

**Shirley de Souza Gomes Carreira
Paulo César Silva de Oliveira
(Organizadores)**

**Cadernos de Literatura e
Diversidade**

13

Poéticas
da diversidade

UERJ

Shirley de Souza Gomes Carreira

Paulo Cesar Silva de Oliveira

(Organizadores)

Cadernos de Literatura e Diversidade

13

Poéticas
da diversidade

UERJ

São Gonçalo, RJ – 2026



REITORA

Gulnar Azevedo e Silva

VICE-REITOR

Bruno Rêgo Deusdará Rodrigues

SELO EDITORIAL

POÉTICAS DA DIVERSIDADE-UERJ

CONSELHO EDITORIAL

Cláudio do Carmo Gonçalves (UNEB)

Daniele Ribeiro Fortuna (UNIGRANRIO)

Douglas Rodrigues da Conceição (UEPA)

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro (UFG)

José Leonardo Tonus (Université Sorbonne Nouvelle)

Luciano Prado da Silva (UFRJ)

Luiz Manoel da Silva Oliveira (UFSJ)

Sílvio César dos Santos Alves (UEL)

Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia)

Ximena Antonia Díaz Merino (UFRRJ)

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Shirley de Souza Gomes Carreira (UERJ)

Paulo Cesar Silva de Oliveira (UERJ)

REVISÃO TÉCNICA

Amanda Souza de Jesus Coelho (UERJ)

Paulo Victor Araújo Cardoso (UERJ)

Gessylene Adriely Lemos Brasil (UERJ)

© 2026 Dos organizadores como representantes dos autores.

Revisão: Amanda Souza de Jesus Coelho

Paulo Victor de Araújo Cardoso

Gessylene Adriely Lemos Brasil

Luiz Manoel da Silva Oliveira

Diagramação: Paulo Cesar Silva de Oliveira

Shirley de Souza Gomes Carreira

Capa: Shirley de Souza Gomes Carreira

Apoio:

Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, Brasil.

FAPERJ, Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro. Programa Prociência da UERJ/FAPERJ.

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

Cadernos de literatura e diversidade 13 [livro eletrônico] / organizadores Shirley de Souza Gomes Carreira, Paulo Cesar Silva de Oliveira.
-- 1. ed. -- São Gonçalo, RJ : Poéticas da Diversidade-UERJ, 2026.
PDF

Vários autores.
ISBN 978-65-83495-06-8

1. Literatura brasileira - Coletâneas
I. Carreira, Shirley de Souza Gomes. II. Oliveira, Paulo Cesar Silva de.

26-351922.0

CDD-B869

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura brasileira : Antologia B869

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

SUMÁRIO

Apresentação	6
Sexualidade, Identidade e Diáspora em <i>Aquele que é digno de ser amado</i>, de Abdellah Taïa	9
<i>Ana Caroline Flavio Carbonieri</i>	
Escrita marginal e corpo periférico como resistência em <i>Precisamos de Novos Nomes: diálogos a partir da esquizoanálise</i>	23
<i>Clara da Mata Anselmé</i>	
Trauma, identidade e resistência, uma leitura de <i>Kindred: A graphic novel adaptation</i>	38
<i>Gabriella Gargalhão Antunes</i>	
Reencantamento e limite do automatismo: uma crítica nietzscheana ao surrealismo	50
<i>João Pedro Lopes Conchon</i>	
Escrever a vida: consciência diaspórica e expressão literária em <i>Cabeça fora d'água</i>, de Buchi Emecheta	71
<i>Leonardo Júnio Sobrinho Rosa</i>	
A burguesia e a ditadura militar em <i>Os saltimbancos e Leite derramado</i>	88
<i>Lorrana Almeida Salles</i>	
Carolina Maria de Jesus na sala de aula: práticas docentes em uma escola do sudoeste da Bahia	103
<i>Marcelo Queiroz Oliveira Júnior</i>	
A perspectiva decolonial de Tomás de Mattos no romance <i>Bernabé Bernabé</i>	118
<i>Maria Eduarda Marçal de Lira Cardoso Ximena Antonia Díaz Merino</i>	
Entre o centro e a periferia: decolonização do imaginário urbano em <i>A extraordinária Zona Norte</i>, de Alberto Mussa	145
<i>Suellen Marques da Costa</i>	

A potência transformadora das animações e das juventudes: recepção audiovisual e agência para romper com cânones eurocêntricos 160

Tainá Andrade da Silva

Mothering in dystopian times: the mother-daughter bond as a site of resistance in *Gold Fame Citrus* by Claire Vaye Watkins 176

Kelma Aparecida Saraiva Lopes
Natália Fontes de Oliveira

Apresentação

O Selo Editorial Poéticas da Diversidade-UERJ visa à divulgação da produção resultante das pesquisas realizadas no âmbito dos Estudos sobre a Diversidade, atendendo não apenas às demandas internas da própria UERJ para a divulgação de pesquisas docentes e discentes, por meio de publicações digitais, mas também ao atendimento de demandas externas.

Os *Cadernos de Literatura e Diversidade* compõem uma série que objetiva contribuir com a difusão de resultados de pesquisas que envolvam a participação de pesquisadores discentes. O conjunto de artigos deste décimo terceiro volume privilegia múltiplas poéticas da diversidade e focaliza questões que têm sido alvo do escrutínio dos Estudos Pós-coloniais e Culturais.

O primeiro artigo, intitulado “Sexualidade, Identidade e Diáspora em *Aquele que é digno de ser amado*, de Abdellah Taïa”, de Ana Caroline Flavio Carbonieri, realiza uma leitura do romance de Taïa nos eixos temáticos da sexualidade, da identidade e da diáspora, analisando como estes elementos se articulam e se entrelaçam na construção da obra literária.

O segundo artigo, intitulado “Escrita marginal e corpo periférico como resistência em *Precisamos de Novos Nomes: diálogos a partir da esquizoanálise*”, de Clara da Mata Anselmé, analisa o romance evidenciando como a literatura pode abrir fissuras nos discursos dominantes e engendrar novas formas de habitar o mundo, subvertendo as estruturas da linguagem e abrindo espaço para novas formas de subjetivação.

O artigo seguinte, intitulado “Trauma, identidade e resistência, uma leitura de *Kindred: A graphic novel adaptation*”, de Gabriella Gargalhão Antunes, analisa a adaptação do romance *Kindred* (1979) para o formato de *graphic novel* de modo a verificar como a escravidão e sua herança são representadas, também, pelo viés das imagens.

Em “Reencantamento e limite do automatismo: uma crítica nietzscheana ao surrealismo”, João Pedro Lopes Conchon propõe uma crítica nietzschiana ao projeto surrealista de André Breton, centrada na tensão entre o automatismo psíquico e a promessa de reencantamento do mundo frente ao desencantamento weberiano da modernidade. Partindo da desmagificação racional e burocrática descrita por Max Weber, o texto apresenta o Surrealismo como resistência

política e estética à sistematização do sujeito moderno, por meio da valorização do inconsciente, do sonho e do acaso objetivo, exemplificados em obras como *Nadja* e na técnica do automatismo psíquico.

No texto seguinte, intitulado “Escrever a vida: consciência diaspórica e expressão literária em *Cabeça fora d’água*, de Buchi Emecheta”, Leonardo Júnio Sobrinho Rosa busca investigar, a partir da análise da autobiografia intitulada *Cabeça fora d’água* (2024) e do romance *Cidadã de Segunda Classe* (2018), a relação presente entre a escrita de autoria feminina e experiência diaspórica.

O sexto artigo, de Lorrana Almeida Salles, intitulado “A burguesia e a ditadura militar em *Os saltimbancos* e *Leite derramado*”, analisa o contexto histórico da ditadura militar e a relação de personagens privilegiados com a elite e seus momentos de ruptura em duas obras de Chico Buarque.

O artigo seguinte, “Carolina Maria de Jesus na sala de aula: práticas docentes em uma escola do sudoeste da Bahia”, de Marcelo Queiroz Oliveira Júnio, resulta de uma experiência didática do autor no componente curricular Produção Textual a partir da leitura da obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2021), de Carolina Maria de Jesus em uma escola no sudoeste da Bahia.

Em “A perspectiva decolonial de Tomás de Mattos no romance *Bernabé Bernabé*”, Maria Eduarda Marçal de Lira Cardoso e Ximena Antonia Díaz Merino analisam *Bernabé, Bernabé!* (1988), do escritor uruguaio Tomás de Mattos, a fim de compreender de que maneira a obra recorre a estratégias de releitura e reescrita da história para evidenciar a presença indígena no Uruguai e problematizar os silenciamentos produzidos pela historiografia oficial.

Suellen Marques da Costa, em “Entre o centro e a periferia: decolonização do imaginário urbano em *A extraordinária Zona Norte*, de Alberto Mussa”, busca demonstrar como o autor produz uma “reimaginação do urbano” a partir das margens, deslocando o olhar tradicional e reinscrevendo a periferia como centro produtor de sentidos e narrativas.

Em “A potência transformadora das animações e das juventudes: recepção audiovisual e agência para romper com cânones eurocêntricos”, Tainá Andrade da Silva focaliza a força transformadora do audiovisual e das juventudes, ambos aparecendo enquanto motores para o acesso aos direitos cidadãos e a uma existência política, que combate as narrativas e os cânones segregacionistas.

Finalmente, em “Mothering in dystopian times: the mother-daughter bond as a site of resistance in *Gold Fame Citrus* by Claire Vaye Watkins”, Kelma Aparecida Saraiva Lopes e Natália Fontes de Oliveira analisam o romance distópico *Gold Fame Citrus* do ponto de vista da relação entre mãe filha como um lócus de resistência.

Na certeza de que uma universidade se faz a partir dos pilares do ensino, da pesquisa e da extensão, pensar o literário como uma forma de expansão dos saberes e representação do mundo social é uma espécie de resistência crítica que somente o campo das Humanidades pode estabelecer e que o Selo Editorial Poéticas da Diversidade assume como princípio norteador.

Os organizadores.

