Fernando Simplício dos Santos
(organizador)

Correntes críticas: da tradição à contemporaneidade

Temática
Editora & Cursos

A obra *Correntes críticas: da tradição à contemporaneidade* propõe um mapeamento teórico de algumas das principais correntes críticas, aplicadas à leitura e interpretação de ficção literária. Ao reunir diferentes textos e abordagens, perpassando do formalismo russo às perspectivas contemporâneas, este livro, além de apresentar os fundamentos de cada corrente, discute como tais teorias ampliam os debates e sentidos da literatura. A obra é uma importante ferramenta de pesquisa e reflexão para estudantes, professores e pesquisadores que almejam entender a arte literária e o campo teórico enquanto objetos de conhecimento.

Elizabeth Cavalcante de Lima (IFRO)

ISBN 978-65-5273-072-5

Fernando Simplício dos Santos
(organizador)

CORRENTES CRÍTICAS:
DA TRADIÇÃO À CONTEMPORANEIDADE

Temática Editora e Cursos
Porto Velho – Rondônia, 2025

Copyright © by Fernando Simplício dos Santos e Temática Editora e Cursos

Temática Editora e Cursos - CNPJ 43.725.908/0001-75
Rua José de Alencar, 2868, Centro, CEP 76.801-064, Porto Velho-RO
(69) 99249-5018 | 98408-9410 (WhatsApp)
www.tematicaeditora.com.br / info@tematicaeditora.com.br

Chefe editorial
Eva da Silva Alves – Doutora em Educação – TEC – RO/Norte

Preparação e revisão editorial
Renato Fernandes Caetano

Revisão ortográfica e gramatical
José Maiko Farias Amim

Design editorial de capa
Rogério Mota

Preparação de textos
Wesllen da Silva Xavier

Conselho editorial
Renato Fernandes Caetano – Presidente – Doutor em Antropologia Social – TEC – RO/Norte
José Flávio da Paz – Doutor em Estudos Literários – UNIR – RO/Norte
Raimundo Nonato Pereira da Silva – Doutor em Ciência Política – UFAM – AM/Norte
João Paulo Silva Martins – Mestre em Filosofia – UFAC – AC/Norte
Valéria Silva Ferreira – Doutora em Educação – UNIVALI – SC/Sul
Ivenise Teresinha Gonzaga Santinon – Doutora em Ciências da Religião – PUC Campinas – SP/Sudeste
Juliano Xavier da Silva Costa – Doutor em Educação – La Salle – MT/Centro-Oeste
Aila Luzia Pinheiro de Andrade – Doutora em Teologia – UNICAP – PE/Nordeste
Juan Carlos Crespo Avaroma – Doutor Honoris Causa em Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural – Universidad Autónoma Del Beni – Bolívia
Maria Del Pilar Gamarra Téllez – Doutora Honoris Causa em História da Amazônia – Universidad Mayor de San Andres – Bolívia

Conselho científico de área: Linguística e Literatura
José Flávio da Paz – Doutor em Estudos Literários – UNIR – RO/Norte
Auxiliadora dos Santos Pinto – Doutora em Letras – UNIR – RO/Norte
Miguel Nenevé – Doutor em inglês: Estudos Linguísticos e Literários – UNIR – RO/Norte
Rogério Mota – Mestre em Estudos Literários – TEC – RJ/Sudeste
José Maiko Farias Amim - Mestre em Estudos Literários – RO/Norte

Responsabilidade de autoria

Os autores assumem a responsabilidade pelo conteúdo desta obra, garantindo sua veracidade, autenticidade e conformidade com as normas éticas da pesquisa científica. Além disso, asseguram que todos os direitos de terceiros foram devidamente respeitados e que as permissões necessárias foram obtidas para o uso de materiais protegidos por direitos autorais. A Temática Editora e Cursos e seu Conselho Editorial não se responsabilizam por eventuais erros ou omissões nos dados apresentados, nem endossam necessariamente as opiniões expressas pelos autores.

Versão digital da obra

DOI: 10.5935/978-65-5273-072-5.B0001

A versão digital desta obra poderá ser acessada gratuitamente no DOI acima ou na página institucional da Temática Editora e Cursos: https://www.tematicaeditora.com.br/blank-1

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C849

Correntes críticas [recurso eletrônico] : da tradição à contemporaneidade / organização Fernando Simplício dos Santos. - 1. ed. - Porto Velho [RO] : Temática Editora & Cursos, 2025.
recurso digital ; 15 MB

Formato: ebook
Modo de acesso: world wide web
ISBN 978-65-5273-072-5 (recurso eletrônico)

1. Crítica literária. 2. Teoria literária. 3. Santos, Fernando Simplício dos. 4. Livros eletrônicos.

CDD: 801.95
25-98460.0 CDU: 82.09

Carla Rosa Martins Gonçalves - Bibliotecária - CRB-7/4782

31/05/2025 03/06/2025

SUMÁRIO

Apresentação **6**

Fernando Simplício dos Santos

1 Entre a violência e o trauma: Uma análise do romance *Diário da Queda*, de Michel Laub **10**

Habacuque Sousa Amorim

2 Fábricas vazias, símbolos cheios: uma análise formalista e hermenêutica de *Leurs Enfants Après Eux* **27**

Rodrigo de Barros Pereira Framil

3 Análise de *Noite na Taverna*, sob a perspectiva da crítica dialética de Antonio Candido **48**

Suelen Pereira Bastos

4 A recepção em *Loba*: o verbal e o visual na construção do leitor implícito na obra **61**

Damaris Lucena da Silva

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

5 Da luz às sombras: o sistema simbólico em *Adagio Appassionato*, de Menalton Braff **76**

Ana Gabriele da Silva Soares

6 Interseccionalidade e opressões sociais: uma leitura de *Cor da ternura* sob a perspectiva da sociocrítica **92**

Aline Lima Santos de Paulo

7 Os arranjos estéticos do verbal e do visual em *Tenho medo do monstro*: caminhos para a recepção **110**

Vanderléia de Oliveira

Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina

8 A representação da identidade e ancestralidade Huni Kuin na personagem Mukani em *Mukani descobre sua força*: uma análise a partir de recortes narrativos 127

Maria Clara Rodrigues de Resende

9 Rupi Kaur: a representação do corpo na poesia feminina 143

Clara Luz Martins Vaz

10 A ditadura civil-militar nas narrativas de Alfredo Guimarães Garcia e Milton Hatoum: uma abordagem comparatista intertextual 160

Ruth Ferreira Bezerra

Sobre os autores 170

APRESENTAÇÃO

"Criticar a crítica é a coisa mais difícil que conheço.
O mesmo que saltar por cima da própria sombra."

Araripe Júnior.

Os textos que fazem parte desta edição foram elaborados no transcorrer das aulas da disciplina intitulada "Correntes Críticas", ministrada por mim, professor Doutor Fernando Simplício dos Santos, no âmbito do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL), da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), entre outubro de 2024 e março de 2025. *Stricto sensu*, as atividades abordaram características gerais da teoria, crítica e história da literatura, publicadas nos séculos XX e XXI, com o intuito de aprofundar apreciações de produções ficcionais, previamente selecionadas pelos alunos.

Nessa seara significativa, considerando que seja possível delimitar certas abordagens analíticas relacionadas ao estudo metodológico da literatura, o objetivo geral da disciplina foi explorar interconexões entre literatura e outras expressões artístico-culturais. Com efeito, isso também envolveu discussões realizadas entre todos os participantes do curso sobre questões atinentes, por exemplo, à tradição, ao cânone, à recepção e à criação da obra literária – temas estes que foram sempre debatidos em consonância com critérios instituídos pelas correntes críticas que foram por todos nós avaliadas. Além disso, ao examinar conceitos literários basilares, buscou-se, num primeiro momento, compreender critérios atribuídos à crítica sociológica e à crítica estruturalista, predominantes nos séculos XIX e XX, respectivamente. Para mapear as definições dessas duas categorias, observamos os fundamentos sublinhados por Antonio Candido, ao verificar, por exemplo, que

> De fato, antes procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando-se mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que sua importância deriva de operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de qualquer

> condicionamento, sobretudo, social, considerando inoperante como elemento de compreensão. Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. (Candido, 1985, p. 4).

Neste excerto, Candido enfatiza que, na atualidade, torna-se muito difícil avaliar uma composição literária, de modo a ignorar essas duas vertentes que, para ele, são pilares das modernas correntes críticas. Hoje, reconhece-se de forma inquestionável a importância de conceitos ou de teorias, imersos em uma era pós-crítica, como, por exemplo, da Decolonialidade, da Colonialidade ou até mesmo de certa Desobediência Epistêmica. Mas a um só tempo, em nossa contemporaneidade, há inúmeras tendências analíticas que estão, inevitavelmente, configuradas e reconfiguradas por perspectivas teóricas que visam a ignorar um diálogo com a tradição, deixando, portanto, de lado a abordagem das correntes críticas como ferramentas que auxiliam a interpretação.

Nessa cadência, os trabalhos aqui publicados foram elaborados ou reelaborados por meio de apresentações de seminários, de escritas de resenhas e de outros tipos de análises prévias, feitas como requisito avaliativo para a aprovação na referida disciplina. Depois disso, ao término das aulas, os manuscritos foram redigidos pelos discentes, de forma a organizar as análises que versam sobre as correntes críticas avaliadas nas aulas, isto é, problematizando questões relativas ao Formalismo Russo, ao Estruturalismo, à Sociocrítica, ao *New Criticism*, à Crítica Psicanalítica, à Estética da Recepção, à Crítica Feminista, aos Estudos Culturais, entre outras.

Sob tal enfoque, as discussões realizadas por nós giraram em torno de teorias de Roman Jakobson, Yuri Tynianov, Boris Eikhenbaum, Viktor Chklovsky, Hans Robert Jauss, Roland Barthes, Paul Ricœur, Silvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo, Alfredo Bosi, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Haroldo de Campos, Silviano Santiago, Tzvetan Todorov, José

Luís Jobim, Roberto Acízelo de Souza, Walter Mignolo, Walter Benjamin, Luiz Costa Lima, Angel Rama, Roberto Schwarz, Ana Pizarro, Renato Ortiz, entre outros.

Destacando os caminhos do pensamento crítico de tais autores, além das particularidades ressaltadas anteriormente, examinamos as seguintes temáticas: 1) os fundamentos da história, da crítica e da teoria literárias; 2) as relações entre crítica literária, circulação, comparatismo e peculiaridades culturais amazônicas; 3) o intelectual e o "entre-lugar no discurso crítico latino-americano"; 4) os métodos críticos de Silvio Romero, de Tristão de Alencar Araripe Júnior e de Antonio Candido; 5) as inter-relações entre literatura, cultura e subdesenvolvimento; 6) crítica literária, literatura amazônica e decolonialidade; 7) outras vertentes críticas contemporâneas.

Portanto, este volume é composto, notadamente, por contribuições de mestrandos do PPGMEL-UNIR, e, com a realização desta publicação, agora todos os trabalhos aqui selecionados passam a estar disponíveis, em formato de capítulo de livro, ao público acadêmico e a todas as pessoas interessadas pelos estudos do texto literário ou de questões que compreendem as correntes críticas aqui elencadas.

Desse modo, eu, Fernando Simplício dos Santos, agradeço à coordenação do Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL), à Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e, especialmente, aos discentes que participaram da disciplina de "Correntes Críticas" e colaboraram para a confecção desta obra: Habacuque Souza Amorim, Rodrigo de Barros Pereira Framil, Suelen Pereira Bastos, Damaris Lucena da Silva, Ana Gabriele da Silva Soares, Aline Lima Santos de Paulo, Maria Clara Rodrigues de Resende, Clara Luz Martins Vaz, Ruth Ferreira Bezerra, Vanderléia de Oliveira. Agradeço, ainda, à docente Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina – coautora de dois textos escritos por discentes sob sua orientação.

Finalmente, destaco que este volume oferece aos leitores importantes apreciações que, sem dúvida, contribuem para o aperfeiçoamento de pesquisas feitas nas áreas da crítica, teoria e história literárias, além de cooperarem, do mesmo modo, para ilustrar análises metodológicas de textos ficcionais e de outras expressões artístico-culturais

que enriquecem, cada vez mais, parte do imaginário coletivo, constituído e reconstituído através dos tempos.

Porto Velho-RO, 20 de maio de 2025.

Fernando Simplício dos Santos

Professor do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL), da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985.

JÚNIOR, Araripe. *In*: CAIRO, Luiz Roberto Velloso. **O salto por cima da própria sombra**: o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura. São Paulo: Annablume, 1996.

1

ENTRE A VIOLÊNCIA E O TRAUMA: UMA ANÁLISE DO ROMANCE *DIÁRIO DA QUEDA*, DE MICHEL LAUB

Habacuque Sousa Amorim[1]

INTRODUÇÃO

Lançado em 2011, *Diário da Queda* é o quinto romance do escritor e jornalista brasileiro Michel Laub; além dessa obra, o autor escreveu nove romances, a saber: *Música Anterior* (2001), *Longe da Água* (2004), *O Segundo Tempo* (2006), *O Gato diz Adeus* (2009), *A Maçã Envenenada* (2013), *O Tribunal da quinta-feira* (2016), *Solução de dois Estados* (2020) e *Passeio com o Gigante* (2024).

O enredo de *Diário da Queda* gira em torno da memória de um judeu em sua fase adulta, com aproximadamente 40 anos de idade, que recorda acontecimentos de sua fase juvenil, quando compactua com a queda de um colega de classe, no dia em que este fazia anos, além de abordar sua conflituosa relação com o pai. É desse "ir e vir de memórias e recordações" que a tessitura narrativa se constitui. A disposição estrutural do romance contribui de forma significativa para configurar a maneira como estão organizadas as memórias do narrador-personagem, o que nos permitir caracterizar o romance, entre outras formas, na estética teórica do *Bildungsroman*[2], uma vez que a narrativa acompanha a personagem

[1] Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2018). Especializado em Ensino de Língua Portuguesa, pela Faculdade Integrada Instituto Souza (2024), em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa, pela Faculdade Integrada Instituto Souza (2024), e em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pela Faculdade de Tecnologia e Ciências do Alto Paranaíba (2020). Tem experiência na área de Letras Português, com ênfase em língua portuguesa e literatura brasileira. Mestrando em Estudos Literários pela UNIR. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES. Atualmente é professor de língua portuguesa na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio São Luiz, na cidade de Porto Velho - RO. E-mail: habacuquesousa@gmail.com

[2] Termo alemão para designar Romance de formação/aprendizagem. O *Bildungsroman* é assinalado por acompanhar o amadurecimento da personagem, desde o seu processo psicológico, moral, físico e/ou ainda político-social. O termo é cunhado pelo professor alemão Karl Morgenstein (1770-1852).

principal desde a juventude até a fase adulta, justificando como se desenvolveu sua psique.

A estrutura do romance está distribuída da seguinte forma: “Algumas coisas que sei sobre o meu avô”; “Algumas coisas que sei sobre o meu pai”; “Algumas coisas que sei sobre mim”; “Notas (1)”; “Mais algumas coisas que sei sobre o meu avô”; “Mais algumas coisas que sei sobre o meu pai”; “Mais algumas coisas que sei sobre mim”; “Notas (2)”; “Notas (3)”; “A queda”; “O diário”. Constituído em onze partes, o romance apresenta títulos que se integram de forma memorialística: eles revelam “algumas coisas que sei sobre o meu pai e sobre o meu avô” e “algumas coisas que sei sobre mim”; mais adiante o narrador complementa “mais algumas coisas que sei sobre meu pai e sobre o meu avô” e “mais algumas coisas que sei sobre mim”. Percebe-se dessa forma que o narrador não sabe tudo sobre si, sobre o pai e sobre o avô. Não há no romance o sumário, e, ao fim da capa e capa de abertura, inicia-se a narrativa; há de se destacar ainda que os parágrafos são numerados.

A escrita fragmentada elaborada por Laub (2011) é um moderno recurso estilístico que possibilita abordar um leque maior de assuntos dentro da narrativa. Bem harmonizado ao fluxo de consciência das personagens, o recurso traz uma maior expressividade à obra, às vezes, até de forma atemporal, não linear. Em *Diário da Queda*, essa disposição fragmentária é operada por um narrador autodiegético[3], que procede, de forma sistemática, às rememorações do pai e do avô com o intuito de analisar a diluição do trauma em sua família, momento em que as imagens giram em torno de Auschwitz e do antissemitismo. Dá-se um destaque especial a essas imagens, ao modo como elas são expressas, de forma traumática, a partir das recordações familiares narradas. Retomando certas observações teóricas de Schollhammer, podemos destacar que

> A narrativa construída sobre a figura do trauma tornou-se a ficção psicanalítica preferida, pois permite que o incidente traumático pessoal remeta metonimicamente ao trauma da história e porque

[3] O romance em questão apresenta um narrador que narra a sua própria história, constituindo-se assim como um protagonista da narrativa.

> assim se justifica a necessidade de reconstrução da identidade individual numa identidade mais ampla, histórica, que o escritor trata de recuperar. (Schollhammer, 2013, p. 327).

O que se percebe nessa narrativa figurada sobre o trauma é que há um incessante deslocamento da personagem ao passado em busca da compreensão do fato ocorrido. O espaço psicológico da narrativa articula-se com o ambiente e conduz a representação de eventos memoráveis da história de vida da personagem principal. As formas construídas organizam-se da seguinte maneira: 1) "A queda do menino João"; 2) "O suicídio do avô"; 3) "A morte do pai, agravada pelo Alzheimer"; tudo isso é diluído na tessitura narrativa de modo um tanto quanto especial.

Nesta pesquisa, valemo-nos da crítica psicanalítica para apreciar os aspectos psicológicos das personagens e os conflitos emocionais na obra em questão. A opção pela crítica psicanalítica como fundamentação teórica justifica-se pela natureza do romance *Diário da Queda*, que articula trauma, memória e violência psíquica de forma profundamente subjetiva e não linear. A obra explora as reverberações de Auschwitz, a culpa da personagem por compactuar com a queda de um colega, a relação conflituosa com o pai e o impacto de um campo de concentração na vida do avô judeu; tudo isso se interliga na vida de um narrador dividido entre o passado e o presente. Há, portanto, a demanda por um instrumental teórico capaz de analisar não apenas os eventos narrados, mas os mecanismos inconscientes que os estruturam. A psicanálise, com seus conceitos de repetição e transmissão intergeracional do trauma, oferece as ferramentas ideais para entendermos como a história familiar se inscreve na psique do protagonista e na própria organização da narrativa.

Na esteira reflexiva de tais averiguações, a proposta central é discutir como a tessitura narrativa problematiza temas que giram em torno da violência psíquica e do trauma, tendo como pano de fundo a representação histórica e política da Segunda Guerra Mundial. Para a composição teórica da violência e do trauma, resgataremos as contribuições de Jaime Ginzburg (2012), Schollhammer (2013) e Freud (2010). Nesse viés, nossa hipótese é que o romance *Diário da Queda* problematiza os temas da violência e do trauma, revelando a maneira pela qual a narrativa se organiza a partir das lembranças do narrador.

VIOLÊNCIA

A palavra violência pode ser utilizada em contextos diversos. Empregamo-la em situações de violência psicológica, simbólica, física, sexual, entre outras; a ela também nos referimos para qualificar situações específicas como humilhações graves, intimidações verbais ou até mesmo agressões físicas. O termo "também remete a vários campos de desumanização e hostilidade, como a generalização da miséria, exploração de crianças e a imposição da fome." (Ginzburg, 2012, p. 11). É um termo utilizado para se referir a situações marcadas por um horror indescritível, com níveis de sofrimento que ultrapassam o imaginável e não deveriam existir, tal qual Auschwitz.

Em *Diário da Queda*, a problemática da violência é constante enquanto componente formador do sujeito. De um lado, ela é a razão dos danos físicos e psicológicos sofridos pelo avô da personagem, enquanto sobrevivente de Auschwitz, de outro, enquanto prática de experiência humana contra um não judeu. Laub (2011) constrói na narrativa diversas cenas de manifestações coercitivas contra João, um aluno pobre e não judeu inserido em uma escola judaica de Porto Alegre na década de 1980. O narrador-personagem nos revela que

> 30.
> Havia outros não judeus na escola, mas nenhum como João. Uma vez um deles segurou um colega e o arrastou por quarenta metros e esticou seu braço direito e bateu com um portão de ferro várias vezes nos dedos, e quando o colega estava se contorcendo ele pegou o braço esquerdo e fez a mesma coisa. João era diferente: o colega o mandava ficar de pé, e ele ficava. O colega jogava o sanduíche de João longe, e ele ia buscar. O colega segurava João e o forçava a comer o sanduíche, mordida por mordida, e no rosto de João não se via nada – nenhuma dor, nenhum apelo, nenhuma expressão. (Laub, 2011, p. 29).

Os relatos de *bullying* violento perpetrado contra João e outros não judeus em uma escola judaica revelam uma prática que se manifesta constantemente no espaço escolar. Podemos declarar, com Schollhammer (2013, p. 326), que a narrativa ganha um peso de "paralelismo invertido com

o holocausto vivenciado e silenciado pelo avô do protagonista", mais ainda pela forma significativa com que o romance aborda a violência, operando uma inversão de valores: de um lado, um prisioneiro judeu, de outro, um gói[4] refém de vários judeus.

As manifestações de violência física e psicológica em *Diário da Queda* caracterizam o narrador-personagem como um *agente de violência* que concretiza o agenciamento de agressividade contra o próximo (Ginzburg, 2012, p. 31), e é nesse ponto de análise e/ou de conhecimento que se centra sua narração, constituída como é pelas reminiscências de uma pessoa adulta que relata um fato traumático e coercitivo de sua juventude. O narrador elucida a ação coercitiva desencadeada contra João em termos de um rito de iniciação de violência, conforme o fragmento abaixo:

> 32.
> A música começava assim, *come areia, come areia.* Era como um ritual, o incentivo enquanto João virava o rosto e tentava escapar dos golpes até não resistir e abrir a boca, o gosto quente e áspero, sola de tênis na cara, e só aí o agressor cansava e os gritos diminuíam e João era deixado até se levantar já sozinho, ainda vermelho e ajeitando a roupa e pegando de novo a mochila e subindo de novo as escadas como admissão pública do quanto ele era sujo, e fraco, e desprezível. (Laub, 2011, p. 20).

A prática de *Bullying* acima transcrita parece ser um rito de iniciação, com a flexão do verbo comer, em sua forma indicativa, sinalizando uma forma verbal de ação. A narrativa acrescenta que tudo isso corrobora a confirmação do "quanto ele era sujo, e fraco, e desprezível." A estética romanesca de Laub, no que diz respeito à construção da violência, fazendo aqui um paralelo, parece-nos dialogar com a composição de Graciliano Ramos (2024), em especial, em *São Bernardo*. Em concordância com Benjamin Abdala Jr. e Samira Campelli (1990, p. 266), os componentes que "aparecem no romance são complexos, contraditórios." Em *São Bernardo*, a

[4] Na comunidade judaica, o termo se refere aos indivíduos ou povos que não têm origem no judaísmo.

personagem principal, Paulo Honório, é caracterizada como um *agente de violência*, quando agride um de seus funcionários, o Marciano.

> Você está se fazendo besta, seu corno?
> Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. levantou-se zonzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas. A última deixou-o esperneando na poeira. Enfim ergueu-se e saiu de cabeça baixa, trocando os passos e limpando com a manga o nariz, que escorria sangue. (Ramos, 2024, p. 126).

Essas reflexões paralelas nos fazem compreender que a identificação do narrador como um *agente de violência* seria um ponto de partida para a análise, embora, em *Diário da Queda*, a violência seja visível na juventude da personagem, enquanto em *São Bernardo*, na fase adulta do protagonista. Dentro dessas duas perspectivas, podemos citar Ginzburg, que acrescenta:

> Aqui a violência é entendida como uma situação, agenciada por um ser humano ou um grupo de seres humanos, capaz de produzir danos físicos em outro ser humano ou outros grupos de seres humanos. Estou entendendo a violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. A violência, tal como definida aqui, envolve o interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou leva-lo à morte. (Ginzburg, 2012, p. 11).

A violência tem a sua construção no espaço e no tempo. Sua figura está intrinsecamente ligada aos processos históricos. Em *Diário da Queda*, temos como pano de fundo a Segunda Guerra Mundial (1939-1345), marcada por extrema violência e desumanização, dentro e fora dos campos de concentração nazistas. A história do Brasil também é "constituída de modos violentos, desde a colonização, a escravidão, passando pelas ditaduras até o presente." (Ginzburg, 2012, p. 9). Talvez seja por isso que as escritas literárias de alguns romancistas brasileiros tenham como campo os processos estruturais envoltos em violência, como as de Guimarães Rosa e Michel Laub.

A construção da narrativa, através das reminiscências do narrador-personagem, nos revela que "aos treze anos eu tinha: [...] um soco inglês, um

pequeno canivete." (Laub, 2011, p. 12). A frase revela uma predisposição à violência, cujo sentido é ampliado quando o narrador afirma que:

> 9.
> Uma escola judaica, pelo menos uma escola como a nossa, em que alguns alunos chegam de motorista, outros passam anos sendo ridicularizado, um deles com a merenda cuspida todos os dias, outro trancado numa casa de máquinas a cada recreio, e o colega que se machucou no aniversário já havia sofrido com isso, nos anos anteriores ele foi repetidamente enterrado na areia – uma escola judaica é mais ou menos como qualquer outra. (Laub, 2011, p. 11).

Segundo a personagem, a escola em que estudava não destoava das demais. Percebemos que a coerção física e psicológica é o mote central da narrativa, passando pelos acontecimentos do avô, prisioneiro em Auschwitz e, posteriormente, suicida, pela doença de Alzheimer do pai e pela queda do menino João; tudo isso se interliga de forma fragmentária às rememorações do narrador. A imagem memorialística que mais o marcou é assim descrita "se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa" (Laub, 2011, p. 15) e "para mim tudo começa aos treze anos, quando deixei João cair na festa de aniversário." (Laub, 2011, p. 33). Nesses fragmentos, a articulação da imagem traz uma sensação de pesar e mal-estar à personagem. A passagem a seguir elucida bem o ocorrido:

> [...] embora isso só tenha acontecido uma vez, na hora do parabéns, e naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto treze vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros -- nesse dia a rede se abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão. (Laub, 2011, p. 10).

Como relatado, era comumente uma comemoração em que se levanta o aniversariante no *Bah Mitzvah*[5]. A comemoração em questão possui uma configuração de corpo em dor. Há no romance uma relação direta entre a imagem da queda e a articulação do fluxo de consciência da personagem:

[5] *Bar Mitzvah* é uma cerimônia judaica em que se celebra a passagem de um menino judeu para a fase adulta, em específico, quando ele completa treze anos. O vocábulo *Bar Mitzvah* significa "filho do mandamento" ou "filho da lei". A celebração é dirigida por um rabino e pode acontecer na sinagoga ou em um espaço da preferência dos responsáveis.

> Ao cair ele machucou uma vértebra, teve de ficar de cama dois meses, usar colete ortopédico por mais alguns meses e fazer fisioterapia durante todo esse tempo, tudo depois de ter sido levado para o hospital e a festa ter se encerrado numa atmosfera geral de perplexidade, ao menos entre os adultos presentes, e um dos que deveriam ter segurado esse colega era eu. (Laub, 2011, p. 11).

A construção da cena nos permite observar um elemento bem importante: a configuração da violência como ruptura de agressividade é uma configuração de melancolia, uma forma de fragilização do eu, a perda da sua própria referência. O fluxo de consciência parece fluir exatamente com a queda do menino João: "[...] era só ter esticado o braço, só ter amortecido o impacto e João teria levantado, e eu nunca mais veria nele o desdobramento do que tinha feito por tanto tempo até acabado ali [...]." (Laub, 2011, p. 22).

Em *Diário da Queda*, o agressor se importa com o agredido, tem-se uma expurgação da tendência dominante de violência, há uma permissão de entrada da empatia, uma disponibilidade emotiva; para essa perspectiva, a criação do laço de afetividade se dá exatamente através da queda. Nesse sentido, Schollhammer acrescenta que:

> Na prosa contemporânea o impacto afetivo não surge em decorrência do supérfluo dentro da descrição representativa, senão em consequência de uma redução radical do descritivo, de uma subtração na estrutura narrativa da construção sintática de ação e da preeminência da oralidade contundente do discurso à procura do impacto cruel da palavra-corpo [...] o afeto é assim a entender como a transformação sensível em reação a certa situação, coisa ou evento. (Schollhammer, 2013, p. 173).

A voz do narrador, quanto à queda de João no dia de seu aniversário, expressa uma consciência pesada, holística e ordenadora, que parte de uma condição que vai ao encontro da intropatia afetiva. Mais adiante na narrativa, tem-se o reaparecimento do colega na escola e a tentativa de uma reaproximação.

> 20.
> [...] de como ele reapareceu na escola meses depois. De como criei coragem para me aproximar dele, uma pergunta quando os dois estão no corredor esperando pela próxima aula, um comentário qualquer sobre a prova na semana seguinte ou o casaco do professor que estava sempre cheio de caspa, e da maneira como ele respondeu ao meu comentário, como se aquela fosse uma conversa qualquer e fosse possível para qualquer um de nós esquecer que ele estava de colete ortopédico, e a cada vez que ele levantava era como se todos prestassem atenção se estava caminhando de forma diferente, com um passo um pouco mais alto que o outro, um ritmo levemente irregular que acompanharia para sempre a ele e aos que estavam na festa. (Laub, 2011, p. 15).

O que chama a atenção no fragmento acima é que o narrador-personagem sofre os reveses da queda de João. Ele é marcado por configurações de violências, mais ainda pela geracionalidade da família, por sua vez, marcada pelos processos de desumanização e morte na Segunda Guerra. O fato em questão abre um processo de puro experimento do seu próprio trauma. A prática da violência desencadeia um impacto traumático na vida da personagem, instigando-a a aproximar-se de João, talvez em busca da purgação dos atos por si praticados na escola e na festa de aniversário.

TRAUMA

As relações entre violência e literatura nos permitem indicar o constituinte trauma como reflexo de um momento de relações complexas sofridas. Isso nos permite apreciar um conceito de alto valor para a análise da prosa contemporânea, o trauma. A leitura do romance nos permite observar o impacto da cena da queda do colega no desencadear do choque traumático, o que também instaura as perspectivas melancólicas alimentadas pelo narrador-personagem.

Nosso embasamento sobre o trauma e sua derivação, enquanto processo de melancolia, é derivado das contribuições do psicanalista Sigmund Freud, acrescidas das contribuições do historiador cultural Dominick LaCapra. Freud (1920, p. 42) nos permite pensar o evento

traumático como "uma grande ruptura que foi causada no escudo protetor contra os estímulos." O sujeito defronta-se com um evento de eclosão excessiva; seu aparelho psíquico não consegue processar perfeitamente o fato ocorrido, posto exceder sua capacidade de processamento, "gerando desestabilização e a suspensão da homeostase[6] presidida pelo princípio do prazer."

Neste segmento, o episódio traumático, ao se tornar uma experiência marcante na vida do sujeito, tende a consumir grande parte da energia mental acessível no aparelho psíquico, instaurando a constante repetição na memória do indivíduo. Tem-se, dessa maneira, uma "impossibilidade de estabelecer uma continuidade lógica e casual entre passado e presente." (Ginzburg, 2012, p. 174). Na perspectiva freudiana, os sonhos tornam-se condutores desse momento angustiante e traumático, funcionando como rememorações do ocorrido que importunam o indivíduo. Eles entrelaçam o momento traumático e atuam como reforço da psique do sujeito, com o objetivo de tentar "dominar retrospectivamente o estímulo" (Freud, 1920, p. 42). Os sonhos que rememoram o evento buscam, de alguma forma, compreender o ocorrido, que surpreendeu o indivíduo.

Por este ângulo, o historiador Dominick LaCapra nos apresenta a distinção do que ele classifica como trauma estrutural e trauma histórico. De acordo com LaCapra (*apud* Suleiman, 2019, p. 176-177), o trauma estrutural é global, é algo que atravessa o tempo e a cultura na história da humanidade, eclode "de maneiras diferentes em todas as sociedades e vidas."[7]

O trauma estrutural é intrínseco ao ser humano, à sua subjetividade; temos, como exemplo, a separação dos pais, expressão ao lascivo e o choque ao nascimento de outrem. Em contrapartida, o trauma histórico é singular, fixado em um determinado tempo e nem todas as pessoas estão a ele condicionadas. Ditaduras, guerras civis e genocídios são manifestações do trauma histórico. Os acontecimentos desumanizantes que ocorreram na Segunda Guerra Mundial, em especial, as manifestações de violência

[6] Habilidade do organismo do sujeito de tentar manter o seu universo interno estável, mesmo havendo mudanças externas.

[7] LaCapra, Trauma, Absence, Loss [Trauma, ausência, perda], p. 722.

extrema cometidas pelos nazistas nos campos de concentração, são versões de extrema barbaridade da complexa condição humana, um acontecimento histórico conduzido por agressores.

Nesse segmento, Suleiman (2019, p. 176), tendo em mente a teoria desenvolvida por LaCapra, defende a necessidade de se estabelecer uma distinção de trauma histórico, haja vista LaCapra não se haver atentado para a necessidade de particularizar "o que podemos chamar de trauma histórico *pessoal* e trauma histórico *coletivo*." Nessa linha de pensamento, Suleiman complementa:

> Se uma criança é abusada ou desumanizada por um dos pais em Middletown, nos Estados Unidos, em 1944, essa experiência pode ser qualificada como traumática e, nos termos de LaCapra, incluída sob a rubrica de trauma histórico, já que não faz parte da condição humana geral. Mas esse trauma histórico pessoal difere do abuso e da desumanização que crianças e adultos sofreram nos campos de concentração nesse mesmo ano de 1944; uma diferença fundamental é que no primeiro caso o acontecimento foi vivenciado por uma única pessoa em um determinado tempo e lugar, enquanto, no último, foi vivenciada por milhares em um determinado tempo e lugar. (Suleiman, 2019, p. 176-177).

Percebemos que um mesmo evento histórico traumático tem especificidades sutis quando vivenciado por um indivíduo ou pelo coletivo, mas ambos têm consequências na psique do sujeito. O trauma histórico pessoal instaura um antes e um depois na subjetividade humana. Ao estendermos essa referência, podemos situá-la em *Diário da Queda*. Conforme o narrador-personagem revive, de forma incessante, o evento da queda de João, marcando um fluxo temporal em sua vida, ele nos afirma que: "se eu tivesse que falar de algo meu, começaria com a história do colega que caiu na festa" (Laub, 2011, p. 15), além disso: "Para mim tudo começa aos treze anos quando deixei João cair na festa de aniversário." (Laub, 2011, p. 33).

> A reação ao traumático, à medida que rompe as ligações, incide diretamente e imediatamente sobre a consciência e sobre as fronteiras entre as instâncias psíquicas [...]. A ruptura promovida pelo trauma questiona dolorosamente no sujeito a continuidade do

> si mesmo, a organização de suas identificações e ideais, o emprego dos mecanismos de defesa, a coerência de sua forma pessoal de sentir, de atuar e de pensar. (Heller; Martins Costa, 2005, p. 415).

Nessa perspectiva, a queda do menino João promove um impulso traumático, uma ruptura da fronteira psíquica do narrador-personagem. O que parecia ser apenas uma brincadeira sem danos colaterais, tornar-se-ia mais tarde algo que acompanharia João por longos períodos, obrigando-o a usar um colete ortopédico e condenando-o a um longo período de reabilitação fisioterápica. O evento físico é revivido constantemente pelo narrador, até em estado onírico:

> 13.
> Eu sonhei muitas vezes com o momento da queda, um silêncio que durou um segundo, talvez dois, um salão com sessenta pessoas e ninguém deu um pio, e era como se todos esperassem um grito do meu colega, um grunhido que fosse, mas ele ficou no chão de olhos fechados até que alguém dissesse para que todos saíssem de perto porque talvez ele houvesse se machucado, uma cena que passou a me acompanhar até que ele voltasse à escola, e passasse a se arrastar pelos corredores, de colete ortopédico por baixo do uniforme no frio, no calor, no sol, na chuva. (Laub, 2011, p. 12-13).

A leitura de *Diário da Queda* nos leva a observar que o acontecimento traumático instaura um impacto na vida do narrador, que, com o tempo, se torna permissivo com o uso exagerado de bebidas alcoólicas, gerando-lhe mais uma tristeza profunda: "eu comecei a beber aos catorze anos, depois que mudei de escola junto com João." (Laub, 2011, p. 63). Durante a narrativa, o narrador agrega a herança traumática do avô: "aos catorze anos eu sentei na cama com a garrafa de uísque que tinha pego no armário porque sabia que o meu avô nunca deixou de pensar em Auschwitz." (Laub, 2011, p. 99). A partir dessa invocação do trauma do avô, o narrador tenta estabelecer um confronto comparativo entre o seu processo traumático e o episódio do avô, um sobrevivente dos campos de concentração. O que se percebe nessa inferência de traumas é que:

> [...] quando um acontecimento com potencialidade traumática [...] vem perturbar ou impedir um processo de integração harmônica,

> ele cria lacunas, inclusões, criptas na psique em questão. Esses "passados em silêncio", ou "mantidos em segredo", esses "restos insensatos" de um acontecimento inaceitável estão fora de um trabalho psíquico, mas vão obstruir a psique do sujeito e do grupo, permanecendo em estado bruto, consagrados à repetição e oferecidos às identificações da criança, geração sucessora [...]. (Baümer; Trachtenberg; Kahl, 2005, p. 387-388).

A personagem principal de *Diário da Queda* nunca conheceu o avô, ao menos é o que se pode inferir da narrativa, haja vista o avô ter se suicidado quando o pai do narrador tinha apenas catorze anos. A inclusão, ou comparativo, geracional traumática exacerbada é realizada entre um sobrevivente judeu de um dos maiores campos de concentração nazistas (Auschwitz), responsável por centenas de milhares de vítimas, e o menino João. Apesar de nos parecer um confronto de traumas com grande diferença de relevância, na perspectiva do narrador, a queda de João é uma problemática tanto quanto o é o trauma do seu avô. Em vista disso, o narrador afirma que:

> 14.
> Se na época perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta. (Laub, 2011, p. 13).
>
> 30.
> [...] comecei a ter vergonha de ter gritado gói filho de uma puta, e isso se misturava com o desconforto cada vez maior diante do meu pai, uma rejeição à performance dele ao falar de antissemitismo, porque eu não tinha nada em comum com aquelas pessoas além do fato de ter nascido judeu, e nada sabia daquelas pessoas além do fato de elas serem judias, e por mais que tanta gente tivesse morrido em campos de concentração não fazia sentido que eu precisasse lembrar disso todos os dias. (Laub, 2011, p. 37).
>
> 18.
> [...] mesmo que Auschwitz seja considerada a maior tragédia do século XX, o que inclui milhões de pessoas que morreram em guerras e massacres e regimes de toda a espécie, uma exposição burocrática de estatísticas sobre vítimas que desapareceram há tanto tempo e que, mesmo o meu avô, e até o meu pai considerando o que ele acabou sofrendo indiretamente em virtude disso, jamais

> teriam uma fração da importância que João tinha para mim aos catorze anos? (Laub, 2011, p. 121).

O contínuo interrogatório do narrador-personagem, a constante obrigação de revisitar as reminiscências em torno dos fatos ocorridos com o avô nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, que se fixou na vida dos sobreviventes e marcou as gerações posteriores, em especial ao seu pai, tudo isso o deixa em constante inquietação, e essa configuração e reconfiguração por parte dos movimentos da memória estrutura o romance.

Em *Diário da Queda*, percebemos que a narrativa carrega o peso da memória histórica e suas consequências através das gerações, peso esse que, através das personagens do avô, do pai e do neto, fundamenta e expressa a natureza introspectiva e cheia de conflitos internos dos "herdeiros" das memórias de Auschwitz. A prosa de Laub parece girar em torno de uma relação de causa e efeito: o trauma do avô, do pai e a participação em uma brincadeira cujo desfecho é negativo; o narrador acrescenta que:

> não fazia sentido que eu quase tivesse deixado um colega inválido por causa disso, ou porque de alguma forma havia sido influenciado por isso, o discurso do meu pai como uma reza antes das refeições, a solidariedade aos judeus do mundo. (Laub, 2011, p. 37).

