radical da própria condição do leitor. Com efeito, o que muda não é apenas o suporte, mas a economia simbólica que o sustenta, pois, se o livro impresso delimitava fisicamente a experiência da leitura, já o *e-book* a dissolve em fluxo. Nesse sentido, no ecossistema digital, ler é participar de um sistema de registro contínuo, no qual cada gesto deixa rastro. Além disso, a *Amazon*, com seu *Kindle*, sintetiza esse deslocamento histórico: sob a aparência da portabilidade e

do acesso universal, o dispositivo institui uma nova política da leitura. Contudo, o *Kindle* não é apenas um *e-reader*, ao contrário, é uma infraestrutura ubíqua que combina *hardware*, *software* e rede em torno da captação e processamento da atenção. Desse modo, a promessa de autonomia e liberdade do leitor encobre um projeto de vigilância, o qual, por sua vez, transforma o ato de ler em um processo de mensuração invisível.

A partir do lançamento da plataforma *Kindle Direct Publishing* e do programa *Kindle Unlimited*, a leitura entrou definitivamente na lógica do capitalismo de dados. No *Kindle Direct Publishing*, o autor é convidado a se autogerir como empreendedor criativo, mas sua visibilidade e seus ganhos dependem de parâmetros definidos por algoritmos. No *Kindle Unlimited*, o leitor assina o acesso a um catálogo ilimitado, e o autor é remunerado não pela obra em sua totalidade, mas pelo número de páginas efetivamente lidas — calculadas pelo *Kindle Edition Normalized Page*. Essa métrica, apresentada como padronização técnica, traduz a leitura em valor contábil: cada virada de página torna-se um evento registrado, cada pausa, um dado ausente. E o que antes era um gesto íntimo converte-se em operação econômica: o leitor lê e, ao fazê-lo, é lido pelo sistema que observa e mede o seu comportamento.

Sob esse regime algorítmico, a leitura perde a invisibilidade que lhe garantia o caráter reflexivo e, consequentemente, torna-se transparente à máquina. Desse modo, o leitor contemporâneo é simultaneamente sujeito cognitivo e objeto de análise, isto é, um habitante de um espaço híbrido entre atenção e exposição. Além disso, a experiência da leitura, que antes pressupunha isolamento, mostra-se, hoje, de forma inevitável, indissociável da conexão. Nessa perspectiva, o *Kindle* e seus derivados — aplicativos móveis, *softwares* de *desktop* e interfaces em nuvem — realizam o que Lucia Santaella (2014) chama de "comunicação ubíqua": uma conectividade permanente em que o leitor nunca se desconecta totalmente do sistema que o lê. Assim, a leitura migra do âmbito privado para o da gestão de dados.

Diante desse cenário, compreender o ato de ler exige pensar o leitor como figura histórica e técnica. Afinal, a leitura é, simultaneamente, prática cultural e forma de subjetivação, de modo que cada época produz o leitor que a sua tecnologia permite. Partindo desse princípio, o presente trablho busca investigar como a convergência entre mídias, plataformas e algoritmos redefine o papel do leitor e a natureza da leitura. Assim, o objetivo é demonstrar que o *Kindle*, ao metrificar o gesto de ler, não apenas reorganiza a circulação dos textos, mas também transforma a própria consciência de quem lê. Em outras palavras, o leitor contemporâneo é o herdeiro de uma tradição contemplativa, porém vive sob o regime da vigilância digital. Desse modo, sua leitura é silenciosa, mas registrada; livre, embora guiada; pessoal, ainda que constantemente observada.

Para compreender plenamente essa metamorfose, é necessário voltar às formas históricas do leitor e às suas transformações cognitivas. Nesse contexto, a teoria de Lucia Santaella (2004, 2014) sobre os tipos de leitores — contemplativo, movente, imersivo e ubíquo — oferece um ponto de partida essencial. Além disso, a noção de leitor convergente (Garcia; Munari, 2021) amplia esse quadro ao revelar a figura híbrida que habita o *Kindle*: o leitor que combina concentração e dispersão, interioridade e vigilância, atenção e rastreamento. Desse modo, é a partir dessa genealogia do olhar leitor que se pode compreender o lugar contemporâneo da leitura digital — isto é, um espaço onde o leitor lê e, inevitavelmente, é lido.

ENTRE O SILÊNCIO E O ALGORITMO: O LEITOR CONVERGENTE E O FIM DA PRIVACIDADE DA LEITURA

Cada época produz o leitor que a sua técnica permite. A leitura nunca é apenas um ato individual, mas uma prática mediada pelas condições históricas e materiais do suporte. Foi essa relação entre tecnologia e cognição que Lucia Santaella (2004, 2014) sistematizou ao definir quatro tipos fundamentais de leitores: o contemplativo,

o movente, o imersivo e o ubíquo. Sua tipologia não descreve simples variações de comportamento, mas transformações estruturais na forma de perceber, compreender e organizar o mundo a partir das mutações técnicas. A leitura, nesse sentido, é uma prática cultural que nasce da articulação entre corpo, dispositivo e linguagem; cada suporte cria um modo específico de atenção, de relação com o tempo e de inscrição da experiência. O leitor é, portanto, produto das mediações que o constituem.