Sexualidade, Identidade e Diáspora em *Aquele que é digno de ser amado*, de Abdellah Taïa

Ana Caroline Flavio Carbonieri¹

Considerações iniciais

9 O presente artigo visa realizar uma leitura da obra *Aquele que é digno de ser amado* (2018), do escritor Abdellah Taïa, explorando os aspectos multifacetados que permeiam a narrativa. A investigação concentra-se nos eixos temáticos da sexualidade, da identidade e da diáspora, analisando como estes elementos se articulam e se entrelaçam na construção da obra literária. Para tanto, busca-se estabelecer um diálogo entre o texto ficcional e as reflexões teóricas de autores renomados, compondo assim um quadro interdisciplinar de análise bem diverso. O aporte teórico fundamenta-se nos estudos de Mikhail Bakhtin (2011), Homi Bhabha (2013), Judith Butler (2019), Michel Foucault (2005), Stuart Hall (2003, 2011) e Gayatri Chakravorty Spivak (2010), cujas contribuições são mobilizadas para discutir questões relacionadas aos eixos temáticos mencionados.

Embora ainda não seja muito conhecido no Brasil, Abdellah Taïa já esteve no país participando de eventos literários e concedendo entrevistas. Ele conta com três obras publicadas pela Editora Nós, *Aquele que é digno de ser amado* (2018), *Um país para morrer* (2021) e *Viver à sua luz* (2023). Taïa nasceu em 1973, em Rabat, no Marrocos. Ainda jovem, mudou-se para a França, onde começou a atuar como escritor e cineasta. É autor de nove romances escritos em francês, entre eles, *Le jour du Roi* (2010), vencedor do *Prix de Flore* francês em 2010. Em 2014, dirigiu um longa-metragem baseado no seu romance *L'Armée du salut* (2006), obra autobiográfica que retrata um adolescente homossexual tentando se encontrar e construir a própria vida em um ambiente desafiador.

¹ Mestranda em Letras (Teoria Literária e Crítica da Cultura), na Linha de Pesquisa Literatura e Memória Cultural, no PROMEL – Programa de Mestrado em Letras – da UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei; bolsista da FAPEMIG – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais; especialista em Mídias da Educação (NEAD/UFSJ) e graduada em Letras (Português/Inglês) (UFSJ). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7655777156139757>, ORCID: <http://orcid.org/0009-0007-4345-6357>. E-mail: anacarboniericontato@gmail.com.

Dessa forma, a abordagem de temas como identidade, sexualidade, exílio, solidão e as tensões entre a cultura árabe e o mundo ocidental, reforça o papel do autor como importante protagonista na literatura contemporânea.

Por meio de uma estrutura epistolar, *Aquele que é digno de ser amado* (2018) rompe com a linearidade tradicional do gênero romance e destaca a multiplicidade de perspectivas na narrativa contemporânea, incorporando diferentes subjetividades. A obra é composta por quatro cartas, escritas por personagens que revelam relações complexas, marcadas por amor, rejeição, ressentimento e objetificação. Nesse sentido, o presente artigo visa apresentar uma leitura dessas cartas, analisando questões relacionadas à sexualidade, à identidade e à diáspora, tendo em vista a importância desses temas para a construção narrativa e para os debates da contemporaneidade.

O estudo do romance justifica-se pela relevância da narrativa ao explorar as questões citadas anteriormente, a partir do local de fala de um autor abertamente homossexual, marroquino e pertencente a uma cultura marcada por repressões. A vivência dele é utilizada como ponto de partida para dar voz a experiências frequentemente silenciadas, inserindo no debate literário histórias que entrelaçam sexualidade e herança cultural em contextos pós-coloniais. Desse modo, a análise da obra permite ampliar a discussão sobre diferentes representatividades, evidenciando a interseção de fatores como orientação sexual, etnia e pertencimento geográfico na construção da subjetividade dos personagens do romance.

]A primeira carta presente na obra é escrita por Ahmed e endereçada à mãe, Malika. A segunda carta é escrita por Vincent, um antigo amante, e endereçada a Ahmed. Na terceira carta, Ahmed se despede de Emmanuel, com quem manteve uma relação amorosa durante treze anos. A última carta, em tom memorialístico, é escrita por Lahbib, amigo de infância de Ahmed. Juntas, essas cartas evidenciam que Ahmed é um homem homossexual que saiu do seu país de origem, Marrocos, para viver na França com Emmanuel, que conheceu quando tinha somente dezessete anos. Aos trinta anos, Ahmed questiona-se sobre a sua identidade, após longos anos de apagamento da sua cultura, da sua língua e até das suas memórias.

Ao discorrer sobre os gêneros do discurso, Mikhail Bakhtin (2011) propõe uma separação entre o gênero de discurso *primário* (simples) e o gênero de

discurso *secundário* (complexo). O primeiro compreende a comunicação verbal espontânea, advinda de interações cotidianas, como cartas e diálogos, já o segundo compreende uma comunicação cultural mais complexa, podendo mobilizar elementos científicos e sociopolíticos, principalmente em textos teatrais, romances e discursos ideológicos. Segundo o autor, os gêneros *secundários* podem absorver e transmutar os gêneros *primários*, a depender do objetivo comunicativo. Obviamente, ao serem transmutados, os gêneros primários assumem novas características, de modo que o fenômeno faça parte da vida literário-artística, e não da vida cotidiana.

Em uma entrevista publicada por Bruna Garcia Fonseca, em 2019, na *Agência de Notícias Brasil-Árabe*, Abdellah Taïa declarou que sempre quis escrever um livro no formato de cartas, visto que esse gênero textual fez parte de sua infância e adolescência, ocupando um papel preponderante. Além disso, a declaração de homossexualidade do autor foi feita nesse formato em um jornal árabe, em 2006. Segundo ele, embora o gênero seja considerado simples, possui profundidade e pode gerar identificação, sendo compreensível por todos. Assim, a escolha do formato epistolar confere ao romance *Aquele que é digno de ser amado* (2018) uma dimensão intimista e confessional, aprofundando a conexão entre o leitor e as reflexões dos personagens, promovendo uma rica oportunidade para pensar a literatura como espaço de denúncia e resistência.

11

Sexualidade como importante eixo narrativo

Na obra *Aquele que é digno de ser amado* (2018), a sexualidade desempenha um papel central na análise de questões em torno da identidade, do afeto e da marginalização. A primeira carta, escrita por Ahmed e endereçada à falecida mãe, Malika, revela a profunda identificação que ele tem com ela, embora a veja como uma pessoa dominadora e fria. Como ele escreve: “(...) Não sou nem homem nem mulher. Sou você, mãe. Sem tudo o que você possuía como poder” (Taïa, 2018, p. 15). De acordo com Ahmed, a grande vítima de Malika era o pai, Hamid, sobre quem ela exercia o poder de dominação, o mesmo comportamento que Ahmed diz reproduzir, adiante, com os homens que cruzaram o seu caminho. A imagem dos pais é viva na memória de Ahmed, principalmente a memória dos momentos de intimidade entre eles, o que, para o personagem, faz parte de um

espetáculo calculado pela mãe, fruto da sexualidade transbordante dela, como ele aponta no trecho:

Ouvíamos tudo. E muito mais. Vocês sabiam e não tinham vergonha. Nem você nem ele pensaram em se esconder um pouco, em ser discretos na nossa frente, em nos poupar dos sinais visíveis demais, legíveis demais, da sexualidade de vocês, do amor de vocês, da ligação doentia de um com o outro. Ele estava nas nuvens. Entendo que nem pensou em bancar o tímido diante de nós, o pai bonzinho e sem pau. Ele era louco por você, ficava de quatro para você. Mas você, por muito tempo me perguntei por que você não se escondia, por que fazia tanta questão de exhibir tudo para nós. Era calculado? Era a sua maneira de nos enfeitiçar pelo espetáculo da sua sexualidade transbordante? (Taïa, 2018, p. 12).

Diante da memória do personagem, faz-se necessário refletir sobre o quão problemática é essa sexualidade transbordante dos pais, expondo as crianças a um contexto sexual, sem a devida preservação que se deve dar à infância sobre essas questões. Ao interrogar a mãe, Ahmed questiona: “Por que você não nos protegeu? Nem pensava nisso? Em Marrocos é assim, todo mundo sabe tudo sobre todo mundo?” (Taïa, 2018, p. 12). Certamente, além de ser desrespeitoso com os filhos, a prática sexual sem a devida discricção, nesse contexto, configura-se como um privilégio heterossexual de um casal monogâmico, sobretudo porque ser homossexual é criminalizado no Marrocos.

A respeito disso, no livro *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber* (2005), Michel Foucault expõe que a sexualidade não é uma categoria restrita ao campo biológico, mas uma construção histórica, social e cultural que emerge como resultado de práticas discursivas e relações de poder. Em vista disso, é possível compreender que a sexualidade no contexto marroquino estabelece normas, com base em argumentos religiosos e culturais, e o que for “contra a natureza” estará violando as normas preestabelecidas, sendo os sujeitos julgados tanto pelo aspecto legal quanto pelo aspecto moral. Dessa forma, a sexualidade, nesse contexto, está condicionada a normas que controlam os corpos, os desejos e as subjetividades.

Nessa direção, em *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo* (2019), Judith Butler aprofunda a teoria da performatividade de gênero, explorando como os corpos são moldados por normas discursivas que regulam

quais vidas podem ser consideradas viáveis na inteligibilidade cultural. Butler (2019) explicita que o sexo, assim como o gênero, não é uma categoria fixa, mas um efeito produzido por práticas discursivas reiterativas que consolidam normas heteronormativas. A autora também critica a marginalização de corpos que não se conformam a essas normas, defendendo a desconstrução dessas estruturas reguladoras para ampliar a noção de pertencimento.

Ainda na carta endereçada à Malika, Ahmed expõe o favoritismo dela em relação ao irmão mais velho, Slimane, indicando que o irmão era o primeiro no coração dela. A raiva que o personagem sente pela mãe é explícita no texto, pois, segundo ele, a mãe o renunciou por ser homossexual. Se ver como homossexual, todas as manhãs, é uma condição difícil para o personagem, já que ele precisa se limpar dos xingamentos cotidianamente, e lembrar que também é um ser humano que possui o direito de viver livre, de maneira digna. Ahmed expõe o paradoxo de ser ele mesmo: por um lado, a pele homossexual imposta pelo mundo exterior é densa, tenaz, mas, por outro lado, essa é a verdade dele, e mesmo não se aceitando completamente, entre inúmeras tentativas de fuga da própria pele, ele sabe que somente existe nela.

13

Assim, o paradoxo vivenciado por Ahmed expõe como a orientação sexual dele é atravessada por tensões socioculturais e religiosas em um contexto marcado pela repressão e pelo conservadorismo da sociedade marroquina. Como afirma Butler (2019), as proibições — o que inclui a proibição da homossexualidade — operam por meio da dor da culpa. É com essa dor que vive o personagem, encontrando na carta para a mãe uma maneira de externalizar o que sempre quis dizer, mas não conseguiu. Ahmed também culpa Malika pela infelicidade interminável e por não existir de verdade em lugar nenhum, desde a partida do ventre da mãe até a vida na França.