O narrador testifica em seu discurso uma tensão que perpassa sua memória, sua identidade e sua responsabilidade, mostrando-nos como o efeito da queda de João e os resquícios de uma lembrança de Auschwitz podem assombrar as gerações futuras de maneiras imprevisíveis e dolorosas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer dos tempos, a literatura alterou-se por reformas significativas, desde aspectos de escrita e estrutura até o florescimento de novos gêneros, como o romance; o cânone literário foi e é revisitado, não com a intenção de o rejeitar, mas de o reinventar, abrindo à literatura a possibilidade de dialogar com as transformações da modernidade, do presente. O realismo literário, nesse viés, encontrou engajamento nas obras literárias e influenciou o romance contemporâneo, retratando de forma

objetiva não somente o mundo, mas também usando a realidade como ponto de partida para explorar questões políticas, sociais e aspectos psicológicos.

Em *Diário da Queda*, de Michel Laub (2011) – tomando-o como um romance de formação, uma vez que acompanha o amadurecimento do protagonista até sua fase adulta –, a formação do protagonista é marcada por falhas, traumas e conflitos emocionais. Conteúdos como a violência e o trauma estão diluídos de forma relevante na narrativa, visto que tais elementos se unem ao processo de fragmentariedade de uma memória.

O romance se nos apresenta como uma obra profundamente imbricada com as temáticas da violência, do trauma e da escrita, fixando-os como elementos estruturais. Através de uma narrativa fracionada e introspectiva, o autor constrói uma teia memorialística que articula as experiências traumáticas do avô, sobrevivente de Auschwitz, do pai, marcado pela doença de Alzheimer, e do próprio narrador, fustigado pela recordação da queda do amigo João. Tais eventos se entrelaçam na tessitura narrativa revelando como o trauma e a violência permeiam as gerações, moldando identidades e relações familiares.

Michel Laub nos convida a refletir sobre as cicatrizes deixadas pela violência e pelo trauma, tanto em nível individual como coletivo, deslocando-nos desta maneira rumo ao estranhamento, no qual essas diluições de temas ganham novos aspectos de valores, critérios avaliativos e reflexivos. (Chklovski, 1978, p. 54). Considerando esse sentido, a narrativa é emocionalmente carregada, haja vista explorar, dentre outras coisas, as complexidades da memória e da identidade, mostrando-nos como o passado continua a moldar o presente de maneira inesperada e profunda.

Referência

ABDALA Jr., Benjamin & CAMPEDELLI, Samira. **Tempos de literatura brasileira**. São Paulo, Ática, 1990.

BAÜMER, A.; TRAHTENBERG, A. R. C.; KAHL, M. L. F. Transgeracionalidade: a patologia da transmissão psíquica entre gerações. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre**, v. 7, n.2, pp. 369-394, 2005.

CANDIDO. Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio (org.). **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. *In*: Vários. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1970.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio do Prazer**, vol. XVIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição Standard Brasileira).

FREUD, Sigmund. Fixação em Traumas – O Inconsciente. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro*:* Imago Editora, 1976, 24 v., XVIII, p. 323-336.

FREUD, Sigmund. O Futuro de uma Ilusão. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 24 v., XXI, p. 15-63, 2006.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editora, 24 v., XXI, p.73-148, 2006.

GINZBURG, Jaime. **Críticas em Tempos de Violência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012.

HELLER, A. G.; MARTINS COSTA, M. B. A vivência do trauma no analista: da dor ao ato criativo. **Revista da Sociedade Brasileira de Psicanálise de Porto Alegre**, v. 7, n.2, pp. 413-427, 2005.

LAUB, Michel. **Diário da Queda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Cotia, SP: Pé da Letra, 2024.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Cena do crime**: violência e realismo no Brasil contemporâneo. Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. *In*: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

SULEIMAN, Susan Rubin. **Crises de memória e a Segunda Guerra Mundial**. Tradução de Jacques Fux e Alcione Cunha da Silveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2019.

2

FÁBRICAS VAZIAS, SÍMBOLOS CHEIOS: UMA ANÁLISE FORMALISTA E HERMENÊUTICA DE *LEURS ENFANTS APRÈS EUX*

Rodrigo de Barros Pereira Framil[8]

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo a análise do romance de Nicolas Mathieu (2018) *Leurs enfants après eux*, dando foco às estruturas narrativas e dimensões simbólicas, dentro das perspectivas oferecidas pelo Formalismo Russo, conforme Paul Steiner (1984) em *Russian Formalism: A Metapoetics,* e a hermenêutica de Paul Ricœur (1978). Esta pesquisa é centrada na exploração de como o pano de fundo do declínio pós-industrial da região da Lorena molda a narrativa e as personagens, destacando a interação entre forma e sentido.

O objetivo primário é examinar como a utilização de técnicas formais, como a *ostranenie* (desfamiliarização) e a manipulação de *fabula* e *sjuzhet*, reforça temas como estagnação socioeconômica, crise de identidade e conflito geracional. Ao estabelecer a justaposição da teoria literária formalista com a interpretação simbólica de Ricœur, este estudo almeja demonstrar como a forma da narrativa e o simbólico interagem para aprofundar o comprometimento do leitor, de forma mais ampla, com questões sócio-históricas.

A abordagem metodológica inclui análise textual qualitativa, guiada, em um primeiro momento, pela distinção formalista entre *fabula* e *sjuzhet*, e pelo conceito de *ostranenie*, conforme de Shklovsky (1917 *apud* Steiner, 1984). Depois, utiliza-se a abordagem da hermenêutica do símbolo de Ricœur (1978), particularmente, a definição segundo a qual o símbolo

[8] É mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Possui graduação em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (2005), graduação em Letras - Inglês pela Faculdade Instituto Paulista de Ensino (2023) e mestrado em Relações Internacionais Para a América do Sul pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos (2010). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas.

inerentemente provoca o pensar e o interpretar para explorar sentidos mais intensos.

Este artigo é estruturado em seções bem definidas: uma apresentação da obra, um referencial teórico que combina o Formalismo Russo com a hermenêutica de Ricœur e uma análise textual que examina elementos estruturais e simbólicos. Apesar do esforço de conter as seções dentro de suas propostas, é inevitável que o escopo de uma acabe por se interseccionar ligeiramente com o escopo de outra seção. A metodologia escolhida é qualitativa e analítica, dependendo de leitura intensa e interpretação crítica, reforçadas por fontes secundárias.

Para finalizar, este artigo contribui para uma melhor compreensão do modo pelo qual a desindustrialização é abordada na literatura francesa contemporânea, fornecendo interpretações de como a forma literária e o simbólico refletem e moldam percepções societárias.

ENTRE O NIRVANA E A DESESPERANÇA: JUVENTUDE E DESINDUSTRIALIZAÇÃO NA LORENA

Leurs enfants après eux[9], de Nicolas Mathieu (2018), é uma narrativa que se aprofunda no processo de crescimento de adolescentes na fictícia cidade de Heillange, um lugar que claramente espelha a paisagem industrial da Lorena, no leste da França. O romance se desenvolve de forma espaçada em quatro verões: 1992, 1994, 1996 e 1998. Cada verão é apresentado com o título de uma música: 1992 recebe *Smells like a teen spirit*, do Nirvana; 1994 é representado por *You could be mine*, do Guns N' Roses; 1996 nos é exposto com *La Fièvre*, do Suprême NTM; e, por fim, vem 1998 com *I Will Survive*, de Gloria Gaynor. Mostrando que, mesmo com a intensa decadência econômica e as profundas transformações sociais sofridas por essa região que experimenta o declínio da indústria pesada, há espaço para a diversão.

[9] O título advém do livro Eclesiastes (Sirácida) 44, 1: "Louvemos os homens gloriosos e nossos pais em sua geração. O Senhor fez magnificência desde o princípio, e em suas gerações, *seus filhos depois deles*." (Bíblia, 2024) [...] seus filhos depois deles [...] é *leurs enfants après eux* em francês.

A DESINDUSTRIALIZAÇÃO DA LORENA

A cidade de Heillange, apesar de fictícia, está obviamente situada na Lorena, região conhecida no Ocidente por estar presente no material de História desde o ensino básico. A Lorena é objeto de conflito entre França e Alemanha desde o final da Guerra Franco-Prussiana (1971), por ter sido uma região rica em recursos minerais e pela presença de um parque industrial de ferro e aço. Nos anos 90, o processo de desindustrialização deixou uma marca profunda na região; com o fechamento de fábricas, milhares de pessoas foram jogadas no desemprego e viram surgir uma desesperançosa percepção: a nova economia não absorveria a todos. Este pano de fundo é um dos pedaços da forma da narrativa, que apresenta uma realidade sombria em que gerações mais novas lutam para encontrar um lugar em um espaço marcado pelo passado industrial. O livro oferece um quadro vivo da paisagem socioeconômica ao representar uma cidade que enfrenta a perda de propósito e identidade em tempos de decaimento industrial.

Assim como uma narrativa não é feita só de espaço, o entendimento socioeconômico também necessita de outros elementos. Falemos das personagens. A estória é centrada em quatro adolescentes: Anthony, Hacine, Stéphanie e Vanessa. Cada um representa um arquétipo distinto que reflete as diferentes facetas da sociedade francesa durante os anos 90 (e que são essenciais para se entender a França contemporânea).

Anthony é um sonhador, mas um sonhador de sonhos vazios; para ele, há um destino fora de Heillange, mas há um vácuo sobre o que poderá fazer em outro espaço. Ele é um dos protagonistas, representando a juventude filha da classe trabalhadora e que está encurralada em um ciclo econômico de estagnação. Anthony anseia por uma vida melhor, ao mesmo tempo em que sofre por saber que seus pais são frutos de sonhos não realizados. Patrick, o pai de Anthony, é o típico trabalhador de chão de fábrica que, naquele momento, já não tinha trabalho. Desempregado, alcoólatra, Patrick

é beneficiário do RMI[10]. Sua relação com Anthony é marcada pela resignação, com Anthony representando a nova geração, desconectada do passado e com muitas incertezas sobre o futuro.

Hacine é o outro protagonista, e o "outro" por determinação social. Francês de família magrebina, representa a juventude da chamada segunda geração de imigrantes, um termo carregado de estereótipos. Essa segunda geração, e Hacine, não tem nada de imigrante no sentido legal. Hacine é francês, nascido e criado na França, educado em francês. Vive na periferia de Heillange e luta contra a discriminação sistêmica e contra as pressões para achar seu lugar na sociedade francesa e encontrar um equilíbrio entre a sua herança cultural e o fato de crescer na França. O pai de Hacine também trabalhava em uma fábrica, depois de ter chegado em uma onda migratória de refugiados de guerra (no romance, não nos é informado de qual guerra). Ele representa a primeira geração de imigrantes, que teve de deparar-se com penúria e pressões para a obnubilação galicista. A natureza rebelde de Hacine e seus embates físicos com Anthony são a forma que carrega um conteúdo mais movediço: o conflito social que é fermentado na França.

Stéphanie não seria exatamente uma sonhadora, mas uma aspirante à burguesia francesa. Pertence a uma família de classe média e representa o arquétipo aspiracional, mirando à mobilidade social, rumo à classe social superior, óbvio. Seus pais representam a estabilidade da classe média e a satisfação em serem quem são, e, também, a insatisfação de terem de conviver com a turbulência econômica enfrentada pela classe trabalhadora. O desejo de Stéphanie de deixar Heillange em busca de uma vida mais cosmopolita representa o desejo de muitos jovens também. A questão é que, no caso de Stéphanie, esse desejo já tem estrutura para se concretizar. A interação dela com os outros três jovens da trama traz o prazer da camaradagem, dos amores adolescentes e a condescendência ao vê-los aspirar por coisas que considera menores.

Enquanto Anthony é sonhador, Vanessa, a conformista, é resignada. Embora oriunda da mesma classe trabalhadora que Patrick, ela incorpora

[10] *Revenu Minimum d'Insertion* (Renda Mínima de Inserção; tradução nossa): renda destinada a pessoas que já receberam pagamentos indenizatórios, tanto das empresas em que trabalhavam como do governo, mas ainda não encontraram um novo trabalho.

uma resposta mais conformista às opções que o futuro lhe reserva. Diferente dos outros, Vanessa não quer fugir, escapar ou largar; ao contrário, sem saber de seu futuro, ela já o acolheu, está em paz com as limitações de seu ambiente social. Sua mãe e seu irmão, tão arraigados à cultura local de Heillange, que começa a se tornar quase um bairrismo, representam a estagnação e a falta de mobilidade que prevalece no baixo estrato econômico francês. É importante trazer Hacine aqui. Ele não pertence nem é percebido como parte desse baixo estrato. Ele está, primeiro, em outro lugar; segundo, esse outro lugar oferece menos conforto do que a camada de Vanessa. Esta destaca, em um primeiro momento, o tema da repetição geracional, em que as crianças acabam vivendo vidas similares às de seus pais, apesar de efêmeros momentos de rebelião.

OS PAIS: O LEGADO DO PASSADO

Os pais desses personagens são cruciais para dar forma à narrativa, pois representam a velha geração, a geração que experimentou tanto os "*Trente Glorieuses*" (os trinta *annus mirabilis* desencadeados pelo fim da Segunda Guerra Mundial e marcados pelo crescimento econômico exponencial) quanto a dura realidade do declínio econômico. Suas desilusões e a perda de *status* socioeconômico compõem o cenário em que as estórias dos quatro adolescentes se desenvolvem. Tendo por título *Leurs Enfants après eux*, é-nos impossível não dar maiores informações sobre o *eux* (os pais).

Patrick, pai de Anthony, incorpora o declínio da classe trabalhadora fabril. Seu sentimento de traição e desamparo após perder o trabalho é um microcosmo da imensidão econômica da desintegração da Lorena. A mãe de Anthony, Hélène, é o fiel da balança que pondera excessos de discursos e ânimos entre Anthony e Patrick. Hélène é uma *Femme Prisunic*[11], a típica mulher francesa: mesmo estilosa, ela opta pela eficácia e simplicidade, não pelo opulente e exclusivo. É interessante notar que somente Hélène e Patrick têm nomes próprios.

[11] Pensamos que a melhor tradução para *Femme Prisunic* seja "Mulher Jumbo Eletro".

O pai de Hacine simboliza a força de trabalho imigrante, essencial para a economia industrial, mas que, hoje, enfrenta uma crescente marginalização e exclusão dentro do contexto de desindustrialização da região. Apesar disso, ele não deseja que seu filho seja um *P'tit Arabe* de uma ZUP[12]. Ele acha importante que o filho tente agarrar oportunidades, mesmo dentro de um círculo onde elas são cada vez mais escassas.

No caso de Stéphanie, seus pais são o que podemos chamar de classe média confortável. É muito marcante que eles não se preocupam apenas com o empobrecimento de Heillange, mas também com o empobrecimento da população francesa, mesmo sendo de menor dimensão. O conforto deles não parece tão sólido, quando examinamos suas preocupações com Stéphanie. Mesmo sendo uma aluna excelente, com estrutura para sair de Heillange, eles se perguntam se ela conseguirá ter o mesmo êxito econômico de que eles desfrutam.

A família de Vanessa é, aparentemente, feliz com a vida que vivem. E isso a faz também aceitar a realidade. Porém, conforme os verões passam, Vanessa começa a perceber que sua mãe e seu irmão não estão tão contentes. Eles usam máscaras e falas para não expor sua inabilidade ou relutância em aceitar a nova paisagem construída pelas mudanças socioeconômicas. E Vanessa começa a incomodar-se tanto com esse fator quanto com um derivativo: a exaltação familiar em relação aos valores de outros tempos.

O CONFLITO ENTRE ANTHONY E HACINE

A tensão entre Anthony e Hacine é a fibra central de todo o romance. Ela representa o imenso choque cultural entre a juventude oriunda da classe trabalhadora tradicional e a juventude imigrante marginalizada. Mais uma vez, é importante realçar que Hacine não é imigrante. O conflito entre eles não é somente pessoal, mas simbólico: ele diz respeito aos rasgos no tecido

[12] *P'tit Arabe* (Arabezinho, tradução nossa) é um termo muito hostil para designar um adolescente que é percebido como árabe e que, pelas roupas, a variação diastrática com que fala e a postura, é tido como um futuro delinquente. ZUP é uma Zona de Urbanização Prioritária (tradução nossa). Desenvolvidas nos anos 60, essas zonas são marcadas por um grande conjunto de prédios cujo térreo é utilizado para o comércio. A criação dessa política urbanística foi fruto do nascimento dos *Baby Boomers* e da imigração maciça advinda da Argélia, quando de sua independência da França, em 1962.

social francês. Ambas as personagens estão desiludidas com suas perspectivas para o futuro, mas as reações de cada uma divergem. As frustrações de Anthony são internalizadas, profundamente marcadas por um sentimento de desesperança, enquanto Hacine as extravasa, expressando-as através de um comportamento rebelde e provocativo.

Outro fator que pesa é o fato de Hacine já estar acostumado a ser um *P'tit Arabe*. Anthony tem raiva de Hacine porque tem medo de sua projeção nele: a de que se torne um *P'tit Blanc*[13].

ESTRUTURA COMO RESISTÊNCIA: O FORMALISMO RUSSO E A CONSTRUÇÃO DE SIGNIFICADO

A escolha do Formalismo Russo e da hermenêutica simbólica de Ricœur (1978) como marcos teóricos não foi arbitrária. Ambos fornecem ferramentas que viabilizam um exame completo de como a estrutura narrativa e as dimensões simbólicas interagem no romance de Mathieu (2018).

De um lado, o Formalismo Russo permite uma exploração de técnicas literárias usadas pelo autor para moldar e definir o impacto da narrativa sobre o leitor. De outro, a hermenêutica simbólica de Ricœur contribui para a análise com seu enfoque na interpretação dos símbolos que permeiam a narrativa. Ao argumentar que símbolos são mais do que alegorias ou signos diretos, Ricœur (1978) demonstra que eles possuem múltiplas camadas de sentido, convidando o leitor a melhorar seu empenho na reflexão do texto. A intersecção dessas duas metodologias providencia uma estrutura que explora como a forma narrativa e o simbólico melhoram a reflexão crítica.

FORMALISMO RUSSO

Não houve um Formalismo Russo, mas vários. Este breve sobrevoo nesta corrente crítica é guiado pelo livro *Russian Formalism: A Metapoetics*, de Peter Steiner (1984), e, é claro, pela perspectiva por ele adotada.

[13] *P'tit Blanc*, ou Branquinho (tradução nossa), é um termo pejorativo para designar jovens adultos brancos com pouca instrução formal e que, provavelmente, vão ser sustentados pelo colchão social francês.

O Formalismo Russo emergiu no começo do século XX como um dos maiores movimentos com influência sobre o desenvolvimento da crítica literária, propondo uma abordagem autônoma da literatura. Ao invés de interpretar obras literárias como reflexos de contextos sociais, históricos ou ideológicos, os Formalistas argumentavam que a literatura deveria ser estudada como uma entidade distinta, governada por suas próprias normas internas. Como afirma Peter Steiner[14],

> Os Formalistas não viam os estudos literários como meramente auxiliares para outras disciplinas, ao invés disso, eles procuraram estabelecê-lo como um campo autônomo, governado por suas próprias regras e princípios. (Steiner, 1984, p. 16, tradução nossa).

O foco estava na forma, estrutura e aparelhos linguísticos. Chegou-se então à tese de que o que faz um texto ser "literário" não é o seu conteúdo, mas o modo como ele é construído.

Um conceito central no Formalismo Russo é a distinção entre linguagem poética e linguagem prática. Enquanto a segunda serve à função de comunicação direta, a primeira serve à própria mensagem:

> Jakobson sustentou que a linguagem poética diferia da linguagem prática, pois aquela realçava suas qualidades quanto à forma, colocando em primeiro plano a própria mensagem, mais do que a simples transmissão de informação. (Steiner, 1984, p. 35, tradução nossa).[15]

Isso significa que os textos literários chamam a atenção para a sua própria linguagem, fazendo do ato de ler uma experiência estética, mais do que uma mera transmissão de informação.

Dentre os conceitos cruciais deste movimento está o de *ostranenie* (desfamiliarização), introduzido por Viktor Shklovsky (1917 *apud* Steiner, 1984). *Ostranenie* se refere à maneira por meio da qual a literatura perturba

---

[14] *"The Formalists did not see literary study as a mere auxiliary of other disciplines; rather, they sought to establish it as an autonomous field governed by its own rules and principles."* (*Cf.* Steiner, 1984, p. 16).

[15] "*Jakobson contended that poetic language differed from practical language in that it emphasized its own formal qualities, foregrounding the message itself rather than simply transmitting information."* (*Cf.* Steiner, 1984, p. 35).

uma percepção habitual ao apresentar objetos, ações ou emoções familiares de um modo não habitual, exigindo do leitor uma atenção maior com o que está lendo: "Shklovsky sustentou que a primeira função da arte era a de refrescar percepção ao fazer do familiar não-familiar, forçando o leitor a se engajar ativamente com o texto." (Steiner, 1984, p. 64, tradução nossa).[16] Desta forma, as técnicas literárias fazem objetos parecerem novos e estranhos, sendo percebidos com uma nova vivacidade. A literatura, nesta visão, não somente descreve a realidade, ela a reconstrói por meio de uma forma artística.

Outro conceito importante do pensamento formalista é a diferenciação entre *fabula* e *sjuzhet* realizada por Šklovskij (1925 *apud* Steiner, 1984). *Fabula* se refere à sequência cronológica de um evento, como ele logicamente deveria ocorrer, enquanto o *sjuzhet* é a maneira como esses eventos são estabelecidos artisticamente dentro da narrativa: "Alterando a sequência de eventos por meio do *sjuzhet*, a literatura ganha a capacidade de criar tensão, mudando a ênfase do mero conteúdo para a significância estrutural." (Steiner, 1984, p. 102, tradução nossa).[17] Ao jogar com o tempo, sequência e perspectiva, as narrativas literárias criam suspense, tensão e complexidade, fazendo da interpretação um processo dinâmico.

Por exemplo, um autor pode escolher revelar eventos fora da sua ordem cronológica, repetindo momentos-chave ou apresentando um mesmo evento sob a perspectiva de várias personagens. Essa perturbação compele o leitor a montar um quebra-cabeça do significado, fazendo da experiência de leitura algo mais imersivo e interpretativo. Os formalistas argumentam que essas manipulações estruturais são a essência da literariedade, provando que o modo como uma estória é contada importa mais do que o que ela conta.

---

[16] "*Shklovsky maintained that art's primary function was to refresh perception by making the familiar unfamiliar, forcing the reader to engage actively with the text*." (*Cf.* Steiner, 1984, p. 64).

[17] "*By altering the sequence of events through sjuzhet, literature gains the capacity to create interpretative tension, shifting emphasis away from mere content toward structural significance.*" (*Cf.* Steiner, 1984, p. 102).

O Formalismo Russo também lançou luz sobre o ritmo, tanto no verso como na prosa, enfatizando seu papel estrutural e perceptivo. Tomasevskij (1925 *apud* Steiner, 1984) considerava a métrica a qualidade definidora do verso, ainda que reconhecesse que convenções gráficas e segmentação linguística também tivessem sua importância. Tynjanov (1924 *apud* Steiner, 1984), adotando a abordagem funcionalista, demonstrou que o verso prioriza o ritmo como seu princípio construtivo, enquanto a prosa subordina o ritmo à semântica.

Jakobson (1921 *apud* Steiner, 1984)) introduziu o conceito de tempo poético, sugerindo que o ritmo poético cria um *Erwartungszeit* (tempo de espera), moldando-se pela antecipação do leitor frente a padrões recorrentes, em contraste com a prosa, em que o ritmo não é um elemento de estrutura fundamental. Šklovskij (1917 *apud* Steiner, 1984), com sua teoria de *ostranenie*, via o ritmo poético como uma perturbação de padrões automáticos do discurso, intensificando a atenção do leitor à forma linguística. Semelhantemente, a teoria de Brik acerca do impulso rítmico, desenvolvida ao longo dos anos 20 do século XX, destacou o ritmo como mais do que uma repetição métrica, funcionando como um princípio organizador chave na poesia. Em contraste, o ritmo na prosa foi visto como fluído e ditado predominantemente pela sintaxe, não por restrições métricas, como notou Tomaseskij. (1925 *apud* Steiner, 1984).

RICŒUR E O SÍMBOLO

Enquanto os formalistas russos focaram na análise estrutural, Paul Ricœur (1978), na obra "O símbolo dá que pensar", muda o enfoque para a função interpretativa dos símbolos. Ricœur (1978, p. 2) argumenta que os símbolos não apenas significam algo concreto, eles significam ao provocar pensamentos: "O símbolo dá que pensar: esta afirmação que me fascina diz duas coisas, o símbolo dá, não sou eu que coloco o sentido, é ele que dá o sentido; mas aquilo que ele dá é que pensar, sobre o que pensar."

Ricœur (1978) faz uma distinção entre símbolos, de um lado, e signos e alegorias, de outro. Enquanto o signo estabelece uma relação entre um significante e um significado, símbolos funcionam dentro de sentidos indiretos e com várias camadas. Diferente das alegorias, que se apoiam em

correspondências claras entre representação e sentido, símbolos conservam ambiguidade:

> O símbolo precede à hermenêutica; a alegoria é já hermenêutica; e isto porque o símbolo dá o seu sentido de forma transparente e de uma maneira diferente da tradução; diremos mais tarde que ele evoca, que ele "sugere" (no sentido do verbo grego que quer dizer sugerir e que nos deu a palavra "enigma"): ele dá-o em enigma e não por tradução. (Ricœur, 1978, p. 5).

Um recurso crucial da hermenêutica de Ricœur (1978, p. 6) é o empenho ativo para a compreensão de símbolos: "Esta opacidade é a própria profundidade do símbolo, inesgotável como se dirá." Isto se alinha com a ênfase do Formalismo Russo em aparelhos literários, mostrando que o sentido na literatura nunca é estático, ele é móvel, construído por meio da forma, estrutura e interpretação.

JUNÇÃO DAS ABORDAGENS

Apesar de suas diferentes metodologias, o Formalismo Russo e a hermenêutica filosófica de Ricœur se complementam de maneira significativa. Formalistas disponibilizam a estrutura técnica para analisar como a literatura manipula a percepção por meio da estrutura, enquanto Ricœur (1978) destaca o papel do leitor em interpretar sentidos além da estrutura. Steinerdeclara que "a duradoura colaboração dos formalistas reside na insistência de que o sentido não é exclusivamente recuperado em textos, mas é gerado por meio da interação de aparelhos estruturais e a percepção do leitor." (Steiner, 1984, p. 141, tradução nossa). [18]

Ao aplicar essas perspectivas teóricas em *Leurs enfants après eux*, podemos analisar como a estrutura narrativa, a manipulação do tempo e os horizontes das personagens do romance trabalham dentro da estrutura formalista, enquanto o simbólico também é explorado como mecanismo para reflexão histórica e existencial.

[18] "*Formalism's enduring contribution lies in its insistence that meaning is not merely retrieved from texts but is generated through the interplay of structural devices and reader perception.*" (*Cf.* Steiner, 1984, p. 141).

SÍMBOLOS E ESTRUTURAS DE SONHOS INTERROMPIDOS

Leurs enfants après eux é um romance de formação fragmentado em que as personagens adolescentes não acompanham o tempo cronológico e se desenvolvem. A obra vai, na verdade, além dessa classificação. É uma crônica social da França pós-industrial que captura a transmissão entre gerações de aspirações, desencantamentos e ansiedades concernentes à economia. Estruturado ao longo de quatro verões na cidade fictícia de Heillange, espelho de uma Lorena real e desindustrializada, o romance segue quatro adolescentes e suas transformações em perfis que serão caros à sociedade francesa contemporânea: um *P'tit Blanc*, um *P'tit Arabe*, uma aspirante à detenção do capital burguês e, talvez, o perfil mais representativo, uma personagem que perpassa diversas realidades, mas não se encontra em nenhuma delas.

Por meio da combinação da fragmentação narrativa, das mudanças de perspectivas e do imaginário simbólico, Mathieu (2018) constrói um livro que pode ser examinado a partir de conceitos do Formalismo Russo (*sjuzhet* vs. *fabula*, *ostranenie*) e da hermenêutica simbólica de Ricœur (1978). Esta seção explora como as técnicas literárias de Mathieu constroem sentidos, com foco em evidências textuais diretas da obra.

ESTRUTURA NARRATIVA: *SJUZHET* E FABULA EM *LEURS ENFANTS APRÈS EUX*

No Formalismo Russo, é muito importante a distinção entre *fabula* (a sequência cronológica dos eventos em uma estória) e *sjuzhet* (a forma como os eventos aparecem na narrativa). Em *Leurs enfants après eux*, Mathieu (2018) quebra deliberadamente o tempo linear ao estruturar o romance em quatro verões, todos separados por dois anos. Dentro de cada verão, diversas analepses reais e prolepses imaginárias. Esse movimento exige do leitor participação ativa na reconstrução de relações causais entre eventos, ao invés de seguir a estrutura tradicional e contínua de um *Bildungsroman*.

A estrutura elíptica reforça o tema central do romance, a estagnação: a passagem do tempo não equivale necessariamente a progresso. Como

Steiner (1984, p. 91, tradução nossa)[19] ressalta, "[...] a manipulação do *sjuzhet* sobre a *fabula* é o que dá à literatura a habilidade de moldar sentidos que vão além da simples transmissão de uma estória." No lugar de oferecer uma jornada linear através da adolescência e início da vida adulta, *Leurs enfants après eux* apresenta uma narrativa cíclica, projetando a natureza repetitiva da aflição econômica e da imobilidade social. Mathieu (2018, p. 276, tradução nossa)[20] torna isso explícito em diversas reflexões de Anthony, como: "Não haverá amanhã, nada mais do que mais uma manhã, depois mais uma, e mais uma depois. As coisas se repetiam, incansavelmente." Temos aqui um tempo que parece circular, não em evolução.

A falta de um movimento evolutivo na vida de Anthony espelha a estagnação de sua comunidade. De dois em dois anos, nos verões, Anthony retoma as mesmas frustrações, as mesmas desilusões, o que reforça a abordagem que os formalistas dão à temporalidade. Neste caso, a manipulação da narrativa dá ênfase à ausência de mudanças reais.

A narrativa polifônica, que diz respeito ao modo como os eventos se transformam sob diferentes perspectivas, também é de extrema importância para quebrar a estória tradicional. Ao invés de permitir que o leitor siga o desenvolvimento (ou estagnação) de uma única personagem, Mathieu (2018) demanda empenho ativo para acompanhar as personagens do romance, intercalando as diferentes perspectivas que elas têm de si mesmas e das lentes com as quais leem as outras personagens.

OSTRANENIE E A REPRESENTAÇÃO DA JUVENTUDE E DO DECLÍNIO

Um dos aparatos linguísticos do Formalismo Russo é a *ostranenie* (desfamiliarização), por meio da qual a literatura força o leitor a vivenciar o familiar como algo novo. Em *Leurs Enfants après eux*, Mathieu (2018) aplica a *ostranenie* de duas formas. A primeira, quando representa a adolescência como um período da vida sem rumo, frustrante e, muitas vezes, brutal. A segunda, na forma como o autor decide mostrar o desastre econômico.

[19] *"[...] the manipulation of sjuzhet over fabula is what gives literature its ability to shape meaning beyond mere storytelling."* (*Cf.* Steiner, 1984, p. 91).

[20] *"Il n'y aurait pas de lendemain, rien qu'um matin de plus, puis un autre, et encore un autre après, Les choses se répétaient, inlassablement."* (*Cf.* Mathieu, 2018, p. 276).

Apesar de usar retratos concretos, ele privilegia demonstrar a desindustrialização através de experiências sensoriais e indiretas.

A primeira desfamiliarização que observamos é no modo como a adolescência é retratada. Esse período, geralmente, é visto como uma transição para o crescimento e a autodescoberta. *Leurs enfants après eux* a apresenta como um momento de repetição, frustração e sonhos já não realizados ou que, provavelmente, não se realizarão. Anthony não se torna alguém mais sábio, ou um indivíduo mais completo, ao contrário, ele se torna uma armadilha de *loops* repetitivos, tédio, ambições fracassadas e prazeres efêmeros. Quando é dito que "Eles acreditavam que um dia tudo mudaria. Mas tudo continuava igual. Arrastavam-se, fumavam, sonhavam, e, bom, era isso." (Mathieu, 2018, p. 342, tradução nossa)[21], o autor subverte o romance de formação ao expor a adolescência como um ciclo, não como uma progressão. O conceito formalista de estranhamento é aplicado às experiências dos adolescentes. Ao invés de um período repleto de esperanças, os quatro adolescentes se deparam com um período monótono, vazio e sem saída.

A *Ostranenie* aparece também de outra forma, quando o declínio econômico de Heillange, oriundo da desindustrialização, não é preferencialmente descrito, mas exposto através das experiências sensoriais dos habitantes. Os formalistas russos argumentavam que a literatura não descreve a realidade, mas a reconstrói por meio da forma. Preterindo a opção de recorrer várias vezes ao histórico do declínio, opta-se por forçar o leitor a experienciá-lo através de detalhes, da paisagem do dia a dia: "As fábricas continuavam lá, mas elas não produziam mais nada. Ninguém trabalhava mais nelas, mas elas continuavam lá, carcaças vazias, desbotadas pelo tempo." (Mathieu, 2018, p. 198, tradução nossa).[22] Esse estranhamento visual e ambiental força o leitor a entender a desindustrialização, não como

[21] "*Ils avaient cru qu'un jour ça changerait. Mais tout restait pareil. On traînait, on fumait, on rêvait, et puis c'était tout.*" (*Cf.* Mathieu, 2018, p. 342).

[22] "*Les usines étaient là, mais elles ne faisaient plus rien. Plus personne n'y travaillait, mais elles restaient, grandes carcasses vides, noircies par le temps.*" (*Cf.* Mathieu, 2018, p. 198)

um evento abstrato, mas como uma realidade, um determinismo vivo e metafórico.

A HERMENÊUTICA DE RICŒUR: LAGO, ILUSÃO DE FUGA, MÚSICAS E FRANÇA PADRONIZADA

Enquanto o Formalismo Russo foca em técnicas narrativas, a obra "O símbolo dá que pensar", de Paul Ricœur (1978), nos permite uma exploração mais profunda das dimensões simbólicas do romance. Ricœur argumenta que o símbolo dá um sentido possível, sem exauri-lo, e a interpretação sempre será dinâmica.

Um forte símbolo em *Leurs enfants après eux* é o lago, que serve como elemento simbólico central, aparecendo nos quatro verões. Para Anthony, principalmente, ele representa fuga, liberdade e possibilidade de fazer escolhas. Ainda assim, o lago é um lugar de estagnação, de expectativas frustradas. O fato de o lago, um símbolo de escape, permanecer no romance também suscita um outro sentido: a fuga não aconteceu. A vida de muitas personagens continua em Heillange: "Havia esse lago, em que eles acreditavam poder ir além. Mas esse além não existia." (Mathieu, 2018, p. 119, tradução nossa).[23]

Outro símbolo importante é a nomeação das partes dos livros, todas com títulos de músicas. A primeira parte recebe o nome de "*Smell like teens spirit*" (1991), da banda grunge Nirvana. Essa música foi um sucesso no mundo inteiro, mas, à época, teve seu sentido percebido como um grito de insatisfação por parte da juventude ocidental do norte global. A escolha da música dá o tom não só da primeira parte, mas de todo o livro:

> Era quase nova, uma música que vinha de uma cidade americana e que parecia com a realidade deles, uma cidade merda perdida no fim do mundo, onde brancos pobres e sujos bebiam cerveja barata, vestindo camisas quadriculadas. Essa música, como um vírus, espalhava-se em todos os lugares onde existissem filhos de operários, esquisitos, adolescentes perdidos, os descartados da crise, jovens mães, imbecis em suas motos, maconheiros e

[23] *"Il y avait ce lac, et ils croyant qu'ils pourraient aller ailleurs. Mais ailleurs n'existait pas."* (Cf. Mathieu, 2018, p. 119).

> estudantes do Segpa.[24] Em Berlim, um muro caia e a paz já se anunciava como um rolo compressor assustador. Em todas as cidades que provavam desse mundo desindustrializado e unívoco, em cada lugar podre, o pessoal ouvia essa branda de Seattle que se chamava Nirvana. (Mathieu, 2018, p. 51-52, tradução nossa).[25]

A segunda parte é nomeada pela música "*You could be mine*" (1991), que pode ser o símbolo de uma rebeldia ainda latente, de amores que florescem e, também, da impossibilidade de ultrapassar uma realidade.

> Sou um destruidor de corações implacável, ajustado pra destroçar
> E vou partir seu coração ao meio
> E vou te deixar deitada na cama
> Estarei fora antes de você acordar
> Nada é novo para você
> Pois acho que já vimos este filme também.
> (*You could be mine*, 1991, tradução nossa).[26]

A música "*La Fièvre*" (1995), do grupo francês de hip-hop NTM, dá nome à terceira parte, simbolizando não mais a rebeldia presente nas duas primeiras partes do livro, mas o desencanto concreto de uma geração confrontada com a precariedade, com o desemprego e com as promessas não

---

[24] SEGPA (*Section d'enseignement général et professionnel adapté*) é uma fileira escolar na França. Esta fileira acolhe alunos que não obtiveram resultados satisfatórios durante o *Collège* (equivalente ao Ensino Fundamental II brasileiro). Os alunos são destinados ao SEGPA, onde se tenta resolver déficits, e os alunos podem começar uma educação profissionalizante. Dependendo dos resultados, o aluno pode optar por voltar à fileira regular, o *Lycée* (equivalente ao Ensino Médio brasileiro).

[25] *"C'était presque encore neuf, un titre qui venait d'une ville américaine et rouillée pareil, une ville de merde perdue très loin là-bas, où des petits blancs crades buvaient des bières bon marché dans leurs chemises à carreaux. Et cette chanson, comme un virus, se répandait partout où il existait des fils de prolo mal fichus, des ados véreux, des rebuts de la crise, des filles mères, des releuleuh en mob, des fumeurs de shit et des élèves de Segpa. À Berlin, un mur était tombé et la paix, déjà, s'annonçait comme un épouvantable rouleau compresseur. Dans chaque ville que portait ce monde désindustrialisé et univoque, dans chaque bled déchu, des mômes sans rêve écoutaient maintenant ce groupe de Seattle qui s'appelait Nirvana."* (Cf. Mathieu, 2018, p. 51-52).

[26] *"I'm a cold heartbreaker, fit ta burn*
And I'll rip your heart in two.
And I'll leave you lyin' on the bed.
I'll be out the door before you wake,
It's nothin' new to you.
'cause I think we've seen that movie too." (Cf. *You could be mine*, 1991).

cumpridas pelos dirigentes de todos os espectros políticos. A rebeldia e o desencanto dão espaço à resiliência demonstrada pela música "*I will survive*" (1978), de Freddie Perren e Dino Fekaris, interpretada por Gloria Gaynor, que dá nome à quarta parte. Apesar da crise socioeconômica, de pessoas estilhaçadas e do deszelo por parte dos representantes políticos, o livro termina com as personagens vivas, de alguma forma.

Afastando-se um pouco da nomenclatura dos nomes das partes da obra, deve-se analisar o fato de que somente os pais de Anthony têm seus nomes revelados. Em um livro que discute a relação entre pais e filhos, como se depreende do próprio título, os elementos cíclicos e, também, a necessidade de ruptura, ou seja, a relação familiar em si, chama a atenção que somente a família de Anthony seja completamente nomeada. Hèléne, Patrick e Anthony formam o que a sociedade francesa chama de *français de souche*[27]. Patrick trabalhava em uma empresa francesa, obteve em seu percurso escolar o *brevet*, que, a um colarinho azul, era a garantia de ascender às benesses dos Trinta Gloriosos. Hélène trabalha como vendedora de sapatos, o que, mais uma vez, era uma garantia de vida tranquila nos Trinta Gloriosos. Anthony é o filho desses pais; além de desconhecer seu lugar na nova organização pós-industrial, ele também não recebe orientações dos pais, não por exclusiva leniência, é porque ainda não se sabe o que fazer, o que dizer e nem como viver. Essa família pode ter sido completamente nomeada por simbolizar a França que ruiu nos anos 80 e 90. Pode ser, pois:

> os signos simbólicos são opacos, porque o sentido primeiro, literal, patente, visa ele próprio, de modo analógico, um segundo sentido que só é dado nele próprio e não de outro modo (voltaremos a este assunto para distinguir o símbolo da alegoria). Esta opacidade, é a própria profundidade do símbolo, inesgotável como se dirá. (Ricœur, 1978, p. 4).