O leitor contemplativo, o primeiro da genealogia proposta por Santaella (2004), é o leitor do códice, herdeiro da tradição humanista e da leitura silenciosa. Ele lê em um ambiente de estabilidade, cercado pela imobilidade do texto impresso e pela linearidade do discurso. Seu corpo e sua mente são treinados para a lentidão: o livro, com seu formato finito, propicia uma experiência de mergulho interior, em que cada página é um território simbólico delimitado. O ato de virar a folha é, aqui, o gesto inaugural da leitura como reflexão — o tempo da compreensão coincide com o tempo do manuseio. O leitor contemplativo pertence a uma era de escassez e profundidade, em que o livro representa o espaço privilegiado da concentração e da autonomia intelectual.

Com o avanço da modernidade industrial e a saturação dos estímulos visuais, emerge o leitor movente, cuja atenção é continuamente fragmentada. Segundo Santaella (2014), a multiplicação de signos nas cidades, os jornais, os anúncios luminosos e o fluxo incessante de informações provocaram uma reconfiguração perceptiva. O leitor movente é moldado pela pressa, pela sucessão de estímulos e pela necessidade de captar o essencial em movimento. Sua leitura é descontínua e veloz, caracterizada pela capacidade de alternar rapidamente o foco entre textos, imagens e sons. Ele é o leitor da mobilidade urbana, do ritmo industrial e da experiência moderna do excesso. O sentido se constrói não mais pela imersão silenciosa, mas pela montagem e pela justaposição. A leitura deixa de ser meditação e passa a ser deciframento acelerado — uma adaptação cognitiva ao caos informacional da cidade.

O terceiro tipo, o leitor imersivo, nasce com a cultura digital e o advento dos computadores pessoais. Para Santaella (2004), ele se caracteriza por navegar entre textos não lineares, hipertextuais e multimodais. O leitor imersivo não apenas percorre o texto, mas interage com ele, criando caminhos, clicando em links, alternando janelas e interpretando múltiplas camadas de sentido; a leitura torna-se exploração. Ao contrário do contemplativo, que mergulha em profundidade, o imersivo se desloca horizontalmente, conectando fragmentos dispersos. Sua cognição é marcada pela simultaneidade e pela capacidade de lidar com múltiplos fluxos informacionais. Entretanto, essa liberdade de navegação é acompanhada por um novo tipo de dependência: o leitor imersivo depende da interface, da arquitetura invisível dos sistemas que guiam sua atenção. O ato de ler passa a envolver a escolha constante, o controle do cursor e a interação sensório-motora com a máquina.

Com o avanço das tecnologias móveis e das redes sem fio, Santaella (2014) identifica um quarto tipo de leitor: o ubíquo. Esse leitor vive em permanente conectividade; lê e escreve em deslocamento, em trânsito, entre tarefas e distrações. A leitura ubíqua é difusa, contínua e distribuída: o sujeito lê enquanto se move, enquanto conversa, enquanto habita ambientes múltiplos. O espaço e o tempo da leitura já não são exclusivos: ler é um gesto que se mistura à vida cotidiana. Essa condição provoca uma nova reorganização da atenção — uma atenção parcial e permanente, capaz de lidar com a simultaneidade de mensagens e estímulos. O leitor ubíquo encarna, assim, o ideal da mobilidade informacional: estar em todos os lugares, em todos os tempos, sem se desligar completamente. Sua leitura é fragmentada, mas constante; intermitente, mas contínua.

É nesse cruzamento histórico que Garcia e Munari (2021) identificam o surgimento de um novo tipo de leitor: o leitor convergente. Essa figura resulta da fusão das competências cognitivas e perceptivas dos leitores anteriores, condensando em um mesmo sujeito as habilidades contemplativas, moventes, imersivas e ubíquas. O leitor convergente nasce com os *e-readers* —

especialmente o *Kindle*, da *Amazon* — e representa a resposta contemporânea à tensão entre estabilidade e fluxo. Ele é capaz de sustentar longas leituras digitais, mas mantém a velocidade e a adaptabilidade típicas da era das telas. A convergência, nesse sentido, é tanto técnica quanto perceptiva: o leitor convergente vive entre o papel e a tela, entre a lentidão e a aceleração, entre o recolhimento e a conexão.

O *Kindle*, neste novo contexto tecnológico, acaba se tornando o suporte ideal para esse tipo de leitor. Sua tecnologia *e-ink*, que imita o contraste do papel, permite uma experiência de leitura prolongada e confortável, preservando a relação de intimidade com o texto. Ao mesmo tempo, suas funções digitais — como o dicionário integrado, a sincronização entre dispositivos e o armazenamento em nuvem — incorporam elementos típicos da leitura ubíqua e imersiva. Assim, o leitor convergente alterna entre estados de concentração e dispersão: pode mergulhar silenciosamente em uma narrativa longa, mas é constantemente interpelado por indicadores de progresso, estatísticas de tempo e sugestões de leitura. Ele vive na fronteira entre dois regimes perceptivos — o da interioridade reflexiva e o da conectividade permanente.