A segunda carta do livro é escrita por Vincent, um antigo amante, e endereçada a Ahmed. Nela, há evidências de que um simples encontro no metrô tornou-se um mergulho profundo no outro, significando para Vincent mais do que sexo meramente casual. Nas palavras dele: “[...] Eu me derretia por você, sabia que era com você que ia dividir tudo isso. Esse passado judeu que voltava à tona. Aquela viagem ao Marrocos” (Taïa, 2018, p. 69). A afetividade na relação entre os dois perpassa pelo compartilhamento das experiências do presente e do passado, gerando identificação. Logo, Vincent viu em Ahmed aquele com quem

poderia reconstruir o passado em harmonia, à medida que também construíssem o futuro. A carta é escrita com bastante sentimentalismo, buscando ter Ahmed de volta, embora Vincent já soubesse que ele não voltaria.

A terceira carta, escrita por Ahmed e endereçada a Emmanuel, outro amante, preenche a lacuna narrativa de como se deu a mudança do personagem para a França. Nela, Ahmed escreve sobre os detalhes do encontro marcante entre os dois, em Salé, quando ele tinha somente dezessete anos. As diferenças étnicas entre os dois favorecem o desejo de Ahmed, que se entrega à descoberta da sexualidade e do que ele compreende como amor, tendo em vista que o fato de o amante ser francês significava que ele estava com sorte, pois um relacionamento com alguém tão importante representava, para ele, o abandono daquela realidade social.

A quarta e última carta é escrita por Lahbib, um amigo de infância muito próximo de Ahmed. Essa carta evidencia que Lahbib possui uma relação afetiva parecida com o encontro vivenciado pelo amigo. Gérard, o amante francês com quem Lahbib mantém relações desde os quatorze anos, tem quarenta e cinco anos e trabalha na embaixada da França. No decorrer das páginas, percebe-se que a relação deles não é uma relação romântica, mas sim uma relação de subserviência, uma vez que Gérard possui exigências sobre como Lahbib deve se portar durante as relações sexuais. Lahbib relata que se acostumou às exigências, sentindo-se cada vez mais atraído e mais submisso na relação com Gérard, sem conseguir atribuir sentido a sua vida fora dessa relação.

Ao descrever Gérard para Ahmed, Lahbib utiliza adjetivos como “bonito”, “importante”, e diz que ele é algo que eles nunca serão: um francês que tem tudo, que tem uma bela vida, e que tem Marrocos aos pés dele. Gayatri Spivak, em *Pode o subalterno falar?* (2010), argumenta que o termo subalterno descreve as camadas mais baixas da sociedade compostas pelos modos específicos de exclusão da representação política e legal e da possibilidade dos componentes dessas camadas sociais baixas se tornarem membros plenos no estrato social dominante. Nesse sentido, é possível conceber que tanto Ahmed quanto Lahbib são sujeitos subalternos, pois, embora mantenham relações amorosas e sexuais com franceses, sujeitos pertencentes a uma classe social economicamente dominante, essas relações não fazem deles membros diretos dessa classe social.

Desse modo, pode-se compreender que há um desencontro entre o que Ahmed e Lahbib esperam dessas relações e a realidade do que elas oferecem. Em um trecho, Lahbib conta ao amigo sobre a crença de que o relacionamento com Gérard poderia salvá-lo de sua existência marroquina, encontrando para ele um trabalho. Ocorre que a carta de Lahbib é também uma carta de despedida, pois, com o fim do relacionamento, ele não vê mais sentido em continuar vivo e se joga em um rio. Esse fim é trágico para quem tem um nome que significa “aquele que é digno de ser amado”, em árabe, visto que ele não foi amado por Gérard, mas sim objetificado. O que decorre da relação entre Ahmed e Emmanuel não é muito diferente, especialmente no que se refere à dominação e à objetificação.

A identidade fragmentada

Desde o primeiro encontro, Ahmed evita falar francês com Emmanuel, com receio de que ele perceba que ele não dominava a língua. O fator linguístico é um dos principais pilares que sustentam a paixão instantânea por Emmanuel, pois a maneira dele de dizer as coisas é considerada muito elegante. A dominação de Ahmed também perpassa por esse fator, uma vez que Emmanuel visa programar a vida do companheiro, iniciando pela orientação de que ele deveria falar francês melhor, escrever perfeitamente. Nota-se, nas páginas seguintes, que o aprofundamento linguístico é somente o início de um plano que prevê a matrícula na universidade, no departamento de língua e cultura francesa. Ahmed não resiste, pois naquele momento lhe parece certo substituir as suas palavras por outras, a sua língua por outra, sobretudo porque aquele homem era o seu salvador.

Faz-se necessário apontar que a relação entre eles comprova uma dinâmica neocolonial que opera por meio do poder linguístico e cultural. Emmanuel, ao exigir que Ahmed melhore o domínio do francês e se adeque aos padrões acadêmicos ocidentais, reafirma uma hierarquia que marginaliza as vozes subalternas, impondo um modelo de assimilação que silencia a subjetividade do outro. Essa dinâmica pode ser analisada à luz do pensamento de Spivak (2010), visto que a autora argumenta que “a fala do subalterno e do colonizado [é] sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um(a) outro(a)” (Spivak, 2010, p. 14). Dessa forma, Emmanuel

assume o papel de poder, falando por Ahmed e, conseqüentemente, reforçando estruturas colonialistas que impedem o subalterno de se expressar em sua própria língua.

Após tantos anos vivendo ao lado de Emmanuel, falando francês em vez de árabe, Ahmed escreve sobre viver em uma nostalgia estranha. Aos trinta anos, ele questiona a própria identidade, como pode ser observado no seguinte trecho:

Por sua causa, eu me tornei outro. Eu não sou mais eu hoje em dia. Eu sou quem? Vivo numa nostalgia estranha. Na falta daquele outro que eu supostamente era antes de te encontrar, e que nunca apareceu. Aos trinta anos, nem falo mais árabe que nem antes. No telefone, as minhas irmãs riem da minha cara. Tenho um sotaque estranho quando falo aquela língua. A minha língua não é mais a minha língua. Que tragédia! E que tristeza! Não poderei voltar atrás. O Ahmed que eu sou, no fundo, eu só o conheci até a idade de dezessete anos. No cemitério de Salé, por vontade própria, te ajudei a matá-lo (Taïa, 2018, p. 89).

O fator linguístico é apenas uma das ferramentas utilizadas por Emmanuel para transformar Ahmed no que ele queria. O próprio nome, Ahmed, foi considerado por Emmanuel como “impossível de pronunciar”, sendo necessário um apelido, “Hamidou”, que logo se transformou em “Midou”, uma nova etapa do apagamento programado. A nova identidade de Ahmed deveria abranger uma nova religião, um novo modo de comer, de pensar e até de andar. Os estágios e concursos feitos também foram escolhidos por Emmanuel, bem como os autores que deveriam ser lidos. Por fim, a memória também recebeu interferência, pois todas as histórias que Ahmed contava e que envolviam o amigo Lahbib eram consideradas “histórias de pobres”, e na França não havia espaço para esse tipo de recordação.

Observa-se que a experiência do personagem revela não somente o impacto do neocolonialismo cultural, mas também das dinâmicas de poder na contribuição para a existência de identidades fragmentadas. Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2011), aponta que “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente” (Hall, 2011, p. 13). Essa ideia vai ao encontro das vivências de Ahmed, cuja identidade é constantemente tensionada entre as raízes marroquinas e as exigências de assimilação ao contexto francês. Sem um “eu” estável, ele transita entre diferentes experiências, carregando um

sentimento de deslocamento que evidencia a descentralização das identidades na contemporaneidade e no mundo globalizado.

A fragmentação na identidade de Ahmed mostra-se expressiva quando o personagem escreve à mãe, na primeira carta, sobre ter quarenta anos e estar entre dois países, França e Marrocos, sem referência fixa, sem um amor seguro, sem uma história que seja somente dele. O personagem comenta, também, sobre outros homossexuais que vieram do Marrocos ou dos países ao lado e se estabeleceram na França, com o discurso de que foram salvos por esse país. No entanto, Ahmed questiona a liberdade e a salvação desses sujeitos, visto que, para serem aceitos pelos franceses, os imigrantes precisam deixar para trás as próprias palavras, o linguajar e as memórias das primeiras terras onde aprenderam tudo na vida.

Há ainda outra preocupação no horizonte de Ahmed: o envelhecimento. Aos quarenta anos, ele relembra que já foi, como outros homossexuais recém-chegados ao país, um excitante e exótico objeto sexual, mas com o passar do tempo deixou de ser. Ele utiliza palavras como “velho”, “acabado” e “ressecado” para se referir a si mesmo, revelando o etarismo intrínseco presente nas vivências e relações homoafetivas. O coração é duro como o coração da mãe, e Ahmed diz não aceitar ser parecido com as “bichas árabes” que estão envelhecendo, o que aprofunda ainda mais a crise identitária do personagem. Sozinho, ele conclui que a salvação não está, de fato, em lugar nenhum.

17

A construção de uma imagem na diáspora

Homi Bhabha, em *O local da cultura* (2013), explora as dinâmicas em torno da identidade, da diferença e do poder em contextos pós-coloniais. O autor discute conceitos como o hibridismo cultural e o terceiro espaço, apontando como as culturas são constantemente reinventadas. Segundo ele, “(...) a questão da identificação nunca é a afirmação de uma identidade pré-dada, nunca uma profecia *autocumpridora* — é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem” (Bhabha, 2013, p. 76). Desse modo, é possível ampliar a compreensão acerca da fragmentação da identidade do personagem Ahmed diante do *outro*, considerando a transformação dele ao assumir a imagem proposta pelo outro.

Na terceira carta, Ahmed escreve sobre como sempre viveu à sombra de Emmanuel, guiado por ele para ser parisiense como os outros parisienses, sem ser árabe demais ou muçulmano demais. Ao assumir a imagem proposta por Emmanuel, Ahmed segue uma série de exigências para se encaixar, a começar pela comunicação em francês. Stuart Hall, em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003), aponta que “a identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (Hall, 2003, p. 15-16). Logo, a língua em funcionamento é incapaz de transformar Ahmed em um sujeito francês, mas a adoção dela é um indício de que, naquele contexto, deve-se assumir a posição subalterna e falar a língua dominante.