[27] O termo é problemático. Ele indica um francês que o é realmente, ou seja, é um francês de *jus sanguinis* e de *jus soli*. Este francês tende a pertencer cultural e linguísticamente à civilização francesa. O oposto do termo é o "*Français de Papier*", o francês que não pertencia ao norte global e adquiriu a nacionalidade francesa por meios legais, ou por ter o *jus soli*, mas não se integra à civilização francesa. (Bastié, 2015).

Quando Mathieu fala dos empregos que estão disponíveis para a juventude daquela região, naquele momento, esses empregos são mais que ocupações, eles representam, ao mesmo tempo, o declínio e a desesperança da região:

> A escola fazia as vezes de pátio de triagem. Alguns saiam cedo, destinados a trabalhos manuais, mal remunerados ou pouco gratificantes. É verdade que um dentre esses acabasse se tornando milionário sendo bombeiro hidráulico ou podre de rico sendo dono de oficina, mas, na maioria, essas saídas de rota não levavam ninguém a muito longe. Outros iam até o bac[28], por volta de 80% de uma faixa etária, e depois acabavam em filosofia, sociologia, psicologia ou eco-gestão. Depois do primeiro semestre, que separava o joio do trigo, eles podiam se preparar para receber diplomas medíocres que prometiam buscas de empregos intermináveis e um cansaço que terminaria por aceitar ser servidor público, em qualquer cargo, mas com frustração garantida, como o de professor em uma ZEP ou de encarregado de comunicação dentro da administração territorial. (Mathieu, 2018, p. 325, tradução nossa).[29]

O declínio socioeconômico é tamanho que ele só tem a oferecer frustração e desânimo, independente do extrato social. Apenas adolescentes pequeno-burgueses, como Stéphanie, podem pensar em sair desse círculo. E, como já vimos, apesar dessa armadilha ser notável, os jovens desejam ir além, mas suas ações revelam a existência de uma apatia.

A INTERAÇÃO ENTRE FORMA E SÍMBOLO

Leurs enfants après eux exemplifica como as técnicas formalistas e a interpretação simbólica trabalham juntas para produzir sentido. A estrutura

[28] Diminuição de *Baccalauréat*, diploma nacional francês de conclusão do ensino secundário, equivalente ao Ensino Médio brasileiro. O *bac* é uma das formas de acesso ao ensino superior.

[29] *"L'école faisait office de gare de triage. Certains en sortaient tôt, qu'on destinait à des tâches manuelles, sous-payées, ou peu gratifiantes. Il arrivait certes que l'un d'entre eux finisse plombier millionnaire ou garagiste plein aux as, mais dans l'ensemble, ces sorties de route anticipées ne menaient pas très loin. D'autres allaient jusqu'au bac, 80 % d'une classe d'âge apparemment, et puis se retrouvaient en philo, socio, psycho, éco-gestion. Après un brutal coup de tamis au premier semestre, ils pouvaient espérer de piètres diplômes, qui les promettaient à d'interminables recherches d'emploi, à un concours administratif passé de guerre lasse, à des sorts divers et frustrants, comme prof de ZEP ou chargé de com dans l'administration territoriale."* (*Cf.* Mathieu, 2018, p. 325).

não linear, as mudanças de perspectiva e o uso da desfamiliarização forçam o leitor a esforçar-se ativamente com o sentido, ao invés de apenas consumi-lo. Essa interação funciona perfeitamente quando se analisa o conflito entre Hacine e Anthony. O que pode parecer uma oposição corriqueira entre dois adolescentes, quando analisada sob essas abordagens, demonstra que a forma tem um conteúdo quase em fissão, revelando haver ali conflitos geracionais, políticos e raciais. Ao mesmo tempo em que o conteúdo do embate entre os dois protagonistas está dentro da *ostranenie*, é necessário também entender os símbolos que ele carrega.

Ao empregar a análise formalista junto à hermenêutica de Ricœur (1978) (o modo como os símbolos funcionam como catalisadores de pensamentos), vê-se como o romance opera tanto como um artefato literário quanto como uma crítica sóciopolítica. Por último, a estrutura fragmentada de Mathieu e a constância simbólica do lago reforçam o tema central do romance: "Nada mudava. A gente crescia, é isso." (Mathieu, 2018, p. 401, tradução nossa).[30]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta análise de *Leurs enfants après eux*, pelas lentes do Formalismo Russo e da hermenêutica de Paul Ricœur (1978), destacou a intrincada relação entre a forma narrativa, o simbólico e a representação temática de questões socioeconômicas na França pós-industrial. A abordagem formalista esclarece de maneira competente como a manipulação da cronologia e da perspectiva narrativas feita por Mathieu (2018) não somente tem função estética, mas também reflete a estagnação social e a desesperança cíclica experimentadas pelas personagens.

Ao aplicar conceitos como *ostranenie*, *fabula* e *sjuzhet*, a análise revela como Mathieu fragmenta propositalmente a narrativa, criando um sentido expandido de alienação e salientando a natureza repetitiva da estagnação socioeconômica. A leitura simbólica, guiada pela hermenêutica de Ricœur, enriqueceu a interpretação ao revelar como símbolos, como o lago e a

[30] *"Rien ne changeait. On grandissait, c'est tout."* (*Cf.* Mathieu, 2018, p. 401).

seleção de músicas icônicas, funcionam para além de meras alegorias, incorporando críticas sociais e existenciais com muito mais camadas.

A combinação desses dois marcos teóricos foi essencial para explorar as diversas nuances presentes na obra de Mathieu, demonstrando que a forma literária e o conteúdo simbólico são inseparáveis da construção da significação total de um romance (o total, aqui, nunca será exíguo, será sempre dinâmico). As personagens Anthony, Hacine, Stéphanie e Vanessa representam arquétipos a transitar nos complexos assuntos de identidade, mobilidade e desilusão, cada uma delas representa diferentes facetas da sociedade francesa contemporânea em sua luta contra as consequências do declínio industrial.

Para concluir, esta abordagem destacou a importância de técnicas literárias e da interpretação simbólica como ferramentas não somente de se contar uma estória, mas como maneiras de explicar mais profundamente o social. *Leurs enfants après eux*, portanto, emerge como um rico texto literário, empregando de maneira eficiente forma e símbolo com vistas a explorar e desafiar percepções de mudanças societárias, identidade cultural e aspirações geracionais.

REFERÊNCIAS

BASTIÉ, Eugénie. ***Français de souche***: *histoire d'une expression controversée*, Le Figaro, Paris, 24 fevereiro 2015. Disponível em: www.lefigaro.fr/actualite-france/2015/02/24/01016-20150224ARTFIG00137--francais-de-souche-histoire-d-une-expression-controversee.php. Acesso em: 15 abr 2025.

COBAIN, Kurt; GROHL, Dave; NOVOSELIC, Krist. *Smells Like Teen Spirit*. Intérprete: Nirvana. Álbum: *Nevermind*. **Gravadora: *Geffen Records***, 1991. Disponível em: plataformas digitais. Acesso em: 17 jan. 2025.

FEKARIS, Dino; PERREN, Freddie. ***I Will Survive***. Intérprete: Gloria Gaynor. Álbum: *Love Tracks*. **Gravadora: *Polydor Records***, 1978. Disponível em: plataformas digitais. Acesso em: 17 jan. 2025.

GUNS N' ROSES. *You Could Be Mine*. Álbum: *Use Your Illusion II*. **Gravadora: *Geffen Records***, 1991. Disponível em: plataformas digitais. Acesso em: 17 jan. 2025.

MATHIEU, Nicolas. ***Leurs enfants après eux***. Paris: Actes Sud, 2018.

NTM (Suprême NTM). *La Fièvre*. Álbum: *Paris sous les bombes*. **Gravadora: *Epic Records***, 1995. Disponível em: plataformas digitais. Acesso em: 17 jan. 2025.

RICŒUR, Paul. **O símbolo dá que pensar**. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Edições Loyola, 1978.

SOCIEDADE BÍBLICA DO BRASIL. **Bíblia Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2024.

STEINER, Peter. ***Russian Formalism****: a Metapoetics*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

3

ANÁLISE DE *NOITE NA TAVERNA*, SOB A PERSPECTIVA DA CRÍTICA DIALÉTICA DE ANTONIO CANDIDO

Suelen Pereira Bastos[31]

Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017), professor e sociólogo, configurou-se como um referencial da crítica literária brasileira, contribuindo significativamente para o repensar dos métodos de análise dos textos literários nacionais. Seu método consiste num processo de leitura comparada guiado pela aproximação de contrários, a fim de desvelar a complexidade dos objetos em causa, seja o texto tomado pela relação entre a sua natureza intrínseca e suas relações de condicionamento com o meio, seja em relação ao próprio processo histórico dos quais o texto literário faz parte. Isso acontece, por exemplo, nos escritos sobre história da literatura como *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* e *Iniciação à literatura brasileira*; nos de crítica cerrada do texto como *Na sala de aula*, "De cortiço a cortiço", "Dialética da malandragem"; nos de crítica cultural como "Literatura de dois gumes", "Literatura e subdesenvolvimento", "Literatura e cultura de 1900 a 1945"; nos de teoria literária e cultural como "Crítica e sociologia" e "Literatura e vida social", entre outros. (Fernandes, 2006).

Quando questionado por críticos como Haroldo de Campos e Afrânio Coutinho, Antonio Candido justificou que uma análise aprofundada da obra literária exige a incorporação dos aportes teóricos oriundos tanto do formalismo quanto da crítica sociológica, sem privilegiar uma em detrimento de outra, como podemos observar no seguinte trecho:

> Este ângulo de visão requer um método que seja histórico e estético ao mesmo tempo, mostrando, por exemplo, como certos elementos da formação nacional (dado histórico-social) levam o escritor a

[31] É mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPGMEL, da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Graduada em Letras (UNIR - 2024). Pesquisadora do Grupo Mapa Cultural de Rondônia - Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes. Atualmente, desenvolve pesquisa em torno do método crítico de Antonio Candido.

> escolher e tratar de maneira determinada alguns temas literários (dado estético). (Candido, 2017a, p. 18).

Embora seja um dos principais pesquisadores do Brasil, ainda persiste a noção simplista de que o autor se concentra apenas no aspecto social dos textos. Na verdade, ele propõe a ideia de "redução estrutural", isto é, o processo pelo qual a realidade do mundo e do ser se transforma em elementos da estrutura literária, permitindo o estudo dessa estrutura como algo autônomo. (Candido, 2015). O elemento social não é tratado apenas como uma referência que identifica o contexto histórico-social da obra. Em vez disso, é parte integrante da própria construção artística, sendo estudado no nível explicativo, ou seja, como algo que contribui ativamente para a compreensão da criação literária. (Candido, 2019).

É interessante destacar que esse processo de redução deve acontecer "de maneira que nunca parece que o autor esteja informando ou desviando a nossa atenção para um traço da sociedade." (Candido, 2015, p. 29-30). Embora exiba elementos socioculturais, não o faz diretamente, mas os incorpora como parte constitutiva da ação. Assim, através de sua forma estilística, a criação literária possibilita que o leitor se identifique e reflita sobre o seu estar no mundo.

Dito isso, aprofundaremos a compreensão do método crítico de Candido, investigando como ele discute a relação entre literatura e sociedade na obra *Noite na Taverna* (2006), de Álvares de Azevedo, especialmente no capítulo intitulado "Solfieri". Este trabalho fundamenta-se na análise das principais obras de Candido, como *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2017a), *Literatura e Sociedade* (2019) e *A Educação pela Noite* (2017b). Especificamente, o trabalho visa: investigar o conceito de "redução estrutural dos dados externos" (Candido, 2015, p. 28) e suas implicações na análise literária; examinar como o elemento social se incorpora à construção estética da obra de Álvares de Azevedo e identificar as contribuições da crítica dialética de Candido para os estudos sobre o texto ficcional.

Como sabemos, o diálogo literário com o ambiente social tem sido estudado há séculos, com análises sistemáticas que remontam aos antigos

gregos. A *Poética* de Aristóteles, por exemplo, é considerada uma das obras fundamentais da teoria literária. A partir desse estudo, a ideia de *mimesis* se tornou central nas discussões sobre a representação da realidade na arte. Assim, o filósofo abriu caminho para que os textos literários fossem pensados como originário de um exterior, porém, conectado à sua estrutura.

Desde então, a conexão entre literatura e sociedade é um tópico-chave de discussão na crítica literária. No entanto, os críticos, em alguns casos, parecem prescindir de legitimidades externas, concentrando-se apenas na criação literária, conforme aponta Carvalho (2017). Essa tendência, ao desconsiderar o contexto social da obra, pode limitar a compreensão de sua profundidade e significado. Entre as muitas perspectivas sobre a questão, Candido oferece a ideia de redução estrutural. Ao comentar esse conceito, evidencia-se que a análise literária não deve se restringir à forma, mas considerar a dimensão social que permeia a obra, proporcionando uma leitura mais completa e contextualizada.

Noutros casos, os críticos parecem focar apenas nos aspectos documentais, como é o caso da recepção de *Noite na Taverna*. Publicada postumamente em 1855, a obra de Álvares de Azevedo foi inicialmente recebida pela crítica com ênfase em seu conteúdo monstruoso e em leituras de viés biográfico. Como aponta Niels (2013), até o início do século XX, predominava uma fortuna crítica que priorizava a vida do autor. A partir da década de 1930, o foco desloca-se para o texto em si, dando espaço a interpretações de caráter estético.

O enredo se inicia numa taverna, onde cinco personagens – Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermanan e Johann – estão embriagadas. Enquanto mulheres dormem após uma orgia, Johann proclama:

> – Silêncio! moços!! acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia? (Azevedo, 1998, p. 2).

Durante uma noite de tempestade, em meio a uma cidade assolada pela cólera, as personagens, insatisfeitas com o vinho e as discussões

filosóficas, revelam sede por algo mais intenso: histórias. Preferem, segundo a própria narrativa, uma "história sanguinolenta", numa evocação direta à atmosfera fantástica e sombria dos contos de Hoffmann. Esse desejo revela uma metáfora: a sede não é apenas física, mas simbólica – sede da palavra, da ficção. Cada um narra, então, um relato pessoal.

Segundo Candido, as

> [...] narrativas que integram a *Noite na Taverna*, onde as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho mas fascinador, cujas regras aceitamos. (Candido, 2017a, p. 504).

Ao reconhecer a coerência estética de *Noite na Taverna*, Antonio Candido oferece uma leitura que ultrapassa o juízo superficial sobre o caráter excessivo da obra. Ainda que marcada por elementos herdados de uma tradição romântica europeia – como o gosto pelo sombrio, o sentimentalismo exacerbado e a pose satânica –, a narrativa, segundo ele, transcende a mera imitação ao organizar esses signos dentro de uma estrutura interna coesa e expressiva. É nesse ponto que se revela uma dialética fundamental entre o externo e o interno: de um lado, os materiais simbólicos importados ou reconhecíveis culturalmente; de outro, a construção de um universo ficcional próprio, dotado de densidade formal e consistência interna. Candido identifica, assim, uma elaboração estética capaz de transformar o dado cultural – por vezes caricatural – em forma literária convincente.

O inverossímil torna-se verossímil não por se aproximar da realidade empírica, mas por obedecer à lógica interna do texto. Dessa forma, a literatura se realiza como experiência estética legítima não por espelhar o mundo, mas por edificar, a partir dele, um sistema simbólico coerente e autônomo. O que fascina nessa obra azevediana não é apenas o conteúdo narrativo, mas a maneira como ele é formalmente trabalhado para produzir uma atmosfera que, mesmo artificial, nos parece estranhamente aceitável e sedutora.

Ao refletir sobre as obras *Macário* e *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo, no ensaio "A educação pela noite", Candido observa que esses textos, além de compartilharem uma conexão estrutural, desenvolvem o lado obscuro do homem. Em ambas, esse aspecto sombrio, bastante apreciado no romantismo, recorre ao tema noite como cenário e símbolo. A noite não é apenas um elemento externo que fornece a cena para a ação, mas um fato interior que reflete um estado de espírito melancólico das personagens, carregado de fantasmas que emergem das profundezas da alma. (Candido, 2017b).

Os elementos que caracterizam o estado psicológico e social das personagens estão integrados à estrutura da obra, revelando uma complexa relação entre o espaço narrativo e a subjetividade dos indivíduos. A taverna, por exemplo, emerge como uma metáfora das almas atormentadas dos protagonistas, simbolizando um refúgio de isolamento, mas também um microcosmo onde as mais profundas angústias e perversidades humanas se manifestam:

> O meu amor… o peito o silencia:
> Guardo-o bem fundo – em sombras do sacrário.
> Onde ervaçal não se abastou nos ermos.
> Meu amor foi visão de roupas brancas
> Da orgia a porta, fria e soluçando:
> Lâmpada santa erguida em leito infame:
> Vaso templário da taverna a mesa:
> Estrela d'alva refletindo pálida
> No tremedal do crime.
> (Azevedo, 1998, p. 30).

A taverna – espaço fechado e sombrio – opera como um lugar de suspensão moral e social, onde as personagens se desvencilham das convenções morais para expor suas pulsões sombrias e os tormentos existenciais que carregam. No plano estrutural, a taverna configura-se como um cenário de confinamento físico que reflete o aprisionamento psicológico das personagens. Enquanto o mundo exterior é marcado pela devastação de uma epidemia de cólera – uma presença fantasmagórica e quase ausente na narrativa – o interior da taverna se converte em um espaço onde as narrativas transbordam em delírios de violência, desejo e morte. A relação

entre o dentro e o fora da taverna adquire, assim, um significado simbólico: enquanto o exterior é tomado por uma ameaça coletiva (a cólera), o interior evidencia a corrosão interna de cada personagem, revelando que o verdadeiro "mal" não reside na epidemia, mas nos impulsos que governam esses indivíduos.

Apenas duas menções à epidemia de cólera ocorrem na obra, e ambas revelam a indiferença dos narradores ao sofrimento alheio e à fragilidade da vida humana. Em uma delas, a fala desdenhosa - "O cólera! e que importa? Não há por ora vida bastante nas veias do homem? não borbulha a febre ainda as ondas do vinho?" (Azevedo, 1998, p. 2). A metáfora do vinho, que "borbulha" como uma febre, associa o ato de beber ao esquecimento e à dissolução, simbolizando a tentativa desesperada de evadir-se de uma realidade devastadora. Essa atitude cínica e hedonista reflete não apenas a alienação das personagens em relação ao mundo exterior, mas também a maneira como a narrativa critica o esvaziamento ético e emocional da sociedade representada.

O conceito de redução estrutural permite aprofundar a análise de *Noite na Taverna,* ao compreender como a realidade – entendida como a representação do mundo romântico, marcada por elementos como "o mal do século", a crise existencial e o sentimento de vazio, entre outros – é condicionada à estrutura literária. (Candido, 2015). Na obra azevediana, essa transformação ocorre ao integrar os tormentos psicológicos das personagens à construção narrativa, fazendo com que a taverna funcione como símbolo do caos emocional e moral do período.

Essa abordagem valoriza a flexibilidade na análise literária. Ou seja, o crítico não está preso a uma única interpretação, mas é capaz de considerar múltiplos ângulos para compreender uma obra. Concordamos com Arrigucci Jr. (1992) quando ele afirma que essa análise de Candido requer uma combinação de análise formal e análise fatorial, ou, mais especificamente, uma apreciação dos fatores psicológicos e sociais que contribuem para a realização de uma crítica harmonizada. A coerência, portanto, em uma análise literária é resultado da organização formal e da síntese dos diversos componentes do texto. Essa conexão não é apenas uma característica do texto, mas uma criação do leitor crítico. Isso significa que o

crítico desempenha um papel ativo na pesquisa, análise e interpretação de uma obra, escolhendo as abordagens mais adequadas para ilustrar seu significado. (Arrigucci Jr., 1992).

Concordamos também com Barbosa (1998) quando ele diz que Candido realiza uma crítica mais expressiva ao integrar elementos internos e externos, considerando não apenas o contexto social e histórico, mas as condições psíquicas presentes na obra.

> Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar na matéria do livro a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo. (Candido 2019, p. 16-17).

Noutras palavras, o crítico está interessado não apenas em como a literatura retrata a sociedade, mas em como a sociedade influencia a criação literária, moldando a forma como a história é contada, as personagens são desenvolvidas e os temas são explorados.

Nesse contexto, podemos dizer que a redução estrutural é o processo em que o autor incorpora aspectos não literários na estrutura da obra, indo além de simplesmente incluí-los como conteúdo. É essencial conectar a análise da estrutura à análise sociológica, pois ambas se complementam, enriquecendo a interpretação das várias camadas de significado do texto. Ainda, a redução estrutural não deve ser considerada como um método crítico, mas um processo estético, pois ela representa a maneira pela qual a obra se define e se constrói. Sendo assim, o objetivo principal do crítico não é analisar a sociedade em si, mas explicar a obra literária, ou seja, como os elementos que a constitui contribuem para sua mensagem geral.

No entanto, para alcançar esse entendimento, o crítico precisa reconhecer que, segundo Candido (2015), a "formalização ou redução estrutural dos dados externos" ocorre de forma natural – o próprio texto literário capta e redimensiona os elementos histórico-sociais – mantendo, assim, o foco na obra e não em considerações externas. Logo, a formalização permite uma abordagem aberta à compreensão da literatura e do mundo,

destacando a importância da forma estética da obra como uma linguagem universal que se estende a todos os leitores.

Em *Noite na Taverna*, o autor apresenta cinco personagens masculinos que, além de ostentarem nomes impregnados de referências às tradições francesa, italiana e alemã, exibem uma série de traços europeus (da Silva Sousa, 2020). Reunidos em uma taverna, durante uma noite de embriaguez, relatam episódios macabros e perturbadores. Cada narrativa, intitulada com o nome da personagem que a narra, é apresentada em primeira pessoa, permitindo uma imersão subjetiva nas experiências relatadas.

No segundo conto, intitulado "Solfieri", que é o foco de nossa análise, o narrador-personagem descreve um episódio ocorrido nas ruas de Roma. Solfieri, oriundo da alta burguesia romana, perambula por uma "cidade do fanatismo e da perdição." (Azevedo, 1998, p. 4). Ao atravessar uma ponte inominada, avista em uma janela uma mulher pálida como uma estátua. Fascinado, ele a segue pelas ruas labirínticas de Roma até um cemitério. A mulher ajoelha-se diante de um túmulo e chora copiosamente. O protagonista adormece e, ao despertar, ela havia desaparecido. Contudo, ele se convence da realidade da cena, pois "as urzes, as cicutas do campo santo estavam quebradas junto a uma cruz." (*Idem*). Após esse episódio, ele parte de Roma e só retorna um ano depois.

Numa noite, após uma orgia, Solfieri sai embriagado pelas ruas, sem saber ao certo onde está, até que acorda em um local escuro, iluminado apenas pelas estrelas. Ao seu lado, há um caixão entreaberto. Movido por um impulso perturbador, ele o abre e encontra o corpo de uma moça. Tomando-a nos braços, retira-a do caixão. Entregue à necrofilia, o narrador e o seu desejo sombrio. Após o ato, a mulher desperta – trata-se de um caso de catalepsia. No entanto, logo desmaia novamente.

> Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida. –Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo. Sabeis a história de Maria Stuart degolada e o algoz, "do cadáver sem cabeça e o homem sem coração" como a conta Brantôme? Foi uma ideia

> singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe a noiva. Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármores antigos. O gozo foi fervoroso–cevei em perdição aquela vigília. (Azevedo, 1998, p. 5).

O início do trecho, marcado pela exclamação "Era uma defunta!", rompe com a ordem convencional dos sentimentos ao apresentar uma reação que destoa das expectativas sociais diante da morte. Em vez de expressar repulsa ou temor, o narrador-protagonista revela um fascínio inquietante, inaugurando um processo de sublimação do tabu da morte. Nesse contexto, o cadáver deixa de ser um objeto de repulsa para se tornar fonte de desejo e contemplação estética, o que evidencia uma inversão de valores típica da literatura gótica. Ao ressignificar a morte por meio do erotismo e da idealização da figura feminina, o texto tensiona os limites entre o sagrado e o profano, o belo e o desprezível, contribuindo para a construção de uma atmosfera macabra.

Além disso, demonstra como um elemento originalmente externo e socialmente constituído – a morte, que carrega consigo significados religiosos e culturais profundos – é transformado em uma experiência interna, que se manifesta no âmbito do desejo e da transgressão pessoal. Noutras palavras, isso significa que a morte, tradicionalmente vista como um fenômeno alheio à esfera subjetiva do indivíduo e carregada de simbolismos de sacralidade e tabu, é internalizada pelo narrador.

Ao incorporar essa realidade externa em seu universo interno, ele rompe com as convenções morais e culturais, transformando o que seria um evento distante e impessoal em uma experiência íntima e erótica. Essa apropriação evidencia, como já mencionado, o processo de redução estrutural, no qual elementos complexos do mundo exterior são condensados e internalizados na narrativa, permitindo que o sujeito experimente e reproduza esses significados de forma pessoal e única. Logo, o gesto não é apenas uma ação física, mas uma representação simbólica do modo como a personagem condiciona as influências externas, convertendo

a morte em um componente central de sua vivência de desejo e de transgressão.

Outro ponto interessante desse trecho é a idealização da defunta. Comparada a uma "estátua" de perfeição inatingível, remete às tradições artísticas clássicas. A evocação da "palidez de âmbar" que lustra "os mármores antigos" não apenas enriquece a descrição, mas também sintetiza, por meio de uma linguagem erudita, a estética dos mármores e estátuas, tradicionalmente associados à imortalidade da forma. Tal conduta narrativa reflete a estratégia de redução estrutural, na qual referências externas à arte clássica são incorporadas e reinterpretadas para construir uma identidade interna carregada de simbolismo.

O ato de "rasgar o sudário" e "despir o véu e a capela" configura-se como um ritual de desvelamento que transcende o simples erotismo físico. Ao assemelhar-se ao gesto de um noivo que despoja a noiva de suas vestes, o narrador confere à ação uma dimensão quase sacra, na qual o sagrado e o profano se fundem. Por fim, o trecho expresso na frase "O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília" sintetiza a experiência extrema e autodestrutiva vivida pelo narrador. Desse modo, a intensidade do êxtase, que beira a perdição, revela a completa absorção dos elementos externos (referências estéticas, simbólicas e culturais) na vivência subjetiva, demonstrando como o desejo se torna o veículo para a internalização desses elementos.

Ao condensar elementos externos – como a estética clássica, os simbolismos religiosos e as referências culturais – na experiência do narrador, o autor não apenas subverte as convenções morais, mas também transforma os componentes não-textuais em textuais. Essa estratégia, em consonância com a teoria de Antonio Candido, demonstra como a literatura ultrarromântica se utiliza da interiorização para oferecer uma experiência complexa.

Mais adiante no conto, Solfieri leva a jovem para fora do cemitério, onde encontra o porteiro embriagado, que havia esquecido o portão aberto. Na rua, é abordado por uma patrulha e, para não ser preso como ladrão de túmulo, mente dizendo que a moça é sua esposa. Em sua casa, a moça

desperta aos gritos. Esconde-a no quarto quando seus amigos libertinos chegam da orgia. Ao retornar, encontra-a em pé, rindo convulsivamente: "Dois dias e duas noites levou de febre assim... Não houve como sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi." (Azevedo, 1998, p. 6). Após esse surto prolongado, ela falece. O protagonista encomenda uma estátua para homenageá-la, constrói um túmulo e cobre-o com sua própria cama, sobre a qual dorme por um ano: "Um ano, noite a noite, dormi sobre as lajes que a cobriam." (*Idem*).

Ao concluir o relato, o jovem pergunta a Bertram se ele havia visto "uma forma branca de mulher" entre suas cortinas. (*Idem*). O companheiro confirma, e, ao ser questionado sobre quem era a moça, o narrador desconversa. O conto se encerra com um ouvinte perguntando se a história era verdadeira. Solfieri jura por seu pai, "conde e bandido", e por sua mãe, "messalina das ruas", que tudo era real. Então, mostra uma grinalda murcha: "Vede-la murcha e seca como o crânio dela!" (*Idem*).

Como podemos observar, o conto se configura como um exemplar paradigmático dos mecanismos estéticos e temáticos do Romantismo ultrarromântico. Por meio de sua narrativa em primeira pessoa, intensifica a subjetividade e a angústia existencial da personagem, evidenciando a indissociabilidade entre amor e dor, bem como a inevitabilidade do destino trágico. Em conclusão, a análise do conto revela que elementos externos – como a devoção extrema pela noite, a figura da amada adormecida, a lua, a própria noite e o vento – são incorporados de forma estratégica à estrutura narrativa, funcionando como dispositivos que mediam a interiorização dos estados emocionais do narrador-personagem. (Candido, 2017a).

Esses elementos, inicialmente apresentados como parte de uma paisagem ultrarromântica carregada de simbolismos, transcendem sua função descritiva para se converterem em pilares estruturais que expressam a tensão entre o sublime e o grotesco. A análise do conto, à luz da perspectiva candidiana, evidencia a necessidade de uma leitura que funda texto e contexto de maneira dialética e integrada. Conforme argumenta Candido (2019), a integridade da obra não pode ser apreendida por meio de visões dissociadas, mas sim pela articulação dos elementos externos – que, embora não determinem nem traduzam o sentido da narrativa de forma isolada,

desempenham papel constitutivo na formação da estrutura interna – com a autonomia formal do texto.

Nesse sentido, a incorporação estratégica de elementos como a devoção extrema pela noite, a figura da amada adormecida, a lua, a própria noite e o vento revela como o social é, gradativamente, internalizado na configuração dos estados emocionais do narrador, funcionando como dispositivo mediador do processo interpretativo. Assim, o conto reafirma a relevância de uma abordagem crítica que não se restringe à análise dos aspectos isolados da obra, mas que reconhece a interdependência entre a dimensão social e a estrutura narrativa, contribuindo para uma interpretação verdadeiramente dialética e íntegra.

Dessa forma, a literatura não deve ser compreendida como um mero reflexo da realidade social, mas como um campo de elaboração estética em que os elementos do mundo exterior são reorganizados, ressignificados e, por vezes, subvertidos. O papel da crítica literária, portanto, vai além da identificação dessas referências; exige uma análise aprofundada das formas pelas quais a obra dialoga com o contexto sociocultural, seja reafirmando, questionando ou distorcendo significados convencionais. Assim, a literatura se configura como um espaço de produção de sentidos capaz de transcender o senso comum e ampliar as possibilidades interpretativas da experiência humana.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. Movimentos de um leitor. *In*: **Dentro do texto, dentro da vida**: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AZEVEDO, Álvares. **Macário/Noite na taverna**. Org., posfácio e notas de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

BARBOSA, João Alexandre. O método crítico de Antonio Candido. **Revista Cult**. Julho de 1998.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos: 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017a.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2017b.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

CARVALHO, Francisca Fernanda de Sales Taveira. O conceito de redução estrutural na crítica literária de Antonio Candido. **Jangada: crítica | literatura | artes**, n. 10, p. 83-103, 2017.

DA SILVA SOUSA, Kayron Kaic; DA SILVA, Gabriel Alves; DE SANTANA, Gilberto Freire. Um solfieri em "amorteamo": uma análise comparativa do goticismo fúnebre presente na personagem de "noite na taverna" e em gabriel, da minissérie televisiva. **Revista Philologus**, v. 26, n. 78 Supl., p. 3562-77, 2020.

FERNANDES, Marcos Rogério Cordeiro. Sobre o método crítico de Antonio Candido em Formação da literatura brasileira. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, v. 26, n. 36, p. 225-242, 2006.

NIELS, Karla Menezes Lopes. O cânone crítico e historiográfico de Álvares de Azevedo e a questão do fantástico em noite na taverna. REVELL – **Revista de Estudos Literários da UEMS**. Ano 4, v.2, Número 7, 2013.

4

A RECEPÇÃO EM *LOBA*: O VERBAL E O VISUAL NA CONSTRUÇÃO DO LEITOR IMPLÍCITO NA OBRA

Damaris Lucena da Silva[32]
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina[33]

INTRODUÇÃO

A literatura tem o poder de promover prazer e entretenimento, além de desenvolver a criatividade e a imaginação através da recepção de cada leitor. Publicada pela Editora Pequena Zahar, a obra *Loba* (2023), escrita por Roberta Malta e ilustrada por Paula Schiavon, insere-se nessa literatura infantojuvenil contemporânea constituída por uma vasta produção de obras sintonizadas com diversificados sistemas culturais e artísticos. Nesta perspectiva, nota-se que a presença de elementos visuais potencializadores, que instigam o leitor a reavaliar suas próprias percepções sobre a narrativa, remetem a relações semelhantes às dos clássicos contos de Perrault e dos Grimm.

As imagens evocam emoções que enriquecem a narrativa ao propiciar uma experiência mais completa. Os símbolos e as cores, em especial, a cor vermelha, exigem maior atenção e participação do leitor. Nesse contexto, a Estética da Recepção, conforme teorizada por Jauss (1994), oferece uma perspectiva valiosa para a análise empreendida neste artigo, pois situa o leitor no centro da construção do sentido da obra. Assim, as referências

[32] É professora da Rede Pública Estadual do Estado de Rondônia. Possui graduação em Letras – Português pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2004). Possui especialização em Letras: Estudos Linguísticos e Literários pela Faculdade de Ciências Sociais Aplicada – FACISA (2006). Mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL) da UNIR. E-mail: damarislucena007@gmail.com.

[33] É professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculada à área de literatura do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL - UNIR). Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pós-doutorado em História Literária: circulação literária, análise de discursos literários e sociais pelo PROCAD Amazônia (UFRR). Líder do grupo de pesquisa em Letramento literário: estudos de narrativas da/na Amazônia (UNIR). E-mail: fatima.molina@unir.br

intertextuais vivenciadas pelo leitor tornam a experiência de leitura um campo fértil. Essa via de comunicação é mobilizada através do horizonte de expectativa do leitor, a partir da narrativa verbal e visual da obra, cujos personagens, cenário e cores evocam a experiência de leituras anteriores, em especial, a do clássico conto *Chapeuzinho Vermelho*.

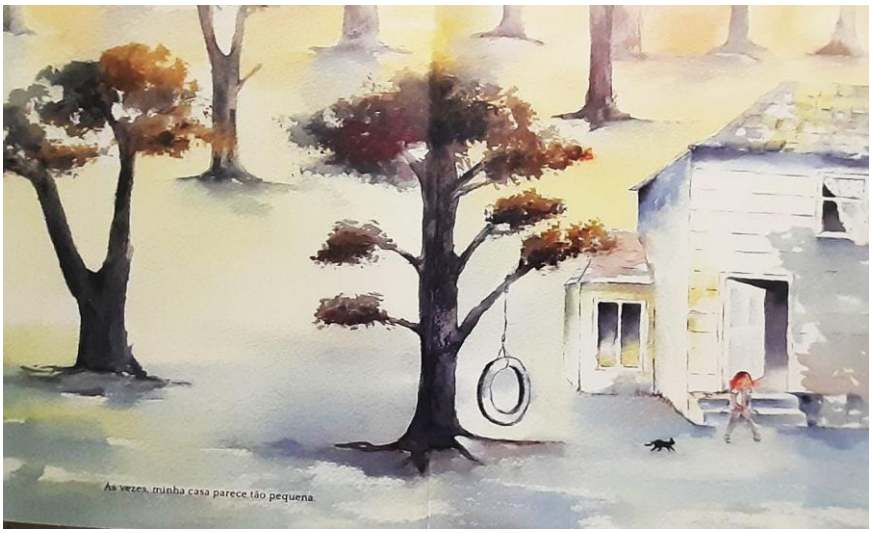
Seguindo esse viés teórico, o objetivo é analisar os elementos potencializadores da recepção na narrativa verbal e nas ilustrações de *Loba*. A questão problematizadora é: como as palavras, imagens e cores desencadeiam um horizonte de expectativa no processo de apreensão e construção de significados da obra e como elas preveem um leitor implícito? A fundamentação teórica constitui-se a partir do viés da Estética da Recepção, conforme Jauss (1994) e Iser (1999), aliada aos estudos de Andruetto (2012), Linden (2018) e Colomer (2017) sobre o livro ilustrado e a literatura infantil e juvenil contemporânea. No *corpus*, tanto o verbal como o visual atraem a atenção do leitor, desvelando um horizonte de expectativa que lhe possibilita diversas interpretações do texto, enriquecendo assim todo o processo de recepção da obra.

OS ELEMENTOS VISUAIS EM *LOBA*

O enredo de *Loba* (2023) é costurado por imagens, traços, cores e palavras. A narrativa é contada sob um viés contemporâneo: tem-se uma alegoria sobre as representações do feminino, em múltiplas camadas, que estabelece relações de intertextualidade com o clássico conto *Chapeuzinho Vermelho*. As ilustrações têm um papel fundamental em *Loba*, despertando o engajamento do leitor ao estabelecer uma relação dinâmica entre texto e imagem.

A narrativa começa com a menina, personagem central, refletindo sobre as limitações que seu lar lhe impõe: "Às vezes, minha casa parece tão pequena." (Malta, 2023). De repente, surge a possibilidade de sair sozinha, ao atender ao pedido da mãe de ir buscar flores na floresta para dar-lhas à avó, que viria visitá-las. A partir da imagem, o leitor não só percebe o amadurecimento da personagem, mas também a importância que as imagens possuem para a história.

Figura 1 – Reflexões da menina



Fonte: Malta, Roberta; Schiavon, Paula (2023).

No decorrer da trama, verbal e visual suscitam no leitor a percepção de que a limitação do espaço, causa da angústia da personagem, ultrapassa os limites espaciais da casa, conforme revela a imagem, pois a dimensão espacial evocada corresponde à necessidade de expansão do ser, de explorar caminhos de descobertas e autoconhecimento. Essa busca ganha visibilidade, tanto na narrativa verbal como na visual, através das imagens e cores que constituem o cenário da trajetória percorrida pela personagem.

Na narrativa, a protagonista é orientada pela mãe a tomar cuidado no caminho, assim como ocorre no texto fonte. Ecoando o clássico conto *Chapeuzinho Vermelho*, a menina se distrai com uma flor, mas, em *Loba*, já não se trata da flor com que o lobo distraiu Chapeuzinho Vermelho, na versão dos irmãos Grimm: "veja como são belas as flores ao seu redor." Desta vez, a menina enxerga uma linda flor vermelha no topo de uma árvore. Nessa jornada solitária de transformação e amadurecimento, a menina se depara, não com um lobo, mas com uma loba, bem maior do que ela, que não a engana nem ameaça, mas espera-a descer para protegê-la e passar-lhe confiança e liberdade. A obra evoca, pela simbologia de elementos e cores, o tão conhecido percurso da menina do clássico conto, conforme revela a imagem que ilustra a página final da narrativa:

Figura 2 – Um diálogo com Chapeuzinho

Fonte: Malta, Roberta; Schiavon, Paula (2023).

Finalizando a narrativa, a ilustração da menina com um vestido vermelho e capuchinho ocupa toda a espacialidade da página dupla, confirmando as relações tecidas pelo leitor com suas experiências de leitura. Para Fittipaldi (2008, p. 76), "a percepção de uma imagem envolve a relação do leitor com ela, como ele a vê, pois o olhar compreende as experiências vividas por aquele que olha." É por meio desse olhar que o horizonte de expectativa do leitor é acionado, permitindo-lhe compreender a trajetória da menina de *Loba* e estabelecer relações com a trajetória da menina de *Chapeuzinho Vermelho*. Em consonância com o pensamento de Iser (1999, p. 91), "o texto constitui seu próprio sujeito-leitor." O sujeito-leitor de *Loba* tem seu repertório de experiências acionado não só pelo verbal, mas, especialmente, pelas imagens e cores que evocam percepções de leituras anteriores.