A aptidão perceptiva híbrida do leitor convergente, como definem Garcia e Munari (2021), revela um sujeito cognitivo capaz de adaptar-se simultaneamente à lógica do livro e à da rede. Sua atenção é bifocal: orientada tanto para o texto quanto para a interface. Ele lê como o contemplativo — em silêncio, com profundidade —, mas sua leitura é atravessada por dados, índices e rastros digitais. Ele compartilha a curiosidade movente, a flexibilidade imersiva e a mobilidade ubíqua, mas sem abandonar a busca pela linearidade e pelo ritmo do livro. O leitor convergente é, assim, um leitor de limiar: uma figura de transição entre dois mundos cognitivos, em que a estabilidade do papel e a fluidez da tela se encontram.

Entretanto, esse novo modo de ser leitor revela também o surgimento de uma leitura permanentemente observada. O *Kindle* não é um suporte neutro, mas uma interface que registra, armazena

e interpreta cada gesto desse leitor. E assim, o que se apresenta em um primeiro momento como uma ferramenta de conveniência — o marcador de página, o progresso percentual, os "destaques populares" ou as recomendações automáticas — configura, na realidade, um sistema de observação contínua. Ou seja, o leitor convergente, que busca concentração e interioridade, é simultaneamente acompanhado por uma camada invisível de algoritmos que mensuram o tempo gasto, o ritmo das páginas viradas, os trechos destacados e os livros abandonados. Ler no *Kindle* é, portanto, um ato duplamente mediado: pela linguagem e pela métrica. A leitura deixa de ser apenas diálogo entre sujeito e texto e passa a incluir a máquina como terceiro participante — um observador silencioso que transforma a experiência cognitiva em dado analítico.

Essa nova ecologia da leitura abre espaço para um deslocamento decisivo: a passagem da vigilância simbólica à vigilância econômica. Os dados gerados por cada leitura deixam de ser apenas registros de comportamento para se tornarem instrumentos de valoração. O leitor convergente, ao mesmo tempo em que é monitorado, participa de uma engrenagem mais ampla que transforma seu ato de ler em capital informacional. A lógica do *Kindle*, enquanto dispositivo de leitura, expande-se nas plataformas que o sustentam: o *Kindle Direct Publishing*, que estrutura a produção textual; o *Kindle Unlimited*, que define o modo de circulação; e o *Kindle Edition Normalized Page*, que quantifica o próprio gesto de ler. Assim, a leitura não apenas é observada: ela passa a ser medida, comparada e remunerada. O leitor convergente, figura simbólica da era da convergência, torna-se o elo invisível entre a experiência cognitiva e a economia dos dados. É nesse ponto de inflexão — onde o ler se converte em valor — que se funda a nova economia da leitura digital.

A NOVA ECONOMIA DA LEITURA DIGITAL

Se há um leitor convergente, é porque há um autor que o sustenta. A leitura digital não é uma prática isolada, mas a ponta visível de uma cadeia produtiva que converte linguagem, tempo e atenção em valor econômico. O leitor que desliza o dedo pela tela participa, ainda que inconscientemente, de uma engrenagem que o conecta a um autor igualmente capturado, submetido a métricas, algoritmos e cálculos de desempenho. A convergência técnica, que unifica texto, dispositivo e usuário, encontra seu espelho na convergência econômica: a fusão entre escrita, leitura e monetização. No ecossistema da *Amazon*, o *Kindle Direct Publishing* representa a porta de entrada desse sistema. Criado em 2007, essa plataforma consolidou-se como um modelo alternativo ao circuito editorial tradicional, prometendo aos escritores a possibilidade de publicar sem intermediários. Em um gesto que evocava a retórica da emancipação autoral, o *Kindle Direct Publishing* oferecia autonomia formal: bastava subir o arquivo, definir o preço e publicar. No entanto, sob o discurso de democratização, instalou-se uma nova forma de centralização. A *Amazon* fornece o ambiente técnico, controla a distribuição, estabelece as normas de formatação e determina a visibilidade das obras. Publicar pelo *Kindle Direct Publishing* é, portanto, participar de um ecossistema fechado, no qual a plataforma substitui a figura do editor e impõe, de modo invisível, as condições materiais e simbólicas da autoria.

A natureza desse modelo editorial desloca o lugar do autor. A plataforma lhe confere a aparência de controle, mas o insere em uma estrutura de responsabilização total. O escritor torna-se gestor de sua própria performance: administra metadados, acompanha relatórios, otimiza títulos, ajusta capas, seleciona categorias. O ato de publicar, antes expressão de um projeto estético, é convertido em prática técnica e mercadológica. A criação é mediada por métricas; a obra, avaliada por taxas de conversão. O *Kindle Direct Publishing* inaugura, assim, uma nova forma de trabalho intelectual, em que a escrita se torna operação algorítmica e o autor,

trabalhador imaterial inserido em um sistema de monitoramento e autoavaliação permanentes.

Esse modelo se aprofunda com o *Kindle Direct Publishing Select*, programa que vincula o autor ao sistema de assinatura *Kindle Unlimited.* Ao aderir, o escritor concede exclusividade à *Amazon*, retirando sua obra de outras plataformas em troca de maior visibilidade. A partir desse momento, a lógica de remuneração muda: o autor não recebe pela venda do livro, mas pelo número de páginas lidas pelos assinantes. O valor da obra deixa de estar no objeto em si e passa a residir na intensidade de seu consumo. O texto é transformado em fluxo, e a leitura, em evento mensurável. E o que antes era experiência de sentido torna-se unidade de cálculo dentro de uma economia de dados.