É possível notar que a experiência de Ahmed é atravessada por uma tensão constante entre pertencimento e exclusão, refletindo o que Hall (2003) descreve como uma oposição binária entre o “dentro” e o “fora”, característica do conceito de diáspora. Para Ahmed, a França representa, simultaneamente, tanto um espaço de promessa quanto um espaço de não lugar, onde a identidade dele como sujeito marroquino é constantemente confrontada pela construção de um *outro* que o posiciona à margem da sociedade. Essa fronteira de exclusão, como sugere Hall (2003), delimita a condição de Ahmed como imigrante, ao mesmo tempo em que também molda a relação com Emmanuel, reafirmando a hierarquia e a desigualdade inerentes às dinâmicas pós-coloniais.

Ao se dar conta de todo o processo de marginalização vivido e a sobrevivência na diáspora, Ahmed decide abandonar Emmanuel, matando-o simbolicamente, e rompendo com a língua francesa. Como está escrito no seguinte trecho: “Saio de você e dessa língua que não aguento mais. Não quero mais falar francês. Parei de frequentar essa língua. Não gosto mais dela. Não amo mais” (Taïa, 2018, p. 77). A carta escrita pelo personagem não somente relembra toda a história com Emmanuel, mas também é uma carta de despedida, pois, longe dele, Ahmed vê a possibilidade de encontrar outro significado para a própria vida, longe daquele lugar e da língua francesa.

Faz-se necessário apontar que as experiências vividas nesse país que não é o seu, com uma língua que não é sua, marcam profundamente a trajetória do personagem, de modo que ele não sabe ainda para onde ir ao deixar Emmanuel. Nesse lugar de deslocamento, ele deseja que a libertação e a nova vida

contemplem outro trabalho, outro projeto e outra língua. O personagem deseja voltar à primeira solidão, onde deseja se reconciliar com o seu primeiro mundo. Ele pensa em conversar com as irmãs sobre a sua homossexualidade e ouvir o que elas têm a dizer, além de buscar diálogo com os pais. Por fim, embora considere uma ilusão a liberdade longe de Emmanuel, a decisão de rompimento é tomada, grafando o último adeus.

Considerações finais

Ao incorporar o gênero carta, um dos gêneros *primários*, como aponta Bakhtin (2011), o romance de Abdellah Taïa centraliza-se como uma obra sensível e emotiva, capaz de provocar diversas sensações nos leitores. No que se refere à representatividade, a obra alcança histórias que se entrelaçam, seja pelas questões concernentes à identidade, à sexualidade e à diáspora, seja pela incorporação de tópicos que orbitam a memória, a amizade, as desigualdades e a injustiça social. Com essa e outras obras, literárias e audiovisuais, Taïa marca o seu lugar como um importante escritor e pensador das questões relacionadas às subjetividades contemporâneas e aos contextos pós-coloniais.

Nas cartas, nota-se como a sexualidade opera como um importante eixo narrativo, agregando distintas significações em cada uma delas. A sexualidade é presente na memória que Ahmed tem da vida sexual dos pais, é presente no encontro inesperado entre Ahmed e Vincent, é presente na conexão entre Lahbib e Gérard, e, também, no vínculo entre Emmanuel e Ahmed. Ao direcionar suas palavras à mãe, Ahmed deixa claro o desgosto com a ‘sexualidade transbordante’ dela, ao passo que ele se coloca como um sujeito homossexual renunciado por ela. A citação da vida sexual da mãe, bem como a citação de como o personagem era tratado, descortina a rejeição que ele enfrentou, além do desamparo diante da exposição sexual dos pais.

Nesse viés, o encontro inesperado com Ahmed, descrito com riqueza de detalhes na carta de Vincent, revela que a relação entre eles, inicialmente, possui intencionalidade sexual, mas há, posteriormente, mais intimidade e aproximação, com confissões em torno do passado e a revelação de cicatrizes que ambos carregam. Vincent, ao descobrir que Ahmed vinha do mesmo país que o pai dele, sentiu-se profundamente conectado a Ahmed, principalmente pela

língua árabe, que era uma língua falada pelo pai, embora ele escondesse isso. Nesse sentido, a sexualidade dos personagens, nesse encontro, direciona a um contato que não foi duradouro, mas abriu margem para uma profunda identificação.

A força da amizade entre Lahbib e Ahmed fica explícita na última carta, na qual Lahbib relembra alguns momentos vividos com o amigo, se referindo a ele como irmão, e contando a ele detalhes sobre o relacionamento com Gérard. Por meio desses detalhes, é possível observar como Gérard coloca exigências para ter relações sexuais com Lahbib, obrigando-o a se lavar várias vezes, como se ele estivesse sempre sujo. A desigualdade entre eles é gritante, ao passo que enquanto Gérard é mais velho e possui um cargo na embaixada da França, Lahbib espera conseguir um trabalho com a ajuda de Gérard. O que ocorre é que Lahbib, ao ser descartado por Gérard, acaba desistindo de sua vida, sem ter, ao menos, a chance de viver um futuro diferente.

Com a construção de Lahbib e Ahmed, Taïa cria personagens que refletem as dificuldades de ser *gay* em um contexto marroquino, marcado por repressão. Além do contexto desafiador, a relação com Gérard acaba moldando a identidade de Lahbib, de modo a fazê-lo acreditar que não havia sentido em continuar vivendo sem o sujeito amado. A morte de Lahbib é a representação de um personagem que sucumbiu dentro do próprio Marrocos, como efeito deletério do elemento neocolonizador que veio de fora, ou seja, Gérard é o sujeito colonizador que chega até Lahbib e o ‘coloniza’, aproveita de seu corpo e depois o destrói.

A identidade de Ahmed também é moldada por um sujeito colonizador, visto que ele se desloca para a França, ainda jovem, para viver com Emmanuel, um sujeito que despeja sobre ele várias imposições culturais e linguísticas. Por meio desse personagem, Taïa expõe as tensões entre a identidade na diáspora e as expectativas de uma sociedade patriarcal e conservadora. Emmanuel se sente atraído fisicamente por Ahmed, mas não quer que ele fale a língua árabe, não quer os trejeitos e nem um nome que seja diferente, configurando uma verdadeira tentativa de apagamento. A diferença entre Lahbib e Ahmed é que para Ahmed é proporcionada a possibilidade de estudar, o que contribui para o posicionamento crítico dele, resultando na ação de se desvencilhar do companheiro e voltar para as próprias origens.

Na carta endereçada à Ahmed, Lahbib diz: “Guarda o mundo e a esperança vivos em você. Mesmo sendo difícil, você deve levar essa missão até o fim” (Taïa, 2018, p. 131). A força de transformação e o empoderamento de Ahmed parecem ir ao encontro dos conselhos dados por Lahbib, pois, mesmo que não tenha sido fácil sobreviver na diáspora, ele ainda guarda o desejo de se reencontrar e de conviver com a sua própria cultura. Ao deixar o colonizador e ir em busca de si mesmo, Ahmed também realiza o desejo de Lahbib e de muitos outros que não tiveram a mesma chance. Dessa maneira, a representatividade de Ahmed torna-se significativa, também, porque ele carrega as dores e os conflitos internos de um sujeito vivendo no entrelugar.

Por fim, faz-se necessário ressaltar que essas histórias são uma contribuição poderosa para a literatura *queer*, oferecendo uma perspectiva necessária sobre as vivências LGBTQIAPN+ no Norte da África, e oriundas de lá e em situação de diáspora na França. Considera-se que a leitura da obra e a análise apresentada neste artigo constituem-se como uma interpretação literária minimamente relevante para a compreensão de alguns aspectos abordados no livro. Dessa forma, tendo em vista a importância de conhecer novas histórias e ler autores diferentes, fora da matriz eurocêntrica, o contato com a obra de Taïa é um valioso convite para explorar escritores contemporâneos e do continente africano.

21

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *A estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do sexo*. Tradução de Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: Crocodilo Edições, 2019.

FONSECA, Bruna Garcia. ‘O Brasil me renova a ideia do amor’, diz autor marroquino. *Agência de Notícias Brasil-Árabe (ANBA)*, São Paulo, 29 agosto 2019. Atualizado em 21 fevereiro 2024. Disponível em: <https://anba.com.br/o-brasil-me-renova-a-ideia-do-amor-diz-autor-marroquino/>. Acesso em: 31 agosto. 2025.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende; Ana Carolina Escosteguy; Claudia Alvares; Francisco Rudiger; Sayonara Amaral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAÏA, Abdellah. *Aquele que é digno de ser amado*. Tradução de Paulo Werneck. São Paulo: Nós, 2018. 144p.

Escrita marginal e corpo periférico como resistência em *Precisamos de Novos Nomes: diálogos a partir da* esquizoanálise

Clara da Mata Anselmé¹

Introdução

23 A filosofia esquizoanalítica desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1972; 1980), defende que as práticas de dominação dos corpos e subjetividades pelo capitalismo não são totais, ou seja, sempre existem brechas micropolíticas nas quais é possível atuar para a criação de desvios. Nesse sentido, em contraste com modelos de subjetivação centrados na interiorização de normas sociais, essa vertente teórico-filosófica propõe uma subjetividade em processo, aberta à diferença e ao devir (Deleuze, 1992). Dessa forma, tal perspectiva permite repensar a subjetividade produzida nas margens do que é hegemonicamente instituído pelo sistema social, especialmente nos corpos — racializados, dissidentes de gênero e sexualidade, pobres, migrantes etc. — que sofrem com violências interseccionais historicamente apagadas.

A partir desse referencial, é possível pensar os corpos periféricos como territórios atravessados por múltiplas camadas de opressão cujas experiências são sistematicamente invisibilizadas (Crenshaw, 1991 *apud* Reis, César e Alves, 2023). Diante deste silenciamento sistêmico, sabemos que a exposição e destaque de tais experiências são essenciais para que ocorra sua desnaturalização. Entretanto, há nesse movimento o perigo de cristalizar a identidade marginal no lugar de submissão. Como alerta Leandro Soares (2018), a exposição da dor do subalterno pode, paradoxalmente, reforçar estruturas de dominação, se não for acompanhada por estratégias críticas que evitem sua fetichização. Logo, faz-se necessário pensar em ferramentas de disputa que reconheçam os corpos e experiências contra-hegemônicos em sua complexidade de territórios de

¹ Discente especial da disciplina Literatura, Gênero, Identidade e Diáspora, no PROMEL – Programa de Mestrado em Letras - da UFSJ; graduada em Psicologia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0431501018073216>, Orcid: <http://orcid.org/0000-0003-0568-5777> . E-mail: clara.anselme22@gmail.com.

resistência à dominação, tanto pela denúncia das marcas deixadas pela violência, quanto pelo reconhecimento das práticas desviantes ali produzidas.