No *corpus*, as cores são mais do que meros elementos visuais; elas são carregadas de significados, ajudam a enriquecer a narrativa - através das cores, as imagens contribuem para a compreensão dos temas centrais da narrativa. Sobre a importância das cores na ilustração do livro infantil e juvenil, Biazetto (2008, p. 75) afirma: "Entre a ilustração e o olhar existe um caminho de mão dupla. Temos, de um lado, o modo como o leitor percebe a ilustração e, de outro, como a ilustração vê o mundo."

Na leitura visual da narrativa, o leitor percebe o significado simbólico da cor vermelha e as possíveis relações com o clássico conto *Chapeuzinho*

Vermelho. Por sua vez, o mundo que as ilustrações convocam é um mundo subjetivo que perpassa o olhar da personagem sobre o universo à sua volta. Em seu potencial comunicativo, a cor atrai o olhar do leitor para a percepção da imagem, mobilizando emoções diversas relativas à matéria narrada. Ainda sobre o potencial atrativo das cores, Biazetto (2008, p. 77) ressalta: "A cor é o elemento visual com maior grau de sensualidade e emoção do processo visual [...]. Podemos também alcançar uma ampla variedade de significados por meio de combinações entre cores."

Diante disso, torna-se compreensível o vermelho, cor quente associada à fertilidade e à expressão de desejo, aparecer com destaque. Em *Loba,* a cor vermelha é reimaginada como símbolo de identidade e transformação, o que reflete a transição da protagonista: do medo para a força. De forma análoga, segundo Bruno Bettelheim (2007, p. 239), "Chapeuzinho Vermelho projeta de forma simbólica a menina nos perigos de seus conflitos edipianos durante a puberdade, e em seguida a salva deles para que seja capaz de amadurecer livre de conflitos." Na obra em análise, esse processo de amadurecimento da protagonista revela-se em meio a indagações e encontros, em especial, revela-se no encontro com a loba. Ainda sobre a marcante presença do vermelho na narrativa, a autora revela que é a referência mais direta a *Chapeuzinho Vermelho*, à sexualidade e à menstruação, que estão intimamente relacionadas aos ritos de crescimento de meninas, da infância para a adolescência.[34]

Com essa moldura composicional, a leitura de *Loba* aponta para a importância da formação de um tipo específico de leitor. A leitura do livro ilustrado exige uma atuação dinâmica do leitor para a apreensão conjunta desses diferentes códigos de linguagem. Conforme orienta Linden:

> Ler um livro ilustrado não se resume a ler texto e imagem. É isso e muito mais. Ler um livro ilustrado é também apreciar o uso de um formato, de enquadramentos, da relação entre capa e guardas com seu conteúdo; é também associar representações, optar por uma ordem de leitura no espaço da página, afinar a poesia do texto com a poesia da imagem, apreciar seus silêncios de uma em relação à outra... Ler um livro ilustrado depende certamente da formação do leitor. (Linden, 2018, p. 9).

[34] Entrevista disponível em: www.companhiadasletras.com.br/BlogPost/6493/. Acesso em: 6 mar. 2025.

A análise da recepção de *Loba* prevê a competência desse leitor implícito capaz de apreciar os silêncios que há na narrativa verbal e que se traduzem na narrativa visual por meio da densidade poética presente no detalhe das imagens e das cores. Essas ações são instantaneamente convocadas no ato da recepção desse momento da narrativa. A presença da mancha vermelha e da flor na mão da menina e a atitude defensiva de medo são ressignificadas no desenrolar da trama.

Figura 3 – A loba esperando a menina descer da árvore

Fonte: Malta, Roberta; Schiavon, Paula (2023).

Na passagem, o verbal cede lugar para as ilustrações expressarem em traços e cores toda a simbologia que envolve o encontro da menina com a loba, com destaque para a mancha vermelha que colore seu vestido branco, uma possível transição do estado de pureza para o amadurecimento, como um indicativo da transição da menina para a mulher. Ao encontro do que afirma Ciça Fittipaldi (2008, p. 103): "Toda imagem tem alguma história para contar. Essa é a natureza narrativa da imagem. Suas figurações e até mesmo formas abstratas abrem espaço para o pensamento elaborar, fabular e fantasiar." Em *Loba*, o leitor é convocado a interagir com a narrativa e, nessa dinâmica, fantasiar e fabular, através de cores e imagens, o que as palavras não traduziram.

UM LEITOR IMPLÍCITO NA RECEPÇÃO DE *LOBA*

A devida centralidade atribuída à atuação do leitor no processo de leitura revela que, na recepção da obra, o leitor aciona um "saber prévio", ou seja, um conjunto de saberes constituído tanto por sua experiência literária, proveniente da leitura de outras obras, como por sua experiência de vida. Ao destacar a existência desse "saber prévio" à recepção, Jauss afirma:

> [...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido [...] conduz o leitor a determinada postura emocional. (Jauss, 1994, p. 28).

Partindo dessa premissa teórica, em *Loba* (2023), um saber prévio é acionado no leitor por meio da recepção da narrativa verbal, cuja trama tem por personagens uma menina, a avó, a mãe e uma loba, com destaque para a presença da cor vermelha na configuração da menina. Além das personagens, há as referências espaciais, pois a menina vai à floresta colher flores para a avó, que vem visitar a família, sendo este o espaço onde a ação se desenvolve. Os indícios verbais e visuais apresentam-se, de acordo com Jauss (1994), como "sinais prévios" ou "traços familiares" que acionam no leitor a lembrança do já lido, ou seja, na leitura de *Loba*, o leitor evoca a leitura do clássico conto *Chapeuzinho Vermelho* e estabelece relações de significado entre as duas narrativas.

Dessa forma, *Loba* prevê a existência de um leitor implícito, concebido como aquele leitor intrínseco ao texto. Segundo Maria Elisa Pereira (2017, p. 83), "toda obra literária tem seu leitor implícito, a quem se dirigem, em primeira instância, as informações, explicações e comentários do narrador." Logo, o leitor implícito projetado em *Loba* é um leitor já familiarizado com a história *Chapeuzinho Vermelho*. Os significados construídos na leitura do conto são evocados, quando da recepção de *Loba*, para a construção de novos significados.

Com esta análise, vincula-se o *corpus* à corrente crítica da Estética da Recepção. É importante considerar ainda que, na recepção de *Loba*, palavras,

cores e imagens revelam-se como lugares a serem preenchidos pelo leitor na interação com a obra. O não-dito na narrativa é definido por Iser (1999, p. 107) como "lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor." É por meio da atuação do leitor que os sentidos da obra se complementam e são renovados a cada experiência de leitura.

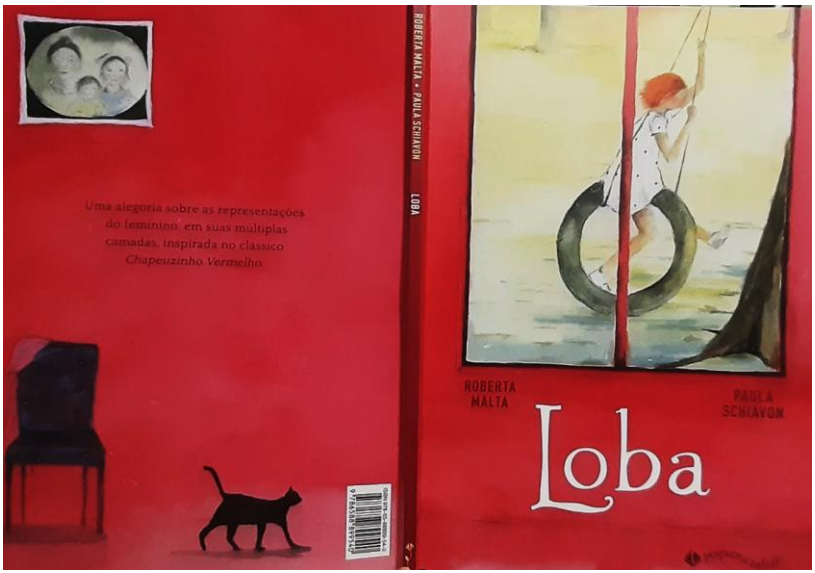
A opção pela Estética da Recepção para a realização desta análise se justifica por seus pressupostos teóricos, que valorizam o papel ativo do leitor na literatura ao reconhecê-lo não como mero receptor passivo, mas como participante ativo, capaz de transformar a experiência literária em algo único e assegurar o valor artístico da obra para a posteridade.

A ATUAÇÃO DO VERBAL E DO VISUAL NA RECEPÇÃO EM *LOBA*

Loba (2023) é uma história repleta de visualidade e silêncio. Sob o viés contemporâneo da literatura infantil e juvenil, a obra dialoga com o clássico conto *Chapeuzinho Vermelho*. O texto gira em torno da autodescoberta da protagonista. Nele, percebe-se que o leitor implícito se manifesta através dos elementos potencializadores da narrativa verbal e não-verbal, evocando experiências pessoais de leitura. Por esse viés, o leitor preenche os espaços em branco da narrativa, contribuindo para a construção e reconstrução de significado. Assim, essa relação dinâmica permite que cada leitor construa seu próprio entendimento da história, tornando a leitura uma experiência única e significativa.

A dinâmica relação que se instaura entre leitor e obra já se materializa na apreensão de seus elementos paratextuais. A predominância da cor vermelha na capa ilustrada com a imagem da menina brincando, seguida do título *Loba*, convida o leitor a estabelecer possíveis relações com a narrativa e com outras leituras que apresentam proximidade com seus elementos constitutivos.

Figura 4 – A capa



Fonte: Malta, Roberta; Schiavon, Paula (2023).

Esses indícios acenam para o universo protagonizado por uma menina, porém geram um espaço lacunar pela presença da palavra Loba. Na quarta capa, a lacuna gerada pelo título pode ser parcialmente preenchida com a explicação presente no posfácio: *Loba* nasceu do desejo da autora "de explorar alternativas para a representação do feminino a partir de Chapeuzinho Vermelho." (Malta, 2023). O entendimento é de que os elementos paratextuais "podem ser minuciosamente planejados em função de contextualizar e reforçar assuntos da história." (Menegazzi e Debus, 2020, p. 46). Portanto, a ilustração da capa cumpre o papel de criar expectativas e suscitar o imaginário do leitor quanto às possíveis relações com a história a ser lida e com a narrativa *Chapeuzinho Vermelho*.

Outro aceno para a presença do leitor implícito na obra é revelado quando a mãe anuncia: "Sua avó vem nos visitar. Você buscaria flores para ela?" Na sequência, aconselha: "– Só tome cuidado com a floresta." (Malta, 2023, p. 7-10). Essas passagens evocam no leitor a memória da narrativa *Chapeuzinho Vermelho* pela semelhança no esquema de ação de ambas as histórias. Ao encontro do que afirma Iser:

> A relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos. O leitor se move constantemente no texto. (Iser, 1999, p. 13).

A atuação dinâmica do leitor implícito atualiza o potencial estético do texto. Dessa forma, texto e leitor interagem a partir de algumas convenções compartilhadas, definidas pelo supracitado teórico como repertório, ou seja, informações armazenadas na memória do leitor que servem de base para se desenvolver o ato da leitura. Em *Loba*, o esquema de ação que se desenvolve quando a personagem entra na floresta aciona o repertório de leitura do leitor. A presença do leitor implícito, portanto, é evidenciada na própria estrutura textual, trata-se de uma presença prevista pelo próprio texto.

Também em *Loba*, é na floresta que a personagem se defronta com um caminho, conforme revela a imagem:

Figura 5 – O caminho

Fonte: Malta, Roberta; Schiavon, Paula (2023).

Ao indagar "Até onde vai o caminho?" (Marta, 2023), a personagem revela um estado de reflexão diante do horizonte que se apresenta diante de seus olhos. Para além de um caminho físico, uma estrada com começo e fim, a narrativa revela que a busca é maior, é subjetiva, é por um caminho de descobertas. Transcendendo a narrativa verbal, as imagens dimensionam o lugar de contemplação da menina por meio da presença do arbusto vermelho nos troncos. Nesse momento, o vermelho do arbusto não tem predominância na imagem. No entanto, é por meio da impregnação simbólica dessa cor nas vestes da menina que se revela o encontro desse caminho de encontros, descobertas e amadurecimento.

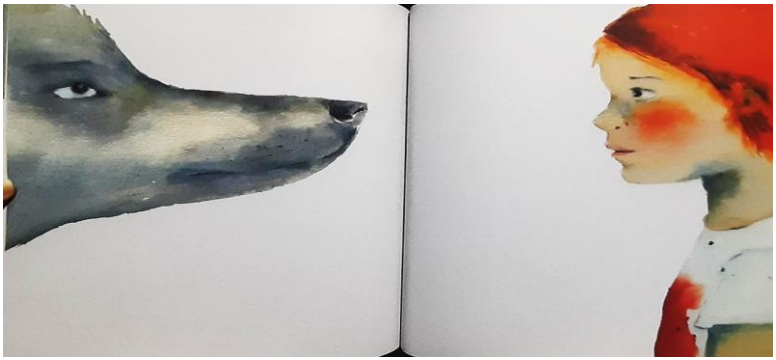
Outro aspecto importante a considerar em *Loba* diz respeito à natureza narrativa das imagens, que contam e revelam as experiências sensoriais das personagens. Na estrutura composicional do enredo, as imagens contam e as cores são simbolicamente revestidas de significados que intensificam a trama narrativa. Sobre esses engendramentos narrativos, Fittipaldi afirma:

> Escrita e imagem são companheiras no ato de contar histórias. Os temas estão colocados, em princípio, pela linguagem literária: uma história dá origem a uma imagem; a imagem, por sua vez, dá origem a uma história que, por sua vez, apresenta-se por meio de uma nova imagem, alternativa que logo se transforma em outras imagens, numa cadeia sonora, verbal, textual e imagética dessas "primas" tagarelas, fazendo tranças. (Fittipaldi, 2008, p. 104).

Há um gesto colaborativo nas materialidades do verbal e do visual que potencializa a interação entre leitor e obra e impulsiona o primeiro a fabular, da forma mais ampla possível, a partir das emoções suscitadas pela contemplação da imagem. Essa atividade de imersão do leitor no texto é mobilizada por esses elementos estruturantes da narrativa, com destaque para as imagens que intensificam, redimensionam e ampliam os sentidos do texto verbal.

Em *Loba*, a densidade estética das imagens atua de forma significativa na percepção da temática da narrativa, no sentido de ampliar suas vozes e ativar a imaginação do leitor, como ocorre na passagem que marca o encontro da menina com a loba.

Figura 6 – O encontro



Fonte: Malta, Roberta; Schiavon, Paula (2023).

A troca de olhares entre a menina e a loba marca o tom da subjetividade que envolve este encontro. Sobre o potencial das imagens visuais, Fittipaldi (2008, p. 107) afirma que elas "detêm uma enorme capacidade de abrir espaços no imaginário, de criar experiências sensíveis, formais, afetivas e intelectuais que alimentam o imaginário." A partir do seu repertório de leituras, das informações armazenadas sobre o conto *Chapeuzinho Vermelho*, o leitor alimenta seu imaginário fabulando possíveis acontecimentos para a cena ilustrada. Diferente do encontro entre o lobo e a menina no clássico conto, em *Loba* o encontro revela-se um encontro de descobertas e amadurecimento, um caminho de transição da menina para a mulher.

É através do verbal e do visual que são revelados os indícios do "saber prévio" que desencadeia o processo de recepção de *Loba*. A atuação das imagens e cores é fundamental para acionar o horizonte de expectativa do leitor, pois, para além de substituir as palavras, as imagens e cores são detentoras do potencial de promover a interação entre leitor e obra.

Toda uma tensão inicial é suscitada pelo encontro da menina com a loba. Chega-se a uma nova projeção a partir das imagens que progressivamente traduzem a simbologia desse encontro de descobertas:

Figura 7 – A simbiose

Fonte: Malta, Roberta; Schiavon, Paula (2023).

Esse momento da narrativa possibilita ao leitor reordenar sua percepção, inclusive, a partir de um caminho de reconstrução do seu horizonte de expectativa. Se no clássico conto o lobo assume a

representação negativa do engano, da malícia e do medo, em *Loba* a presença do animal assume a representação do acolhimento, da identificação e da liberdade do feminino em seus caminhos de descoberta. Essa perspectiva se materializa na intensidade da cor vermelha, que progressivamente vai tonalizando o vestido da menina, conforme ela se movimenta com a loba.

Loba corresponde, portanto, ao princípio da natureza ficcional apontado por Andruetto (2012, p. 54), haja vista possibilitar a atividade dinâmica do leitor de interagir com a obra e desvelar as diferentes camadas de significado que revestem as imagens e cores da narrativa, como "uma viagem que nos remete ao território de outro ou de outros, uma maneira, então de expandir os limites de nossa experiência, tendo acesso a um fragmento de mundo que não é nosso." Considerando esse entendimento, texto e imagens podem abrir caminhos para a recepção, construção e reconstrução dos significados da obra. A função simbólica dos personagens, cores e objetos que compõem o cenário de *Loba* prevê a presença de um leitor implícito capaz de acionar seu repertório de leitura para apreender as diferentes camadas de sentido que perpassam toda a estrutura narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa *Loba* expande os limites da experiência do leitor através das relações estabelecidas com o clássico conto *Chapeuzinho Vermelho*. O horizonte de expectativa do leitor é acionado por meio de sinais prévios materializados nas palavras, imagens e cores que potencializam a recepção da obra. A autora Roberta Malta (2023) utiliza uma linguagem rica e poética que, combinada com os elementos visuais, cria uma experiência imersiva que vai além das palavras. Percebe-se na obra a presença da cor vermelha em destaque; mesmo sendo apresentada de forma gradual, essa escolha cromática enriquece a narrativa, permitindo aos leitores sentir mais profundamente o processo de transformação e autodescoberta por que passa a protagonista.

Nota-se que a estética em *Loba* combina elementos visuais e verbais com vistas a criar uma experiência envolvente. O uso de ilustrações nítidas complementa o texto, ajudando a construir a imagem da protagonista e de

seus desafios. Nessa perspectiva, no ato da recepção da obra, o leitor aciona um "saber prévio". Estudada sob a perspectiva da Estética da Recepção, tomando por base as teorias de Jauss (1994), a narrativa se nos apresenta como moldada por essa interação entre verbal e visual, o que convida o leitor a refletir sobre suas próprias experiências e percepções em relação às questões abordadas no texto.

O modo como a autora constrói a narrativa, repleta de imagens e silêncios, convoca o leitor implícito a mobilizar suas próprias experiências e emoções para interpretar a narrativa, tornando-o parte ativa do processo criativo.

Dessa forma, a presença do leitor implícito é essencial para a estrutura textual, pois transforma a obra em um espaço dinâmico de construção de significado, identificação e reflexão crítica. A atuação dinâmica do leitor implícito atualiza o potencial estético do texto.

REFERÊNCIAS

ANDRUETTO, Maria Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

BIAZETTO, Cristina. As cores na ilustração do livro infantil e juvenil. *In*: OLIVEIRA, Ieda. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. Tradução: Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2017.

FITTIPALDI, Ciça. O que é uma imagem narrativa? *In*: OLIVEIRA, Ieda. **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil, com a palavra o ilustrador**. São Paulo: DCL, 2008.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: 34. ed., 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução: Dorothée de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MALTA, Roberta. **Loba**. São Paulo: Pequena Zahar, 2023.

MENEGAZZI, Douglas; DEBUS, Eliane. O design do livro de literatura para a infância: uma investigação do livro ilustrado contemporâneo. *In*: DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura; GONÇALVES, Fernanda (Org.). **Livro objeto e suas arti (e) manhas de construção**. Curitiba, PR: Editora Mercado livre, 2020.

PEREIRA, Maria Eliza Matos *et al*. **Crítica Literária**. Curitiba: Intersaberes, 2017.

5

DA LUZ ÀS SOMBRAS: O SISTEMA SIMBÓLICO EM *ADAGIO APPASSIONATO*, DE MENALTON BRAFF

Ana Gabriele da Silva Soares[35]

INTRODUÇÃO

A presente reflexão analisa o conto *Adagio Appassionato*, presente na obra *À sombra do cipreste*, de Menalton Braff, visando caracterizar as imagens simbólicas, construídas sob o contraste dos símbolos luz e sombras, a partir dos aspectos temporais e espaciais da narrativa. Interessa-nos estudar como ocorre a operação de referência estabelecida entre os símbolos e os acontecimentos adversos vivenciados pelas personagens, pois acreditamos que essas simbologias não somente propõem um novo modo de olhar o conflito, como também tornam essa atmosfera simbólica essencial na construção do tempo e do espaço.

O conto, através de um narrador onisciente, nos convida a experienciar o drama de Lígia, que se sente desvinculada emocionalmente da filha, Estela. Incrédula por quem a filha se tornou, Lígia não concilia as imagens de Estela criança e adulta, e, naturalmente, esse estado de coisas a aflige. Assim, numa tentativa de enfrentamento da angústia, a protagonista, ao visitar o passado, reflete os porquês da fragilidade do vínculo, ao mesmo tempo que lida, no momento presente, com a filha que, por razões não evidentes, chora em seu colo. A experiência introspectiva da protagonista a faz dedilhar as impossibilidades de compreender Estela em sua totalidade, e sua clarividência a faz crer que há algo além, indecifrável e misterioso, que une mãe e filha, apesar do tempo.

Em meio às descrições do estado emocional das personagens, bem como às descrições espaciais e temporais que se alternam entre o passado harmônico e o presente obscuro, um contraste entre mãe e filha é também estabelecido.

---

[35] É mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPGMEL, da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

Nesse sentido, no intento de estudar a relação dos aspectos estruturais em questão com as imagens que se contrastam, a reflexão parte de estudos referentes aos aspectos espaço-temporais. A notar-se pelo emprego do termo, destacamos a funcionalidade do tempo e do espaço em união, pois consideramos o efeito de precisão e particularização que a confluência de ambos os elementos pode exercer no discurso literário.

Consequentemente, o efeito de precisão e tantos outros que, por exemplo, a criação de uma atmosfera pode exercer, são derivados de uma exploração semântica e sintática. Sob essa perspectiva, mantendo um estudo imanente do texto literário, em conformidade com a perspectiva de Cohen (1972, p. 17) em *O New Criticism nos Estados Unid*os, segundo a qual o poético do discurso literário deriva da polivalência das palavras e de suas tonalidades semânticas, identificamos a necessidade de compreensão dos conceitos modernos de imagem e símbolo.

Para tanto, ao encontro de tais esclarecimentos, em um recorte acerca dos procedimentos que versam sobre as operações imaginativas, Bousoño (1966), em *Teoria de la expresión poética*, aponta que há na contemporaneidade um *fenômeno visionário* que influi na poética moderna e que, sobretudo, participam dela a imagem visionária e o símbolo, que atuam no campo emotivo dos significados.

Portanto, reconhecer o contraste que passeia entre a clarividência do que Estela representava para a mãe e a sombra na qual a menina habita e para a qual arrastou Lígia, é pensar nas significações mais profundas do conto analisado. Diluídas nos aspectos espaço-temporais, as simbologias de *Adagio Appassionato* estão na beleza dos contrários e no flerte com o onírico. Assim, à maneira de uma partitura musical, os símbolos gráficos desta, no conto, são símbolos expressos por meio de um significante e estão harmonicamente dispostos no discurso literário.

LUZ VERANEIA, SOMBRAS QUE DISSIPAM

Adagio Appassionato é o décimo oitavo conto da obra *À sombra do Cipreste* de Menalton Braff. O conto em questão, de maneira semelhante aos demais contos que compõem a obra, volta-se para o drama em torno das

noções de familiaridade, afetividade e, sobretudo, impotência diante do curso da vida. A protagonista, Lígia, em sua experiência introspectiva e nostálgica, não encontra maneiras de refrear seu espanto por quem acredita ter-se tornado a filha e assim vivencia o passado e o presente, indissociáveis, de maneira intensa. Revisitar o tão distante passado, em todos os aspectos, é uma alternativa de confrontar o presente que se caracteriza, principalmente, por um momento epifânico de desconhecimento diante daquela que em si havia gerado.

Observadas essas questões, a partir de uma ideia de complementaridade, o tempo e o espaço de *Adagio Appassionato* estão intrinsecamente relacionados entre si e com o sistema simbólico que posteriormente será caracterizado. A negação de uma dimensão episódica que segue o tempo cronológico expressa a preocupação de uma narração que pretende estabelecer recortes específicos da vida das personagens, assim, os recortes não nos são apresentados de maneira linear: uma dinâmica entre passado e presente é instaurada ao longo de toda a narrativa.

De maneira semelhante o espaço nos é apresentado. Em uma fusão composicional indispensável nas descrições, o espaço parece ser regido pelo tempo, com a finalidade de permitir uma temporalidade precisa e acrescida de tonalidades ambientais referentes àquele recorte temporal específico. Assim, a sucessão de fatos é assinalada pela alternância espaço-temporal de momentos que se diferem por serem bons ou ruins para a protagonista.

Nesse sentido, interessa-nos, em um primeiro momento, à luz do estruturalismo, compreender as funcionalidades e as caracterizações do tempo e do espaço na narrativa. Ambos os, além de contribuírem para uma relação de interdependência com os demais elementos, com vistas ao aspecto formativo do conto, permitem-nos identificar e destacar o sistema simbólico do conto em estudo.

Sob esta perspectiva, é necessário refletir sobre as conformidades entre tempo e literatura, a fim de também identificar as possibilidades de análise em comunhão com o espaço. Para tanto, Castagnino afirma que a relação entre o tempo e a literatura está além de um espaço-temporal em que acontecem os fatos:

> Tempo e literatura se relacionam de modos diversos: o Tempo, valor absoluto, instalação imaginativa, distância interior, afeta a essência e a estrutura do fato literário; em seu aspecto histórico, estático e referencial, oferece à literatura a coordenada que, junto ao fato geográfico (espaço) permite localizações precisas; através das variantes conhecidas como tempo biológico e tempo psicológico, sob formas de tema e motivação, intrica-se nas fabulações; a problemática do Tempo, discutida em domínios não literários (Física, Matemática, Filosofia etc.), encontra antecipação ou eco e sua aplicação na literatura. (Castagnino, 1970, p. 14).

Quando aliados, o espaço e o tempo podem ter suas caracterizações somadas e potencializadas, o que possibilita descrições mais "exatas". Assim, as imagens construídas ao longo do discurso literário podem expressar, antes de mais nada, a atuação interligada das microestruturas componentes da narrativa, como também podem estar organizadas consoante ao direcionamento para um significado mais profundo. Ocorre que, em nosso estudo, consideramos como "exato" a plenitude do sistema simbólico e observamos, sobretudo, que as descrições referentes ao tempo da narrativa, bem como as descrições referentes ao espaço, sinalizam o engendramento das imagens de sombra e luz.

Por meio de um narrador onisciente, em meio às descrições do estado emocional das personagens, bem como às descrições espaciais e temporais que se alternam entre o passado harmônico e o presente obscuro, é possível observar o contraste estabelecido em cada um dos dois elementos.

A narrativa é iniciada com um fragmento do passado das duas personagens na praia. Esse recorte específico é um período caracterizado pela harmonia entre ambas e, sobretudo, pela inocente infância de Estela, que em tudo dependia da mãe. No entanto, contrário a esse recorte, o que se segue é um fragmento do momento presente da narrativa, um quarto escuro em que Lígia, diante do sofrimento da filha que chora em seu colo, também questiona as raízes de sua relação com a filha.

> Conhecera-lhe o corpo, saliências e reentrâncias, cada espaço, porque em si a tinha gerado. Apenas o corpo, que estaca em si controlar. Você, pensa Lígia quase envergonhada, vinha correndo de dentro do mar, banhada de luz, respingada de água e areia e

> então eu a reconhecia. Como era bom aquele tempo em que eu sabia uma parte de mim.
> Há meia hora a claridade azulada se esvai lenta e resignadamente pelas cortinas cerradas, abandonando quarto. A cama, colcha repuxada, perdeu a aspereza das formas exatas: ninho de nuvens, agora. [...]. (Braff, 2011, p. 102).

De maneira abrupta, a lembrança de Estela é interrompida por uma descrição do momento presente da narrativa. Inicialmente, Estela rememora a certeza que possuía sobre a filha lhe pertencer e, acima de tudo, lamenta vivenciar tamanha nostalgia que lhe causa tanta angústia. O espaço eleito para comportar a lembrança é a praia: em um dia ensolarado em que Estela brincava no mar. Em contraposição, para comportar o intenso momento do tempo presente que as personagens vivenciam, o quarto de Lígia é escolhido. Diferentemente da praia, o quarto é descrito pelo narrador, logo no início, como "esvaído de claridade" e tem sua amplitude reduzida.

Tais diferenças, entre outras que serão exploradas ao longo da análise, constituem aspectos que se contrapõem ao longo de toda a narrativa. Ocorre que o salto temporal entre a infância de Estela e sua vida adulta é representado por uma maturação que desagrada a mãe, pois Estela se tornara alguém que Lígia considera obscura e tenebrosa, e essa percepção é contrária à anterior, em que Estela era sinônimo de luz e pureza.

Como um reflexo da dualidade expressa no enredo, a narrativa elege também espaços e caracteriza-os de maneira quase que reflexiva com relação aos dramas do enredo. Os dois espaços são os únicos que comportam os fatos do passado e do presente. E, de maneira referencial, o passado é sinalizado pela praia e o presente, pelo quarto.

Assim, percebemos que a fragmentação temporal expressa pela também alternância espacial permite e corrobora para a sugestão de imagens que atuam no campo emotivo e sinalizam às significações mais profundas. Destacamos que tais imagens, a partir de uma relação metafórica, privilegiam a utilização do símbolo como principal figura de representação poética, e, justamente esta, assinala um dos principais recursos imagéticos da poesia contemporânea.

Diante da impossibilidade de determinadas palavras, ou da combinação delas, alcançarem o sentido profundo pretendido durante o processo criativo, o artista organiza uma maneira única de transpor os significados profundos que tornam sua obra particular. Assim, ao longo do tempo, variadas possibilidades de expressão foram experimentadas, algumas mais que outras, e tornaram-se essenciais no discurso literário. Com isso, em virtude de suas ocorrências, determinadas figuras de representação puderam ser estudadas e teorizadas. Um desses estudiosos é Carlos Bousoño. Em sua *Teoria de la expresión poética*, em que estuda as especificações da poética contemporânea, Bousoño (1966) identifica e nomeia o fenômeno *visionário*, considerando-o a principal característica da poética moderna, a qual tem no símbolo, ele o reconhece, um dos seus motivadores.

Para Bousoño (1966), o processo imagético contido com veemência na poética moderna encontra, nesse momento, solo fértil em um discurso literário que prioriza relações metafóricas bem distintas das imagens tradicionais. Assim, sob uma análise imanente da obra, em consonância com os postulados da Nova Crítica, destacamos que o poeta moderno opera antes com a sensibilidade que com a própria emoção, pois o universo estético da poética contemporânea apresenta técnicas mais pautadas na criação de atmosferas ou até mesmo na reiteração de algum recurso que pretende ser inovador e sinalizar para um sentido maior.

Nesse sentido, de acordo com Cohen (1972, p. 12), "[...] o poema não é a transcrição de uma experiência do poeta, mas uma transformação dessa experiência; por conseguinte, experiência nova, irredutível." Assim, as organizações sintáticas e a escolha vocabular, sob aspectos semânticos ou quaisquer outros que sejam, é reflexo da exploração do poeta no intento de estabelecer associações que posicionem o discurso em diferentes níveis de significação.

Visando, portanto, estabelecer as associações, o poeta moderno atua na operação imagética e, no processo de construção, pode enveredar-se pela linguagem literária metafórica, a fim de estabelecer as relações que deseja. Logo, a imagem literária é o resultado de dois elementos que nela se unem para expressar um sentido e têm a finalidade de estabelecer, por exemplo, uma relação metafórica. Para isso, o autor elabora uma estrutura que resulta

da comparação entre dois planos: A e B e, a partir de sua aproximação (mesmo que para evidenciar a distância entre ambos), a imagem é suscitada. No entanto, a partir da pluralidade de maneiras expressivas desenvolvidas e experimentadas ao longo do tempo, essas estruturas imaginativas adotaram maneiras diversas e, de certa maneira, tornaram-se mais complexas. Diante disso, Bousoño (1966) as classifica em dois tipos: a imagem tradicional e a imagem visionária.

Na imagem tradicional, a relação estabelecida é baseada na correspondência. Sua estrutura baseia-se na "racionalidade", pois as associações podem se dar por semelhanças físicas, espirituais ou valorativas. Na imagem visionária, de nosso interesse, o princípio é diverso. Ocorre que nesse tipo de imagem os planos A e B são aproximados com base na semelhança afetiva. Bousoño (1966, p. 109) afirma que "[...] *Y así, un poeta de hoy podría referirse a un pajarillo pequeñuelo, en reposo y de color grisáceo, al escribir: 'un pajarillo es como un arco iris'; si el arco iris y el pajarillo le produjeran un efecto similar de ternura.*"

O exemplo utilizado pelo autor na citação evidencia que a relação afetiva estabelecida é construída com termos (*pajarillo* e *arco íris*) em que a correspondência foge à "lógica" ou similitudes, características da imagem tradicional. Por outro lado, de maneira mais densa, a imagem visionária baseia-se no cotejo emotivo comum entre dois signos, no exemplo mencionado, entre "passarinho" e "arco-íris", que suscitam ideias de ternura e beleza.

Para o teórico,

> *Al poeta contemporáneo no le importará nada, en consecuencia, atenuar, al máximo incluso, el parecido objetivo perceptible desde luego por la razón, si esa disminución lleva consigo, precisamente, un aumento en la semejanza emocional.* (Bousoño, 1966, p. 111).

Portanto, em contraposição à imagem tradicional, em que a semelhança e análises são regidas pela razão, na imagem visionária, não só a semelhança racional entre os termos é desconsiderada, como também é pautada e pensada visando ao efeito emotivo, em contraposição à lógica.

Em detrimento do racionalismo estreito que imperava nas poéticas anteriores, o caráter emotivo da imagem visionária conferiu à figura humana – e consequentemente isso influiu na construção das personagens e de seu mundo na narrativa – uma liberdade ao lirismo místico no intento de explorar a representação do espírito humano. Consoante a tal caráter enigmático, os símbolos surgem como possibilidades de composição nas imagens visionárias, que, de igual maneira, operam no campo emotivo.

Conforme Nasser:

> O símbolo contém o oculto e o revelado; o conhecido e o desconhecido; o imanente e o transcendente, enquanto está vivo. Ele contém a vida, e, como todo ser vivo, traz a morte consigo. A contradição e os opostos estão presentes no símbolo, com seus antagonismos, seus duplos, luz e escuridão, bem e mal, certo e errado, bom ou mau. (Nasser, 2003, p. 38).

A existência do símbolo em um contexto é respaldada quando o sinal que se convenciona para substituir determinada realidade tem com ela alguma relação. Há sempre uma analogia vital entre o símbolo e aquilo a que ele remete, pois as possíveis relações verossímeis, apesar de não lógicas, são analógicas. Nesse sentido, no âmbito literário, os símbolos realizam operações de referência que oferecem um novo modo de olhar entre o simbolizante e o simbolizado.

Como um estímulo, os símbolos suscitam associações e permitem que a narrativa seja constituída por um caráter místico e onírico. As evocações específicas direcionadas a determinada simbologia ocorrem por meio do desvelamento do vocábulo ali empregado. À exemplo, destacamos a primeira descrição do narrador sobre Estela: "Estela que subia das ondas do mar aureolada de sol [...]." (Braff, 2011, p. 102) Podemos, de maneira simples, em um primeiro momento, identificar a visão otimista e feliz em relação à Estela. Em um segundo momento, observamos o adjetivo aureolada (derivado do termo aréola, um símbolo) e, não somente pensamos que a menina tem os raios solares atingindo sua cabeça, como podemos também visualizar que a incidência dos raios a caracterizam de maneira específica. Desse modo, percebemos a aproximação da menina aos anjos, pois as

aréolas são um dos símbolos que representa essas criaturas celestiais e espirituais, segundo a tradição judaico-cristã.

É importante ressaltar que, em um discurso literário, a utilização de um símbolo concebe significações que podem estar além de seu significado primeiro e tornam aquela realidade narrada sugestiva para algo maior. O emprego dos símbolos indica que há um significado maior não "revelado" na oração. Para além de uma menina na praia em um dia ensolarado, Estela tem sua representação enriquecida pelos significados profundos dos elementos com os quais é aproximada e que tornam sua imagem demasiado angelical. A descrição, nesse sentido, é contornada simbolicamente e ganha camadas de significação que aparentemente não estão ali.

Nesse ponto, cabe-nos, antes de prosseguir, dedicar alguns apontamentos com relação a diferenças basilares entre o símbolo e a metáfora. É certo que ambas as formas de representação buscam significar além do seu significado literal e abrir espaço para interpretações mais intensas. No entanto, ao contrário dos símbolos em que a própria palavra carrega múltiplos sentidos, a metáfora depende de um contexto e de outro elemento para que, a partir da comparação, produza sentido.

Consideremos o símbolo como uma construção fixa que em si comporta uma carga de significação decorrente de concepções culturais, históricas ou filosóficas. Por outro lado, pensemos na metáfora como uma construção cujos sentidos são regidos pelos elementos envolvidos na comparação, já que ela resulta de uma semelhança estabelecida entre tais elementos.

Bousoño (1966) crê que a diferença entre as duas figurações reside justamente na inexistência de um dicionário de metáforas. Não haveria como categorizar e catalogar expressões metafóricas, visto que estas são construídas com base no sentido específico que pretende ser alcançado em um determinado contexto. Em "Ela tem um coração de pedra", a representação, aqui, objetiva, sobretudo, uma aproximação entre as propriedades da pedra – firmeza, rigidez – e o coração da pessoa em questão. A expressão, ao sugerir a insensibilidade, utiliza o objeto *pedra* para alcançar o sentido desejado. Ocorre que nesse caso metafórico, a significação de

pedra é única e específica nesse contexto, podendo, fora dele, assumir outros significados. Um segundo exemplo: "Ele é uma *pedra* no caminho dela". Aqui, *pedra* sugere que "ele" representa um obstáculo, algo indesejado no caminho da segunda pessoa (ela).

De maneira contrária, o símbolo da aréola não deixaria de ter seu significado em um outro contexto. Sua referencialidade se mantém, pois parte dos significados que contém é resultado de convenções estabelecidas ao longo do tempo, sob aspectos sociais, emocionais etc.

Logo, o caráter irracional da imagem visionária é o mesmo que se verifica no procedimento do símbolo, assim, suas possibilidades de confluência baseiam-se, sobretudo, no caráter emotivo verificado em suas primeiras manifestações, visando traduções do lado sombrio da alma das personagens na narrativa. Assim, as imagens visionárias, já dotadas de uma relação afetiva, puderam recorrer a magnitude e a universalidade dos símbolos para que suas construções poéticas fossem ao encontro da representação da grandiosidade da obscuridade humana.

Desse modo, pensar em imagens simbólicas é pensar em imagens que privilegiam a semelhança afetiva dos símbolos entre si, como também dos símbolos com os mais diversos aspectos da narrativa. Nesse ensejo, os símbolos, descrito por Bousoño (1966) como "*un foco de indeterminaciones y entrevistas penumbras*", não possuem um procedimento metafórico evidente. Sua natureza imprecisa concentra o caráter místico que determinada imagem visionária pretende alcançar.

Ocorre que, em nossa matéria poética, podemos observar a recorrência de símbolos específicos na narrativa de *Adagio Appassionato,* o que acaba por particularizar as imagens que são construídas. As imagens suscitadas, em sua maioria, são imagens visionárias que derivam dos símbolos de *luz* e *sombras* e possuem significados imponentes, pois, de acordo com Nasser (2003), o símbolo das sombras, como a maioria dos símbolos, é assinalado por seu contrário: a ausência da luz. Sinônimo de hostilidade, as sombras podem simbolizar o mal, o caos e a indeterminação. Nelas residem as divindades ameaçadores, o nosso lado oculto e o desconhecido. Ocorre também que, dentro das possibilidades associativas,

as sombras são a oportunidade para a manifestação da luz. Por sua vez, a luz simboliza a benevolência, o conhecimento e a espiritualidade. Os raios de luz podem simbolizar a docilidade e a alegria de viver.