No *Kindle Unlimited*, leitor paga uma mensalidade e obtém acesso ilimitado a um catálogo massivo de obras digitais, cuja circulação é inteiramente administrada por algoritmos. Cada leitura é rastreada, quantificada e monetizada. A leitura não é mais um gesto interpretativo, mas um ato produtivo: ela gera dados que retroalimentam a plataforma e definem a remuneração dos autores. Nesse processo, a relação simbiótica entre autor e leitor é absorvida por um modelo de vigilância estatística, no qual o valor literário é substituído por métricas de retenção e engajamento.

Para operacionalizar essa estrutura, a *Amazon* criou o *Kindle Edition Normalized Page*, uma métrica que tenta padronizar o número de páginas entre dispositivos, tamanhos de fonte e formatos. Paradoxalmente, o *Kindle Edition Normalized Page* busca restituir aquilo que o digital aboliu: a página, unidade material e simbólica que, no livro impresso, delimitava o espaço da leitura e o ritmo do pensamento. Assim, o sistema procura reinstaurar uma medida estável dentro do fluxo contínuo e fragmentado da leitura digital. No entanto, o *Kindle Edition Normalized Page* é também a tentativa de quantificar o incalculável — o tempo da leitura, o ritmo do olhar, a duração da atenção. Ao fazê-lo, transforma o gesto subjetivo de ler em variável contábil. Desse modo, a equivalência entre obras distintas é imposta artificialmente, apagando

diferenças de gênero, estilo e densidade. O *Kindle Edition Normalized Page* é, portanto, a expressão mais precisa da racionalização da cultura sob a forma de dado — um instrumento de normalização que converte a singularidade literária em funcionalidade estatística.

Segundo dados de Clayton Noblit (2025), o *KDP Select Global Fund*, fundo global que reúne os valores arrecadados com as assinaturas do *Kindle Unlimited* e os distribui entre autores do mundo inteiro, atingiu, em agosto de 2025, o valor recorde de US$ 60,1 milhões, com pagamento médio de US$ 0,004282 por página lida. À primeira vista, esses números parecem atestar o vigor do modelo. Contudo, desde a criação do programa, em julho de 2014, quando o fundo somava US$ 2,5 milhões, o valor pago por página manteve-se praticamente estável, oscilando entre US$ 0,004 e US$ 0,005. O sistema cresce exponencialmente em escala, mas o valor do trabalho autoral permanece inerte. A expansão global do mercado não se converte em valorização da escrita, mas em aumento da competitividade e compressão da remuneração individual.

Essa contradição expõe a estrutura fundamental do capitalismo de plataforma: crescimento agregado sem redistribuição proporcional de valor. Quanto mais autores aderem ao programa e mais leitores consomem, menor tende a ser o valor de cada leitura. O sucesso coletivo não gera prosperidade compartilhada, mas desvalorização estrutural. O *Kindle Unlimited*, portanto, opera segundo uma lógica paradoxal: amplia o acesso e a participação ao mesmo tempo em que aprofunda a precarização da autoria. A visibilidade se torna o novo fetiche do trabalho imaterial — promessa de reconhecimento que mascara a estagnação material.

Nesse contexto, o discurso da "cauda longa", formulado por Chris Anderson (2006), exerce papel ideológico central. Segundo esse modelo, a economia digital substituiria o domínio dos grandes sucessos de massa pela diversificação dos nichos, permitindo que produtos de baixa demanda acumulassem relevância coletiva. O modelo da *Amazon* foi apresentado como sua concretização exemplar: um mercado em que todos poderiam encontrar espaço,

sustentando-se por meio da soma de pequenas audiências. No entanto, o funcionamento efetivo do *Kindle Direct Publishing* e do *Kindle Unlimited* demonstra que essa teoria opera mais como retórica legitimadora do que como realidade empírica.

Na prática, a chamada "cauda longa" converte-se em mecanismo de dispersão da visibilidade. A multiplicação de títulos não gera democratização, mas fragmentação competitiva. A promessa de descentralização é neutralizada por algoritmos de recomendação que privilegiam padrões de consumo previsíveis e reiteram o sucesso de poucos. Em vez de promover diversidade, o sistema reforça a homogeneização: autores e obras que se adaptam às exigências da plataforma ascendem, enquanto os demais são empurrados para as zonas invisíveis do catálogo. O modelo que deveria redistribuir oportunidades acaba por consolidar uma hierarquia ainda mais rígida, em que a abundância de opções não se traduz em acesso equitativo, mas em saturação e invisibilidade.

O *Kindle Unlimited*, ao vincular remuneração e consumo, consolida essa estrutura de hierarquização algorítmica. O valor do trabalho criativo passa a depender de variáveis externas ao autor: oscilações do fundo global, comportamento coletivo dos leitores, volume total de páginas lidas. O resultado é uma economia autorregulada por cálculos automatizados, na qual o escritor atua sem compreender plenamente os mecanismos que determinam sua renda. O mercado da leitura transforma-se em espaço de flutuação contínua, um circuito de instabilidade permanente que produz o que se poderia chamar de volatilidade simbólica da cultura.