Neste artigo, propomos certas formas de se enxergar a obra literária produzida por uma pessoa periférica como prática discursiva e política que pode se configurar como uma ferramenta privilegiada para esta disputa. Nesse sentido, evidenciamos o corpo e sua escrita como território simbólico de resistência, partindo dele para tensionar as fronteiras entre linguagem, poder e identidade. A partir de uma ótica decolonial e esquizoanalítica, a escrita marginal revela-se como espaço potente de deslocamento de significados fixos e ativação de linhas de fuga que subvertem as lógicas hegemônicas. Isso pode ser observado em certas possibilidades de leitura do romance *Precisamos de Novos Nomes*, da escritora zimbabuense NoViolet Bulawayo, romance de formação que conta a trajetória de Darling, uma menina negra e migrante. A análise do livro evidencia como a literatura pode abrir fissuras nos discursos dominantes e engendrar novas formas de habitar o mundo, subvertendo as estruturas da linguagem e abrindo espaço para novas formas de subjetivação (Franco & Caimi, 2024).

24

A denúncia de violências interseccionais em *Precisamos de Novos Nomes*

O cotidiano das pessoas marginalizadas é perpassado por várias formas de violência que são demarcadas por fatores como raça, gênero, classe, orientação sexual, idade, dentre outros aspectos que estabelecem diferentes estatutos de cidadania para os sujeitos. Podemos afirmar, portanto, que os corpos periféricos são territórios atravessados interseccionalmente por múltiplas camadas de opressão cujas experiências são sistematicamente invisibilizadas (Crenshaw, 1991 *apud* Reis, César e Alves, 2023).

De acordo com Kimberlé Crenshaw (1991 *apud* Reis, César e Alves, 2023), a interseccionalidade estrutural diz respeito às condições nas quais a convergência entre o racismo, o sexismo e outros fatores fortalecem diferentes tipos de violências e discriminação. Assim, as pessoas que vivem em países que foram colonizados e explorados, sofrem pelos efeitos da usurpação europeia, como a pobreza, o desemprego, uma economia instável e a desigualdade social (Reis, César e Alves, 2023).

Como já afirmado, *Precisamos de Novos Nomes* é um romance de formação — gênero literário que narra o processo de crescimento e amadurecimento de um personagem — escrito por NoViolet Bulawayo. A obra inscreve-se nesse cenário ao narrar experiências que atravessam o corpo periférico — feminino, negro e migrante — de Darling, uma criança zimbabuense, além de seus amigos e familiares. Dessa forma, a obra permite refletir também sobre questões comuns em sociedades contemporâneas, como a exploração decorrente da colonização, do racismo, da pobreza e da diáspora forçada para países brancos e racistas.

Na primeira parte da obra, que se passa no país de origem da personagem, são notórias a falta de acesso a direitos básicos; a exploração da força de trabalho; a negligência no acesso à saúde, transporte, educação e saneamento; a violência policial, entre outros, para parte da população. Ademais, fazem-se presentes outras formas de violência, como as remoções forçadas e despejos. Por fim, são perceptíveis a subalternização, a objetificação e o silenciamento dos corpos femininos por meio, por exemplo, do abuso sexual de um pastor contra uma mulher dentro da igreja local e da gravidez de Chipso, fruto de um estupro cometido por seu próprio avô (Reis, César e Alves, 2023).

Crenshaw (1991 *apud* Reis, César e Alves, 2023) também propõe o conceito de interseccionalidade representacional, relacionada à falta de representação de corpos subalternizados. Nesse sentido, as histórias — como e quando são contadas — dependem do poder instituído (Adichie, 2009). As violências simbólicas e culturais têm como uma de suas consequências a imposição de padrões normativos no que diz respeito à beleza, ao corpo, à linguagem, à religião etc. Sendo assim, o apagamento cultural e identitário é uma estratégia de separação, exílio e adaptação daquilo que é diferente do “normal”, o branco-correto (Anzaldúa, 1981).

Tais questões se fazem presentes na segunda parte da obra, que também explicita o impacto subjetivo dessas violências. Nesse contexto, Darling, após migrar para os Estados Unidos em busca de melhores condições de vida, passa por conflitos internos. Dessa forma, a desterritorialização, já esperada em um momento de migração, é reforçada pela violência interseccional do novo território, que não permite a reterritorialização e causa angústia e fragmentação: “tudo parecia errado dentro da minha pele, do meu corpo, das minhas roupas, da

minha língua, da minha cabeça” (Bulawayo, 2014, p. 149 *apud* Reis, César e Alves, 2023).

Outra consequência da interseccionalidade representacional diz respeito à estigmatização, à estereotipização e ao apagamento de narrativas desviantes produzidas nos territórios marginais. A esse respeito, Chimamanda Ngozi Adichie (2009) indica os perigos dos estereótipos impostos sobre populações periféricas, afirmando que assim se constitui o que ela nomeia de uma “história única” de pobreza e catástrofe, que ocasiona uma postura de piedade condescendente, distanciamento, estranhamento e falta de conexão. Segundo a autora, a representação mais comumente atrelada aos países africanos é a de lugares com belas paisagens e animais, guerras, pobreza e doenças como a AIDS. Isto também é evidenciado na obra discutida, ocasionando momentos de desconforto na protagonista, que se revolta com tais situações às quais é exposta após chegar aos EUA:

Cristo, os estupros, e todas aquelas mortes! Como essas coisas ainda podem estar acontecendo?, diz ela. Não consigo saber se é realmente uma pergunta-pergunta ou se é uma pergunta que eu não preciso responder, mas no fim eu me ouço dizendo, É, eu também realmente não sei. Então começo a secar as mãos. Sabe, eu não consigo nem mesmo — não consigo nem mesmo processar. E todas aquelas pobres mulheres e crianças. Eu estava assistindo à CNN ontem à noite e havia essa menininha que era — que era tão linda, ela diz. Seus olhos começam a ficar úmidos e ela olha pra baixo. Vejo a caixa de Kleenex no canto da bancada e me pergunto se deveria pegar e segurá-la para ela. Isso me emocionou muito, sabe, diz a mulher, com a voz embargada (Bulawayo, 2014, p. 117).

Assim, é evidente que a exposição e denúncia das violências interseccionais descritas são essenciais para que haja sua desnaturalização. Entretanto, há nesse movimento o risco de fixar a identidade e o corpo marginalizado no lugar de submissão, tornando imperceptível a existência de linhas de fuga, caminhos de resistência ou desvio frente às estruturas de dominação, permitindo a criação de novos modos de existência e a transformação da subjetividade (Deleuze & Guattari, 1980).

Como alerta Soares (2018), a exposição da dor do subalterno pode, paradoxalmente, reforçar estruturas de dominação, se não for acompanhada por estratégias críticas que evitem sua exotização ou fetichização. Há, nesse sentido,

um apagamento das práticas desviantes em sua potência, já que, conforme escreve Gloria Anzaldúa (1981 p. 235) “mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências”. Logo, faz-se necessário pensar em ferramentas, como a escrita da obra aqui analisada, que reconheçam os corpos e experiências marginais em sua complexidade: territórios de resistência à dominação, tanto pela denúncia das marcas deixadas pela violência, quanto pelo reconhecimento das práticas desviantes ali produzidas.

Subjetividade em *devenir*: o corpo periférico como resistência em *Precisamos de Novos Nomes*

27 A esquizoanálise, desenvolvida por Deleuze e Guattari (1972; 1980), defende que as práticas de dominação não são totais, ou seja, sempre existem linhas de fuga ou brechas micropolíticas nas quais é possível atuar para a criação de desvios. Tais linhas, segundo os autores, são movimentos incontrolláveis de ruptura em relação às estruturas que capturam e organizam a vida, podendo se materializar em mais dominação, violência e morte ou em alternativas mais potentes e criativas de existência. Assim, em contraste com modelos de subjetivação centrados na interiorização de normas sociais, essa vertente teórico-filosófica propõe uma subjetividade em processo, aberta à diferença e ao *devenir* (Deleuze, 1992). Dessa forma, tal perspectiva permite repensar a subjetividade produzida nas margens, especialmente nos corpos que sofrem com violências interseccionais historicamente apagadas.

Na perspectiva esquizoanalítica, o *devenir* constitui-se como um processo de transformação incessante, no qual a subjetividade escapa às formas identitárias estáveis e às estruturas majoritárias que a pretendem fixar, instaurando uma abertura para forças de desterritorialização que subvertem papéis fixos, introduzindo novos fluxos, multiplicidades e modos de existência (Deleuze & Guattari, 1980). Por isso, os autores o caracterizam como *devenir-minoritário*, já que implica sempre uma fuga das formas hegemônicas em direção a modos de existência que resistem à captura normativa, permitindo desmontar os dispositivos de sujeição que organizam o desejo e, simultaneamente, instaurar novas possibilidades de subjetivação, marcadas pela criatividade, mobilidade e potência das conexões.

Na obra em discussão, Darling pode ser lida como um microcosmo da situação de tantas mulheres negras tornadas periféricas em países explorados, afetadas pelo racismo, pelo sexismo, por questões culturais e pela necessidade de forjar uma nova identidade para garantir a própria sobrevivência (Reis, César e Alves, 2023). Assim, o romance, para além de expor, por meio do olhar infantil, a realidade de uma sociedade periférica, dá voz a personagens subalternizados, evidenciando sua possibilidade de percepção e criação diante das situações vivenciadas. Nesse contexto, há na composição da personagem principal uma rejeição da subjetividade fixa e uma escolha por uma identidade fragmentada, ambígua e contraditória, intimamente conectada ao conceito de devir.

Nesse sentido, a protagonista Darling atravessa um percurso que pode ser lido como um processo de devir-mulher. Sua experiência de infância no Zimbábue e posterior migração para os Estados Unidos a colocam em constante deslocamento, tensionando fronteiras de gênero, classe, raça e cultura. Darling não “se torna mulher” num sentido linear, mas vive um processo de subjetivação em permanente desterritorialização, marcado pela diáspora e pelo confronto com diferentes regimes normativos.