A insistência de ambos os símbolos concentra um "paralelismo de conglomerado de significados" com a própria estrutura do conto. No entanto, como próprio da natureza simbólica, isso não nos aparece de modo transparente.

Martins (2008) afirma que as palavras, sob o viés expressivo, são consideradas a partir de seus componentes semânticos e morfológicos e, acima de tudo, não podem ser separadas de seus aspectos sintáticos e contextuais. Através da linguagem, as palavras que expressam sentidos afetivos, por exemplo, a depender de suas desinências e posição sintática, são empregadas de modo que seu significado seja conservado. Isso permite, inclusive, a possibilidade da recorrência de determinada palavra, e também de suas variações, para tornar-se uma descrição mais intensa pela ideia de reiteração de um significado específico.

Tomemos novamente como exemplo a oração "*Estela* que subia das ondas do mar *aureolada* de *sol*." Ao observarmos os três vocábulos em itálico, identificamos que os três termos exprimem emoção e sentimentos positivos. A ideia de luz é intensificada e o sol parece compor, de maneira secundária, a imagem da luz própria de Estela. O sol aparenta não apenas estar em consonância com Estela, como também em função dela, ao iluminá-la de maneira tão particular. Para entender esse efeito enfático, Martins afirma que:

> A tonalidade afetiva de uma palavra pode ser inerente ao próprio significado ou pode resultar de um emprego particular, sendo perceptível no enunciado em razão do contexto [...] Através do adjetivo o falante caracteriza emocionalmente o ser de que fala; através do substantivo abstrato destaca o sentimento, qualidade, o estado, apresentando-os com mais realce, menos presos ao ser [...]. (Martins, 2008, p. 107).

Tal realce pela ideia de reiteração emotiva é o que percebemos em *Adagio Appassionato*. Os elementos empregados na constituição de sentido das imagens baseiam-se em uma escolha específica que direciona a

tonalidades afetivas particulares, pois os vocábulos de recorrência no discurso literário derivam e compartilham os mesmos significados que acompanham os símbolos de sombra e luz.

A operação de referência que as imagens simbólicas articulam com as desordens vivenciadas pelas personagens estabelece um liame entre as imagens e o contraste dos acontecimentos do enredo. O passado está intimamente relacionado às imagens construídas sob os significados do símbolo luz, em contraste com o presente, que é intimamente representado por imagens que derivam do símbolo sombra. Assim, a eleição das imagens que operam sobre a nossa sensibilidade será observada em várias passagens e revelar-se-á que ambas são construídas como reflexo da densidade dos acontecimentos narrados.

Sinônimo dos anos dourados vividos entre as personagens, o passado inaugura a narrativa. A lembrança veraneia parece ocorrer sob um holofote que não ilumina apenas Estela, como também a lembrança inteira. Na imagem de ternura e verão, Estela é lembrada por Lígia de maneira quase imaculada:

> [...] a mesma Estela que subia das ondas do mar, aureolada de sol, e vinha correndo ao seu encontro, aspergindo areia e o doce perfume de seu hálito infantil, e, cheia de inquietação, de longe, ainda, perguntava mãe, foi mesmo Deus quem salgou a água do mar?, e ela respondia que sim, minha filha, por saber que a menina em tudo dependia dela e isso a fazia sentir-se forte. [...]. (Braff, 2011, p. 102).

Dotada de luz própria, tendo em vista o significado de seu nome, a criança é lembrada por suas ações e por seus encantos infantis. A menina parece compor harmonicamente o espaço da praia, por também irradiar luz. Quase como um componente imanente do espaço, Estela, em sua infância, é um corpo luminoso, tal qual uma estrela. No entanto, o que se segue, semelhante a uma mudança de imagem cênica, é a composição de uma segunda imagem que, não apenas se contrapõe à imagem anterior, mas também nos permite observar o ambiente de tensão que envolve o tempo presente.

> Há mais de meia hora a claridade azulada se esvai lenta e resignadamente pelas cortinas cerradas, abandonando o quarto. A

> cama, colcha repuxada, perdeu a aspereza das formas exatas: ninho de nuvens, agora. O Cristo da parede, coração exposto, não aparece mais na paisagem que até há pouco o sustentava. Lígia olha para o Cristo e para a janela, olhar duro e reto, irritada com a impotência dos dois. Então olha para o vulto impreciso de Estela sem saber mais nada, seu mundo vazio. (Braff, 2011, p. 102).

Contrário ao amplo espaço da praia descrito no trecho anterior, o presente se desenrola em um quarto fechado caracterizado por um processo gradual de sombreamento. O termo claridade é apenas aqui empregado para relacionar-se a um processo de consumação pela obscuridade, ao passo que Estela, antes dotada de luz própria, é descrita como um vulto, também em um processo de esvaziamento de luz. Assim, o aspecto espacial ganha uma atmosfera com nuances sombrias e sem vida. Intrinsecamente relacionado ao tempo e a tudo o que ele representa, a atmosfera de ambos os ambientes é assinalada pela disparidade de tonalidades claras e escuras.

Em outro recorte, as descrições do presente ocorrem por meio da descrição espacial. Apesar de apresentar vocábulos que conservam os mesmos significados de contraposição entre claro e escuro e de estabelecer a contraposição de luz dentro e fora do quarto, os termos destacados sinalizam referências também ao estado de espírito de Lígia:

> Ao fecharem sem ruído a porta do quarto, apesar da **penumbra** em que imergiam, por causa das cortinas, Lígia percebeu que era ainda dia **claro**. Examinou a janela, sem muita emoção, entretanto, pois sabia que a tarde vagava ainda entre sexta e noa. Antes que pudesse proferir uma única palavra, Estela jogara-se na cama, de bruços, engasgada em seu próprio choro. E assim ficara, por mais de meia hora [...]. (Braff, 2011, p. 104).

A claridade estrita ao exterior do quarto pode representar, nesse contexto, a consciência da personagem no momento presente, como também o reconhecimento das primeiras sombras que afetam negativamente sua percepção. A penumbra, em virtude das cortinas fechadas, está além de uma composição espacial. Na narrativa, podem ser verificadas outras camadas de significado, uma vez que ambas as personagens estão "imersas" nessa sombra ainda parcial. Destacamos a sobreposição dessa imagem "sombria" com relação às personagens que

parecem tomadas pela escuridão. O quarto, tão diferente do resto do mundo, priva as duas de qualquer claridade que as pudesse fazer enxergar uma à outra.

Autônomo, o narrador, apesar de onisciente, não revela com exatidão o conflito gerador do sofrimento de Estela, esse motivo está claro apenas para Lígia, que parece repreender, em silêncio, a filha. Na complexidade de seu fluxo de consciência, a protagonista decepciona-se com as atitudes e falas de Estela ao mesmo tempo que sente a distância abismal em compreender a forma como a filha age.

Assim, diante de tantos porquês, de tantas perguntas lançadas ao vento, Estela crê que tantas respostas ocultas podem estar diluídas nas sombras, que, metaforicamente, podem representar os impasses tão inerentes às relações humanas. Há uma exploração de perspectivas sobre o amor e a ideia de posse, como também sobre as noções de acolhimento e aceitação. Lígia, em sua experiência de observação e rememoração, parece compreender que, ironicamente, a força da relação com a filha está em aceitar a impossibilidade de descobrir os porquês que justificam as fragilidades entre mãe e filha.

> O que de certa maneira abranda a cumplicidade entre mãe e filha, ela descobre, são as sombras que silenciosamente foram diluindo todas as formas nítidas. Não ver alguma coisa pode significar sua anulação. E Lígia, então volta a sentir-se calma e segura. Mesmo assim, contudo, é com alguma relutância que seu dedo desenha no escuro o rosto de Estela, numa carícia tão antiga quanto dissimulada. (Braff, 2011, p. 104).

Absorta em suas reflexões, certa de não compreender todas as suas inquietações, Lígia crê ter descoberto, em sua experiência introspectiva, sua impotência diante de tantas incertezas, de tantas formas desfeitas. Observamos a sinalização de um processo de aceitação de Lígia, que decide abraçar o desconhecido, o oculto da vida. De maneira consoante, o sombreamento espacial progride e a imagem do presente é tomada totalmente pelas sombras do anoitecer que sinalizam a progressão do crepúsculo.

> [...] Difícil entender a vida, minha filha. Há muito renunciei a qualquer entendimento. E no escuro do quarto, sente-se por momentos enternecida. Estela, ao jogar-se em seus braços – encharcado, seu maiô azul salpicado de estrelas –, está entanguida de frio, a pele arrepiada. Ao enlaçá-la pela cintura, aquela mesma sensação de que a está perdendo. Já não sei quem foi, minha querida, não sei quem foi que salgou a água do mar. Mas onde foi isso, quando? [...]. (Braff, 2011, p. 105).

Destacamos também a contraposição temporal e espacial no mesmo parágrafo, que é construída, novamente, de maneira abrupta. Como uma dupla temporalidade, as lembranças, ao final do conto, parecem ser "contaminadas" pelas incertezas que protagonizam o presente. Em sua lembrança, já simbolizada, em outros momentos, pelo "maiô azul salpicado de estrelas", a sensação é de perda, e Lígia também percebe, paradoxalmente, os ecos do presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de *Adagio Appassionato* expressa um jogo entre imagens simbólicas, derivadas dos símbolos sombra e luz, que são caracterizadas em meio às descrições espaço-temporais. Assim, destacamos que o campo simbólico estruturado na narrativa, construído sob uma noção de contraste, possui estreita relação com as demais contraposições que constitui o enredo, resultando em um discurso literário repleto de significações.

A partir da análise estrutural do espaço e do tempo narrativos, observamos que em *Adagio Appassionato* ambos não existem isoladamente. A relação entre os dois aspectos representa uma base sólida para a operação do campo simbólico, pois o passado-presente e a exclusividade de dois espaços contribuem para o estabelecimento de imagens que, pela composição minuciosa, singularizam o aspecto estético do texto. Logo, o paralelismo de significados que é verificado entre o campo simbólico e os aspectos espaço-temporais do conto analisado vão ao encontro da perspectiva de Brooks (1972) sobre a relação entre a estrutura e os componentes de significação; o referido teórico afirmar que há um equilíbrio e uma harmonia a serem alcançados entre o "esqueleto" textual e seus componentes simbólicos.

Destacamos também que, a partir do estudo dos fenômenos derivados do processo imaginativo na contemporaneidade, as imagens simbólicas de sombra e luz são reiteradas pelas nuances afetivas do campo semântico. Ao

conservar os mesmos significados, a narrativa utiliza termos que sustentam a ideia de contraste ao longo do discurso literário, pois ao mobilizar determinados estímulos, os termos utilizados sustentam as relações metafóricas e evocam o plano emotivo inerente aos seus significados.

Nesse sentido, compreendemos que pensar o campo simbólico de *Adagio Appassionato* é analisar suas tonalidades significativas. As operações imagéticas estabelecidas por relações profundas e sensíveis do texto literário, como em uma partitura, nos é apresentada pela sinfonia entre presente e passado, inocência e culpa, luz e sombras e encontram, mesmo em contraposição, sua combinação por meio dessa sonata literária.

REFERÊNCIAS

BENATTI, Andre Rezende. O tempo, o espaço e a personagem: uma relação de interdependências estrutural no conto "La pierna de Severina", de Josefina Plá. **Revista do Curso de Letras da UNIABEU**, Nilópolis, v.3, 3, 2012. Disponível em: www.researchgate.net/publication/351287235_O_TEMPO_O_ESPACO_E_A_PERSONAGEM_UMA_RELACAO_DE_INTERDEPENDENCIA_ESTRUTURAL_NO_CONTO_LA_PIERNA_DE_SEVERINA_DE_JOSEFINA_PLA. Acesso em: 21 mar. 2025.

BOUSOÑO, Carlos. **T*eoría de La Expresión Poética***. 4. ed. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1966.

BRAFF, Menalton. **À sombra do cipreste**. 6. ed. São Paulo: Global, 2011.

BROOKS, Cleanth. **The well wrought urn**: studies in the structure of poetry. Boston: Mariner Books, 1956.

CASTAGNINO, Raúl. **Tempo e expressão literária**. Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

COHEN, Keith. O *new criticism* nos Estados Unidos. *In*: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.

MARTINS, Nilce Sant'Anna Martins. **Introdução à estilística**: a expressividade na língua portuguesa. Vol. 71. São Paulo: EdUSP, 2008.

NASSER, Maria Celina de Queiroz Carrera. **O que dizem os símbolos?** São Paulo: Paulus, 2003.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. 5 ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

6

INTERSECCIONALIDADE E OPRESSÕES SOCIAIS: UMA LEITURA DE *COR DA TERNURA* SOB A PERSPECTIVA DA SOCIOCRÍTICA

Aline Lima Santos de Paulo[36]

INTRODUÇÃO

A obra *Cor de Ternura* conta a história de Geni, uma menina de origem humilde que tem oito irmãos e vive em uma colônia. A família é grande e divide as ocupações entre si, sendo a principal fonte de renda o trabalho na lavoura e o cuidado com as fazendas dos patrões, enquanto os outros cuidam da casa juntamente com a mãe. No início da narrativa, Geni é caçula e recebe todo o carinho, amor e a atenção da família. No entanto, o nascimento de Zezinho, seu irmão mais novo, que ocupou o lugar de caçula, trouxe mudanças significativas para a família e, principalmente, para Geni. Esta chegada abalou o seu psicológico; ela não compreendia o porquê de lhe terem tirado o lugar de forma abrupta, o que resultou em um adoecimento causado pelo "abandono". Preocupados, os familiares começaram a investigar sua enfermidade e descobriram que, na verdade, ela sentia falta do colo da mãe e do carinho que antes recebia.

Percebendo a preocupação de todos com sua saúde, Geni decidiu reagir fingindo felicidade, para não incomodar a família com sua melancolia. Sua infância foi marcada por uma série de autodescobertas e transformações. A complexidade de seus sentimentos e questionamentos era intensa, e seu comportamento, muitas vezes incomum, despertava estranhamento. Ela começou a se comunicar com os animais, olhar para dentro de si mesma e viver em um mundo imaginário, buscando respostas para suas intermináveis perguntas. No entanto, sua família repreendia essa nova personalidade, chegando a acreditar que ela estivesse possuída pelo

[36] É mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPGMEL, da Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/5356662449685180. E-mail: alinelimapaula123@gmail.com.

espírito de Zumbi. Ao perceber o estranhamento dos outros em relação ao seu comportamento, ela decidiu alienar-se, para evitar preocupações.

Geni cresceu e aprendeu a encaixar-se no conceito de normalidade. Frequentou a escola e construiu sua identidade a partir das vivências que, embora traumáticas, a fortaleceram. Enfrentou constantemente preconceitos raciais, de gênero e de classe. Apesar das dificuldades, superou os obstáculos e alcançou o sonho de se tornar professora.

A obra *Cor da Ternura* aborda questões relacionadas à raça, ao gênero e à classe. Através desses marcadores sociais, é-nos possível analisar o modo pelo qual a narrativa expressa a racialidade da protagonista, que se reconstrói de acordo com suas vivências. Ela percebe que a cor de sua pele é um fator determinante para ocupar certos espaços sociais. A partir das relações pessoais e familiares, fica mais evidente que a raça e o gênero serão obstáculos à sua aceitação, tornando árdua sua busca por ocupar um lugar de privilégio na sociedade.

O feminino, para a protagonista, é um lugar de subordinação, e as mudanças físicas por que passa durante o processo de transição da infância para a puberdade também são componentes dessa descoberta. As mudanças, contudo, amedrontam-na, uma vez que o núcleo familiar não falava sobre a feminilidade e as transformações corporais concernentes ao feminino, o que a deixava angustiada. Além disso, a família não tinha uma consciência social esclarecida, ignorando o impacto que essa transformação teria nas relações da personagem, pois viviam em uma comunidade atrelada a uma estrutura patriarcal e racista.

Dessa forma, inicia-se uma jornada de questionamentos sobre identidade racial e de gênero, aliada às teorias da colonialidade, interseccionalidade e patriarcado, tudo para discutir a relação de inferioridade criada por uma elite branca que deseja manter-se no poder e perpetuar o controle social por meio da propagação de conceitos sobre o que é ser negro. A literatura, nesse contexto, é um espaço para se discutir a relação entre o social e a arte e o modo por meio do qual é possível, valendo-se da literatura, refletir sobre as questões sociais.

Esta análise literária tem por propósito investigar a protagonista Geni e suas interações com os outros e com o meio social, sob a perspectiva da opressão racial e de gênero e à luz da interseccionalidade. O estudo analisará as relações de poder entre branquitude e negritude, que representam violências enraizadas na sociedade e evidenciadas na narrativa. O colonialismo é apresentado como uma estrutura que consolidou o projeto europeu de dominação global, cujos resquícios de escravidão ainda são nítidos, perpetuando o preconceito e a discriminação racial. A construção da identidade racial da protagonista passa por muitas transformações sociais, fazendo-a refletir sobre o seu lugar no mundo, ou sobre a falta dele. A teoria sociológica aborda questões sociais que são significativas na narrativa, tornando-a uma representação única. Além disso, os estudos culturais contribuem para a construção da identidade de Geni.

LITERATURA E SOCIEDADE

A crítica literária analisa profundamente uma dada obra a partir de sua estrutura, buscando o significado por trás de cada elemento para formar um conjunto coeso. As interpretações são infinitas, pois cada leitor pode analisar a obra sob diversas correntes literárias, destacando algumas e preterindo outras. Vale ressaltar que a crítica pode ser questionada ou contestada, mas isso não diminui seu valor. Ao contrário, ela torna-se ainda mais valorizada, pois as diferentes interpretações enriquecem a obra. Aqui, lançaremos mão da teoria da sociocrítica e dos estudos culturais para propor uma interpretação da obra *Cor da Ternura*.

A sociologia da literatura problematiza elementos sócio-históricos e divide-se em três vertentes, segundo Ravoux-Rallo (2005): a sociologia externa (que estuda a produção), a sociologia da recepção e a sociologia interna (que analisa o conteúdo da obra). A sociologia externa examina os componentes externos à obra correlacionando-os ao contexto social e histórico do autor. A sociologia da recepção baseia-se na maneira como os leitores constroem múltiplas interpretações, atribuindo significados variados. Já a sociologia interna investiga os elementos narrativos que abordam os problemas sociais, entrelaçando-os com a realidade social.

A partir dessa análise, é possível descobrir os "segredos" dos textos, ou seja, os ditos e não-ditos da narrativa, que constroem uma percepção correlacionada com o corpo social da obra. De acordo com Candido,

> sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. (Candido, 2006, p. 14).

O social torna-se estrutura da obra, conferindo profundidade e proporcionando uma reflexão sobre a arte.

A obra *Cor da Ternura* apresenta problemas sociais relacionados à raça, ao gênero e à classe que são essenciais para a construção de um significado estético e tornam-se parte da estrutura da narrativa. Nesse sentido, os estudos culturais também contribuem para a análise, pois estudam a sociedade através de seu passado e presente, compreendendo o mundo e as transformações que ocorrem nos âmbitos social, político, sociológico e cultural. A identidade cultural também é um ponto central, pois a protagonista é um sujeito sociológico que se constrói a partir do seu meio, transformando-se para encaixar-se e tornar-se ideal para a sua sociedade.

Na obra em análise, Geni vive em um espaço social marcado pelo preconceito racial, a que ela acabou se acostumando devido às ofensas contínuas que recebia e que a acompanharam até a fase adulta, inclusive no seu ambiente de trabalho. Ao tornar-se professora, ela conquistou seu sonho, mas, apesar disso, sofreu para encontrar um emprego em que fosse vista, de fato, como uma profissional qualificada para a função. Os outros a olhavam com desprezo e não acreditavam em sua capacidade de ensinar:

> No pátio do estabelecimento, tentando engolir o coração para fazê-lo voltar ao peito, suportei o olhar duvidoso da diretora e das mães, que incrédulas, cochichavam e me despiam em intenções veladas. Só faltaram pedir-me o certificado de conclusão "para simples conferência". (Guimarães, 2018, p. 85).

O preconceito racial é evidenciado neste excerto. Os olhares representam uma forma de comunicação não verbal que transmite, de forma

sutil, as emoções dos indivíduos – neste caso, ódio e desconfiança –, fazendo com que a professora se sinta inferior perante os outros.

A conferência de sua aptidão está atrelada ao sistema racista que construiu adjetivos pejorativos sobre o negro para justificar uma suposta "incapacidade intelectual" para ocupar certos lugares sociais e ser protagonista. Esse comportamento é reproduzido até por algumas crianças brancas da colônia, que a recebiam com olhares amedrontados e de desaprovação, já que havia poucas professoras negras na comunidade:

> Só uma menina clara, linda, terna, empacou na porta e se pôs a chorar baixinho. Corri para ver se conseguia colocá-la na sala de aula. – Eu tenho medo de professora preta – disse-me ela, simples e puramente. (Guimarães, 2018, p. 86).

O excerto reforça novamente o desdém da branquitude em relação à posição social do negro que tenta alcançar outro patamar social. Apesar de ser uma criança, ela vive em um meio social que reforça os estereótipos da negritude: "– Não faz mal. Eu a coloco na classe da outra professora de primeira." (Guimarães, 2018, p. 86). A professora de primeira é uma mulher branca. Novamente, há uma sensação de inferioridade por parte da protagonista, que a todo momento tenta reverter o preconceito existente na gestão da escola. Dessa forma, ela conquista a menina, demonstrando que não há razão para ter medo, ou melhor, que não deve haver discriminação racial contra mulheres e homens de cor.

> - Amanhã você deixa eu sentar perto da minha prima Gisele? De lá mesmo eu cuido da bolsa da senhora. Amanhã eu vou trazer de lanche pão com manteiga de avião, a senhora gosta de lanche com manteiga de avião na lata? – Adoro. – Vou dar um pedaço grandão pra senhora tá? – Obrigada. Combinamos – Até amanhã. – Até amanhã. (Guimarães, 2018, p.88- 89).

Geni conquistou a aluna desconstruindo a percepção que ela tinha sobre pessoas negras. Dessa forma, ela compreendeu que o ensino é um meio de reconstruir os conceitos impostos pelos colonizadores sobre a negritude, além de ser também considerado uma arma contra o pacto da branquitude:

> Messias dos meus jeitos, sou pastora do meu povo cumprindo prazerosa o direito e o dever de conduzi-lo para lugares de harmonia. Meu porte de arma tenho-o descoberto e limpo entre, em cima, embaixo e no meio do cordel das palavras. (Guimarães, 2018, p. 90).

A personagem compreendeu que o conhecimento é uma arma para desconstruir o sistema racial. A partir do momento em que se torna consciente da existência de um sistema racial que a inferioriza, descortina-se a possibilidade de reconstruir conceitos sobre a população negra por meio dos saberes. Assim, ela torna-se uma guia para todos aqueles que sofrem com a inferiorização, ajudando-os a conquistar os lugares por si almejados.

A literatura é uma arma capaz de reexaminar a história, apontar os erros do passado e construir um futuro promissor. A arte é necessária para redefinir os estereótipos criados pelos europeus no decorrer da colonização, reconquistando assim uma nova identidade ao negro.

COLONIALIDADE DO PODER

A colonialidade é um conceito histórico que descreve a dominação dos povos pelos europeus, dominação até hoje conservada. Apesar da libertação dos oprimidos, subsistem resquícios sociais que afetam as antigas colônias. A exploração econômica, política, social, cultural e histórica deixou profundas marcas, difíceis de reverter devido ao apagamento das identidades. Além disso, a historicidade dos povos foi ocultada para criar uma narrativa de racialização, com o objetivo de estabelecer uma diferença racial entre o branco e o negro, como opostos, ou seja, entre o bem e o mal.

> O branco é visto como símbolo da divindade ou de Deus, enquanto o negro é associado ao espírito do mal e ao demônio. O branco representa a luz, e o negro, as trevas, sendo estas últimas simbolicamente ligadas ao mal. O branco é o emblema da harmonia; o negro, o do caos. O branco significa a beleza suprema, enquanto o negro é a feiúra. O branco simboliza a perfeição, e o negro, o vício. O branco é o símbolo da inocência, enquanto o negro representa a culpabilidade, o pecado e a degradação moral. O branco, cor sublime, indica a felicidade; o negro, cor nefasta, indica a tristeza. O combate entre o bem e o mal é simbolicamente representado pela oposição entre o negro e o branco. (Santos, 2005, p. 58).

A oposição entre o negro e o branco é evidenciada nas relações de poder, que constroem uma distinção tão sólida que parte da sociedade passou a confinar o outro em um estereótipo obscuro, determinando sua vida com base apenas em suposições pautadas em um discurso de ódio que traça o destino da população negra. Os discursos propagados pela branquitude foram usados como ferramenta de dominação e de aniquilação de qualquer vislumbre de ascensão social, uma vez que a categorização se estende a todos os âmbitos sociais. Assim, o projeto histórico de colonização e classificação teve como objetivo marginalizar as etnias consideradas inferiores, a fim de manter o controle sobre o sistema mundial.

A colonialidade é um instrumento de poder derivado da exploração econômica e social que ocorreu durante e após o período escravocrata. A Europa se apoderou de um lugar de supremacia por meio da exploração da mão de obra de homens e mulheres de cor, considerados de raça inferior e com incapacidade intelectual. Assim, são vistos como ferramenta de trabalho para ampliar o poder econômico e subjugar outras etnias:

> Estrangeiro, chegado a um país pelos acasos da história, ele conseguiu não somente criar um espaço para si, mas também tomar o do habitante, outorgar-se espantosos privilégios em detrimento de quem de direito. (Memmi, 2007, p. 42).

Os privilégios brancos são tanto sociais como econômicos. Os espaços "conquistados" pelo branco tornam-no um usurpador, haja vista ele retirar do outro aquilo que lhe é essencial, manipulando-o para continuar construindo seu império.

O branco é o usurpador que vive na colônia para usufruir de uma condição social confortável, com salário elevado e tratamento de rei. O homem de cor, seu servo, aumenta suas riquezas. Assim, não existe pretensão de retornar ao seu país de origem, pois ele se apropria dos bens do outro e consolida o privilégio branco, que perpetua o confinamento das minorias em papéis subalternos.

A obra *Cor da Ternura* representa a dominação do branco através de vários espaços sociais, com ênfase na relação de trabalho, ou seja, entre colonizador e colonizado. O pai de Geni representa o colonizado, um

subalterno que trabalha na lavoura e é oprimido pelo patrão. Diante da situação econômica e social, ele se apropria da posição a si imposta. O poder econômico elevado do branco exerce um papel de "salvador" ao dar oportunidade de trabalho aos menos favorecidos. Isso remete à colonização, em que o branco é visto como um "herói" que salva da fome os colonizados dando-lhes a chance de viver, ou melhor, de sobreviver: "- Não tenho nada com isso, mas vocês, de cor, são feitos de ferro. O lugar de vocês é dar duro na lavoura." (Guimarães, 2018, p. 69). O olhar do europeu é revestido de ódio: desprezava o indivíduo por sua condição racial; contudo, usava de sentimentalismo para controlá-lo.

A relação entre patrão e operário é baseada não apenas em uma superioridade econômica, mas também em um suposto "afeto", deliberadamente utilizado para controlar o outro. Esse poder se estende ao núcleo familiar do empregado, que precisa calar-se para evitar conflitos e continuar fazendo parte da "família" do patrão. Paternalismo é o ato de cuidar do outro e protegê-lo; contudo, dentro dessa perspectiva, o branco usa esse aparato para confinar o negro em uma alienação de trabalho contínuo e sem perspectivas de futuro:

> O paternalismo trata de uma política de domínio, na qual a vontade senhorial é inviolável, e na qual os trabalhadores e subordinados em geral só podem se posicionar como dependentes em relação a essa vontade soberana. (Benevides, 2018, p. 111 *apud* Chalhoub, 2003, p. 27).

O subordinado suporta tudo para conseguir manter-se em seu emprego e sustentar a família. O ciclo de exploração é mantido na sociedade, e, apesar da abolição da escravatura, o preconceito racial continua sendo uma engrenagem social que contribui para a perpetuação do discurso de superioridade.

A *Cor da Ternura* evidencia que os colonos ainda estavam sob o regime de escravidão, mas de maneira velada: "Nhá Rosária era uma velha senhora negra que morava noutra fazenda com uma família de fazendeiros. Nunca ninguém soube por que razão morava com aquela família, nem qual a sua idade certa." (Guimarães, 2018, p. 4). Ela servia aos brancos há muitos anos e não tinha uma identidade própria, apenas se apropriou das

características construídas para designar o negro como subalterno. Geni contava histórias da escravidão, algumas lindas, outras tristes. Entre elas, contou sobre a alforria dos escravizados:

> - ...e só com risco que fez no papel, libertou todo aquele povaréu da escravidão. Uns saíram cantando. Outros, aleijados por algum sinhô que não foi obedecido, só cantavam. Também bebida teve a rodo, para quem gostasse e quisesse. (Guimarães, 2018, p. 47).

Apesar de Rosária contar histórias sobre a libertação, ela ainda não estava, de fato, livre, assim como Geni, que permanecia presa em um emaranhado de preconceitos.

Geni sofre com o racismo na colônia onde reside, principalmente no ambiente escolar, convivendo com outras crianças. Ela é ridicularizada frequentemente por seus colegas de turma com ofensas sobre sua aparência e comportamento. Ao vivenciar o convívio escolar, percebeu que as crianças brancas, desde pequenas, praticam discursos de ódio inconscientemente: "Todos começaram a me xingar impiedosamente, exigindo que eu me retirasse. Pus-me a chorar desesperadamente. 'Boneca de piche, cabelo de bombril' eram ofensas de rotina." (Guimarães, 2018, p. 42). A posição de poder que elas exercem sobre a criança negra é um reflexo de suas vivências pessoais, e elas acabam reproduzindo tais comportamentos devido à influência do meio social. As constantes ofensas raciais resultam em opressão, cuja dor, por ser tamanha, gera um sentimento de rejeição e ódio pela própria cor da pele, que resulta no ato extremo da mutilação.

> Até então, as mulheres da zona rural não conheciam as esponjas de aço, e, para fazer os alumínios brilharem, trituravam tijolos e usavam o pó resultante para limpar os utensílios. A ideia surgiu quando minha mãe pegou o preparado e, com ele, tirou o carvão grudado na panela. Assim que terminou a arrumação, ela voltou para casa, e eu juntei o pó restante e com ele esfreguei, vendo que, diante de tanta dor, era impossível tirar todo o negro da pele. (Guimarães, 2018, p. 65).

Após inúmeros abusos psicológicos por parte da comunidade, que a menosprezava e destruía sua identidade, Geni renegou sua cor ao buscar maneiras de se "purificar", pois acreditava que era suja. Enquanto as crianças

brancas eram privilegiadas e acostumadas a alcançar seus objetivos sem dificuldades, mesmo se comportando de maneira inadequada em certos contextos sociais sem sofrerem sanções, as crianças negras não tinham os mesmos direitos. O negro é estigmatizado como um ser animalizado, sujo e sem educação, enquanto o branco pode adotar comportamentos sociais questionáveis e ser justificado.

> - Se a gente for de qualquer jeito, a professora faz o quê? Põe de castigo em cima de dois grãos de milho - respondeu-me ela. Mas a Janete, do seu Cardoso, vai de ramela no olho e até muco no nariz e… Mas a Janete é branca – respondeu minha mãe, antes que eu completasse a frase. (Guimarães, 2018, p. 46).

O trecho reforça a subalternidade da personagem, que precisa reestruturar-se para ser aceita, mostrando a diferenciação de tratamento entre uma criança negra e uma branca. Geni não compreende o porquê de o outro poder agir como quer, enquanto ela não pode praticar determinadas ações sem sofrer, por causa delas, consequências físicas, evidenciando que o branco é superior ao negro. A partir dessas experiências, a identidade de Geni torna-se fragmentada e distorcida, pois ela não sabe como se portar frente ao racismo. Ela acaba por compreender que a inferioridade é algo natural, seu próprio destino, dado seu *status* de criança negra, mulher e de classe baixa.

Diante disto, a interseccionalidade torna-se uma ferramenta analítica profícua para se compreender como raça, gênero e classe são articulados e manipulados para produzir uma desigualdade social e econômica. Ou seja, os marcadores sociais definem o destino da personagem do ponto de vista do homem branco: "O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior, que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem." (Hall, 2006, p. 11).

A partir do momento em que o sujeito interage com o outro e com o meio social, é-lhe possível construir uma nova identidade, baseada nas experiências vivenciadas em relação ao outro.

A essência do “eu” de Geni era composta por pensamentos introspectivos e reflexivos sobre sua relação com o mundo: “Gostoso foi ter plenitude de voz e atitudes. Falar do que quisesse, ter resposta para tudo e acreditar que tudo era possível, o mundo simples e aberto.” (Guimarães, 2018, p. 29). Contudo, após experienciar outros mundos culturais e identidades diferentes, ela percebeu que seu “eu” foi danificado, perdendo sua inocência: “Tornei-me Maria vai com as outras, para qualquer lugar, fazer qualquer coisa.” (Guimarães, 2018, p. 38). Ela aceitou reprimir a si mesma para ser aceita pelo outro. O discurso racial do branco destruiu seu sonho de ser livre, deixando marcas profundas e perpetuando as diferenças entre branco e negro. Essa segmentação é uma prisão: “Eu era negra... a Janete, branca... agora e na hora da nossa morte...” (Guimarães, 2018, p. 49). A protagonista permanece com sua negritude e com os preconceitos herdados da época da escravidão. A libertação dos escravizados não desfez o discurso de subalternidade, e a prática do racismo permanece velada, pois indiretamente existe um pacto de branquitude.

> O herdeiro branco se identifica com outros herdeiros brancos e se beneficia dessa herança, seja concretamente, seja simbolicamente. Em contrapartida, ele deve servir ao seu grupo, protegê-lo e fortalecê-lo. Este é o pacto, o acordo tácito, o contrato subjetivo não verbalizado: as novas gerações podem ser beneficiárias de tudo o que foi acumulado, mas têm que se comprometer “tacitamente” a aumentar o legado e transmitir para as gerações seguintes, fortalecendo seu grupo no lugar de privilégio, como se fosse exclusivamente mérito. (Bento, 2022, p. 24-25).

A herança da branquitude é o processo de dominação de uma raça sobre a outra que possibilitou a ascensão dos brancos e a inferiorização dos negros. Essa prática é mantida até os dias atuais, por meio de discursos racistas e estereótipos como "ladrão", "burro", "pobre", entre outros, como forma de perpetuar o pacto da branquitude. O dominador, nesse contexto, age como um usurpador, suprimindo a cultura e a história de um povo, especialmente a do feminino, que sofre ainda mais com o patriarcalismo.

TESSITURAS DA FEMINILIDADE

As funções biológicas são categorizadas entre masculinas e femininas, determinadas pelas instituições de poder. A distinção não é apenas biológica, mas também de caráter capitalista e social, com o intuito de manter a superioridade dos homens na relação de poder (homem x mulher), confinando a mulher a espaços sociais restritos para evitar que ela se torne superior. O patriarcalismo foi uma das ferramentas usadas para confiná-las em espaços sociais internos e externos. O espaço interno é o da mulher do lar, que cuida da família e dos afazeres domésticos com o único objetivo de satisfazer o homem. O espaço externo, por sua vez, é ocupado por mulheres que desempenham cargos considerados "pequenos", em profissões baseadas na feminilidade ou na inexistência de um espaço externo devido ao discurso da maternidade:

> As mulheres passam a viver para os outros e não para si mesmas, e sua afirmação pessoal consiste exatamente em se negar enquanto pessoa. Ou seja, a moral impõe que as mulheres existam para os outros, e, por meio dos outros, é-lhes negada a possibilidade de serem elas mesmas. (Coutinho, 1994, p. 33).

O feminino é enclausurado em si mesmo, impedido de alcançar outros patamares sociais, sendo destinado apenas aos papéis de mãe e esposa. Dessa forma, é como se a mulher não possuísse uma identidade própria, tampouco uma história.

Negando a autonomia da mulher, o discurso patriarcal funciona como um aparato social que o homem carrega, como um troféu, para que aquela o sirva sem lhe questionar as decisões ou atitudes. As mulheres são vistas apenas como figurantes de suas próprias vidas, encaixadas no papel de mães, sendo consideradas apenas capazes de procriar e cuidar dos filhos. Assim, a maternidade torna-se uma prisão, sustentada pela ideia de que o amor materno é algo inato.

> O amor materno é a origem e o ponto fundamental da criação do espaço sentimentalizado do lar, onde a família se refugia. A família moderna, portanto, se organiza em torno da mãe, que adquire uma importância jamais vista antes. Sua casa, fechada às influências externas, passa a ser o novo "reino" da mulher, e a maternidade o seu maior desejo. (Coutinho, 1994, p. 36).

O amor materno aprisiona, silencia, faz as mulheres acreditarem na ilusão de pertencimento ao lar. A ideia de ser "rainha do lar" é apenas uma fachada para fazê-las sentirem-se completas e felizes, uma forma de mantê-las ocupadas e anestesiadas de qualquer pretensão de conquistar um espaço de poder. A narrativa apresenta mulheres que ocupam os papéis de doméstica e trabalhadora rural, mas nunca em posições de poder, sendo associadas ao sentimentalismo. A mãe de Geni cuida do lar, dedica-se aos filhos; ela é descrita como uma mãe amorosa que não mede esforços para fazer seus filhos felizes.

> – Mãe, a senhora gosta de mim? – Ué, claro que gosto, filha. – Que tamanho? Ela então soltava minha cabeça, estendia os braços e respondia sorrindo: – Assim. Eu voltava ao peito, fechava os olhos e mamava feliz. Era tão certo o amor que eu precisava, porque nunca podia imaginar um amor além da extensão dos seus braços. (Guimarães, 2018, p. 10).

Geni admirava a mãe pela ternura com que ela lidava com os afazeres domésticos e o cuidado com as crianças da colônia. Ela ajudava as crianças com problemas como "lombrigas, bucho virado ou mesmo quebranto" (Guimarães, 2018, p. 18), ou seja, representa a identidade feminina como um ato de cuidar do outro.

O espaço doméstico é o único lugar a que as mulheres são designadas. Como suas filhas, "A Cecília lavaria toda a roupa e vigiaria a Cema. Minha mãe faria as refeições e cuidaria das frescuras do Zezinho. Quem tivesse tempo de sobra faria a limpeza da casa." (Guimarães, 2018, p. 22). As mulheres da casa trabalham continuamente e contribuem para o discurso patriarcal, que visa impedi-las de alcançarem objetivos pessoais. Isso está intrinsecamente ligado à classe social. Devido à falta de oportunidades para seguir outros caminhos, em razão da raça e do gênero, elas são destinadas ao trabalho doméstico ou na lavoura, atividades também exercidas por elas: "A Cecília não foi mais para o trabalho na lavoura. Ficou para ajudar em casa. Cozinhar para todos: nós que ficávamos e os que davam duro na roça." (Guimarães, 2018, p. 21). Percebe-se que existe uma dupla jornada para as mulheres negras: além de trabalharem fora, precisam estar disponíveis para a manutenção do lar.

As mulheres negras enfrentam uma dupla inferioridade, pois são vistas como objetos a serem usufruídos por homens brancos, e como produtos de exploração para as mulheres brancas, que historicamente as usaram como escravas para manter a casa e cuidar dos filhos. Ainda hoje, há mulheres prestando serviços aos brancos, mas em condições sociais diferenciadas. A ascensão delas jamais ocorreu, já que sua posição social as confinou ao trabalho doméstico e à servidão, sem acesso aos privilégios de estudar e obter cargos superiores, devido à tripla jornada como mãe, operária e esposa. Os cargos que ocupam são considerados inferiores, como os de babá e empregada doméstica, funções que, em muitos casos, envolvem o cuidado da família patriarcal brasileira, ocasião em que a mulher negra deixa a própria família de lado de modo a garantir o mínimo necessário para sobreviver.