Diante disso, a produção literária passa a obedecer à lógica da expansão constante. Para compensar as variações no pagamento por página, o autor precisa gerar mais leitura, publicar com maior frequência, prolongar o engajamento. A escrita é reconduzida à produtividade industrial, e a obra, ao *status* de ativo volátil. Escrever deixa de ser gesto de elaboração estética e passa a constituir estratégia de manutenção no mercado. O tempo do pensamento é substituído pelo tempo do algoritmo, e o ritmo da

criação, pela cadência da métrica. A literatura, nesse contexto, é submetida ao imperativo da velocidade e da atualização contínua.

Essa dinâmica culmina em um tipo de escrita orientada pela lógica da performance. O texto passa a ser estruturado para maximizar retenção: capítulos curtos, narrativas seriadas, suspensões estratégicas, recompensas imediatas. O leitor é mantido em estado de estímulo permanente, e o autor, condicionado a produzir para esse comportamento. A experiência estética cede lugar à eficiência narrativa. A *Amazon* transforma, assim, a literatura em uma tecnologia de engajamento, na qual o valor não reside na densidade simbólica do texto, mas em sua capacidade de manter o leitor dentro do sistema.

Nos *sites* e fóruns virtuais voltados para autores independentes, essa mutação se evidencia empiricamente. As discussões concentram-se em métricas, estratégias de ranqueamento, escolhas de gênero e experimentos de *marketing*. O campo literário é absorvido pelo vocabulário da gestão. No *KBoards – Writers' Café*, por exemplo, são recorrentes tópicos como "KENP reads – is this right?", em que autores comparam discrepâncias nas páginas lidas e questionam a precisão dos relatórios de desempenho do *Kindle Unlimited* (KBoards, 2025). No subreddit *r/KDP*, multiplicam-se postagens sobre quedas repentinas na contagem de *Kindle Edition Normalized Page* e sobre métodos de aumentar a "retenção de leitura", como capítulos curtos, ganchos narrativos e lançamentos seriados (Reddit, 2025). Já no *KDP Community*, fórum oficial da *Amazon*, destacam-se debates técnicos sobre variações mensais no *KDP Select Global Fund*, ajustes de preços e atualização de capas e sinopses para melhorar a visibilidade nas buscas.

Nessas interações, a literatura é tratada como operação de engenharia de dados: o autor monitora gráficos, projeta estratégias, testa variáveis. A criação literária deixa de ser fim e passa a ser meio — uma etapa subordinada à lógica de administração algorítmica da produção simbólica. O resultado é uma economia de retroalimentação infinita, em que a produtividade se torna

condição de sobrevivência e o excesso, mecanismo de controle. A promessa de autonomia é substituída por uma forma de dependência sistêmica, na qual o autor se torna operador de uma máquina que o excede.

O desfecho desse processo é a financeirização da escrita. Cada página torna-se unidade de valor; cada leitura, microtransação; cada obra, ativo flutuante dentro de uma economia de atenção. A literatura é reconfigurada como mercado de dados, e o autor, como trabalhador de performance. A leitura deixa de ser encontro entre consciências e torna-se interação mensurável entre interfaces. O capitalismo de plataforma alcança, nesse ponto, seu ápice simbólico: transformar a imaginação em capital e o tempo da subjetividade em matéria econômica.

No conjunto, o *Kindle Direct Publishing*, o *Kindle Unlimited* e o *Kindle Edition Normalized Pages* compõem uma infraestrutura de captura total, na qual cada etapa — da escrita à leitura — é convertida em dado, medida e monetizada. O primeiro organiza a produção, o segundo administra o consumo, e o terceiro traduz ambos em cálculo. O resultado é a redução da cultura à contabilidade: o texto, o leitor e o autor passam a operar como componentes de uma máquina de rentabilidade simbólica. O que se apresenta como ecossistema de liberdade criativa é, em realidade, um sistema de racionalização da linguagem e de disciplinamento da imaginação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: LER SOB O IMPÉRIO DOS DADOS

O ecossistema *Kindle* é talvez a imagem mais pura do que Shoshana Zuboff (2020) chamou de *capitalismo de vigilância*. Nele, o que está em jogo não é apenas a venda de livros, mas a captura da vida mental. Cada sublinhado, cada pausa, cada retorno de página se transforma em dado — e cada dado é convertido em previsão. O leitor acredita estar apenas lendo, mas está sendo lido: por máquinas que observam o ritmo de seus olhos, a cadência de sua

atenção e a hesitação de seus desejos. O que era intimidade se torna mineração; o silêncio da leitura converte-se em matéria-prima para a economia da atenção. O *Kindle* é o confessionário de um tempo em que não há mais interioridade — há apenas rastros.

Essa captura silenciosa da leitura revela o verdadeiro motor da era digital: o excedente comportamental. Zuboff (2020) mostra que o capitalismo de vigilância não lucra com o produto, mas com o comportamento gerado em torno dele. No *Kindle*, o lucro não está no livro comprado, mas na leitura monitorada. Ler deixa de ser um gesto de introspecção e passa a ser uma operação contábil. A leitura é registrada, metrificada, rentabilizada. A promessa de liberdade de acesso esconde o preço da exposição total. Cada leitor é uma mina de previsibilidade, e a *Amazon* é o Estado algorítmico que explora seus veios invisíveis. A literatura se converte em sistema nervoso de um mercado que não quer leitores, mas dados pulsando.