Dessa forma, o feminino surge, tanto na proposta esquizoanalítica, como na obra analisada, como espaço de passagem, de travessia e de transformação. Assim, o feminino, na narrativa, não aparece como essência, mas como campo de disputas e transformações atravessado por múltiplas forças violentas — coloniais, patriarcais e econômicas — e por linhas de produção de cuidado e sororidade, como a seguinte passagem exemplifica:

O Profeta Revelations Bitchington Mborro reza pela mulher desse jeito, deitado em cima dela e chamando Jesus e gritando versículos da Bíblia. Coloca as mãos na barriga dela, nas suas coxas, em seguida coloca as mãos naquele lugar dela e começa a esfregar, rezando muito, como se houvesse algo de errado ali. Seu rosto está em chamas agora, brilhante. A mulher bonita agora só parece um trapo, a beleza se foi, a força se foi. Tomo cuidado para não olhar mais para o seu rosto, porque não quero que ela me veja olhando para ela desse jeito. [...] Ao nosso redor, as orações ficam mais altas, todo mundo está animado porque o Profeta Revelations Bitchington Mborro fez a mulher parar. Os homens que a trouxeram estão felizes, principalmente o mais alto, que parece ser seu marido, as pessoas da igreja estão felizes, a Mother of Bones está feliz, mas eu estou triste e a mulher bonita está deitada ali debaixo do Profeta Revelations Bitchington Mborro

como Jesus depois que o derrotaram e o pregaram na cruz (Bulawayo, 2014, p. 32).

O conceito “*devir-negra*” não está presente na formulação original de Gilles Deleuze e Félix Guattari, entretanto é possível pensá-lo como um possível desdobramento do devir-minoritário, articulado a teorias críticas da raça que compreendem a negritude como processo histórico, relacional e em constante construção. Ou seja, o tornar-se negra não perpassa por um sentido identitário fixo, mas por atravessamentos de forças históricas, políticas e subjetivas que tensionam o lugar de subalternidade imposto pelo racismo estrutural.

Nesse contexto, a experiência de “ser negra” não é uma identidade homogênea, mas uma condição de deslocamento, de negociação e de resistência frente às estruturas coloniais e racistas. Assim, podemos interpretar a narrativa analisada como uma dramatização de um *devir-negra*, em que a subjetividade é produzida na tensão entre opressão e invenção, captura e fuga. Isso é evidenciado na cena em que Darling e seus amigos invadem a casa de uma família branca em Budapeste (um bairro branco de classes mais abastadas) após um sequestro, entendendo de forma crítica a diferença entre as condições ali existentes e a sua própria realidade, ao mesmo tempo em que se apropriam momentaneamente daquele espaço a partir da brincadeira:

No final, ele me diz que eu deveria colocar o telefone onde encontrei e que a gente deveria sair da casa, porque não é a nossa casa e não temos o direito de estar ali. Eu fecho o telefone e o coloco de volta debaixo da toalha, onde o encontramos, mas não conto pros outros o que o homem disse sobre sair da casa. Já estou pensando em quantas pessoas do Paraíso podem viver aqui nesta casa grande. Talvez cinco famílias, talvez oito (Bulawayo, 2014, p. 87-88).

Oh, esquecemos os talheres, esquecemos os talheres, diz Godknows, imitando um branco, e nós rimos. Ele vai até os armários e remexe e remexe e remexe, e então volta com os garfos e facas cintilantes, e nós comemos como brancos decentes. Quando não acertamos nossas bocas, rimos, arremessamos as coisas e voltamos a usar as mãos. Enchemos a barriga e enchemos a barriga, enchemos a barriga até quase não conseguir respirar. [...] Andamos como elefantes porque estamos pesados, e a comida nos deixou cansados. Encontramos o banheiro no final do corredor comprido. Tem uma grande coisa branca e redonda onde eles tomam banho, e tem o boxe de vidro, os sabonetes, os aparelhos e outras coisas. Tem também um fedor terrível, e olhamos para a outra parede e lá, perto da privada,

vemos as palavras Blak Power escritas em fezes marrons no grande espelho do banheiro (Bulawayo, 2014, p. 88).

De forma semelhante, em *Mil Platôs* (1980), Deleuze e Guattari apresentam o *devir*-criança como uma linha de desterritorialização que rompe com a lógica adulta, normativa e majoritária. Assim como os demais *devires*, não se trata de “regredir” à infância nem de imitá-la, mas de ativar um campo de intensidades próprias ao universo infantil: a abertura à experimentação, à imaginação, ao jogo e à invenção de novas formas de vida. O *devir*-criança é, portanto, um devir-minoritário que recusa a captura do desejo por modelos de maturidade, racionalidade e identidade fixada, valorizando a potência criativa e inacabada da infância como força transformadora.

No romance de NoViolet Bulawayo, a infância ocupa posição central: a narrativa inicia-se com Darling ainda criança em Zimbábue, vivendo experiências atravessadas por pobreza, violência e precariedade, mas também por laços de amizade, jogos e fabulações coletivas. Essa infância não é idealizada; ao contrário, expõe a vulnerabilidade das crianças diante das desigualdades sociais e políticas, mas também revela sua capacidade de criar mundos possíveis em meio à falta e à dor. De forma potente, portanto, a personagem principal produz micropolíticas de enfrentamento cotidianas junto aos seus amigos, tentando viver a sua infância com certa alegria, ainda que seja consciente da diferença entre sua vida e a dos brancos que moram no bairro Budapeste ou ‘nos países-países’.

Cada pessoa então escolhe o seu pedaço e escreve o nome do país ali, é por isso que se chama jogo dos países. Mas primeiro temos de brigar pelos nomes, porque todo mundo quer ser certos países, por exemplo, todo mundo quer ser os EUA e a Inglaterra e a Austrália e a Suíça e a França e a Itália e a Rússia e países desse tipo. Estes são os países-países. Se você perder a briga, então tem de se contentar com países como Dubai, África do Sul, Botsuana e Tanzânia e outros do tipo. Eles não são países-países, mas pelo menos a vida é melhor lá do que aqui. Ninguém quer ser um desses trapos de países como o Congo, como a Somália, como o Iraque, como o Sudão, como o Haiti, como o Sri Lanka, nem mesmo este em que vivemos — quem quer ser um lugar terrível de fome e coisas caindo aos pedaços? [...] Quando o responsável por chamar os nomes chama o primeiro, começamos a correr como se a polícia estivesse atrás da gente, menos o país que foi chamado; esse tem de correr para dentro do círculo do meio e gritar, Parem-parem-parem! Depois que todo mundo para, o novo país no círculo do meio então decide quem vai eliminar. [...] Mas se você é o novo país no círculo interno e não consegue eliminar ninguém em três saltos porque não foi rápido o

suficiente para deter os outros países, escolhe a próxima pessoa que vai chamar e deixa o jogo. A brincadeira continua assim até que sobre só um país, e o último país de pé é o vencedor (Bulawayo, 2014, p. 38).

Posteriormente, ao migrar para os Estados Unidos, Darling enfrenta a perda desse espaço de fabulação, passando a experimentar os conflitos da adolescência e da vida adulta. Nesse processo, a infância não desaparece, mas permanece como marca, como força que continua a atravessar sua subjetividade, ainda que em deslocamento:

Voltamos para a estrada e quando paramos no sinal vermelho ao lado da estátua daquele soldado num cavalo, sinto-me tão feliz por não ter sido presa, tão feliz que ouço a mim mesma cantando a música que a gente costumava cantar na escola, em casa, quando éramos pequenos [...]. Como não estou mais num carro roubado com a Kristal e a Marina, como não estou mais na América a caminho do shopping, ergo a minha voz mais e mais, melhor do que a Rihanna. Estou na minha casa-casa agora, com os meus amigos na escola, e todos nós usamos uniformes marrons de colarinho amarelo e um emblema que diz Escola Primária Rainha Elizabeth, a imagem de um sol nascente e as palavras Conhecimento é poder escritas em letra cursiva vermelha na parte inferior. Estamos a caminho das Índias, marchando nos passos de Vasco de Gama, e usamos meias brancas e sapatos pretos. Como este é o lugar onde estou agora, e porque é um lugar onde você canta como se algo estivesse queimando dentro de você, canto até que a Marina começa a gritar meu nome e a Kristal desliga o rádio [...] (Bulawayo, 2014, p. 146).

31

Assim, o *devoir-criança*, lido a partir de *Precisamos de Novos Nomes*, manifesta-se como potência criadora que resiste às formas de opressão — coloniais, raciais, econômicas — que estruturam a vida dos personagens. Tal como formulado por Deleuze e Guattari, não se trata de voltar a ser criança, mas de afirmar o inacabado, o experimental e o inventivo que a infância carrega. Em Bulawayo, essa potência é encarnada pelas personagens infantis que, mesmo em condições de vulnerabilidade, produzem narrativas próprias, constroem solidariedades e elaboram formas singulares de lidar com o real e, dessa forma, inscreve-se como força minoritária e rizomática, como resistência micropolítica que abre brechas para novas formas de subjetivação diante das violências sociais e históricas.

Propomos, assim, que, enquanto Deleuze e Guattari enfatizam o plano abstrato das intensidades e multiplicidades ao falar do devir, Bulawayo mostra como esse processo se enraíza em contextos históricos específicos — colonialismo, racismo, desigualdade social e migração — que atravessam a experiência do sujeito. Assim, o devir-mulher, o devir-negra e o devir-criança em *Precisamos de Novos Nomes* adquirem uma dimensão situada, que evidencia como a subjetividade é produzida no entrecruzamento entre forças globais e locais. Desse modo, a análise do romance traz à tona como o corpo e sua escrita se configuram como território simbólico de resistência, partindo da explicitação das violências e devires ali existentes para tensionar as fronteiras entre linguagem, poder e identidade.

Assim, a partir de uma ótica decolonial e esquizoanalítica, a escrita marginal revela-se como espaço potente de deslocamento de significados fixos e ativação de linhas de fuga que subvertem as lógicas hegemônicas, rompendo com camadas de violências interseccionais — estruturais e representacionais. Ou, como afirma Adichie (2009) “histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade destruída”.