Na relação de poder, a mulher branca de classe média ou alta é privilegiada, pois tem liberdade de escolher entre manter-se em casa ou ter uma profissão, sempre com o apoio financeiro do cônjuge. As mulheres brancas também sofrem com o patriarcado, mas são cúmplices das injustiças de classe, pois temem perder suas regalias ou sua dominação sobre as mulheres subalternas.

> A prática de usar mulheres escravizadas como servas e objetos sexuais tornou-se o padrão de dominação de classe sobre as mulheres em todos os períodos históricos. Para as mulheres das classes subordinadas (servas, camponesas, trabalhadoras), esperava-se a servidão sexual a homens de classes mais altas, com ou sem o consentimento delas. (Lerner, 2019, p. 125).

O sofrimento do sujeito feminino é incomparável ao do masculino, pois inclui tanto a violência física como a psicológica, perpetradas por homens que saqueiam corpos e almas, tornando as saqueadas pessoas ocas que seguem uma configuração interna de rejeição e subordinação. O ato de servir ao homem europeu, branco e de classe dominante as sufoca, impedindo-as de respirar e viver livres das amarras, enquanto o homem branco se mantém livre, sem se ressentir das atrocidades cometidas.

A protagonista Geni também sofre com o patriarcado, através de microagressões que a submetem a inquietações interiores. A transição de criança para jovem traz uma nova perspectiva sobre o seu corpo:

> Parei e entrei no canavial para ver. Ergui a saia e deparei com minha calcinha, minhas pernas ensanguentadas. Fiquei apavorada. O que seria aquilo, meu Deus? Por que saía tanto sangue de dentro de mim, sem mais nem menos? (Guimarães, 2018, p. 75).

A incompreensão acerca do próprio corpo a deixou atordoada e sem direção, até sua mãe explicar: "– Você virou mulher, besta. Pra todo mundo é assim." (Guimarães, 2018, p. 76). A descoberta da puberdade transforma seu corpo em uma propriedade, determinando mudanças de comportamento:

> – Menina exagerada, credo! Agora acabou a brincadeira. Você não pode mais ficar brincando com os moleques e sentar com as pernas abertas. Não é mais criança. Tem que tomar modos de gente. Quando a gente vira... (Guimarães, 2018, p. 76).

A mulher é obrigada a se encaixar no conceito de feminilidade, e, caso não se adeque a essa mudança, é considerada transgressora por destoar do gênero feminino como concebido pelo patriarcado.

Geni precisou tornar-se forte, pois entendeu que, para alcançar seus sonhos, teria que enfrentar múltiplos preconceitos enraizados na sociedade e reformular sua identidade, silenciando seus sentimentos para evitar conflitos.

> Mulher, se fazendo sob imposições, buscando forças para ser forte. Mulher, rindo para esconder o medo da sociedade, da vida, dos deslizes dos passos. Mulher, cuidando da fala, misturando palavras, pronunciando-se de modo a suavizar o tagarelar social, jogando cintura diante das coações e preconceitos. (Guimarães, 2018, p. 77).

O preconceito a acompanhava ao longo de sua vida, e ela sentia a necessidade de se provar a todo momento, como se o direito à sua própria existência fosse algo furtado, já que os brancos tentavam explicitar que sua existência se devia a eles, que a permitiam usufruir das vantagens de ser

"livre": "Sou desde ontem da minha infância, bagagem esfolada, curando feridas no arquitetar conteúdo para o cofre dos redutos." (Guimarães, 2018, p. 90). A mulher negra carrega feridas profundas em razão dos marcadores sociais atribuídos por gênero, raça e classe, que se entrelaçam e formam um conjunto de inferiorização.

> A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em uma sociedade marcada pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. (Collins, 2020, p. 20).

A interseccionalidade é uma ferramenta analítica que atende às minorias e identifica as desigualdades econômicas que existem entre homens, mulheres, indígenas e outros grupos. Diante disso, a interseccionalidade é uma perspectiva teórica que se aplica à protagonista, pois sua trajetória é marcada por desafios causados por fatores sociais que pré-determinam sua condição em razão da dominação. Assim, ela auxilia na análise das múltiplas violências que se articulam entre si. Embora possam ser abordadas separadamente, elas representam problemas sociais interconectados, afetando uma grande parte da população negra.

A interseccionalidade explica, portanto, que relações como a entre empregada e patrão, homem e mulher, negro e branco são distintas, pois envolvem realidades completamente diferentes, afetando as pessoas de maneiras distintas, contribuindo para a perpetuação da desigualdade global. A minoria rica permanece explorando e acumulando a riqueza gerada pela escravidão e consolidando seu poder.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A literatura representa o social ao trazer à tona problemas que afetam a população em geral, especialmente as minorias, que, a custo, tentam sobreviver. As discussões abordadas neste artigo são fundamentais para a

compreensão da função da literatura como objeto de reflexão acerca dos problemas vigentes.

A sociocrítica aborda os elementos internos da obra, mas o social torna-se parte essencial da narrativa, sendo vinculado a ela de forma que uma não faz sentido sem a outra. Da mesma forma, *A Cor da Ternura* se entrelaça com o social para denunciar o pacto da branquitude com os antigos colonizadores, que criaram um projeto de permanência do poder. Esse pacto é percebido na narrativa através da interseccionalidade, que analisa as múltiplas opressões de forma integrada.

As relações de poder (classe, raça e gênero) foram construídas a partir da teoria da subjugação, resultado de um projeto europeu bem-organizado e pautado em teorias concebidas por ódio e desejo de conquista.

A narrativa aborda o racismo como ponto central, pois é a partir dele que se desenrolam as inquietações de Geni, que é vista como um produto a serviço do outro, seja no trabalho braçal, seja na maternidade. Nesse contexto, o gênero feminino também se configura como um dos marcadores sociais que oprimem a protagonista, que vivencia opressões de gênero apenas por ser mulher em uma sociedade patriarcalista que prega a inferioridade do feminino, relegando-a a espaços domésticos, como é apresentado na obra.

A abordagem sobre as violências simbólicas resultantes da colonização histórica é apresentada no enredo e funciona como uma denúncia das opressões vivenciadas pela comunidade negra.

REFERÊNCIAS

BENEVIDES, José Lucas Góes; FAGUNDES, Bruno Flávio Lontra. O paternalismo escravista em perspectiva na literatura: contrapontos entre o Demônio Familiar e Úrsula. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade** *(RICS)*, São Luís, v. 4, n. 2, p.1-20, jul./dez. 2018. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/ricultsociedade/article/view/10490. Acesso em: 27 fev. 2025.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

COUTINHO, Maria Lúcia Rocha. **Tecendo os panos por trás dos panos**: a mulher brasileira nas relações. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico]. Tradução: Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020. Disponível em: www.boitempoeditorial.com.br. Acesso em: 10 mar. 2022.

GUIMARÃES, Geni. **A Cor da Ternura**. São Paulo: FTD, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP e A, 2006.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado**. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

RAVOUX–RALLO, Élisabeth. **Métodos de Crítica Literária**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SANTOS, Gislane Aparecida dos. **A Invenção do ser negro**: um percurso das ideias que naturalizaram a inferioridade dos negros. São Paulo: Editora Autêntica, 2021.

7

OS ARRANJOS ESTÉTICOS DO VERBAL E DO VISUAL EM *TENHO MEDO DO MONSTRO*: CAMINHOS PARA A RECEPÇÃO

Vanderléia de Oliveira[37]
Maria de Fátima Castro de Oliveira Molina[38]

INTRODUÇÃO

Tenho medo do monstro, escrita por Anna Cláudia Ramos, ilustrada por Anielizabeth e Paulo Otero e publicada pela editora Caraminhoca em 2023, é uma obra que se insere no panorama da literatura infantil e juvenil brasileira contemporânea, caracterizada por uma produção em sintonia com diferentes sistemas artísticos e culturais. Trata-se de uma literatura caracterizada pelo traço inovador da arte da palavra e da imagem e pela fusão do verbal e do visual na produção de sentidos dos textos, marcas de uma literatura atenta aos desafios e dinâmicas temáticas que se apresentam aos olhos do leitor. Associados a essas características destacam-se os temas considerados difíceis ou definidos como fraturantes, que ganham o contorno da sensibilidade poética dessas narrativas.

É com essa moldura que *Tenho medo do monstro* engendra o tema do abuso sexual sofrido por crianças dentro de casa. Na leveza poética da palavra e da imagem, o medo vivido pelas personagens e a configuração assumida pelo monstro desvelam toda a dimensão temática da trama

[37] É graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (1995) e pós-graduada em Treinamento Desportivo pela Universidade Norte do Paraná - UNOPAR (2000). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários - PPGMEL (UNIR), na Linha 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento. Atua como professora na Prefeitura Municipal de Porto Velho desde 1986, com ampla experiência na área de Educação. E-mail: deoliveiravanderleia@gmail.com.

[38] É professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculada à área de literatura do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL - UNIR). Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pós-doutorado em História Literária: circulação literária, análise de discursos literários e sociais pelo PROCAD Amazônia (UFRR). Líder do grupo de pesquisa em Letramento literário: estudos de narrativas da/na Amazônia (UNIR). E-mail: fatima.molina@unir.br.

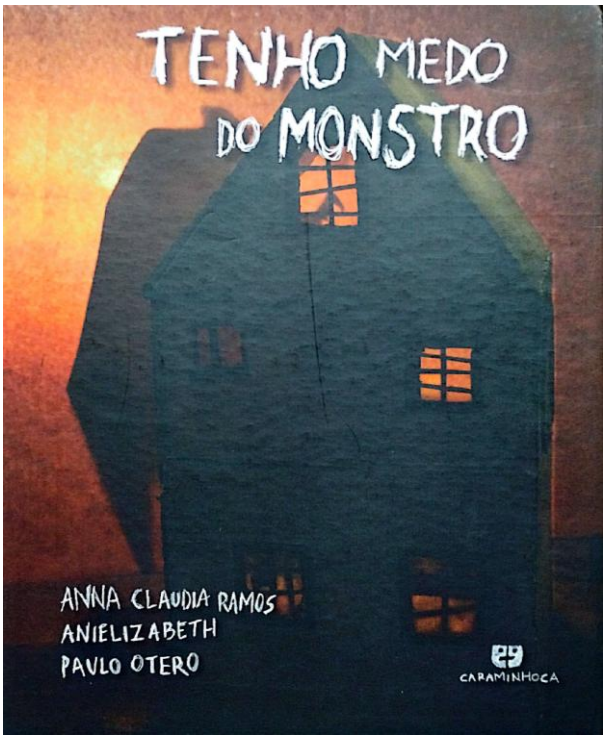
protagonizada por dois irmãos, uma menina e seu irmãozinho, que vivem a terrível experiência do abuso sexual.

Esses arranjos estéticos se materializam nas palavras, nos traços, nas cores e ganham especial destaque na recepção da obra, pois têm a capacidade de mobilizar experiências e leituras anteriores para a construção de novos significados. Partindo dessa premissa, a proposta deste estudo consiste em analisar os elementos composicionais do verbal e do visual empregados em *Tenho medo do monstro* (2023) como caminhos para a recepção. Os arranjos estéticos que compõem a obra são compreendidos como espaços lacunares que acionam a imaginação e podem ser preenchidos no processo de recepção do leitor empírico. Nessa perspectiva, o foco da análise é projetado para identificar como as palavras e imagens dão visibilidade à dimensão temática da obra. A base de fundamentação teórica sobre a Estética da Recepção é constituída pelas concepções de Jauss (1994), Stierle (2002) e Iser (1999). Complementam esse referencial os estudos de Coelho (2002), Linden (2018) e Menegazzi e Debus (2020) sobre a literatura infantil e juvenil contemporânea e o livro ilustrado. Em *Tenho medo do monstro*, palavras, traços e cores atuam como elementos constitutivos de sentidos e potencializam a atividade de recepção e interação entre texto e leitor.

O MEDO, O MONSTRO, AS PALAVRAS E AS IMAGENS NA OBRA

Em *Tenho medo do monstro* (2023), palavras, traços e cores convidam o leitor a participar de uma interação dinâmica com a narrativa, instaurada quando da leitura dos elementos paratextuais empregados na composição da capa. O estilo das letras usadas na escrita do título, bem como a ilustração do cenário sombrio de uma casa já acionam os sentidos do leitor empírico para uma trama de medo e suspense, antecipando assim uma possível relação com a narrativa. Todavia, além do título e da imagem da casa, o leitor identifica a presença da sombra de uma figura humana, de um homem com a mão direcionada para pegar algo, cena que se revela na penumbra da janela do cômodo superior da casa. A partir dessa imagem, o leitor pode estabelecer uma possível ligação com o monstro do título, haja vista a imagem dessa sombra projetada sobre a casa evocar a ideia do medo anunciado no título.

Figura 1 – Capa



Fonte: Ramos, (2023).

O enunciado da contracapa também auxilia na recepção da obra. Ao sugerir que algo estranho está acontecendo, o texto aciona a imaginação do leitor ao questionar a identidade do monstro que ronda e assombra as duas crianças.

Tenho medo do monstro é uma obra que se insere na categoria de livro ilustrado contemporâneo, cujas materialidades se apresentam, segundo Menegazzi e Debus (2020, p. 26-27), como "um dos principais aspectos de design pelo qual o leitor terá contato com a narrativa [...] que permite, entre outros aspectos, a interação com o público." Esse contato inicial acena para as expectativas geradas pela leitura do verbal e do visual que constituem a capa. Todos esses recursos convergem para a compressão do que Jauss problematiza como "saber prévio" que acompanha a obra. Conforme esclarece o autor:

> A obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas [...], conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então, – e não antes disso –, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores. (Jauss, 1994, p. 28).

A configuração estética da capa desperta no leitor a lembrança de leituras ou de filmes que remetem ao gênero suspense ou terror, revelando uma singularidade temática, haja vista tratar-se de obra destinada ao público infantil e juvenil - embora atraia a atenção do leitor de qualquer idade. A atmosfera de um cenário sombrio anunciado na capa acena para um horizonte de expectativa a partir do sistema de referência evocado pelos elementos verbais e visuais, que emitem sinais de uma temática já conhecida. Na literatura infantil e juvenil contemporânea, segundo Coelho (2000, p. 132), [...] "está patente ou latente a valorização da palavra literária (ou da imagem) como agente de criação de novas realidades ou de nova consciência-de-mundo." É voltada para esse tipo de leitor que uma diversificada produção de obras, com diferentes temáticas, enriquece o cenário literário contemporâneo.

Em *Tenho medo do monstro*, uma possível consciência-de-mundo é despertada no leitor quando do ato de apreensão da narrativa, ao se deparar com o enredo que se desenvolve a partir da história de um casal de irmãos aterrorizados pela presença de um "monstro" que aparece todas as noites quando a mãe sai para trabalhar: "Todas as noites eu entro bem debaixo da minha coberta e me cubro todo, mesmo quando está calor. É que eu tenho medo do monstro." (Ramos, 2023, p. 6). A consciência acionada é a de um mundo em que as mães precisam trabalhar e nem sempre conseguem deixar seus filhos livres de perigos.

Com essa configuração, *Tenho medo do monstro* revela seus espaços lacunares, ou seja, apresenta-se aos olhos do leitor como uma obra aberta, convocando-o a desempenhar o papel ativo de leitor empírico, aquele que

tem a iniciativa de produzir sentidos a partir dos espaços deixados na obra. Sobre essa atuação, Umberto Eco afirma que:

> O leitor do texto sabe que cada frase, cada figura se abre para uma multiformidade de significados que ele deverá descobrir; inclusive, conforme seu estado de ânimo, ele escolherá a chave de leitura que julgar exemplar, e usará a obra na significação desejada (fazendo-a reviver, de certo modo, diversa de como possivelmente ela se apresentara numa leitura anterior). (Eco, 1991, p. 43).

Na busca da significação desejada, a obra possibilita ao leitor, por meio do verbal e do visual, escolher sua chave de leitura, acionar sua enciclopédia e suas convenções culturais para preencher os espaços lacunares, estabelecendo possíveis relações com leituras anteriores. Como elementos composicionais da obra, verbal e visual abrem caminhos interpretativos para que o leitor, munido de seu aparato cultural, consiga preencher os espaços lacunares do texto.

É nesse contexto estético que a obra convoca o tema do abuso sexual para desenvolver a trama narrativa. Um tema delicado, considerado difícil de ser tratado, sobretudo no universo da literatura infantil. Sobre temas difíceis ou fraturantes, Azevedo e Barros afirmam que

> integram questões como a guerra e a violência, o sofrimento e a morte ou a sexualidade e servem essencialmente o propósito do questionamento e da reflexão sobre assuntos dos quais o adulto, usualmente, e em nome de intuitos de proteção, tende a afastar a criança. (Azevedo; Barros, 2019, p. 78).

A delicadeza estética que reveste o tema já se revela na página de abertura da narrativa, onde a espacialidade da página é ocupada pela ilustração das perninhas de duas crianças de tamanhos diferentes e vestidas com meias. A apreensão da imagem direciona o olhar do leitor para a fragilidade das personagens, uma possível alusão à delicadeza da menina e do irmão mais novo. A imagem das meias também serve de liame para a narrativa pelo possível indicativo de parte da roupa de dormir, simbolizando o período em que o monstro aparece, ou seja, à noite, quando a mãe das crianças sai para trabalhar.

Figura 2 – Pureza

Fonte: Ramos (2023).

A imagem projeta o olhar do leitor para a fragilidade, pureza e desproteção indicada por uma voz que se anuncia em primeira pessoa no título da obra: *Tenho medo do monstro.* Trata-se do pedido de socorro do irmão, que todas as noites se esconde debaixo da coberta. Ele sofre muito e vive aterrorizado ao saber que o monstro encontra sua irmã: "Se eu ficar bem escondidinho, ele não me acha nunca. Mas ele sempre encontra a minha irmã. Já falei pra ela se esconder. Só que ela não me escuta!" (Ramos, 2023, p. 10). Por trás da inocência do irmão, está o medo da irmã, que não tem a quem recorrer e sofre com as ameaças do monstro para que o crime não seja revelado.

Nesse esquema narrativo, verbal e visual atuam conjuntamente: tem-se uma relação de colaboração para a construção dos sentidos do texto. Trata-se, portanto, de uma relação que desencadeia uma nova experiência de leitura, pois a atuação das imagens não se restringe a substituir as palavras, mas, bem mais que isso, é capaz de potencializar aspectos relacionados à temática da obra. Nesse sentido, Linden (2018, p. 121) defende a ideia de que "textos e imagens trabalham em conjunto em vista de um sentido comum. [...] o sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois." É nesse entrecruzamento de linguagens que o leitor avança na recepção, pois na dimensão estética da obra, verbal e

visual apresentam-se como espaços lacunares a serem preenchidos na interação dinâmica entre texto e leitor.

A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A DINÂMICA ATUAÇÃO DO LEITOR

A importância do leitor ganha centralidade na Estética da Recepção, teoria desenvolvida a partir da conferência intitulada "O que é e com que fim se estuda história da literatura?", proferida por Hans Robert Jauss em 1967 na Universidade de Constança. A partir da revisão dos métodos tradicionais da história da literatura, apreciada conforme o esquema vida e obra, o supracitado teórico propõe a Estética da Recepção e do Efeito, uma teoria fundada no reconhecimento da historicidade das obras, com destaque para a recepção e com projeção do foco para a atuação do leitor, a partir do importante papel que este assume na recepção e no efeito estético produzido ao longo do tempo. Na concepção do teórico,

> [...] a qualidade e a categoria de uma obra literária não resultam nem das condições históricas ou biográficas de seu nascimento, nem tão-somente de seu posicionamento no contexto sucessório do desenvolvimento de um gênero, mas sim dos critérios da recepção, do efeito produzido pela obra e de sua fama junto à posteridade, critérios estes de mais difícil apreensão. (Jauss, 1994, p. 7-8).

Em defesa da recepção e do efeito, a crítica de Jauss sobre os métodos adotados pelas escolas Marxista e Formalista é direcionada para o papel limitado que leitores, ouvintes e espectadores assumem e desempenham em relação à obra literária, sob a perspectiva dessas escolas. Contrariando a negligência atribuída ao público, ou seja, ao destinatário no circuito literário, Jauss (1994) ressalta que o leitor tem um papel imprescindível, no sentido de fazer com que a obra seja reconhecida no seu caráter estético, como obra de arte, bem como para que esse reconhecimento perdure ao longo do tempo e seja renovado a cada recepção, afinal, segundo o autor, é o leitor, no seu "papel de destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa." (Jauss, 1994, p. 23). Essa proposição confirma a atuação do leitor no sentido de atualizar o valor estético de uma obra literária para a posteridade, em diferentes contextos históricos e sociais.

Acerca das implicações que emergem da relação entre literatura e leitor, o teórico assinala tratar-se de implicações tanto estéticas como históricas:

> A implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepção, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração. (Jauss, 1994, p. 23).

Na esteira dessas reformulações, Jauss (1994) alicerça suas proposições em sete teses que possibilitam reescrever a história da literatura atribuindo a devida importância ao leitor na recepção da obra literária. Considerando os limites desta abordagem, as duas primeiras teses serão as convocadas para fundamentar a análise proposta.

A primeira tese, fundada no caráter dialógico da obra literária, parte do princípio de que "A historicidade da literatura não repousa numa conexão de 'fatos literários' [...], mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores." (Jauss, 1994, p. 24). Essa dinamicidade atualiza a obra, que sempre se renova a cada leitura, em diferentes contextos históricos e sociais.

Interligada a esse princípio, a existência de um "saber prévio" é a ideia central da segunda tese, que contrapõe a experiência literária do leitor ao psicologismo, mas defende a recepção e o efeito de uma obra a partir de um sistema de referências:

> Assim como em toda experiência real, também na experiência literária que dá a conhecer pela primeira vez uma obra de arte então desconhecida há um 'saber prévio', ele próprio um momento dessa experiência, com base no qual o novo de que tomamos conhecimento faz-se experiencial, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. (Jauss, 1994, p. 28).

Logo, a experiência literária do leitor, concebida como acontecimento literário, pressupõe a existência de saberes concretos relacionados às experiências literárias, bem como às experiências da própria vida do leitor.

Como numa via dupla, trata-se de um sistema de referências que é trazido pelo leitor, mas também é evocado pela obra. Esse sistema de referências está ligado ao horizonte de expectativa acionado pelo leitor quando da recepção da obra.

Ao encontro desses pressupostos teóricos, Stierle, no texto "O que significa a recepção de textos ficcionais?", reitera a ideia de que, na recepção da obra literária, é o leitor quem realiza e articula as aberturas do texto, revelando assim a atividade do receptor em preenchê-las:

> A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presenteá-lo, de escrever uma crítica [...]. (Stierle, 2002, p. 121).

Essas reações resultam do potencial da recepção inerente aos textos ficcionais, através de suas materialidades verbais e visuais, revestidas de complexas camadas de sentido. No desvendamento dessas camadas, o leitor atua preenchendo os espaços lacunares que se revelam por meio de palavras e imagens. No caso da obra *Tenho medo do monstro*, as lacunas podem ser preenchidas na recepção da narrativa verbal e da narrativa visual a partir de traços e cores que evocam a dimensão temática da obra.

Na recepção da obra de ficção, palavras, cores e imagens também se revelam no não-dito e incentivam o leitor a ocupar os lugares vazios, definidos por Iser (1999, p. 107) como "lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor." A compreensão é a de que os lugares vazios estimulam a atuação do leitor e impulsionam-no a agir dentro do texto. Nessa dinâmica, a interação é aprofundada e enriquecida, pois além de preencher os espaços vazios, o leitor também estabelece diferentes relações com outros textos e com o seu contexto de apreensão.

TENHO MEDO DO MONSTRO E A RECEPÇÃO PELA VIA DA PALAVRA E DA IMAGEM

Tenho medo do monstro traz como traço marcante a valorização da literatura como experiência humana. Nesse sentido, trata-se de uma

literatura que atua como uma espécie de 'ponte' entre a experiência individual do leitor e o mundo de experiências contido no livro. Mundo que, ao ser vivenciado pelo leitor, passa a integrar sua particular experiência de vida." (Coelho, 2002, p. 154). Na densidade estética das palavras e imagens, a narrativa desvela o sofrimento de duas crianças, uma que, nos limites de sua ingenuidade, sabe que o monstro ataca a irmã e outra que sofre a dolorosa experiência de ser abusada pelo monstro, uma pessoa próxima da família, conforme revela a passagem: "Tem uma coisa que eu não entendo: por que será que o Monstro só aparece quando a mamãe sai para trabalhar e não dorme em casa? Será que ele tem medo da mamãe?" (Ramos, 2023, p. 13).

A identificação temática em *Tenho do medo do monstro* aciona o que Jauss (1994) concebe como "saber prévio", ou seja, as informações que fazem com que o novo da obra seja experienciável pelo leitor. Assim, em seu contexto de recepção, o leitor é capaz de identificar sinais e traços familiares que o remetem a outras experiências com o tema, ou seja, com o já lido ou o já vivido. Direcionando esses pressupostos para a obra, possivelmente, o perfil das personagens e o cenário onde tudo acontece despertam lembranças de outras experiências de contato com o tema, a partir de diferentes situações, mas que, nesse momento, são convocadas e passam a integrar a recepção. As ilustrações potencializam esse processo ao projetarem o foco para a fragilidade das crianças, revelada na posição e no olhar de sofrimento, impotência e desamparo que os acompanha.

Figura 3 – Tristeza

Fonte: Ramos, (2023).

Em consonância com a temática sombria da narrativa, o desbotamento das cores intensifica a tristeza no semblante das crianças, reiterando assim a afirmação de que a obra "conduz o leitor a determinada postura emocional." (Jauss, 1994, p. 28). Em *Tenho medo do monstro*, verbal e visual convergem para acionar no leitor essa postura emocional diante de um tema que suscita possíveis sentimentos de tristeza, revolta e empatia.

A agressão sofrida, bem como o medo e o sofrimento que roubam a infância das personagens delineiam o horizonte de expectativa do leitor, que, em seu contexto histórico e social, tem acesso ao tema convocado pela obra, mesmo que através do noticiário ou das redes sociais. Ao encontro dessa perspectiva de recepção, Jauss afirma que:

> A maneira pela qual uma obra literária, no momento histórico de sua aparição, atende, supera, decepciona ou contraria as expectativas de seu público inicial oferece-nos claramente um critério para a determinação de seu valor estético. (Jauss, 1994, p. 31).

No ato da recepção, *Tenho medo do monstro* pode atender às expectativas do leitor inserido no atual contexto de circulação dessas informações, graças à sensibilidade e leveza poética que perpassam todos os elementos composicionais da obra.

Narrada em primeira pessoa, a história é contada sob a ótica do irmão mais novo, que fecha os olhos quando o monstro chega e sempre ouve o choro da irmã quando o monstro vai embora. O pequeno revela não compreender exatamente o que acontece e o porquê de o monstro só atacar a irmã, porém, em sua ingenuidade, intervém em toda a situação, procura sempre consolá-la e, como alternativa de solução, pede que tudo seja contado para a mãe:

> Mesmo com muito medo, pedi pra ela contar. Mamãe deve conhecer uma armadilha pra pegar monstros e acabar de vez com aquele malvado. Mamãe conhece tantas histórias... sempre que fica em casa conta uma diferente pra gente. Mas minha irmã me fez jurar que eu não ia falar nada. (Ramos, 2023, p. 24).

Também nessa passagem, a narrativa traz o imaginário, pela presença do ato de contar histórias. Valendo-se dessa estratégia, a narrativa evoca o momento mágico que une mãe e filhos, quando a sofrida realidade cede lugar para a escuta da palavra, uma via de acesso ao imaginário como solução para pôr fim ao sofrimento. Se a mãe tem criatividade para contar tantas histórias, ela também saberia criar uma armadilha para pegar o monstro.

A identificação do monstro é um vazio na narrativa, haja vista a resistência da menina em não querer que o irmão revele à mãe os ataques sofridos. Esse vazio também se anuncia em uma passagem anterior, quando o irmão expressa sua incompreensão: "Tem uma coisa que eu não entendo: por que será que o monstro só aparece quando a mamãe sai para trabalhar e não dorme em casa?" (Ramos, 2023, p. 13). São sinais que acionam o horizonte de expectativa do leitor por meio de alusões aos recorrentes casos

de abuso sexual infantil noticiados nos diversos meios de comunicação. Atua, nesse caso, o que Jauss (1994, p. 29-30) aponta como terceiro fator relacionado à disposição específica do público, que é a possibilidade de comparação que leva "o leitor perceber uma nova obra tanto a partir do horizonte mais restrito de sua expectativa literária, quanto do horizonte mais amplo de sua experiência de vida."

Em *Tenho medo do monstro*, a experiência de vida do leitor é fundamental para a recepção e interação com a obra, pela densidade estética que reveste o tema e as personagens. É valendo-se dessa experiência que o leitor identifica as camadas de significado empregadas pelo narrador para referir-se ao monstro. É, ainda, por meio dessa experiência que o leitor consegue preencher os vazios do texto e estabelecer relações com o contexto social presente e com outras narrativas.

Converge para esse entendimento o processo de leitura descrito por Iser (1999, p. 10) como interação dinâmica entre o texto e o leitor, uma espécie de jogo de fantasia do qual o leitor participa e por meio do qual dá sentido à obra: "É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades." Portanto, o entendimento é de que o texto literário é aberto, apresenta lacunas que são descobertas e preenchidas pelo leitor no ato da leitura. Ao permitir essa atuação dinâmica do leitor na construção dos sentidos do texto, a recepção literária distancia-se de uma postura passiva para configurar-se um processo dinâmico que se renova a cada experiência de leitura.

A experiência fraturante vivida pelas personagens aciona no leitor um movimento mais introspectivo, provocado pelo confronto de sentimentos que atravessam toda a trama narrativa. Ao problematizar a noção de "mirada interna", Marisa Khalil afirma:

> Nas literaturas infantil e juvenil, muitas personagens reelaboram sua subjetividade ao viverem uma experiência traumática e, como resposta, acabam introjetando essa experiência em um mundo que mistura o inventado e o vivido. (Gama-Khalil, 2022, p. 17).

Ao se deparar com a complexidade do tema, o leitor aciona o inventado e o vivido a partir das relações que estabelece entre o universo ficcional e as experiências vividas em seu contexto social. Na narrativa, a mistura desses mundos impacta pelas fraturas emocionais vividas pelas personagens: "Naquela noite, o Monstro apareceu. Eu sabia que ele tinha chegado porque escutei minha irmã falar: – Hoje não, por favor, de novo não ..." (Ramos, 2023, p. 30). A aflição do irmão, que, apesar de fechar os olhos, ouve o choro da irmã e sente seu sofrimento, projeta o olhar do leitor para as fraturas emocionais engendradas na ficção.

No jogo de fantasia entre a narrativa e o leitor, o ato de contar histórias é novamente convocado para atuar no desenlace da trama. Ao retomar na memória uma das noites mágicas vividas pelas crianças na companhia da mãe, o menino, sem querer, revela que um dos monstros horripilantes da história se parecia com o que atacava a casa deles quando a mãe saía para trabalhar. Numa sequência de ações marcadas pelo suspense das revelações, o leitor segue desvendando as camadas de sentido da trama narrativa.

Sobre o ato de apreensão que se instaura entre texto e leitor, Iser (1999, p. 12-13) ressalta: "A relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos." É o envolvimento com a obra que mobiliza a atuação do leitor no preenchimento dos espaços vazios do texto. Em *Tenho medo do monstro*, esse envolvimento é mobilizado tanto pelo verbal como pelo visual, como ocorre na apreensão da imagem que revela um momento diferente do sofrimento vivido no início da narrativa:

Figura 4 – Proteção

Fonte: Ramos (2023).

O desenlace da trama também se traduz nas feições das crianças que vivenciam o momento pós-revelação, quando o monstro e seus ataques são descobertos e os irmãos passam a desfrutar da segurança e do amor da mãe. Em nenhum momento a narrativa revela a identidade do monstro, apenas se limita às revelações do narrador, que indicam tratar-se de alguém muito próximo e que, possivelmente, morava na mesma casa. No horizonte da Estética da Recepção, essas nuances da ficção configuram-se em sinais visíveis do horizonte de expectativa de um leitor atento aos temas veiculados por diferentes suportes na atualidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra *Tenho medo do monstro* (2023) faz parte da literatura infantil e juvenil contemporânea, caracterizada pela fusão entre palavras e imagens

para a construção dos sentidos. Por meio de uma abordagem estética sensível e poética, a narrativa evoca um tema fraturante e delicado, como o abuso infantil, e convida o leitor a participar da construção de significados.

Ao longo do texto, constata-se que a materialidade da obra motiva experiências e leituras anteriores, estimulando um processo interativo que reforça o papel central do leitor empírico na recepção do texto. A partir das concepções da Estética da Recepção, conforme Hans Robert Jauss (1994), percebe-se que a obra não apenas se apresenta como uma simples história, mas também provoca reflexões e ressignificações, conforme os horizontes de expectativa dos leitores.

A forma como as imagens atuam em cooperação com a narrativa verbal ajuda a criar um clima de medo e suspense, tornando a história mais envolvente. Isso faz com que o livro seja interessante para pessoas de diferentes idades, além de ajudar a chamar a atenção para um problema social importante.

A obra mostra ainda que a literatura infantil e juvenil auxilia o leitor a apreender o mundo, ampliando sua capacidade de análise e crítica, tanto por meio de palavras como de imagens. Além disso, a forma como os leitores recebem a narrativa é fundamental para entender o que ela significa e como pode afetá-los.

Diante dessas considerações, este estudo ajuda a compreender melhor como os leitores interagem com as narrativas e como isso pode influenciar a forma como interagem com a temática.

Referências

BARROS, Lúcia Maria; AZEVEDO, Fernando. Literatura infantil e temas difíceis: mediação e recepção. **Em Aberto**, Brasília, v. 32, n. 105, p. 77-92, maio/ago. 2019.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura**: arte, conhecimento e vida. São Paulo: Peirópolis, 2000.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

GAMA-KHALIL, M. M. Análise do discurso e literatura: diálogos plausíveis. **Gláuks - Revista de Letras e Artes**, v. 22, n.1, 26–43. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.47677/gluks.v22i01.297. Acesso em: 23 abr. 2024.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática. 1994.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MENEGAZZI, Douglas; DEBUS, Eliane. O design do livro de literatura para a infância: uma investigação do livro ilustrado contemporâneo. *In*: DEBUS, Eliane; SPENGLER, Maria Laura; GONÇALVES, Fernanda (Org.). **Livro objeto e suas arti (e) manhas de construção**. Curitiba: Editora Mercado livre, 2020.

RAMOS, Anna Cláudia. **Tenho medo do monstro**. São Paulo: Editora Caraminhola, 2023.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. *In*: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2002.

8

A REPRESENTAÇÃO DA IDENTIDADE E ANCESTRALIDADE HUNI KUIN NA PERSONAGEM MUKANI EM *MUKANI DESCOBRE SUA FORÇA*: UMA ANÁLISE A PARTIR DE RECORTES NARRATIVOS

Maria Clara Rodrigues de Resende[39]

INTRODUÇÃO

Em *Mukani Descobre Sua Força*, de Renata Tolli, Virginia Gandres e Joaquim Maná Huni Kuin (2022), o leitor conhece a história de Mukani, uma menina indígena Huni Kuin que descobre possuir poderes mágicos, como a capacidade de se comunicar com os animais. A trama se inicia quando os animais da floresta solicitam sua ajuda para impedir os planos de desmatamento do latifundiário Senhor *Txakabu*[40]. Inicialmente, Mukani se sente incapaz de enfrentar tal desafio, mas, com o apoio de seus pais, é levada ao Pajé Reya. Durante os encontros com o Pajé, ela aprende sobre plantas medicinais, pinturas corporais e sobre a lenda do fogo misterioso, e recebe também objetos de proteção espiritual.

Munida desses saberes e objetos, Mukani parte em sua missão e descobre que, anos antes, *Txakabu* havia roubado o fogo misterioso e envenenado a esposa do Pajé, transformando-a em um quatipuru[41]. Com a ajuda dos animais, Mukani enfrenta o latifundiário, recupera o fogo e salva a esposa do Pajé, reafirmando sua identidade e assumindo o papel de guardiã de sua cultura e da floresta.

Diante da riqueza narrativa e simbólica da obra *Mukani Descobre sua Força*, este trabalho busca responder à seguinte questão: como a identidade e a ancestralidade do povo Huni Kuin são representadas na personagem

[39] É mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPGMEL (UNIR) (2024), especializando-se em Psicopedagogia pelo Faculdade Líbano (2025), especialista em Práticas da Educação Bilíngue - UNIDOMBOSCO (2023), licenciada em Letras Inglês - UNIR (2021). Currículo Lattes: http://lattes.cnpq.br/9952914904419615 E-mail: clararesende2016@gmail.com

[40] *Txakabu*: "Senhor do mal, malévolo. Pessoa que representa espíritos." (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022, p. 56).

[41] Quatipuru: “Esquilo do mato.” (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022, p. 55).

Mukani? Para isso, parte-se da hipótese de que essa representação ocorre através da jornada de autoconhecimento da protagonista, na qual objetos simbólicos e ensinamentos transmitidos pelo líder religioso desempenham um papel fundamental na construção de sua identidade e conexão com suas raízes ancestrais. A análise será conduzida a partir de recortes específicos do texto, explorando os elementos que evidenciam a relação entre Mukani e a cultura Huni Kuin.

Portanto, o objetivo deste trabalho é analisar como a personagem Mukani, na obra *Mukani Descobre Sua Força*, representa a identidade e a ancestralidade do povo Huni Kuin, explorando sua jornada de autoconhecimento, mediada por ensinamentos ancestrais e experiências ritualísticas que fortalecem seu senso de pertencimento e reafirmam sua identidade Huni Kuin.

Esta análise destaca a importância do debate sobre representações culturais, especialmente no contexto educacional e na valorização de narrativas indígenas, como a obra em questão. *Mukani Descobre Sua Força* oferece uma visão única sobre identidade e ancestralidade indígenas, tornando essas questões acessíveis a diferentes públicos. Além disso, a análise contribui para a visibilidade de produções literárias que resistem à invisibilização das culturas indígenas, evidenciando a riqueza cultural do povo Huni Kuin.

Metodologicamente, este artigo adota um caráter bibliográfico, qualitativo, descritivo e exploratório. Para o desenvolvimento da análise, apoiamo-nos em contribuições teóricas fundamentais, tais como Jane Brodbeck (2017), para discutir os Estudos Culturais; Stuart Hall (2006), para refletir sobre a identidade contemporânea; Ely Ribeiro de Souza (2018), para abordar a identidade indígena contemporânea; e Márcia Wayna Kambeba (2018), para analisar a identidade indígena e a ancestralidade.

Este trabalho está organizado em cinco seções, além da introdução e das considerações finais. Na primeira seção, abordam-se as definições de estudos culturais e de identidades, com base em Jane Brodbeck (2017), Stuart Hall (2006) e Ely Ribeiro de Souza (2018). Na segunda, discute-se o papel da ancestralidade e da escrita como forma de resistência indígena, com

aportes teóricos de Ailton Krenak (2019) e Márcia Kambeba (2018). Na terceira, analisa-se a relação entre Mukani e a natureza, considerando a cosmovisão do povo Huni Kuin. Na quarta, explora-se a relação entre a ancestralidade e a formação da identidade da personagem. Por fim, na quinta seção, apresentam-se as discussões e reflexões sobre o trabalho desenvolvido.

ESTUDOS CULTURAIS E A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE

Segundo Jane Brodbeck, os estudos culturais são

> [...] uma abordagem que engloba diferentes áreas do conhecimento, como a crítica literária, a sociologia, a antropologia, a semiótica, a psicologia, a linguística, a ciência política, a teoria da arte, o cinema e a música [...]. (Brodbeck, 2017, p. 59).

Essa abordagem, portanto, é ampla e interdisciplinar, como menciona a autora. Para este trabalho, focaremos na discussão sobre a construção de identidade, a partir dos estudos culturais, traçando um breve percurso histórico dessa área.