Mas o poder do *Kindle* não se limita à vigilância — ele se manifesta como infraestrutura totalizante, tal como denuncia Evgeny Morozov (2016). A *Amazon* não apenas coleta informações: ela controla os meios pelos quais o mundo lê. Ao privatizar as condições materiais e simbólicas da leitura, ela cria um espaço fechado onde cada ato de interpretação está subordinado à lógica da plataforma. O *Kindle* não é um simples dispositivo: é uma arquitetura de governo. Tudo o que o leitor faz — baixar, destacar, abandonar — acontece dentro de um território corporativo. Ler no *Kindle* é existir sob soberania digital. E, como lembra Morozov, a liberdade prometida pelo Vale do Silício é apenas a forma mais sofisticada de controle.

A autonomia gerida, conceito central em Morozov (2016), encontra no *Kindle* sua encarnação perfeita. O leitor acredita estar escolhendo seus livros, mas na verdade caminha por trilhas invisíveis traçadas por algoritmos que conhecem seus desejos melhor do que ele mesmo. Essa liberdade programada é a ficção política da era dos dados: um espaço de ação delimitado, onde toda escolha já foi prevista. A leitura torna-se um roteiro cuja imprevisibilidade foi cuidadosamente anulada. O leitor, seduzido

pela sensação de poder, é na verdade a engrenagem dócil de uma máquina de predição. A autonomia literária — outrora conquista do sujeito moderno — dissolve-se na economia do clique.

Essa arquitetura de controle encontra sua força na adesão afetiva do leitor. É aqui que Byung-Chul Han (2018) oferece a chave mais desconcertante: o poder do nosso tempo não se impõe, ele seduz. No *Kindle*, o leitor não é coagido — ele é encantado. As estatísticas de progresso, os gráficos de metas e os lembretes de desempenho são dispositivos de prazer. O sujeito lê para se sentir eficiente, para ver sua barra de leitura avançar, para completar percentuais. A leitura se transforma em um jogo narcísico de autoaperfeiçoamento. O leitor neoliberal não precisa ser vigiado; ele se vigia com alegria. A psicopolítica substitui a censura: o controle agora tem o rosto do entusiasmo.

Han (2018) chama isso de poder positivo: um regime em que a dominação se mascara de liberdade. O leitor do *Kindle* não sente o peso do controle, mas o prazer da performance. Ele é o trabalhador e o produto de si mesmo, medindo sua própria atenção como quem mede produtividade. O ato de ler, que antes implicava pausa, dispersão e silêncio, é agora uma maratona de eficiência cognitiva. O tempo morto da leitura — aquele que fazia pensar — é convertido em tempo útil. O leitor lê, mas lê sob o ritmo do capital, transformando o prazer estético em dever estatístico. Ler tornou-se produzir — e produzir tornou-se obedecer.

Esse poder sedutor é o mais perigoso porque age de dentro para fora. A psicopolítica descrita por Han (2018) se infiltra na mente do leitor: ele internaliza as métricas e as transforma em critério de valor. O progresso de leitura se confunde com progresso intelectual; o número de páginas viradas substitui o questionamento. Assim, o *Kindle* não apenas registra o comportamento — ele o forma. O dispositivo educa a atenção, condiciona o desejo, programa o tempo. A liberdade é traduzida em performance e a subjetividade em relatório. Ler passa a ser uma forma de administrar-se. O leitor é o novo gerente de sua própria servidão.

Michel Foucault (2008) nos ensina que todo poder é uma técnica de governo da vida. No *Kindle*, essa governamentalidade atinge o pensamento, pois já não se governa o corpo, mas a atenção — o bem mais escasso do século XXI. O *Kindle* é um panóptico cognitivo: não impõe o que ler, mas define os modos de ler. O biopoder se desloca do campo físico para o mental. Controla-se o tempo, o ritmo, a persistência. O leitor é administrado pela arquitetura da plataforma, que transforma cada gesto em dado e cada dado em norma. O poder não diz *não leia*, mas *leia mais*, *leia melhor*, *leia sempre*. A obediência se disfarça de progresso.

A leitura, nesse contexto, torna-se biopolítica: uma forma de governo da atenção e da subjetividade. Foucault (2008) afirmava que o poder moderno é mais eficaz quando se torna invisível. O *Kindle* é essa invisibilidade encarnada — uma máquina que governa sem parecer governar. Ele oferece conforto, leveza, conveniência; mas sob essa superfície repousa uma racionalidade que gere, compara e corrige. O leitor, crendo-se livre, é moldado pelo dispositivo que o interpreta. A experiência do texto deixa de ser espaço de alteridade e torna-se processo de conformação. A literatura, reduzida a dado, deixa de revelar o mundo e passa a refletir o algoritmo.

Essa fusão entre psicopolítica e biopoder produz um sujeito híbrido: o leitor gerido. Ele é ao mesmo tempo consumidor, produto e trabalhador do próprio ato de ler. Cada movimento de seu olhar alimenta a máquina que o governa. Cada pausa é interpretada como falha de engajamento. A leitura perde sua dimensão de mistério — tudo é traduzido em sinal. O leitor gerido é a culminância do projeto neoliberal: um ser que acredita ser livre enquanto opera no interior de um sistema de predição. Ele lê, mas não se lê; vê o texto, mas não vê o olhar que o mede. Sua consciência é ocupada por métricas; sua imaginação, por sugestões.