32

A escrita marginal como máquina de guerra em *Precisamos de Novos Nomes*

Walter Benjamin (1987) discute em sua produção os impactos do desenvolvimento da técnica na modernidade. Nesse sentido, questiona o valor do patrimônio cultural desenvolvido, quando ele está desvinculado da experiência, ocasionando o que ele nomeia como uma ‘nova forma de miséria’. Assim, o autor defende que a experiência sensível é o que ‘enriquece’ a cultura e suas produções, o que inclui a arte. Virginia Woolf realizou um debate semelhante sobre a conexão entre a literatura, a realidade e a experiência. Nesse contexto, afirma que “[...] a ficção é como uma teia de aranha atada à vida pelos quatro cantos, ainda que de forma delicada” (p. 61, 2014) e que “[...] essas teias não são tecidas em pleno ar por criaturas incorpóreas, mas são obras de seres humanos em sofrimento e estão atadas a coisas extremamente materiais como saúde, dinheiro e a casa onde moramos” (2014, p. 62).

A noção de corpo vibrátil — a capacidade humana e sensível de perceber e ser afetado por forças intensivas que atravessam os órgãos dos sentidos antes de qualquer mediação representacional (Rolnik, 2002) —, o propõe como possibilitador da criação de novas formas de subjetivação. Isso ocorre por meio da abertura para sensações que dissolvem identidades fixas e catalisam potenciais de invenção. A lógica iluminista propõe uma cisão entre corpo e mente, sujeito e objeto, o que evoca a ideia de cultivar a arte pela arte, ou, conforme indica Anzaldúa (1981), que se reverencie a forma e se coloquem molduras ao redor dos escritos. Isso se constitui como uma forma de alienação dos afetos e, conseqüentemente, de docilização e sedação do corpo vibrátil.

Nesse sentido, López (2014 *apud* Pinto 2022) demarca que a implicação do corpo na escrita é, por si só, uma ação política transformadora, já que possibilita escapes à normatização por meio de uma economia emocional e afetiva, ou seja, a partir do reconhecimento das experiências corporificadas. Sendo assim, Anzaldúa (1981) recomenda: “Escrevam com seus olhos como pintoras, com seus ouvidos como músicas, com seus pés como dançarinas [...] Ponham suas tripas no papel” (p. 233). Afinal, é a partir desse lugar inventivo que é possível fazer viver o ‘corpo vibrátil em coma’. Isso também se evidencia na obra em análise:

Quando chegamos bem no centro de Budapeste, paramos. Este lugar não é como o Paraíso, é como estar num país completamente diferente. Um país agradável, onde vivem as pessoas que não são como nós. Mas então você não vê nada que mostre que existem pessoas reais vivendo aqui; até o ar é vazio: não tem comida deliciosa sendo preparada, nem cheiros, nem sons. Não tem nada (Bulawayo, 2014, p. 9).

Partindo dessa necessidade de aproximação entre corpo e linguagem, e da ruptura que isso promove, Conceição Evaristo cunhou o termo “escrevivências” — “[...] um jogo de palavras entre escrever, viver, escrever-se vendo e escrever vendo-se” (Evaristo, s.d.) —, que permite olhar para a escrita como uma forma de resistência para aqueles corpos que insistem em denunciar as violências sofridas e também suas potências criativas. Nesse contexto, bell hooks (2019 *apud* Pinto, 2022) indica a escrita como um lugar de luta que pode ajudar o oprimido a se recuperar e reescrever, destacando a importância da existência de uma voz libertadora para as pessoas que foram, por muito tempo, silenciadas. Assim

também faz Anzaldúa (1981): “Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica” (p. 234). Isso pode ter como efeito, também, a produção de novas identificações que reverberam em outros processos de subjetivação não hegemônicos.

A escrita que parte das margens também rompe os códigos instituídos ao cindir com a linguagem literária tradicional, a representação dominante dos corpos excluídos e a fetichização destes, promovendo histórias múltiplas e diversificando o olhar sobre tais experiências. Dessa forma, colabora para a descentralização do sujeito universal — homem, branco, heterossexual — e sua “história única” existente sobre os demais. Conforme indica Adichie há, por exemplo,

[...] uma tradição da África Subsaariana como um lugar de negatividade, de diferença, de escuridão, de pessoas que, nas palavras do maravilhoso poeta Rudyard Kipling, são "metade demônio, metade criança"[...] Então, o que a descoberta de escritores africanos fez por mim foi o seguinte: me salvou de ter uma história única sobre o que são os livros (Adichie, 2009).

Evidenciamos, portanto, como defendem Amanda Franco e Cláudia Caimi (2024), que a escrita é capaz de subverter as estruturas da linguagem, abrindo espaço para o corpo periférico, para novas formas de subjetivação e para histórias-outras. Tais apontamentos permitem uma relação entre tal escrita e o conceito de máquina de guerra, desenvolvido por Deleuze e Guattari (1980), definido como uma força inventiva que produz novos modos de existência, rupturas com o sistema e transformações no campo social. Assim, podemos afirmar que ela se opõe diretamente aos aparelhos de captura que buscam controlar, organizar e neutralizar as potências que escapam à sua lógica:

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para

desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora (Anzaldúa, 1981, p. 232).

Dessa forma, defendo a mobilização da língua e da escrita a serviço da luta, do trabalho, da transformação da realidade, e não da sua descrição (Benjamin, 1987). Afinal, é nessas [...] “narrativas que a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura [...] para dar um pouco de humanidade àquela massa [...]” (Benjamin, 1987, p. 119). Em suma, creio que o romance de Bulawayo pode ser lido também à luz dos conceitos desenvolvidos pelos teóricos, teóricas, autoras e autores referenciados nesta parte do presente artigo.

Considerações finais

Diante da recorrente invisibilização das experiências de corpos marcados por violências interseccionais — estruturais e representacionais —, torna-se urgente pensar em estratégias críticas que as denunciem, mas que também potencializem as resistências ali produzidas. Ciente do não encerramento das experiências periféricas apenas na complacência, a esquizoanálise oferece um aparato teórico fértil para compreender a subjetividade como processo em constante *devir*, capaz de escapar das formas de captura impostas pelos dispositivos de dominação.

O romance *Precisamos de Novos Nomes*, de NoViolet Bulawayo, surge como campo privilegiado para esse diálogo teórico com a esquizoanálise, ao narrar vivências de um corpo periférico e migrante de forma complexa, insurgente e desviante. Nesse sentido, explicita o processo de *devir*-mulher, *devir*-negra e *devir*-criança a partir da história de Darling, um microcosmo representativo de vários outros percursos semelhantes, tanto em território zimbabuense, como no estadunidense. Assim, o romance aqui analisado é capaz de evocar o que há de particular e idiossincrático na jornada da protagonista, denunciando as violências experienciadas, mas também destacando os desvios e potências ali produzidos.

Esse processo é possível porque a literatura marginal — e a obra de Bulawayo — evocam o corpo para a escrita, dando lugar à experiência e contrapondo a lógica iluminista da primazia da forma e da separação entre corpo e mente. Tal prática discursiva é potente por, através da escrita “orgânica”,

possibilitar a vibração do corpo vibrátil de quem escreve e de quem lê, acarretando no deslocamento e criação de outros processos subjetivos não hegemônicos. Ademais, essa literatura é capaz de produzir identificações-outras para os sujeitos que vivem nas periferias e de tensionar os modos hegemônicos de representação, as histórias únicas sobre eles contadas. Dessa forma, evidenciamos que a escrita literária corporificada e implicada com a experiência pode, através de múltiplos processos, engendrar linhas de fuga e reconfigurar territórios de subjetivação, tendo grande importância para a disputa simbólica por formas outras de existência através da arte.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo da história única*. TED Talk, 2009. Acesso em: 23 jul. 2025.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para escritoras do Terceiro Mundo. Tradução de Maria Lúcia de Arruda Aranha. In: MORAGA, Cherríe; ANZALDÚA, Gloria (orgs.). *Esta ponte chamada minhas costas: escritos por mulheres radicais de cor*. Nova Iorque: Kitchen Table, 1981. p. 165-174.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (Obras Escolhidas, Vol. 1). Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 114-119.

BULAWAYO, NoViolet. *Precisamos de Novos Nomes*. Tradução de Adriana Lisboa. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. São Paulo: Editora 34, 1980.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Luiz Orlandi e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1972.

EVARISTO, Conceição. Escrivência: imagem fundante das africanas escravizadas, função de contar histórias para adormecer os meninos da casa-grande e escrita como ato de incomodar. In: Revista PUCRS, entrevista “Esse lugar também é nosso”, sem data. Disponível em: Revista PUCRS. Acesso em: 23 jul. 2025.

FRANCO, Amanda; CAIMI, Cláudia. A escrita de mulheres negras como um dispositivo que tensiona e subverte a teoria literária. *Muitas Vozes*, [S. l.], v. 12, n. Publicação contínua, 2024. Disponível em:

<https://revistas.uepg.br/index.php/muitasvozes/article/view/22176>. Acesso em: 28 ago. 2025.

PINTO, L. C. Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra, de bell hooks. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 65, e226523, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/18094449202200650023>

REIS, Gabriela; CÉSAR, Waldimiro Maximino Tavares; ALVES, Elis Regina Fernandes. Feminismo Negro e Interseccionalidade em Precisamos de Novos Nomes (2014), de NoViolet Bulawayo. *Revista Em Favor de Igualdade Racial*, v. 6, n. 2, p. 59–73, 2023. DOI: <https://doi.org/10.29327/269579.6.2-6>

ROLNIK, Suely. O corpo vibrátil. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. p. 119-133.

SOARES da Silva, L. (2018). O subalterno pede licença para falar. *Revista Periódicus*, 1(9), 328–344. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i9.15661>

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

Trauma, identidade e resistência, uma leitura de *Kindred: A graphic novel adaptation*

Gabriella Gargalhão Antunes ¹

Introdução

O sistema escravocrata implantado durante a colonização da África deixou marcas duradouras nas relações raciais e nos processos de construção identitária. O trauma gerado pela violência com que os escravizados eram tratados foi transgeracional e seus efeitos ainda se fazem sentir hodiernamente. Por esse motivo, a escravidão não pode ser interpretada apenas como um episódio que ficou no passado. Nesse cenário, a literatura e as artes visuais tornam-se espaços privilegiados de ressignificação desse trauma, não apenas ao rememorar o passado escravista, mas ao interrogar criticamente seus efeitos e ressonâncias no presente.

Publicado em 1979, o romance *Kindred*, de Octavia E. Butler, insere-se nesse movimento de reescrita do passado de modo peculiar ao articular elementos da ficção científica com a narrativa histórica da escravidão. O romance insere-se no subgênero das neonarrativas de escravidão, conceito cunhado por Bernard Bell na obra *The Afro-American Novel and Its Tradition* (1987) para designar narrativas contemporâneas que, dialogando intertextualmente com as *slave narratives*, revisitam o período escravagista. Mas, diferentemente dos relatos de escravizados dos séculos XVIII e XIX, que foram escritas como uma forma de denúncia, as neonarrativas buscam narrar o passado por um viés crítico, à luz do pensamento contemporâneo. Nesse sentido, *Kindred* (1979) se destaca ao utilizar o deslocamento temporal como estratégia narrativa, rompendo com a linearidade histórica e aproximando radicalmente o leitor moderno da experiência da escravidão.