Os estudos culturais, ainda de acordo com Brodbeck (2017), tiveram origem na Inglaterra, com estudiosos como Richard Hoggart e Stuart Hall. Inicialmente, baseava-se em teorias marxistas e reivindicavam um lugar de prestígio para as artes produzidas pela classe popular. Com o tempo, a abordagem se expandiu para outros países, como Canadá, França, Austrália, Índia e Estados Unidos. Nos Estados Unidos, em particular, o sentimento de identidade social e as representações culturais ganharam força devido à diversidade de grupos sociais e identidades presentes no país.

No entanto, o desenvolvimento dessa abordagem gerou controvérsias. Brodbeck (2017) aponta que os estudos culturais destacaram literaturas produzidas por autores considerados minoritários, desafiando a hegemonia dos autores canônicos. Essa descentralização permitiu que vozes marginalizadas ganhassem visibilidade.

No caso da obra *Mukani Descobre Sua Força*, vemos as vozes das minorias ocupando o centro da narrativa. Inspirada nos mitos do povo Huni

Kuin, a obra traz para o palco literário uma cultura que, historicamente, foi silenciada e estereotipada como "primitiva" ou "inferior". Esse resgate cultural, no entanto, não se limita a uma mera representação estética; ele nos convida a refletir sobre a própria noção de identidade cultural, que é alvo de intensos debates. Segundo Stuart Hall (2006, p. 7), não é possível definir uma identidade como fixa, como propunham o sujeito do Iluminismo ou o sujeito sociológico. A identidade do sujeito pós-moderno é móvel, construída a partir do confronto com diferentes alteridades.

Sobre a identidade dos povos indígenas, o escritor Ely Ribeiro de Souza, no livro *Literatura Indígena Contemporânea*, afirma:

> Assim, como qualquer outro povo, cultura e tradição, é apropriado situá-los no contexto da interculturalidade, da cultura em que se formaram e se estabeleceram, promovendo intercâmbios que proporcionaram trocas, apropriações, empréstimos culturais, redefinindo-se, adaptando-se ou acomodando-se, construindo novas identidades, novas referências culturais que atendessem suas necessidades pela manutenção da vida e de seus ecossistemas. (Souza, 2018, p. 56).

Percebe-se, portanto, uma proximidade entre a ideia de identidade proposta por Hall (2006) e a definição apresentada por Souza (2018). A identidade indígena contemporânea deve ser analisada a partir da interação com outras formas de identidade, refletindo-se nas estratégias de resistência adotadas ao longo da história.

Durante o chamado "Descobrimento" do Brasil, por exemplo, os povos indígenas foram submetidos a violências extremas, incluindo invasão, escravização e extermínio. Além disso, os colonizadores europeus impuseram sua religião e modo de vida, considerando os nativos como "selvagens". Essa imposição de modelos dualistas, como capitalismo e comunismo, ignorou a complexidade e a diversidade das formas de vida indígenas.

A pesquisadora Rita Segato (2021), ao discutir a "colonialidade do poder" proposta por Aníbal Quijano, destaca que categorias como proletariado e burguesia são insuficientes para abarcar a multiplicidade de modos de existência. Segato propõe o seguinte:

> Da mesma forma, proletariado e burguesia não são categorias suficientes para acomodar toda a complexidade e multiplicidade de tantos modos de existência, como são a classe operária e seus sindicatos; as relações próprias da ordem feudal ibérica entre proprietários e campesinato; o 'polo marginal' que nunca mais será incluído e se estabilizará como tal, com seus modos próprios de reciprocidade, solidariedade e comércio; comunidades indígenas e camponesas; os territórios negros; as associações e mutualidades de vários tipos, entre outros. (Segato, 2021, p. 49).

Nesse contexto de cultura de massa, as minorias – especialmente países que foram colônias e não representam potências econômicas globais, como nações latino-americanas e africanas – enfrentam grandes desafios no reconhecimento e na legitimação de suas identidades. Por não se encaixarem nos ideais de sociedade impostos pelo capitalismo e socialismo, esses povos sofrem com estereótipos como "arcaicos", "primitivos" e "subdesenvolvidos".

A literatura indígena surge, então, como um ato de resistência. Ao analisar obras como *Mukani Descobre Sua Força*, valorizamos a cultura e os saberes ancestrais de povos como os Huni Kuin, desconstruindo estereótipos que marginalizam suas narrativas. A história de Mukani, ao retratar a conexão profunda entre seres humanos, natureza e saberes tradicionais, desafia a visão reducionista e revela uma riqueza simbólica que resiste à homogeneização cultural imposta.

ANCESTRALIDADE, RESISTÊNCIA E ESCRITA

A resistência cultural mencionada na seção anterior se contrapõe diretamente à visão colonialista. Segundo Ailton Krenak (2019, p. 11), essa visão de que:

> [...] os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história. (Krenak, 2019, p. 11).

A citação é clara ao pontuar a supremacia de um povo sobre os outros, no caso, dos colonizadores sobre os colonizados. No entanto, gostaríamos de ajustar a lente do leitor para a frase que diz: "sempre justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra." Levantamos, então, alguns questionamentos: Qual é esse "jeito único" de estar na Terra? Com base em quais pressupostos ele é determinado e universalizado?

Dentro dessa visão eurocêntrica, que impunha um “jeito único” de estar na Terra, a identidade dos indígenas foi silenciada e, ao mesmo tempo, forçada a resistir para existir. Um dos caminhos encontrados para evitar o apagamento de suas identidades foi a comunicação oral. Por meio dela, lendas, cantos e saberes eram transmitidos dos mais velhos aos mais jovens. Como explica o escritor indígena Tiago Hakiy:

> O contador de histórias sempre ocupou um papel primordial dentro do povo, era centro das atenções, ele era o portador do conhecimento, e cabia a ele a missão de transmitir às novas gerações o legado cultural dos seus ancestrais. Foi desta forma que parte do conhecimento dos nossos antepassados chegou até nós, mostrando-nos um caleidoscópio ímpar, fortalecendo em nós o sentido de ser indígena. (Hakiy, 2018, p. 38).

Desta maneira, a construção do sentimento de pertencimento e o fortalecimento dessa identidade aconteciam – e continuam acontecendo – por meio dos conhecimentos transmitidos pelos seus ancestrais. Ancestrais estes que podem ser representados por líderes religiosos, como Pajés, Xamãs ou Caciques, ou por membros da família, como os Avós.

Essa transmissão de conhecimentos, no entanto, não se limita apenas à prática oral; ela está profundamente ligada à memória ancestral, como ressalta Krenak (2019, p. 14): "se as pessoas não tiverem vínculos profundos com suas memórias ancestrais, com as referências que dão a sustentação a uma identidade, ficarão loucas no mundo em que compartilhamos." Em um mundo multifacetado, Krenak defende a importância da ancestralidade e da identidade indígena, como meios de perpetuação e resistência às diferentes formas de vida em sociedade.

No entanto, hoje, embora a transmissão oral seja fundamental, ela não é suficiente para garantir a preservação e o fortalecimento das identidades indígenas. Isso porque a população indígena sofreu – e ainda sofre, até os dias atuais – grandes perdas no número de sua população, dado os confrontos com os não indígenas pela defesa de seus territórios. Diante desse cenário, a escrita emergiu como outro meio essencial de resistência e preservação cultural.

A respeito dessa prática, a escritora indígena Márcia Wayna Kambeba (2018, p. 39) explica que, com o passar dos anos, os povos indígenas apropriaram-se da escrita e transformaram-na em uma ferramenta crucial para registrar conhecimentos que antes eram transmitidos apenas oralmente. Dessa forma, nasce a "literatura indígena", uma expressão que carrega sentimentos, memória, identidade, história e resistência.

Um exemplo dessa escrita é a obra *Mukani Descobre Sua Força*, que narra a história de uma jovem Huni Kuin e sua profunda conexão com a natureza e a cosmovisão de seu povo. Inspirada nos mitos Huni Kuin, a narrativa apresenta rica simbologia e elementos culturais, destacando a protagonista Mukani, uma menina de nove anos cuja perspectiva de vida é moldada pela convivência com a natureza, os animais e os espíritos encantados. Assim, a escrita não apenas preserva, mas também revitaliza a memória e a identidade indígena, além de fortalecer sua resistência cultural e ampliar suas vozes a outros públicos.

RELAÇÃO DE MUKANI COM A NATUREZA E A COSMOVISÃO HUNI KUIN

A conexão de Mukani com o mundo natural vai além do físico. Na obra, o meio ambiente é representado como parte integrante de um ecossistema maior. Dotada da capacidade mágica de se comunicar com animais, plantas e entidades espirituais, Mukani reforça a interconexão entre todos os seres vivos, um princípio central da cultura Huni Kuin. Essa habilidade não apenas enriquece a narrativa, mas também simboliza a resistência cultural de um povo que mantém viva sua relação harmoniosa com a natureza.

Na mitologia desse povo, a relação entre humanos e animais é tão próxima, que os animais são vistos como extensões dos próprios Huni Kuin. Essa ideia é exemplificada na passagem abaixo, em que Mukani se transforma em um tatu:

> Em um piscar de olhos, Mukani se transformou em um tatu e foi rolando terra adentro, até que ela saiu do outro lado da floresta. Quando a menina saiu do buraco, olhou o Tatu e disse:
> -Ah, não, assim já é demais, Tatu. Sou Huni Kuin ou sou um Tatu?
> -Calma, bela menina, suave Mukani. Você tem que se acostumar, Txai[42]… - disse o Tatu de forma enfática. (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022, p. 10).

Essa cena ilustra a crença do povo Huni Kuin de que os animais não são seres separados dos humanos, mas parte integrante de sua identidade e espiritualidade. A transformação de Mukani em tatu simboliza a fluidez entre os mundos humano e animal, reforçando a ideia de que ambos compartilham uma essência comum.

Além disso, a passagem ressalta a noção de que, na cosmovisão Huni Kuin, os animais são seres dotados de sabedoria e capacidade de comunicação, atuando como guias e professores para os humanos. Essa relação de reciprocidade e respeito é um dos pilares da cultura Huni Kuin, que enxerga a natureza não como um recurso a ser explorado, mas como um espaço sagrado de aprendizado e coexistência. A identidade da personagem é intercambiável entre ser humano e animal, assim como a cosmovisão dos Huni Kuin, que veem na natureza sua interdependência e existência.

De acordo com Elsje Maria Lagrou (2023), no site *Povos Indígenas no Brasil*:

> A maior parte dos mitos de origem ligados a um bem cultural (o roubo do fogo, a tecelagem, o desenho, a cerâmica, o plantio etc.) contam como este bem, ou a arte de produzi-lo, foi dado aos

[42] *Txai*: "Denominação para primos. Porém hoje, *txai* tem outro significados, como "metade de você que mora em mim, metade de mim que mora em você". *Txai* é mais que um amigo, é um ser com quem a gente quer dividir as coisas. São pessoas com quem temos total liberdade de brincar junto, a qualquer momento." (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022. p. 56).

> humanos por um animal. Mas não era um animal qualquer. Este animal 'é huni kuin encantado'. (Lagrou, online, 2023).

Essa afirmação reforça que os animais ensinaram aos Huni Kuin muitos dos saberes que hoje constituem sua cultura, sendo parte fundamental na construção de suas identidades.

Essa relação de respeito e aprendizado mútuo também se estende à flora, como evidenciado na cena abaixo, em que Mukani observa a Samaúma, a "Rainha da Floresta":

> Ela observava as grandes árvores, como eram majestosas! Passou por cima de uma grande Samaúma, a Rainha da Floresta! Então imediatamente se lembrou do verso de Buse, seu avô materno:
> -Cada Samaúma bebê já tem a força de toda a criação, e quando ela cresce, estende seus braços-galhos para o céu, agradecendo por ser a Própria Rainha da Floresta, Nossa Majestade. (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022, p. 14).

Nessa passagem, evidencia-se o encanto e a magia da cultura indígena, que atribui à natureza características divinas e humanas. A Samaúma é personificada como uma entidade majestosa e grata, cujos "braços-galhos" se estendem para o céu, simbolizando a conexão entre o mundo terreno e o espiritual. A descrição é rica em metáforas e símbolos, como a ideia de que cada Samaúma bebê carrega "a força de toda a criação", reforçando a visão de uma natureza viva, sagrada e interconectada.

Essa espiritualidade presente na flora e na fauna é um elemento central na cosmovisão Huni Kuin, como aponta Lagrou no site *Povos Indígenas no Brasil*:

> Em estados alterados de consciência, porém, o homem se defronta com o outro lado da realidade, em que a espiritualidade que habita certas plantas ou animais se revela como yuxin, huni kuin, 'gente nossa'. (Lagrou, online, 2023).

Essa revelação espiritual ressalta que, para os Huni Kuin, a natureza não é composta por elementos separados ou inferiores, mas por seres que compartilham uma essência comum, uma "gente nossa". Essa concepção é claramente identificada nas passagens anteriores, em que a Samaúma é

reverenciada como "Nossa Rainha" e seus galhos são descritos como "braços", atribuindo-lhe características humanas. Essa personificação não é meramente poética, mas reflete uma visão de mundo em que plantas e animais são dotados de espiritualidade e integrados à identidade do povo Huni Kuin.

Dessa forma, a literariedade do texto, ao utilizar metáforas e símbolos, não apenas enriquece a narrativa, mas também resgata e representa a cosmovisão Huni Kuin, na qual o respeito pela natureza é essencial para a construção de suas identidades. De certa forma, essa espiritualidade também permeia, metaforicamente, a estrutura da obra. Essa interconexão espiritual e identitária é um dos pilares que sustentam a relação harmoniosa e reverente que esse povo mantém com o meio ambiente.

PAPEL DA ANCESTRALIDADE NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE DE MUKANI

A interconexão espiritual e identitária, que sustenta a relação harmoniosa e reverente dos Huni Kuin com o meio ambiente, também se reflete na forma como os saberes ancestrais são transmitidos e preservados. A escritora e poetisa Márcia Kambeba, no livro *Literatura Indígena Contemporânea*, explica que:

> Na literatura indígena, a escrita, assim como o canto, tem peso ancestral. Diferencia-se de outras literaturas por carregar um povo, história de vida, identidade, espiritualidade. Essa palavra está impregnada de simbologias e referências coletadas durante anos de convivência com os mais velhos, tidos como sábios e guardiões de saberes, repassados aos seus pela oralidade. (Kambeba, 2018, p. 40).

Essa afirmação reforça que a construção da identidade dos povos indígenas está diretamente ligada aos saberes ancestrais, transmitidos pelos mais velhos aos mais novos. Para os Huni Kuin, os antecessores são os detentores dos grandes saberes e têm a missão de repassar mitos, lendas e crenças para as próximas gerações. Esse contato, seja por meio da oralidade ou da literatura, fortalece o sentimento de pertencimento e a apropriação dos costumes, crenças e ideais que regem a comunidade, como ocorre com a personagem Mukani.

No decorrer da narrativa, acompanhamos Mukani conhecendo as histórias e mitos que dão significado ao seu povo. Esse processo de aprendizado se dá por intermédio do Pajé Reya, figura central e respeitada em sua comunidade. Em determinado momento da narrativa, os pais de Mukani a levam até o Pajé Reya, que lhe explica o mito do fogo misterioso, conforme descrito em *Mukani Descobre Sua Força*:

> –Na tradição do povo Huni Kuin, temos a história do fogo misterioso que se acendia por ele mesmo. Isso aconteceu quando uma mulher Huni Kuin casou com o quatipuru que se transformou em um Huni Kuin e foi morar com ela na shubuwã da sua família. Um dia, o cunhado dele estava trabalhando no roçado e lhe entregou a garrafa de taboca que continha o fogo mágico... Disseram que, quando ele estivesse se aproximando do limite da plantação, a garrafa ia fazer uns barulhos e sons estranhos, e que ele não a tocasse de maneira alguma. Os barulhos aumentaram, e o jovem, não resistindo, se levantou e foi até a garrafa que guardava o fogo misterioso, tocou nela e imediatamente a garrafa explodiu, queimando ele e as plantas, deixando só cinzas... A explosão quase queimou o dono do fogo, que se aproximava, mas ele escapou por pouco. O homem esquilo, ao chegar perto do cunhado, encontrou só ossos e carvão, e, vendo a cena, caiu em desespero. Ele catou os ossos e o carvão e saiu à procura de uma poça de água. No caminho, encontrou algo que serviria para medicina, a kapã txi. Ele pegou a planta, macerou e pingou o sumo em cima do carvão e dos ossos, depois jogou tudo na poça d'água, e em poucos minutos o jovem surgiu como se nada tivesse acontecido! (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022, p. 16-17).

Além dos mitos, outro elemento que legitima a identidade do povo Huni Kuin são as pinturas, tecidos e artes produzidas na aldeia com recursos disponíveis na natureza. De acordo com Lagrou, em texto publicado no site *Povos Indígenas no Brasil*:

> O Kene Kuin, desenho verdadeiro, é uma marca importante da identidade Kaxinawá. Os povos vizinhos (Kulina, Yaminawa, Kampa) não têm um estilo de desenho comparável ao kene kuin. Para os Kaxinawá, o desenho é um elemento crucial na beleza das pessoas e das coisas. (Lagrou, online, 2023).

Essa representação é evidenciada em uma passagem da narrativa em que o Pajé Reya entrega a Mukani uma *capanguinha pitxá*[43], feita com kenê yubê kakê, a malha da jiboia, e explica:

> – Aqui você vai levar dois tecidos kenês: o rabo do jacaré e o olho da curica. Tem também um pó mágico, o rapé, que vai servir para clarear suas ideias, abrir os seus caminhos, e também pode ser usado para atrapalhar a visão dos inimigos: é só soprar com força na direção dos olhos deles. (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022, p. 17).

Mukani é apresentada a acessórios e itens que possuem poderes mágicos e grande importância para o seu povo, pois representam suas crenças e valores, demonstrando o quanto os saberes ancestrais contribuem para a construção de sua identidade enquanto pertencente ao povo Huni Kuin.

A pintura corporal é outra marca importante, como evidenciado quando o Pajé Reya diz a Mukani: "–Coloquei a sua faquinha para ticar peixe e descascar frutas, e tem um vidrinho com tinta de jenipapo, para você reforçar as pinturas do seu corpo." (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022, p. 18).

Segundo Lagrou (2023), na cultura Huni Kuin, o corpo e o rosto são pintados com jenipapo por ocasião de festas, visitas ou pelo simples prazer de se arrumar. Crianças pequenas são enegrecidas dos pés à cabeça, enquanto meninos e meninas têm parte do rosto pintado, e os adultos têm o rosto todo coberto com desenhos.

É interessante pontuar que esses elementos presentes na narrativa refletem a realidade do povo Huni Kuin, conforme já citado anteriormente por Lagrou:

> A maior parte dos mitos de origem ligados a um bem cultural (o roubo do fogo, a tecelagem, o desenho, a cerâmica, o plantio etc.) contam como este bem, ou a arte de produzi-lo, foi dado aos

[43] *Capanguinha Pitxá*: "Bolsinha usada a tiracolo, feita de algodão, tecido da aldeia com padrões de Kenês. Todos levam consigo os utensílios pessoais." (Tolli; Gandres; Huni Kuin, 2022. p. 54)

> humanos por um animal. Mas não era um animal qualquer. Este animal 'é huni kuin encantado'. (Lagrou, online, 2023).

Nos recortes anteriores, podemos notar Mukani aprendendo sobre a origem dos mitos, a importância dos desenhos e pinturas para o povo Huni Kuin, e todos esses conhecimentos são transmitidos pelo Pajé Reya, o ancião responsável por ensinar e fortalecer a identidade dos membros da comunidade. Essa transmissão de saberes, aliada à espiritualidade e à conexão com a natureza, reforça a identidade coletiva e individual do povo Huni Kuin, mantendo viva sua cultura e suas tradições.

DISCUSSÃO

A identidade do sujeito na pós-modernidade, conforme proposta por Hall (2006), constitui-se por meio do confronto entre múltiplas formas de identidades existentes. Ao analisarmos a narrativa *Mukani Descobre Sua Força*, trazemos para o centro dos estudos literários vozes que foram historicamente silenciadas, propondo ideias que desafiam as massas dominantes no que diz respeito às formas de vida em sociedade impostas pelo capitalismo e pelo comunismo.

Um exemplo disso pode ser observado na personificação da samaúma como "Rainha da Floresta" e na transformação de Mukani em tatu - recursos literários que simbolizam a fluidez entre os mundos humano, animal e espiritual. Esses elementos refletem a cosmovisão Huni Kuin, que entende todos os seres vivos como interconectados e partilhando uma essência sagrada. Dessa forma, a narrativa reforça a ideia de que a natureza é um espaço de coexistência e aprendizado, em contraste com as visões ocidentais hegemônicas.

Conforme destacado por Kambeba (2018), a literatura indígena carrega em si a história, a identidade e a espiritualidade de um povo. Essa perspectiva alinha-se perfeitamente à análise de *Mukani Descobre Sua Força*, que utiliza a narrativa para resgatar e representar os saberes ancestrais do povo Huni Kuin. Em texto publicado no site *Povos Indígenas no Brasil*, Lagrou (2023) ressalta que os mitos de origem, como o do fogo misterioso, são fundamentais para a compreensão da cultura e da identidade

desse povo, evidenciando como animais e natureza são vistos como seres encantados, portadores de conhecimentos essenciais.

Além disso, a figura do Pajé Reya, ancestral e líder religioso, desempenha um papel crucial no desenvolvimento da identidade de Mukani. A cada encontro com o Pajé - seja ao conhecer o mito do fogo misterioso, ao receber sua *capanguinha pitxá* feita do tecido *kenê kuin* ou ao compreender o significado da pintura corporal com jenipapo -, Mukani reconstrói sua identidade, absorvendo os conhecimentos transmitidos pelos Huni Kuin. Esses momentos destacam a importância dos anciãos como guardiões e transmissores da cultura.

Dessa forma, a obra funciona como um instrumento de resistência cultural, opondo-se à colonialidade do poder e à visão eurocêntrica, ao mesmo tempo que promove a valorização das tradições indígenas em um contexto de homogeneização cultural. Ao representar a cosmovisão Huni Kuin, *Mukani Descobre Sua Força* contribui não apenas para a preservação dessa cultura, mas também para a desconstrução de narrativas dominantes, reafirmando a pluralidade identitária na pós-modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em resposta ao questionamento levantado por este trabalho, no que se refere à representação da identidade e ancestralidade do povo Huni Kuin em Mukani, protagonista de *Mukani Descobre Sua Força*, foi possível verificar que a identidade e a ancestralidade desse povo estão representadas por meio da maneira como a cosmovisão indígena é tratada na narrativa. A personagem Mukani, durante sua jornada de autoconhecimento como uma menina Huni Kuin, vivencia ensinamentos ancestrais mediados pelo Pajé Reya e experiências de comunicação com animais e outros seres vivos, que fortalecem seu senso de pertencimento e identidade cultural.

Além disso, elementos simbólicos, como acessórios e histórias tradicionais, reforçam a conexão de Mukani com a identidade indígena do povo Huni Kuin. Dessa forma, a obra se torna um veículo poderoso para a preservação e transmissão da cultura Huni Kuin, destacando a interdependência entre humanos, animais e natureza, além de desempenhar

um papel fundamental ao colocar em evidência vozes historicamente marginalizadas.

Este estudo limitou-se à análise de uma única obra literária, o que não nos permitiu uma exposição mais ampla da cosmovisão Huni Kuin. Sugere-se, para pesquisas futuras, a análise comparativa de outras narrativas indígenas, bem como investigações sobre como essas obras são recebidas e interpretadas por públicos não indígenas.

REFERÊNCIAS

BRODBECK, Jane. Estudos Culturais. *In*: SILVA, Débora Teresinha Mutter da. **Crítica Literária**. Curitiba: InterSaberes, 2017.

FIGUEIREDO, Eurídice. Eliane Potiguara e Daniel Munduruku: por uma cosmovisão ameríndia. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 53, p. 291-304, jan./abr. 2018 Disponível em: www.scielo.br/j/elbc/a/WZ3RgCMQmgsg5JpLwck9hBj/?lang=pt. Acesso em: 6 dez. 2024.

HAKIY, Tiago. Literatura Indígena - a voz da ancestralidade. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KAMBEBA, Márcia Wayna. Literatura indígena: da oralidade à memória escrita. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura Indígena Brasileira Contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

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

LAGROU, Elsje Maria. Huni Kuin (Kaxinawá). **Povos Indígenas no Brasil**, 19 abr. 2023. Disponível em:

https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Huni_Kuin_(Kaxinaw%C3%A1)#:~:text=A%20maior%20parte%20dos%20mitos,%E2%80%9C%C3%A9%20huni%20kuin%20encantado%E2%80%9D. Acesso em: 6 dez. 2024.

SEGATO, Rita. Aníbal Quijano e a perspectiva da colonialidade do poder. *In*: SEGATO, Rita. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Tradução de Danielli Jatobá e Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

SOUZA, Ely Ribeiro de. Literatura indígena e direitos autorais. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

TOLLI, Renata; GANDRES, Virginia; HUNI KUIN, Joaquim Maná. **Mukani descobre sua força**. *Mukani discovers her strength*. Curitiba: InVerso, 2022.

9

RUPI KAUR: A REPRESENTAÇÃO DO CORPO NA POESIA FEMININA

Clara Luz Martins Vaz[44]

why
did you leave a door
hanging
open between my legs
were you lazy
did you forget
or did you purposely left me unfinished
- conversations with god.

(Kaur, 2017, p. 65)

INTRODUÇÃO

A literatura contemporânea tem sido palco de debates sobre gênero e identidade, no qual a poesia se insere e se apresenta como um espaço de expressão e ressignificação do corpo feminino. Neste artigo, propomos uma análise da representação do corpo feminino no poema "casa", de Rupi Kaur, explorando a escrita feminina da autora e como o texto reflete e desconstrói narrativas patriarcais. Para isso, utilizaremos como base teórica a crítica feminista, a fim de investigar de que maneira a autora emprega a escrita da sua poesia como um instrumento de emancipação e empoderamento contra a submissão e objetificação do corpo feminino.

Rupi Kaur, escritora e ilustradora contemporânea de origem indiano-canadense, ganhou notoriedade inicial como "instapoeta[45]", nomenclatura

[44] Aluna do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários - PPG/MEL, da Universidade Federal de Rondônia (2024). Possui especialização em Tradução de Inglês pelo Centro Universitário Estácio (2024). Licenciada em Letras/Inglês pela Universidade Federal de Rondônia (2022). Integrante do Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea (UNIR/UTFPR/CNPq) e do Grupo de Estudos da Tradução da Amazônia - GETRA (UNIR/CNPq). Possui interesse na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, Literatura e Tradução.

[45] De acordo com Amarante (2019, p. 4), o termo "instapoeta" é um neologismo que combina *Instagram* ao termo poeta, sendo "instapoesia" o gênero literário que se apoia nessa plataforma. Esses termos remetem aos escritores (amadores e profissionais) que usam essa

que recebeu por publicar seus poemas na rede social *Instagram*. Até o momento, a autora publicou quatro livros, todos publicados no Brasil, são eles: *outros jeitos de usar a boca (2017), o que o sol faz com as flores (2018), meu corpo minha casa (2020)* e *cura pelas palavras* (2022). Seus textos são conhecidos por tratar de temas que dizem respeito à feminilidade, ao corpo feminino, às relações amorosas, à perda, à violência contra a mulher, à dor, à cura e ao empoderamento feminino.

Uma das marcas do estilo de Kaur é o fato de que todos os seus poemas, geralmente acompanhados de ilustrações, também feitas pela autora, são escritos com letras minúsculas e utilizam apenas os pontos finais. Em seu site oficial, Kaur (2024) afirma que decidiu escrever dessa forma para honrar sua cultura e língua mãe, o Punjabi.

> Punjabi é escrito em Shahmukhi ou Gurmukhi. Na escrita Gurmukhi, não há letras maiúsculas ou minúsculas. As letras são tratadas da mesma forma [...]. Uma representação visual do que eu quero ver mais no mundo: igualdade. A única pontuação que existe na escrita Gurmukhi é um ponto final – representado pelo seguinte símbolo: | Então, para simbolizar e preservar esses pequenos detalhes da minha língua materna, eu os inscrevo no meu trabalho. Sem distinção de maiúsculas ou minúsculas e apenas pontos finais. Uma manifestação visual e uma ode à minha identidade como mulher diaspórica Sikh Punjabi. Trata-se menos de quebrar as regras do inglês (embora isso seja muito divertido), e mais sobre vincular minha própria história e herança ao meu trabalho. (tradução nossa).[46] (Kaur, online, 2024).

plataforma ou outras redes sociais para compartilhar suas criações literárias e interagir com outros poetas e com seus leitores. Outra possível definição dos termos "instapoesia" e "instapoeta" remete à instantaneidade característica da divulgação e consumo desses textos. (Amarante, 2019, p. 5).

[46] *"Punjabi is written in either Shahmukhi or Gurmukhi script. Within the Gurmukhi script, there are no uppercase or lowercase letters. The letters are treated the same [...]. A visual representation of what i [sic] want to see more of within the world: equallness. The only punctuation that exists within Gurmukhi script is a period – represented through the following symbol: | So in order to symbolize and preserve these small details of my mother language, I ascribe them within my work. No case distinction and only periods. A visual manifestation and ode to my identity as a diasporic Punjabi Sikh woman. It is less about breaking the rules of English (although that's pretty fun) but more about tying in my own history and heritage within my work."* (Kaur, online, 2024).

A linguagem minimalista e a ausência de pontuação características de Kaur reforçam a ideia de uma voz feminina que busca romper com estruturas linguísticas tradicionais e patriarcais. Como a própria autora aponta no trecho acima, seu estilo de escrita seria uma maneira de representar visualmente a igualdade que gostaria de ver no mundo, ao mesmo tempo em que prestigia sua ancestralidade indiana. Teóricas feministas como Judith Butler (2024), Hélène Cixous (2022) e Elaine Showalter (1994) exploram o papel da linguagem na construção da identidade de gênero e na consolidação de uma escrita que imprima feminilidade, enfatizando a necessidade de um discurso que rompa com paradigmas opressores, a exemplo das escolhas antitradicionais de Kaur em sua escrita.

Para este artigo, o poema selecionado como objeto de análise se intitula "casa" e foi publicado originalmente em 2017 no livro *the sun and her flowers*[47]. O poema narra os acontecimentos de uma "quinta-feira típica" (Kaur, 2018, p. 68) que culminam em um episódio traumático de abuso sexual vivenciado pelo eu-lírico. O poema se desdobra em uma espécie de relato do processo de cura trilhado pela voz poética e da reapropriação do seu próprio corpo, representado na escrita da autora através da metáfora de uma casa que sofreu uma "invasão".

A persistência das ideologias machistas, misóginas e patriarcais na sociedade contemporânea, que objetificam o corpo feminino e posicionam a mulher como submissa ao homem, reforça a necessidade cada vez maior de que a mulher e seu corpo ocupem espaço no meio literário. Tendo isso em vista, o problema norteador deste artigo se traduz na seguinte pergunta: de que maneira a representação do corpo feminino na escrita literária de Kaur aponta para uma escrita feminina e torna visível a opressão exercida sobre esses corpos? Nesse sentido, partimos da hipótese de que a maneira como o corpo feminino é representado nesse poema pode revelar uma escrita feminina que denuncia o controle e a opressão exercidas sobre esses corpos, levando em consideração que o poema retrata um episódio de abuso sexual através da metáfora de uma casa que sofreu uma invasão. Acreditamos que, ao representar o corpo feminino, a poesia de Kaur pode auxiliar na

[47] Traduzido no Brasil como *o que o sol faz com as flores* (2018), por Ana Guadalupe.

consolidação da escrita feminina, bem como no combate à cultura do estupro, do feminicídio e das violências de gênero sofridos pelas mulheres. Por isso, o grande enfoque da nossa análise será na maneira como Rupi Kaur representa o corpo feminino através da sua escrita no poema "casa" e o que este nos revela sobre a forma como as mulheres e seus corpos são tratados.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A crítica feminista se consolidou como uma corrente crítica interdisciplinar que tenta entender de que maneira a mulher vem sendo tratada ao longo dos tempos e o porquê, tendo como premissa a emancipação feminina e a luta pela igualdade de gênero. A crítica feminista literária, especificamente, fornece uma estrutura teórica que permite compreender as construções e desconstruções do corpo feminino na literatura. No contexto da poesia de Rupi Kaur, essas perspectivas auxiliam na compreensão do corpo como um espaço de memória, dor e resistência.

Dentre as discussões impulsionadas pelos movimentos femininstas, iniciados nas décadas finais do século XIX com a primeira onda feminista, foi levantada por diversas teóricas a necessidade de encontrar maneiras para melhor representar a mulher através da linguagem. Em 1990, no entanto, Judith Butler (2024, p. 20), em seu livro *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, aponta que não basta à crítica feminista buscar uma maneira para que as mulheres sejam mais bem representadas política e linguisticamente, mas cabe indagar como "a categoria das 'mulheres', o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca emancipação." Butler desafia a noção essencialista de "mulher" enquanto categoria fixa e universal dentro do feminismo, sugerindo que, antes de reivindicar maior representação e direitos para as mulheres, é preciso questionar como essa identidade é moldada e regulada por discursos normativos e institucionais.

Inicialmente, a teoria feminista trouxe para o debate a oposição mulher/homem, binarismo que foi derrubado com o advento da desconstrução derridiana enquanto estratégia interpretativa. Novamente, Butler (2024, p. 18) afirma que a própria concepção de "mulheres", enquanto sujeito estável ou permanente, não é mais concebível, sendo este sujeito

considerado mutável e constituído socialmente. Para a autora (2024, p. 20), o uso do termo "mulheres" de forma universalizante, imprimindo a ideia de um "sujeito comum", torna-se impraticável, pois não se pode separar as noções de gênero de suas intersecções culturais e políticas e desconsiderar questões particulares de classe, raça, sexualidade e regionalidade.

Em *Novas palavras da crítica (II)*, no capítulo intitulado *Crítica Feminista*, Eurídice Figueiredo (2023, p. 10) traça um panorama da crítica feminista no Brasil. Sob a perspectiva de Butler, a autora apresenta gênero e sexo biológico - o corpo - como noções construídas através de instrumentos sociais de poder e afirma que o corpo não teria nada de "natural". Sobretudo, porque, nas palavras de Simone de Beauvoir (1970, p. 7), nem todo ser humano do sexo feminino é, necessariamente, mulher, pois ninguém *nasce* mulher, mas *torna-se* mulher. Nesse sentido, Butler aponta para gênero e corpo como performativos, construídos continuamente a partir de ações e convenções pré-estabelecidas cultural e socialmente, que levam o sujeito a transformar-se em mulher. Por fim, Butler traz a convicção de que "não se pode separar corpo e mente" (Figueiredo, 2023, p. 9), tornando a construção do corpo um processo também discursivo, o que nos leva à discussão da relação do corpo na escrita feminina.

Elaine Showalter (1994), em seu ensaio *A crítica feminista no território selvagem*, aponta para a pluralidade de tendências existentes na crítica feminista e destaca a expressão do corpo na escrita feminina como algo fundamental para compreender a visão da mulher sobre sua situação na sociedade. A "ginocrítica" (Showalter, 1994, p. 29) designa uma crítica centrada na literatura feminina e na mulher enquanto escritora, diferente da crítica feminista, de caráter ainda androcêntrico e de metodologia revisionista. A autora afirma, ainda, que considerar a expressão corporal nos escritos femininos não significa ignorar outros fatores que cercam essa escrita em detrimento da anatomia - ou seja, apenas na diferença biológica dos corpos -, uma vez que não existiria uma expressão do corpo que não fosse mediada por "estruturas linguísticas, sociais e literárias." (Showalter 1994, p. 35). Mais que isso, a autora defende uma crítica feminista baseada em uma "teoria cultural" feminina (Showalter, 1994, p. 44), pois esta

conseguiria abarcar, além das questões do corpo, as questões linguísticas e psíquicas a respeito da escrita da mulher.

Desse modo, Showalter defende um método de análise que examine a literatura feminina a partir da experiência das próprias mulheres, pois,

> quanto mais precisamente compreendemos a especificidade da escrita das mulheres, não como um subproduto transitório do sexismo mas como uma fundamental e continuamente determinante realidade, mais claramente percebemos que entendemos mal nosso destino. (Showalter, 1994, p. 54).

Reconhecer a escrita das mulheres como parte fundamental da literatura, e não como uma reação secundária ao patriarcado, revela que fomos expostos a concepções equivocadas e excludentes sobre a identidade, história, cultura e o papel da mulher na sociedade.

Antes de Showalter reivindicar uma crítica feminina, a teórica argelina Hélène propôs, em 1970, a consolidação de uma escrita feminina no ensaio *O riso da Medusa*.

> Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto - como no mundo, e na história - , por seu próprio movimento. (Cixous, 2022, p. 41).

Cixous, em sua citação, enfatiza a necessidade da escrita feminina como um ato de reivindicação e resistência. A opressão feminina e a persistência da ideologia machista, misógina e patriarcalista presentes na contemporaneidade revelam a necessidade de que as mulheres e seus corpos ocupem espaços que, historicamente, lhes eram vetados, a exemplo do espaço literário. A autora argumenta que as mulheres devem apropriar-se da escrita para contar suas próprias histórias e trazer outras mulheres para esse espaço, consolidando uma escrita realmente feminina.

Além disso, Cixous (2022, p. 53) afirma que a escrita feminina deve ser feita "a partir da e em direção à mulher", ou seja, as escritoras devem adotar

uma escrita que rompa com a lógica patriarcal, voltada para o homem, e explorar a fluidez e expressão da linguagem através da experiência corporal feminina. O poema de Kaur (2018) reflete esse foco ao colocar no centro da narrativa a vivência da mulher vítima de abuso e seu processo de ressignificação do trauma, o que se estabelece através da construção de imagens corporais e sensoriais fortes, veiculadas à experiência corporal e psíquica de ser violentada.

Sabe-se que a escrita é dotada de potencial transformador e combativo. Por isso, destaca-se a necessidade da presença da mulher no espaço literário de forma a superar a tradição "canônica" (masculina) e estabelecer diálogos com assuntos considerados "tabus", tendo como foco o corpo. (Figueiredo, 2023) A persistência de uma educação que propaga o silenciamento feminino sobre determinados temas contribui para a manutenção da cultura do estupro, do feminicídio e de outras formas de violência contra a mulher.

A crítica feminista permite uma análise mais profunda sobre a maneira como o corpo feminino se insere na escrita de Kaur (2018). Por isso, selecionamos o poema "casa" como objeto de análise, uma vez que, nele, Kaur retrata um episódio de abuso sexual e expressa o corpo como um espaço de dor, memória, força e mudança. A autora demonstra o processo de reapropriação do corpo do eu-lírico e de si mesma, enquanto escritora e mulher, ao escrever sobre o corpo feminino e reivindicar o controle sobre ele.

ANÁLISE: "*CASA*", DE RUPI KAUR

No poema "casa", Rupi Kaur (2018) utiliza a metáfora da casa para simbolizar a relação da mulher com seu próprio corpo, retratando o corpo feminino como um espaço de memória e resistência. A partir do relato do eu-lírico, acompanhamos a jornada de superação dos traumas vividos e o processo de reapropriação do corpo após o estupro. No trecho inicial, Kaur (2018, p. 68) apresenta uma cena aparentemente comum de uma manhã de quinta-feira, mas que se desdobra em uma série de acontecimentos significativos para a história da narradora enquanto mulher:

era uma quinta-feira típica pelo que me lembro
a luz do sol me deu um beijo de bom-dia nos cílios
lembro de cada detalhe
de sair da cama
fazer café com o barulho das crianças brincando lá fora
escolher uma música
encher a lava-louças
lembro de colocar um vaso de flores
no meio da mesa da cozinha
só quando o apartamento ficou imaculado
eu entrei na banheira
lavei o ontem dos cabelos
me decorei
como as paredes de casa eram decoradas
com quadros prateleiras fotografias
pendurei um colar no pescoço
enganchei os brincos
passei batom como se fosse tinta
prendi o cabelo para trás - era uma quinta-feira típica. (Kaur, 2018, p. 68).