Mas todo poder carrega em si sua fissura. O *Kindle* também revela o limite do controle: a leitura ainda escapa. Nenhum algoritmo é capaz de medir o instante em que o leitor se perde na frase, o momento em que o sentido resiste à estatística. Há sempre

um resto — um silêncio que o dado não captura. É nesse intervalo que mora a liberdade. Foucault (2008) diria que onde há poder, há resistência; e ler, hoje, é precisamente o ato de resistir à legibilidade total. Quando o leitor desacelera, quando recusa o impulso de virar a próxima página, ele interrompe o circuito da captura. A pausa torna-se o gesto político por excelência.

Mas a insurgência não se limita à pausa: manifesta-se também na escolha imprevisível, no erro deliberado, no gesto que desafia a economia da atenção. Ler o que não é sugerido, abandonar a obra mais vendida, destacar o que não interessa, sublinhar o que não tem função — tudo isso constitui uma pequena desobediência. O leitor insurgente sabota o algoritmo pela indiferença, corrompe a lógica da eficiência pela dispersão. Sua atenção flutua, e, nesse flutuar, ele reinstaura o acaso, essa força que nenhuma máquina pode calcular.

Entretanto, é preciso reconhecer que tais gestos insurgentes são frágeis e quase impossíveis. O próprio ambiente do *Kindle* foi desenhado para domesticar o olhar e conduzir o desejo: é difícil não marcar um trecho, não aceitar uma recomendação, não se deixar guiar pela promessa de eficiência. O leitor contemporâneo se move em um território de captura tão sutil que até sua resistência pode ser prevista e incorporada. Ainda assim, há brechas possíveis — ler *offline*, desativar a sincronização, recusar a lógica das estatísticas, criar ruído no sistema.

Talvez, porém, a insurgência maior seja retornar ao impresso. O livro, sobrevivente de cinco séculos, resiste como a mais estável e engenhosa das tecnologias cognitivas. Desde o códice medieval, seu formato essencial pouco se alterou: duas capas, páginas numeradas, margens brancas — um espaço de finitude que, paradoxalmente, abriga o infinito. O livro é uma máquina de silêncio e demora, um artefato que não coleta, não armazena, não notifica. Nele, o ato de ler volta a ser um acontecimento íntimo, irredutível a qualquer forma de métrica.

Enquanto o *Kindle* transforma o gesto de ler em dado, o livro impresso o devolve à experiência. No papel, a leitura recupera sua

gravidade material: o peso nas mãos, o som da página virada, o cheiro do tempo. Cada marca feita à caneta, cada dobra, cada mancha é inscrição de uma presença humana, não de um registro algorítmico. O livro carrega a memória do corpo — ele envelhece com o leitor. E essa cumplicidade física, essa lentidão tátil, constitui o que o digital jamais poderá simular: a consciência do tempo como duração, não como desempenho.

O livro impresso é, portanto, o refúgio e o manifesto. Sua persistência atravessa revoluções técnicas, guerras, incêndios e modas passageiras. É a tecnologia "perfeita" não porque seja imune à transformação, mas porque sobrevive a todas, adaptando-se sem perder sua essência. O códice permanece a forma que mais preserva o direito ao silêncio e ao esquecimento — dois bens que o capitalismo de dados tenta abolir. Retornar ao livro é, assim, um gesto de insurgência temporal: ler contra a aceleração, lembrar contra o esquecimento, permanecer contra o fluxo.

O *Kindle*, com sua promessa de ordem, clareza e eficiência, é o espelho de um tempo que teme o silêncio. Ele nos convida a acreditar que ler é acumular, que compreender é quantificar, que o pensamento pode ser previsto. Mas a leitura verdadeira continua sendo o contrário disso: um espaço de opacidade, de hesitação, de risco. Quando tudo é medido, pensar é desobedecer. Ler, nesse mundo de dados, é um ato de desmedida — um gesto anacrônico que insiste em manter viva a chama do indomável. Ler é insurgir: fazer do tempo perdido uma forma de presença, da distração um ato político, da contemplação um exercício de desobediência. E, talvez, ao abrir novamente um livro de papel, o leitor reencontre o gesto inaugural da leitura.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, C. **A cauda longa:** do mercado de massa para o mercado de nicho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

FOUCAULT, M. **O nascimento da biopolítica:** curso no Collège de France (1978-1979). Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

GARCIA, J. M.; MUNARI, A. C. O leitor convergente: as características perceptivas-cognitivas do leitor do Kindle. *In*: GABRIEL, R.; GUIMARÃES, R. E.; TOWNSEND, S. A. M. (org.). **Alfabetização**: interculturalidade, cognição e diversidade linguística. Campinas: Pontes, 2021.

HAN, B. **Psicopolítica**: o neoliberalismo e as novas técnicas de poder. Trad. Maurício Liesen. Belo Horizonte: Âyiné, 2018.

KBOARDS – Writers' Café. **Tópico: KENP reads – is this right?**. KBoards Forum, 2025. Disponível em: https://www.kboards.com/forums/writers-cafe/. Acesso em: 20 out. 2025.

MOROZOV, E. **A loucura do solucionismo tecnológico**. Trad. Rafael Mantovani. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

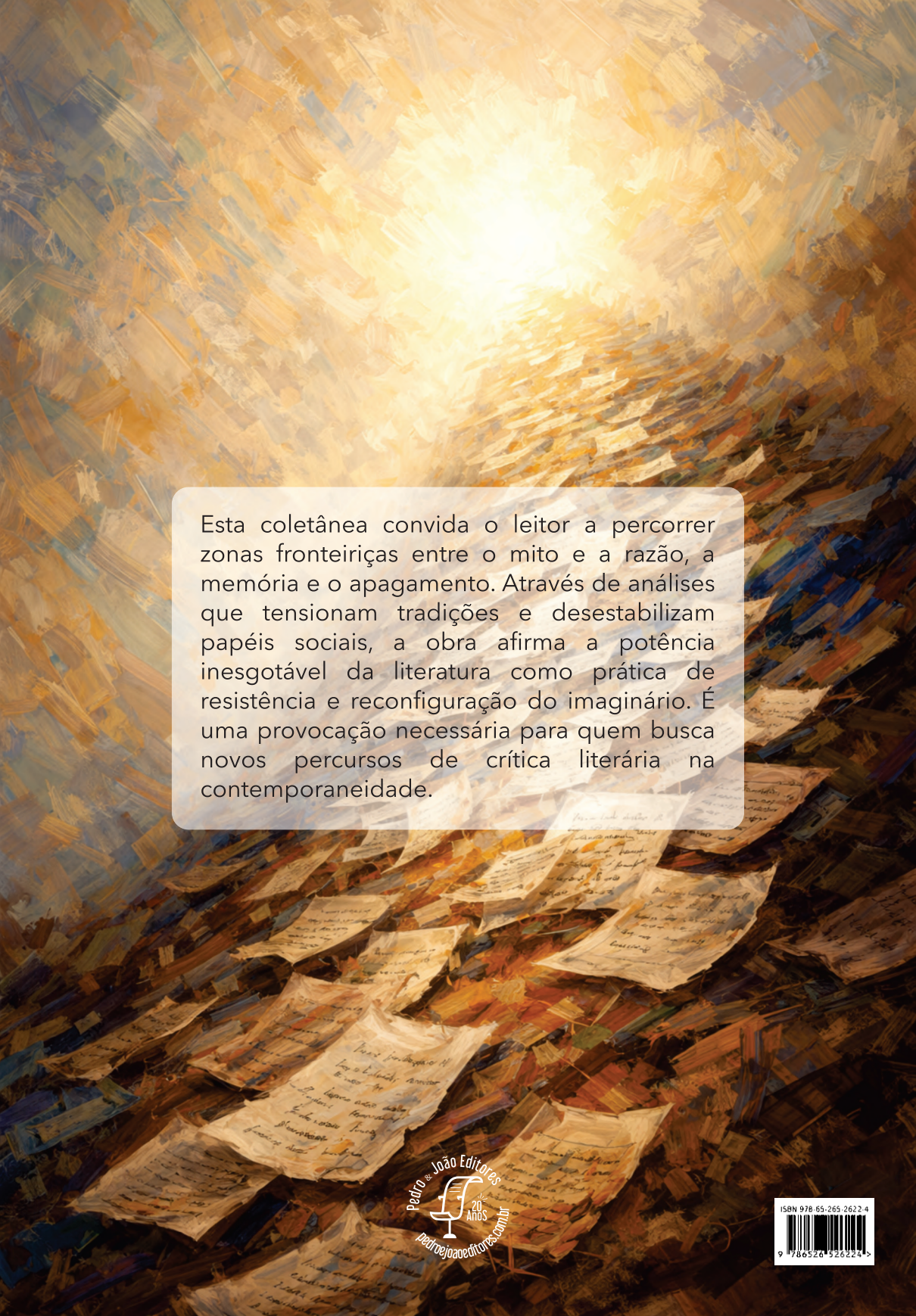
NOBLIT, C. **KDP Global Fund Payouts**. Written Word Media, 2025. Disponível em: https://www.writtenwordmedia.com/kdp-global-fund-payouts/. Acesso em: 10 dez. 2025.

REDDIT. *r/KDP – Kindle Direct Publishing Community*. Postagem: "KDP Global Fund keeps growing but is the same per page rate". Reddit, 2025. Disponível em: https://www.reddit.com/r/KDP/comments/. Acesso em: 10 dez. 2025.

SANTAELLA, L. **Comunicação ubíqua**: repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2014.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço:** o perfil cognitivo do leitor imersivo. São Paulo: Paulus, 2004.

ZUBOFF, S. **A era do capitalismo de vigilância:** a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Trad. George Schlesinger. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2020.



Esta coletânea convida o leitor a percorrer zonas fronteiriças entre o mito e a razão, a memória e o apagamento. Através de análises que tensionam tradições e desestabilizam papéis sociais, a obra afirma a potência inesgotável da literatura como prática de resistência e reconfiguração do imaginário. É uma provocação necessária para quem busca novos percursos de crítica literária na contemporaneidade.

Pedro & João Editores
20 Años
pedroejoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-2622-4