Em tom contemplativo, a autora constrói uma estrutura detalhada e sequencial das ações da narradora/eu-lírico - acordar com a luz do sol, preparar o café, ouvir crianças brincando, limpar a casa, colocar flores no vaso e "decorar" a si mesma -, evocando uma sensação de rotina e familiaridade. A quinta-feira que a narradora chama de "típica" pode induzir o leitor à ideia de constância e normalidade ou ao prenúncio de um momento de quebra dessa estabilidade.

Quanto aos aspectos formais do poema, nota-se que a autora utiliza versos livres, característicos da poesia contemporânea, e faz uso de uma linguagem simples e direta. Observa-se que o eu-poético e o eu-biográfico se misturam ao longo do poema, produzindo um outro efeito: o poema ganha um tom narrativo, transformando-se em um texto quase confessional. Assim, a voz poética segue seu relato:

nos encontramos numa reunião de amigos
no fim você ofereceu uma carona para casa
e eu disse sim porque nossos pais trabalhavam juntos

e você tinha jantado com a minha família tantas vezes.
(Kaur, 2018, p. 68).

Nos versos acima, a narradora apresenta uma mudança de cenário: um encontro com alguns amigos, dentre eles um amigo da família, com quem ela aparenta ter uma relação de confiança. Apesar dessa relação indicar familiaridade e segurança, o tom do poema prenuncia uma mudança na dinâmica entre as personagens, que se concretiza no primeiro verso do trecho seguinte: "[...] eu devia ter desconfiado."

mas eu devia ter desconfiado
quando você começou a confundir
uma simples conversa com uma oferta
quando me falou para deixar o cabelo solto
quando em vez de me levar para casa
em direção ao cruzamento luminoso
de vista e vida - você deu a volta
e seguiu pela via que não dava em nada
perguntei aonde você me levava
você perguntou se fiquei assustada
minha voz se jogou do parapeito da garganta
caiu no asfalto do ventre e passou meses escondidas
todas as partes de mim
apagaram a luz
fecharam a cortina
trancaram a porta
e eu me escondi lá no fundo
de um armário na minha mente
enquanto alguém quebrava a janela - você
arrombava a porta - você
levava tudo
e depois me levava junto
- foi você.
(Kaur, 2018, p. 68-69).

Este trecho do poema retrata, de maneira intensa e metafórica, a experiência de um trauma, especificamente um ato de violência sexual. A autora descreve a transição de um dia rotineiro para uma situação de perigo e aponta para os sinais sutis de alerta que ela percebe tarde demais. A confusão entre a gentileza e a intenção, o pedido para que a narradora solte

o cabelo e a mudança de rota são indícios da real intenção da personagem, destacando a manipulação da situação e o controle que o agressor tem - ou impõe - sobre a narradora. Ao perguntar se ela estava assustada, o agressor destaca no poema a dinâmica de poder entre agressor e vítima, além de colocar a imposição do medo como parte do abuso.

A reação da narradora é descrita com imagens que retomam a metáfora da casa - apresentada inicialmente como um lugar reconfortante, familiar - sob um tom assustado: suas partes internas apagam as luzes e trancam as portas, sua voz se esconde dentro de um armário, representando a sensação de impotência e o impacto psicológico do episódio vivido. A oposição entre a casa organizada e a casa violada evidencia a relação entre o espaço físico (a casa) e o corpo, revelando o papel central e estruturante desses elementos no método de escrita adotado por Kaur para representar a experiência do trauma. A autora usa a metáfora de uma casa invadida para reforçar a violação dolorosa do corpo do eu-lírico: "enquanto alguém quebrava a janela - você / arrombava a porta - você / levava tudo / e depois me levava junto". No último verso, "foi você.", dá-se peso à revelação do abuso - note-se que, pela primeira vez no poema, a autora utiliza um ponto final - e enfatiza-se a culpa do agressor, reforçando que o trauma não foi causado por um desconhecido, mas por alguém próximo da narradora.

> que se atirou em mim com garfo e faca
> os olhos brilhantes de pessoa faminta
> de quem não comia nada havia semanas
> eu era cinquenta quilos de carne vermelha
> que você abriu e rasgou com as unhas
> como quem raspa as sementes de um melão
> eu gritei chamando a minha mãe
> e você pregou meus pulsos no chão
> fez dos meus seios duas frutas roxas
> (Kaur, 2018, p. 69-70).

Nos versos subsequentes, a autora recorre à metáfora da fome para ilustrar a desumanização sofrida pela voz poética, comparando seu corpo à carne fresca e frutas machucadas. A figura do agressor como alguém faminto, que se "atirou" com garfo e faca sobre o seu corpo, ressalta a violência do ato e aproxima o agressor de um comportamento selvagem,

animalesco, desprovido de empatia. Ainda, a imagem do corpo da narradora sendo raspado como um melão simboliza uma invasão agressiva, tanto física como emocional. O desespero da narradora é evidenciado quando, em um apelo por proteção, grita por sua mãe, enquanto o agressor a imobiliza e transforma seu corpo em um espaço de dor.

> esta casa ficou vazia agora
> sem gás
> sem luz
> sem água corrente
> a comida ficou podre
> dos pés à cabeça estou coberta de poeira
> moscas. teias de aranha. larvas.
> chamem o encanador
> meu estômago virou do avesso - não parei mais de vomitar
> chamem o eletricista
> meus olhos perderam o brilho
> chamem alguém que me lave e me ponha pra secar.
> (Kaur, 2018, p. 70).

Em seguida, retoma-se a metáfora da casa para representar o corpo e a mente da narradora após a violência sofrida. Esse trecho transmite a profundidade do trauma e a dificuldade que a narradora tem de sentir-se inteira novamente, transformando essa experiência em um processo de destruição interna. O corpo da narradora é agora apresentado como uma casa vazia, sem gás, eletricidade ou água corrente, transmitindo a desconexão da vítima consigo mesma. A podridão dos alimentos e a poeira acumulada sugerem estagnação e deterioração emocional, enquanto a menção a insetos e teias suscita a imagem de um lugar abandonado e degradado.

O chamado por ajuda - "chamem o encanador [...] / chamem o eletricista [...] / chamem alguém que me lave e me ponha pra secar" - ilustra a vontade do eu-lírico de sentir-se "limpa" novamente, buscando por renovação e cura. O verso "meu estômago virou do avesso - não parei mais de vomitar" mostra a reação física da mulher ao trauma, enquanto "meus olhos perderam o brilho" sugere um estado de apatia e perda de vitalidade.

depois que você invadiu minha casa
ela nunca mais pareceu minha
não consigo receber um novo amor sem ficar enjoada
eu perco o sono depois do primeiro encontro
perco o apetite
fico só pele e osso
até de respirar eu esqueço
toda noite meu quarto vira um hospital psiquiátrico
e os ataques de pânicos fazem homens
virarem médicos para tentar me acalmar
todo homem que me toca - parece você
os dedos - você
lábios - você
e de repente não são mais
eles por cima de mim - é você.
(Kaur, 2018, p. 70).

No trecho acima, Rupi Kaur (2018) explora as consequências emocionais e psicológicas duradouras do trauma. A metáfora da casa invadida continua a representar o corpo e a mente da narradora, que nunca mais se sentiu segura ou pertencente a si mesma após a violência sofrida. Ela descreve como o trauma afeta sua capacidade de se relacionar intimamente com outras pessoas. O simples ato de deixar um amante entrar em sua vida desencadeia reações físicas e emocionais intensas: insônia, perda de apetite e crises de pânico.

A narradora sente que qualquer toque se torna o toque do agressor, e em certo momento, a pessoa ao seu lado desaparece, sendo substituída pela memória do abuso. Esse ciclo de reviver o trauma demonstra como ele se enraíza profundamente na mente e no corpo da vítima, afetando sua percepção da realidade e dificultando sua capacidade de seguir em frente. O poema retrata, com intensidade, os impactos do abuso e como ele se prolonga no tempo, interferindo na capacidade da vítima de reconstruir sua vida e suas relações.

e eu cansei
de fazer tudo do seu jeito
- não deu certo
passei anos tentando entender

como eu poderia ter evitado
mas o sol não evita a tempestade
a árvore não evita o machado
não posso mais me culpar por ter um buraco
do tamanho da sua virilidade no peito
carregar a sua culpa é um fardo - vou deixá-lo
cansei de decorar a sala com a sua desonra
como se fosse minha
é pesado demais andar pela rua
com o que as suas mãos fizeram
e não foram as minhas.
(Kaur, 2018, p. 70-71).

Neste momento, inicia-se um processo de libertação e de rejeição da culpa gerada pelo abuso sexual. Assim como "o sol não evita a tempestade", nem "a árvore evita o machado", a narradora entende que o abuso sofrido não poderia ser controlado ou evitado por ela, uma vez que a responsabilidade pelo ato é do agressor. Desse modo, ela recusa a culpa e a vergonha que carregou por tanto tempo dentro de si. Ao dizer "vou deixá-lo", ela afirma que não carregará mais o peso do que "[...] as *suas* mãos fizeram / e não foram as minhas" (grifo nosso), reforçando que a culpa e a dor não dizem respeito a ela.

Nos versos finais do poema, a metáfora da casa atinge seu clímax: agora, a personagem feminina reafirma a posse sobre seu corpo e sua identidade.

a verdade me vem de repente - depois de anos de tempestade
a verdade vem como a luz do sol
que se derrama pela janela aberta
que demora mas chega
e agora o círculo se fecha
só uma pessoa despedaçada poderia buscar
significado entre as minhas pernas
só uma pessoa completa. inteira. perfeita
pode sobreviver a isso
só um monstro é capaz de roubar uma alma
só quem luta recupera
vim ao mundo com esta casa
foi a primeira casa

vai ser a última casa
você não pode levá-la
não tem espaço para você
nem tapete na entrada
nem quarto de visita
abro todas as janelas
deixo o ar entrar
coloco um vaso de flores
no meio da mesa da cozinha
acendo uma vela
encho a lava-louças com todos os meus pensamentos
até que fiquem imaculados
limpo os armários
e depois
quero entrar na banheira
lavar o ontem dos meus cabelos
decorar meu corpo com ouro
escolher uma música
relaxar
botar os pés para cima
e aproveitar
esta tarde de quinta-feira típica.
(Kaur, 2018, p. 72).

Neste ponto do poema, Kaur retrata um momento de libertação completa. A narradora, enfim, compreende que a violência sofrida não foi uma falha sua, mas um ato de alguém em busca da reafirmação de sua masculinidade por meio do domínio do corpo de outra pessoa. Sobre a insegurança masculina, Beauvoir diz o seguinte:

> Para todos os que sofrem de complexo de inferioridade, há nisso um linimento milagroso: ninguém é mais arrogante em relação às mulheres, mais agressivo ou desdenhoso do que o homem que duvida de sua virilidade. (Beauvoir, 1970, p. 19).

Esta passagem sugere que a arrogância e o desdém masculinos contra as mulheres sinalizam uma insegurança profunda dos homens com sua própria virilidade, o que pode levar a comportamentos agressivos. Esse pensamento se conecta ao poema, especialmente, no verso "só uma pessoa despedaçada poderia buscar / significado entre as minhas pernas", que

denuncia como a dominação sobre o corpo feminino pode ser uma tentativa de compensação para a fragilidade masculina.

Ao retratar o corpo como uma casa invadida, a narradora simboliza uma realidade mencionada anteriormente e que dialoga com o universo extra-literário: a do controle e da submissão imposta sobre as mulheres e seus corpos. A narradora, ao declarar que o agressor não será bem-vindo em sua casa/corpo - "não tem espaço para você / nem tapete na entrada / nem quarto de visita" -, simboliza o encerramento do ciclo de trauma e a retomada do controle sobre si mesma. Os gestos descritos pela voz-poética - abrir as janelas, colocar flores, acender uma vela, entrar na banheira, lavar os pensamentos - representam uma espécie de purificação, tanto do espaço físico como do mental, e traçam um paralelo com o início do poema - "eu entrei na banheira / lavei o ontem dos cabelos". O retorno ao ritual marca uma transformação: a quinta-feira típica agora não é mais um dia de dor, mas de renascimento e reafirmação da própria existência.

Em suma, o poema evidencia um processo de reconstituição da identidade da mulher violentada, que luta para recobrar a autonomia sobre o próprio corpo, transcendendo o universo literário. A metáfora da "casa" como corpo, violado e posteriormente reconstruído, dialoga com a perspectiva de Butler (2024, p. 18) de que a identidade é um processo dinâmico e não uma essência fixa. Para Butler, não existe uma única identidade feminina, mas múltiplas, justamente porque a experiência do ser mulher é plural e marcada por diversas intersecções.

Na sequência, podemos dizer que o poema de Kaur (2018) reflete, também, uma escrita feminina, haja vista centralizar a experiência brutal da mulher vítima de abuso e os impactos emocionais e físicos de ter seu corpo violado. Como aponta Cixous,

> Um texto feminino não pode ser nada menos que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições, explodindo com a lei, contorcendo a "verdade" de rir. (Cixous, 2022, p. 68).

A autora sugere que um texto verdadeiramente feminino não pode conformar-se às regras tradicionais, ele deve ser revolucionário, questionador e, até mesmo, explosivo, desafiando as verdades e convenções preestabelecidas. Nesse sentido, a escrita feminina se torna uma maneira de dar voz àquelas que, por muito tempo, não tiveram espaço nem oportunidade para se escrever ao longo da história. Essa escrita, no entanto, não pode ser apenas um ato de expressão, mas deve ser um ato revolucionário.

Portanto, ao apresentar uma escrita subversiva e denunciativa, Kaur (2018) consolida uma escrita feminina que se revolta contra o silenciamento e a submissão da mulher ao homem, reivindicando o controle sobre seus corpos. Além de denunciar a violência sexual contra as mulheres e suas raízes patriarcais e machistas, o poema realça o corpo feminino como um lugar de expressão e resistência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do poema "casa", sob a ótica da crítica feminista, evidencia como Rupi Kaur (2018) reconstrói a imagem da mulher através da escrita, propondo uma ressignificação do corpo para além das convenções sociais. Embora retrate uma experiência traumática, o poema transmite uma ideia de cura e reconciliação da voz poética consigo mesma, trazendo um tom empoderador ao texto. Em Kaur, a representação do corpo feminino revela um discurso poético que reivindica a autonomia e a pluralidade da identidade feminina, indicando uma poesia que se expressa através do corpo.

Como foi discutido, teóricas como Cixous enfatizam a necessidade de uma escrita feminina que rompa com as estruturas patriarcais e institucionais, enquanto Showalter propõe um modelo crítico que valorize a produção literária das mulheres por meio de uma perspectiva autônoma, sem depender dos paradigmas masculinos. Butler, por outro lado, traz uma concepção fluída de sexo e gênero, apontando para uma compreensão da identidade feminina como algo em constante construção. Apoiado nessas perspectivas, o poema se revela como um texto que desafia as imposições de gênero, ao expor a relação abusador/vítima, a autonomia sobre o corpo

feminino e a capacidade de reinventar sua identidade após o trauma. Para isso, a autora utiliza a representação do corpo como forma de resistência e afirmação da subjetividade feminina na literatura.

Ao longo do poema, a narradora não apenas sobrevive à dor, mas encontra um caminho para retomar o controle de sua própria história, reafirmando que sua identidade não será definida pelo trauma, mas por sua força de reconstrução. Para futuras pesquisas, sugere-se a ampliação do estudo para outras obras da autora, investigando como sua poesia contribui para a consolidação da escrita feminina na literatura contemporânea.

REFERÊNCIAS

AMARANTE, M. de F. S.; GUIMARÃES DE LIMA, P.; AZZARI, E. F. Instapoesia: Literatura em meio digital no ensino e aprendizagem de inglês. **The ESPecialist**, [S. l.], v. 40, n. 2, dez. 2019. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/esp/article/view/43987. Acesso em: 12 mar. 2025.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão de identidade. Tradução de Renato Aguiar. 26. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. Crítica Feminista. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (orgs.). **Novas palavras da crítica (II)**. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2023.

KAUR, Rupi. **O que o sol faz com as flores**. Tradução de Ana Guadalupe. São Paulo: Planeta, 2018.

RUPI KAUR. Rupi Kaur, 2024. ***My Story* - Rupi Kaur**. Disponível em: https://rupikaur.com/. Acesso em: 18 jul. 2024.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses** - O feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

10

A DITADURA CIVIL-MILITAR NAS NARRATIVAS DE ALFREDO GUIMARÃES GARCIA E MILTON HATOUM: UMA ABORDAGEM COMPARATISTA INTERTEXTUAL

Ruth Ferreira Bezerra[48]

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa objetiva apresentar uma análise crítica comparada das obras de dois autores brasileiros que abordam a temática da Ditadura Civil-Militar ocorrida no Brasil entre os anos de 1964 e 1985, sendo a primeira obra o romance *Enquanto meu pai morre*, de Alfredo Guimarães Garcia (2019), e a segunda, *A Noite da espera*, primeiro romance da tríade *O Lugar mais Sombrio,* de Milton Hatoum (2017).

Com a primeira obra, realizamos uma análise crítica intertextual; com a segunda, uma análise crítica da recepção da obra pelo leitor. A pesquisa desenvolveu-se a partir do levantamento bibliográfico de autores que tratam sobre a Literatura Comparada e a abordagem comparatista; também lançamos mão da teoria da Intertextualidade e da Estética da Recepção. Dão corpo a esta pesquisa as teorias de Tânia Franco Carvalhal (2006), José Luís Jobim (2020) e Sandra Nitrini (2015).

Alfredo Guimarães Garcia (2019), paraense nascido em Bragança, vem construindo sua história na literatura brasileira há mais de 30 anos, com livros de contos, poesia e crônicas, além de diversos títulos em literatura infanto-juvenil, totalizando mais de 40 livros publicados. É bacharel em Comunicação Social, especialista em Teoria Literária e mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará.

Estruturado em treze capítulos, o romance *Enquanto meu pai morre,* publicado em 2019, nos faz (re)viver ficcionalmente um período conturbado

[48] Possui graduação em Letras Português pela Universidade Federal de Rondônia (2010). Pós-graduada em Metodologia do Ensino na Educação Profissional, Científica e Tecnológica (2017). Atualmente é pesquisadora no Núcleo de Estudo Históricos e Literários NEHLI do IFRO.

da política brasileira situado entre as décadas de 1960 e 1980, época em que o Brasil caiu nas mãos de uma Ditadura Civil-Militar com o golpe de estado perpetrado em 1964, da qual só se viu livre com o processo de redemocratização estabelecido a partir de 1985.

A história contada em *Enquanto meu pai morre*, portanto, é permeada pela cultura e por traços da política brasileira. Referências à Ilha de Marajó e Benquerença são indícios de que o espaço ficcional é ambientado no Pará. Neste espaço, o narrador-personagem revive todas as suas lembranças da infância, adolescência e juventude, além da militância vivida em Benquerença.

Temporalmente, o romance se constitui em dois momentos: no período efervescente da Ditadura Militar, recuperado por meio da memória do narrador: "Debaixo daquela árvore no quintal, por exemplo, onde vejo a minha sombra e a de Nágila. É difícil reacender estes lembrares; como cinzas, por baixo das quais ainda há fogo." (Garcia, 2019, p. 46-47).

O segundo momento ocorre no retorno de Joaquim, após um lapso temporal, como se percebe neste trecho: "No meio do caminho, a vida cotidiana e política do país vem me despertar. Estamos em 1989, segundo turno das eleições presidenciais [...]."

A obra em estudo possui uma grande riqueza literária, dentre elas, a alternância do tempo narrativo, ora no presente, ora no passado, e também a construção do narrador-personagem, que resgata, por meio do fluxo de consciência, o tempo passado.

Um pequeno número de pesquisas acadêmicas forma a fortuna crítica de *Enquanto meu pai morre*. Por isso, com vistas a ampliar esses estudos, propõe-se com este artigo uma análise crítica comparativa da referida obra com o romance *A Noite da Espera*, de Milton Hatoum (2017).

A Noite da Espera é o primeiro volume da tríade *O Lugar mais Sombrio*, cujos ambientes ficcionais se alternam: ora a trama acontece em Brasília, ora em Paris – assim segue-se uma narrativa permeada pela memória de um tempo sombrio, quando o direito à liberdade de expressão foi ameaçado e violado. A narrativa tem como personagem principal o jovem Martins, que, em 1968, muda-se para Brasília e, logo em seguida, ingressa no

curso de Arquitetura da UNB. Sem ter um conhecimento claro do que estava acontecendo no cenário político, Martins acaba se envolvendo com movimentos estudantis que lutavam por liberdade de expressão.

No romance, a tessitura narrativa é a de uma ficção fragmentada e não linear, permeada por trechos de diários, cartas e outros artifícios utilizados para discorrer sobre o momento histórico-político.

Milton Hatoum nasceu em Manaus em 1952. Estudou Arquitetura na USP, mas optou pela arquitetura das palavras e assim estreou na ficção com *Relatos de um Certo Oriente* (1989), vencedor do prêmio Jabuti (melhor romance). Seu segundo romance, *Dois Irmãos* (2000), foi traduzido para doze idiomas e adaptado para televisão, teatro e quadrinhos. Com *Cinzas do Norte* (2005), Hatoum ganhou os prêmios Jabuti, Livro do Ano Bravo! APCA e Portugal Telecom. Em 2006, lançou *A Cidade Ilhada*, uma reunião de contos breves. Em 2008, sua primeira novela, *Órfãos do Eldorado*, foi adaptada para o cinema. Em 2013, reuniu suas crônicas em *Um Solitário à Espreita*.

As obras de Milton Hatoum foram bem recepcionadas pelo público leitor, o que o levou a ser considerado um dos grandes escritores brasileiros da atualidade. Ele já vendeu mais de 200 mil exemplares no Brasil, além de ter suas obras traduzidas para mais de oito países.

Após analisar a evolução dos estudos de Literatura Comparada, relacionando-os à Estética da Recepção, concluímos que a obra de Milton Hatoum (2017) teve boa aceitação pelo público leitor e que o discurso poético utilizado para narrar a história dá visibilidade a um narrador-personagem melancólico e pessimista diante da situação que o envolve. Com relação à obra *Enquanto meu pai morre*, de Alfredo Guimarães Garcia (2019), concluímos haver nela uma forte presença da Intertextualidade, explicitada através de citações.

ENTRELAÇANDO AS HISTÓRIAS NA TEORIA

Ao observar a evolução dos estudos de Literatura Comparada, na metade do século XX, vê-se que a intertextualidade, conceito criado por Julia Kristeva - com base nos estudos de Bakhtin -, trouxe novo ânimo para os

comparatistas, pois eles o viram como uma abordagem teórica capaz de agregar valor aos estudos comparatistas. Segundo Kristeva:

> Bakhtin não distingue claramente esses dois eixos, mas esta falta de rigor não minimiza uma importante descoberta para a teoria literária: "todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto." Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se o da intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. Neste momento, Kristeva elabora o já famoso conceito de intertextualidade. (Kristeva, *apud* Nitrini, 2015, p. 161).

Sendo assim, a intertextualidade apresenta-se como uma influência de outros textos, ou seja, apresenta-se através de citações, chamadas de intertextualidade explícita; porém, muitas vezes, ela não se revela ao texto de maneira explícita, mas por meio da subjetividade; aí estaremos diante de uma intertextualidade implícita. Os comparatistas viam nesta última uma problemática delicada, devido à sua complexidade.

Já nos anos 1970, os estudiosos da Literatura Comparada perceberam que a Estética da Recepção também poderia trazer uma grande contribuição para as análises das obras, tendo em vista que ela funciona em um movimento dinâmico que envolve o efeito produzido pela obra e a receptividade do público. Com isso, passou-se a avaliar o modo como o leitor recepciona as obras. Para Nitrini:

> Os estudiosos de recepção procuram destacar a atividade daquele que recebe mais do que a atividade potencial do objeto recebido, de modo que a relação obra-leitor passa a construir um caráter fundamental do fato literário. (Nitrini, 2015, p. 170).

Assim, podemos dizer que há uma mudança significativa no entendimento teórico da literatura.

No romance *Enquanto Meu Pai Morre*, de Alfredo Guimarães Garcia (2019), conhecemos a história de Joaquim, que, fugindo da ditadura militar em 1964, deixou sua cidade natal e percorreu vários países: "Retorno como filho pródigo, aquele que nunca devia ter saído daqui. O que se foi; o ingrato

que nunca mandou uma carta, um bilhete, um postal da França, do Chile, de Buenos Aires, de Zaragoza, de Bétis." (Garcia, 2019, p. 11).

No regresso ao seu lugar de origem, Joaquim restabelece relações com seus amigos do passado e com seu grande amor. O grupo se reúne para discutir política e apresentações teatrais. Personalidades da literatura, da poesia e da música que fizeram parte do período ditatorial estão presentes em suas discussões.

Percebe-se aqui um diálogo entre as duas narrativas em análise, pois, em *A Noite da Espera*, o narrador também discorre sobre fatos políticos vividos pela personagem Martins. De acordo Nitrini (2010, p. 162), o texto intertextual: "[...] é uma escritura-réplica de um outro (outros textos). Pelo seu modo de escrever, lendo o corpus literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto [...]." Há, dessa forma, uma retomada ou diálogo temático com outro texto, sempre constituído de forma crítica e inventiva.

A narrativa de *A Noite da Espera* é construída a partir de dois diários: um subjacente ao outro. Em um momento de profunda crise identitária, o narrador, motivado possivelmente por uma busca de si, reúne vestígios do passado vivido em Brasília entre 1968 e 1972, momento em que também manteve um diário, acrescentando esses escritos ao texto que redige enquanto está na Europa.

Logo, a escrita de um diário em Paris torna-se uma forma de reflexão sobre os acontecimentos vividos por Martins na capital, a partir de um distanciamento crítico, temporal e espacial dos fatos. Podemos pensar a mudança para Brasília e a precoce separação da mãe como marcos iniciais das fraturas e cicatrizes que acompanham o protagonista por toda a narrativa, corroborando para uma profunda e amarga análise de si no período em que se encontra exilado. De acordo com Candido:

> A arte, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando uma atitude de gratuidade. Gratuidade

> tanto do criador, no momento de conceber e executar, quanto do receptor, no momento de sentir e apreciar. (Candido, 2006, p. 63).

Também a leitura da obra *Enquanto meu Pai Morre* leva o leitor a um passado recente da História do Brasil, o período da Ditadura Civil-Militar e o início da redemocratização. No início de cada capítulo, temos citações em forma de epígrafes, e isso permite ao leitor inferir o que irá desenrolar-se nas páginas que se seguem. Em seu enredo encontramos censura, exílio, violência e muita poesia. Cheio de memórias dos tempos de adolescente, o protagonista volta para a sua terra natal. No capítulo 3, Joaquim narra o encontro com os amigos Joshua, Luna e Jorge, denominado "sessão nostálgica". Nesta sessão, Joshua faz o papel de locutor:

> – Eu estava de costas para a entrada do auditório. Por isso só depois percebi a algazarra inicial quando o bando de filhotes de papai (dizem que eram todos filhos de fazendeiros do Marajó) chegou gritando: Vambora terminar com essa merda bando de comunistas filhos da puta! (Garcia, 2019, p. 33).

A personagem prossegue seu discurso, cada vez mais inflamado: "[...]. Sabe a causa disso? Era para a Polícia Militar saber em quem devia baixar o cacete; era para saber em quem eles deviam dar bordoadas." (Garcia, 2019, p. 33). Observamos que, para a vivência e experiência das personagens, o autor constrói um enredo envolto na atmosfera de um marco importante da história. Para Reuter:

> Toda narrativa constrói um universo (de modo realista ou não) e tenta torná-lo verossímil. Isso exige que o narrador e os personagens falem, argumentem, expliquem, situem esse mundo e vivenciem comportamentos humanos [...]. As falas, por exemplo, produzem um efeito do real, associando uma personagem a uma categoria sociocultural cuja expressão seria supostamente a sua. (Reuter, 2002, p. 133).

Observamos no romance um narrador que nos conta a história alternando o tempo presente com o passado. Como personagem, vivenciou os fatos, e, por meio de sua memória, recolhe-os e transmite-os ao leitor. De acordo com Friedman (2002), "o narrador, personagem central, não tem

acesso ao estado mental dos demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos [...]." (Friedman, 2002, p. 44).

Joaquim, como narrador-protagonista, com toda a sua complexidade, contribui para o imaginário do contexto histórico presente na obra de Alfredo Guimarães Garcia (2019).

Outro ponto interessante é a construção espacial da narrativa: "Nunca dizia em voz alta o nome da cidade em que nasci. 'Lá' era sempre o jeito impreciso de dizer sem nunca expressar. Onde eu estaria?" (Garcia, 2019, p. 25). Conhecemos o estado emocional de Joaquim através de suas lembranças, quando ele recorda do local onde viveu até o início de sua vida adulta. Discutindo sobre a atmosfera na narrativa, Barbieri diz:

> Nesse sentido, pode-se entender o conceito de atmosfera como uma sensação que permeia o texto narrativo, um tom emocional que se infiltra pelo enredo, pelas personagens e pelos espaços. [...] O comportamento dos personagens, o ritmo do texto, o espaço criado, enfim, uma série de recursos, que, percebidos como um todo, podem gerar sensações de suspense, melancolia, tristeza, como se fosse possível antever o que irá acontecer nas linhas seguintes. (Barbieri, 2009, p. 109).

Os sentimentos de pesar e revolta atravessam toda a tessitura narrativa. Na leitura inicial do romance, o leitor já prevê o que encontrará nas próximas páginas. As marcas do tempo estão impressas no casarão e nos objetos de seu interior. Embora tenha retornado à sua cidade de origem e à casa onde viveu, Joaquim não se desvencilha do passado: "Na sala de estar, as paredes guardam memórias. Os retratos de ontem nos olhos de esguelha. É como se tivessem sua atenção desviada para algum lugar remoto, o passado, quem sabe?" (Garcia, 2019, p. 45). Como vemos, o espaço da narrativa é tisnado por uma atmosfera de tristeza e desolação, revelada pelas memórias do narrador-protagonista, que envolve o leitor em sua trama.

Vemos que o narrador-protagonista nos transmite suas experiências, aproximando assim o leitor dos fatos narrados. Sua memória regressa até o seu nascimento: "Nasci tirado a fórceps. As marcas na minha cabeça não me

deixam esquecer isso. Por muito tempo achei que Joaquim tinha o significado de "aquele que quase não nasce." (Garcia, 2019, p. 19).

Embora tenha a política como pano de fundo, que permeia toda a narrativa, Alfredo Guimarães Garcia (2019) não constrói uma narrativa monótona. Passando a limpo os acontecimentos, o narrador depara-se com segredos que geram expectativas no leitor. Já na fase adulta, Joaquim passa por uma experiência significativa: ele descobre sobre seu irmão bastardo. Este acontecimento do presente também o faz recorrer ao baú de suas memórias: "– Puxa! Agora tô suando frio. Há pouco tempo lembrei-me da minha mãe. Agora você me diz que existe um segredo da minha família, que a minha mãe contou para a sua.... Abre esta página, conta logo!" (Garcia, 2019, p. 102).

Como podemos ver, o narrador analisado possui as características do narrador teorizado por Santiago:

> Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? (Santiago, 2002, p. 44).

Portanto, o narrador-personagem tem uma característica essencial: somente ele tem a capacidade de sentir e envolver-se com profundidade nas tramas da narrativa.

Assim como na obra de Hatoum (2017), o evento da ditadura militar é o fio condutor do romance. Joaquim busca em sua memória os acontecimentos vividos e trá-los para o presente:

> Meu pensamento era um barco à deriva naquele tempo. Ainda secundarista, tinha medo de me envolver naquelas manifestações que, embora de pouca repercussão, amiúde ocorriam na minha cidade. A resistência existia, embora pequena. Já se falava na saída da luta armada. [...] (Garcia, 2019, p. 28).

Nas duas obras em apreço, percebemos semelhanças tais como as características emocionais dos protagonistas, o contexto histórico, entre

outras, pois ambas as personagens centrais se envolveram em conflitos semelhantes: movimentos estudantis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise comparativa das obras *A Noite da Espera*, de Milton Hatoum (2017), e *Enquanto meu Pai Morre,* de Alfredo Guimarães Garcia (2019), nos possibilitou perceber quão rica é a linguagem empregada em ambas as obras, pois sendo Hatoum um arquiteto das palavras, ele construiu uma estrutura narrativa que se vale de cartas para envolver o leitor e assim levá-lo a uma reflexão profunda sobre os problemas sociais de uma sociedade em crise. Por sua vez, Garcia lança mão da mesma temática, porém, com artifícios diferentes, convoca o leitor a interagir com a narrativa através de citações, antecipando, muitas vezes, o enredo e instaurando uma atmosfera de indignação, levando o leitor a formar sua opinião sobre o cenário político no qual o protagonista está envolvido, criando assim um ambiente propício para as personagens contarem suas vivências e experiências.

Ao situar o artigo no âmbito da teoria da Literatura Comparada, buscou-se problematizar como a escolha do contexto histórico ditatorial contribuiu para a criação ficcional das narrativas e para a construção do narrador-personagem das histórias. Sem intenção de abordar todos os aspectos da obra, procurou-se analisar *Enquanto meu Pai Morre* na perspectiva intertextual, através das citações que aparecem ao longo da narrativa, enquanto na obra *A Noite da Espera,* procurou-se analisá-la sob a perspectiva da Estética da Recepção.

Cabe salientar ainda que ambas as narrativas abrem possibilidades de análise em diversos aspectos e teorias, em especial, a de viés comparatista.

REFERÊNCIAS

BARBIERI, Claudia. Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo. *In*: FILHO, Ozíris Borges; BARBOSA, Sidney (org.). **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985. – Não consta citado no texto.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**. São Paulo, 2002.

GARCIA, Alfredo Guimarães. **Enquanto meu pai morre**. Bragança: Parágrafo Editora, 2019.

HATOUM, Milton. **A noite da espera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MASSAUD, Moisés. **A análise literária**. São Paulo: Cultrix, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da USP, 2015.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

SANTIAGO, Silviano. "O narrador pós-moderno". *In*: **Nas malhas da letra**: ensaios. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2002.

SOBRE OS AUTORES

ALINE LIMA SANTOS DE PAULO

É mestranda em Estudos Literários. Licenciada em Letras – Português e suas Literaturas pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2021). Atuou como pesquisadora no Grupo de Pesquisa em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (LILIPO) e no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), com o projeto "A (Des)construção do papel social do gênero feminino na obra *Laços de Família*". Participou do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) e do Projeto Residência Pedagógica (PRP). É pós-graduada em Gestão em Educação a Distância, bem como em TDAH (Transtorno do Déficit de Atenção e Hiperatividade) e Dislexia no Contexto Escolar.

ANA GABRIELE DA SILVA SOARES

É mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPGMEL, da Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

CLARA LUZ MARTINS VAZ

É aluna do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários - PPGMEL da Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2024). Possui especialização em Tradução de Inglês pelo Centro Universitário Estácio (2024). Licenciada em Letras/Inglês (UNIR - 2022). Integrante do Grupo de Pesquisa em Poéticas Moderna e Contemporânea (UNIR/UTFPR/CNPq) e do Grupo de Estudos da Tradução da Amazônia - GETRA (UNIR/CNPq). Possui interesse na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas, Literatura e Tradução.

DAMARIS LUCENA DA SILVA

É professora da Rede Pública Estadual do Estado de Rondônia. Possui graduação em Letras – Português pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2004). Possui especialização em Letras: Estudos Linguísticos e Literários pela Faculdade de Ciências Sociais Aplicada – FACISA (2006). Mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL) da UNIR. E-mail: damarislucena007@gmail.com.

FERNANDO SIMPLÍCIO DOS SANTOS

É doutor pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (IEL-UNICAMP), com pesquisas referentes à teoria, à crítica e à história literárias. Atualmente, é docente da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculado ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL). E, além de colaborar com o Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagem e Identidade (PPGLI) da Universidade Federal do Acre (UFAC), também é membro da diretoria da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL/biênio 2023-2025).

GABRIELE DA ANA SILVA SOARES

É Licenciada em Letras/Português e, atualmente, mestranda e bolsista CAPES do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGMEL), da Universidade Federal de Rondônia - UNIR, *campus* Porto Velho. Desenvolve pesquisas sobre teoria literária, sobretudo sob uma perspectiva de análise que contempla os recursos estéticos da narrativa.

HABACUQUE SOUSA AMORIM

Possui graduação em Letras - Português pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2018). Especializado em Ensino de Língua Portuguesa, pela Faculdade Integrada Instituto Souza (2024), em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa, pela Faculdade Integrada Instituto Souza (2024), e em Língua Portuguesa e Literatura Brasileira, pela Faculdade de Tecnologia e Ciências do Alto Paranaíba (2020). Tem experiência na área de Letras Português, com ênfase em língua portuguesa e literatura brasileira. Mestrando em Estudos Literários pela UNIR. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES. Atualmente é professor de língua portuguesa na Escola Estadual de Ensino Fundamental e Médio São Luiz, na cidade de Porto Velho - RO.

MARIA CLARA RODRIGUES DE RESENDE

É aluna do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL), da Universidade Federal de Rondônia - UNIR (2024). Possui Especialização em Práticas da Educação Bilíngue pelo Centro Universitário UniDomBosco (2023). Licenciada em Letras/Inglês (UNIR - 2022). Integrante do Grupo de Pesquisa de Tradução da Amazônia (GETRA-UNIR).

MARIA DE FÁTIMA CASTRO DE OLIVEIRA MOLINA

É professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), vinculada à área de literatura do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas (DALV) e ao Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL - UNIR). Mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR). Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP). Pós-doutorado em História Literária: circulação literária, análise de discursos literários e sociais pelo PROCAD Amazônia (UFRR). Líder do grupo de pesquisa em Letramento literário: estudos de narrativas da/na Amazônia (UNIR). E-mail: fatima.molina@unir.br

RODRIGO DE BARROS PEREIRA FRAMIL

É mestrando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Possui graduação em Relações Internacionais pela Universidade de Brasília (2005), graduação em Letras - Inglês pela Faculdade Instituto Paulista de Ensino (2023) e mestrado em Relações Internacionais Para a América do Sul pelo Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos (2010). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Línguas Estrangeiras Modernas.

RUTH FERREIRA BEZERRA

É graduada em Letras/Português pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e, atualmente, é mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários (PPGMEL - UNIR). É professora de língua portuguesa do Ensino Fundamental da Rede Estadual de Ensino. Email para contato: rwthbezerra@hotmail.com

SUELEN PEREIRA BASTOS

É mestranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários – PPGMEL, da Universidade Federal de Rondônia - UNIR. Graduada em Letras (UNIR - 2024). Pesquisadora do Grupo Mapa Cultural de Rondônia - Centro Interdisciplinar de Estudos em Cultura e Artes. Participou do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC - ciclo 2019/2020, tendo desenvolvido a pesquisa "O ritmo estético como concepção de literatura brasileira desenvolvida por Antonio Candido". Atuou como monitora da disciplina Teoria Literária, em 2019. Participou como residente no Programa de Residência Pedagógica - PRP - subprojeto de Língua Portuguesa, em 2020-2022, tendo desenvolvido diversas atividades, entre elas, o trabalho: "A literatura como meio de ampliação do repertório sociocultural na redação

do Enem". Foi monitora do projeto de extensão universitária denominado "Estratégias para pesquisa científica e uso do Portal de Periódicos da CAPES", vinculado ao Programa de Bolsas de Extensão e Cultura - PIBEC, em 2023. Atualmente, desenvolve pesquisa em torno do método crítico de Antonio Candido.

VANDERLÉIA DE OLIVEIRA

É graduada em Educação Física pela Universidade Federal de Rondônia - UNIR (1995) e pós-graduada em Treinamento Desportivo pela Universidade Norte do Paraná - UNOPAR (2000). Atualmente, é mestranda do Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico em Estudos Literários - PPGMEL (UNIR), na Linha 1: Estudos de Literatura, Cultura e Letramento. Atua como professora na Prefeitura Municipal de Porto Velho desde 1986, com ampla experiência na área de Educação. E-mail: deoliveiravanderleia@gmail.com

Temática
Editora & Cursos

Publicando saberes,
capacitando pessoas

VENHA PUBLICAR SEU LIVRO CONOSCO!

www.tematicaeditora.com.br

Fonte *Classica Pro*, com títulos em 12pt,
texto em 11pt e citações em 10pt.