A obra acompanha Dana, uma mulher negra que vive no século XX com seu marido Kevin, e que, de forma misteriosa e inexplicável, passa a ser deslocada para o sul dos Estados Unidos do início do século XIX, período marcado pela escravidão. Nessas viagens temporais, Dana é obrigada a salvar repetidas vezes a vida de Rufus

¹ Doutoranda em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UERJ; Faculdade de Formação de Professores. E-mail: gabiscardin@gmail.com. Orcid:

Weylin, filho de um senhor de escravos e seu antepassado direto. A sobrevivência de Rufus é condição para a existência da protagonista no presente, o que a coloca diante de um dilema ético que expõe, de maneira contundente, as contradições morais e a violência estrutural da escravidão.

O presente artigo propõe a análise da adaptação do romance *Kindred* (1979) para o formato de *graphic novel* de modo a verificar como a escravidão e sua herança são representadas, também, pelo viés das imagens.

Kindred: a graphic novel adaptation

O romance de Butler foi adaptado para uma *graphic novel* em 2017, por Damian Duffy, responsável pela parte textual, e John Jennings, responsável pelas ilustrações. Segundo Stephen Weiner, as *graphic novels* são:

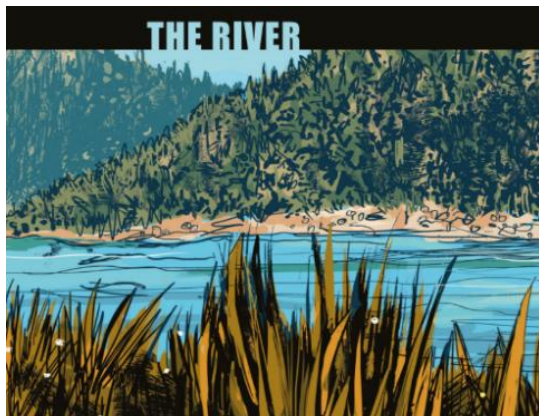
histórias em quadrinhos em formato de livro que devem ser lidas como uma única narrativa. Este termo amplo inclui coleções de histórias em gêneros como mistério, super-heróis ou sobrenatural, que devem ser lidas separadamente de suas respectivas séries de quadrinhos em publicação [...] (Weiner, 2003, p. xi, tradução nossa)².

A adaptação do romance para uma versão ilustrada exemplifica o trauma da escravidão por meio de elementos visuais, do uso expressivo de cores e da repetição de imagens para representar a violência sofrida por Dana. O roteiro adaptado de Duffy mantém a essência e a força da narrativa original, enquanto a expressão imagética de Jennings serve como uma maneira de intensificar o impacto emocional da obra de Butler.

Em cada uma das viagens da protagonista há uma imagem introdutória, como uma forma de mostrar o tema central do capítulo. Na sua primeira viagem, Dana precisa salvar seu antepassado, Rufus, de um afogamento e o capítulo é intitulado “O rio”; é onde o elo entre presente e passado se inicia e se forma. Podemos ver o início do capítulo, com sua imagem primária, na figura a seguir:

² O texto no idioma original é: “*Graphic Novels, as I define them, are book-length comic books that are meant to be read as one story. This broad term includes collections of stories in genres such as mystery, superhero, or supernatural, that are meant to be read apart from their corresponding ongoing comic book [...]*” (Weiner, 2003, p. xi).

Figura 1 – Capa do primeiro capítulo da adaptação ilustrada



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.08).

O salvamento de Rufus, que ocorre neste capítulo, apresenta ao leitor a primeira ligação de Dana com o evento traumático da escravidão. Ela é lançada abruptamente ao século XIX para salvar seu ancestral opressor, ainda criança. As transições entre passado e presente, são reforçadas visualmente por cortes súbitos e mudanças nas cores das imagens, que intensificam a sensação de ruptura e desorientação experimentada pela protagonista. Em grande parte das viagens, a paleta de cores é alterada: no presente as cores são mais vivas, enquanto, no passado, as cores possuem um tom fosco. Dessa forma, o leitor não apenas acompanha a narrativa, mas é visualmente interpelado pelo choque entre tempos históricos distintos. Como podemos ver na imagem a seguir, a viagem de Dana:

40

Figura 2 – Viagem no tempo de Dana



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.22).

Ao atravessar o rio para salvar Rufus do afogamento, Dana atravessa também uma fronteira simbólica da memória, sendo inserida em uma história que antecede sua própria existência. A representação ilustrada do afogamento de Rufus intensifica a diferença racial entre o corpo branco da criança submersa e as mãos de Dana emergindo para resgatá-lo evidenciando a relação de desigualdade que se estabelecerá entre eles:

Figura 3 – Salvamento de Rufus



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.12).

A partir da primeira viagem de Dana, a sua jornada começa. Sempre que seu antepassado se encontra em perigo, ela é transportada abruptamente para o passado em função de salvá-lo e garantir sua existência no futuro.

Além de o capítulo “O rio”, a adaptação gráfica do romance de Butler apresenta outros cinco capítulos. No segundo, “O fogo”, Rufus tenta pôr fogo em sua própria casa, e Dana é transportada misteriosamente, mais uma vez, para salvá-lo. No terceiro capítulo “A queda”, a protagonista permanece por um período mais longo no século XIX e começa a sentir o peso da escravidão, que até então era apenas uma memória narrada. Já no capítulo “A luta”, o conflito entre Rufus e Dana se intensifica, o menino, já adulto, se torna cada vez mais violento, fazendo com que Dana comece a ponderar entre salvar sua vida e preservar sua dignidade. No capítulo “A tempestade”, o sofrimento de Dana se intensifica e o peso da escravidão a afeta cada vez mais. Por fim,

em “A corda”, Dana tenta romper o ciclo que a prende ao passado, no entanto, o confronto entre a personagem e Rufus termina de maneira trágica, ela retorna ao presente com seu braço mutilado. Dana leva consigo uma marca física daquilo que viveu no passado. Além disso, o corpo da personagem funciona como espaço de inscrição da memória da escravidão.

A adaptação ilustrada do romance original nos mostra como a protagonista se torna testemunha de todo o impacto emocional e físico imputado pelo sistema escravista. Segundo Tatiana Konrad (2022):

A adaptação gráfica dessa história, criada por Damian Duffy e John Jennings, expande consideravelmente a obra de Butler. Primeiramente, ao ilustrar a experiência de Dana no Sul pré-Guerra Civil, a *graphic novel* se torna um testemunho visual da opressão racial e transforma o leitor em testemunha. Certamente, o romance de Butler também clama pela lembrança do passado racista dos Estados Unidos, mas a *graphic novel* o faz empregando uma combinação de técnicas e métodos exclusivos desse meio, incluindo recursos visuais, som, cores, texto e a organização dos episódios narrados (Konrad, 2022, p. 50, tradução nossa)³

A *graphic novel* evidencia o trauma da escravidão como uma experiência que ultrapassa a vivência individual de Dana e se projeta como memória histórica compartilhada. A capacidade de visualizar os eventos transforma a violência escravista em testemunho, reforçando a permanência desse impacto no presente.

42

Identidade e trauma em ilustrações

O sociólogo Ron Eyerman (2004, p. 60) afirma que “a escravidão formou a raiz de uma identidade coletiva emergente por meio de uma memória coletiva emergente, que significou e distinguiu uma ‘raça’, um povo ou uma comunidade, dependendo do nível de abstração e ponto de vista apresentado”. Mesmo sendo um trauma, a escravidão se tornou o ponto de origem de uma consciência coletiva negra, de uma identidade construída sobre lembranças de dor e resistência. Ainda que Dana seja uma

³ O texto no idioma original é: “*The graphic adaptation of that story, created by Damian Duffy and John Jennings, largely expands Butler’s work. First, illustrating Dana’s experience in the antebellum South, the graphic novel becomes a visual testimony of racial oppression and turns its reader into a witness. Certainly, Butler’s novel also calls for remembering America’s racist past, yet the graphic novel does so by employing a combination of techniques and methods that are exclusive to this medium, including visuals, sound, colours, text, and arrangement of narrated episodes*” (Konrad, 2022, p. 50).

mulher moderna, que vive em tempos de liberdade, ela se encontra obrigada a reviver a escravidão que moldou a experiência negra nos Estados Unidos, e sua identidade contemporânea está atravessada por esse legado que a escravidão deixou. A protagonista descobre que a sua emancipação dos tempos atuais, no qual vive, não apaga o passado vivido por muitos, ela o carrega junto e com suas viagens ao passado, o vivencia de perto.

O segundo salvamento, em “O fogo”, mostra uma consciência maior do que está acontecendo com Dana. Rufus, ainda criança, tenta pôr fogo em sua casa — e o fogo toma conta também da página da adaptação gráfica do romance. A personagem principal, novamente, sem nenhum aviso prévio, é transportada para o passado e surge correndo para salvar o menino, como se o destino a empurrasse para dentro desse ciclo de resgate e destruição. Visualmente, Jennings, o ilustrador mostra o fogo não apenas como perigo, mas como metáfora do trauma, consumindo o espaço. No mesmo capítulo, Dana começa a entender a sua relação com Rufus e o objetivo das suas viagens no tempo. Na ilustração a seguir podemos ver como o ilustrador enfatiza o fogo nas páginas da obra:

43

Figura 4 – Fogo na casa de Rufus



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.23).

Há uma cena em que, ao precisar sair da casa de Rufus, Dana se esconde para não ser vista e presencia a violência contra pessoas escravizadas, fato que marca um momento decisivo na construção de sua identidade. Na adaptação gráfica do romance, o enquadramento da página posiciona Dana escondida no chão, comprimida em um espaço reduzido, com o corpo tenso e o olhar fixo no ato. A composição visual enfatiza a precariedade de sua situação: o corpo escondido sugere não apenas o medo imediato, mas a necessidade de adaptar-se às regras de um sistema que pune a simples presença do corpo negro fora do controle de um senhor branco, como podemos ver na figura a seguir:

Figura 5 – Primeira cena de violência



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.42).

A cena demonstra ao leitor que Dana passa a reconhecer que a escravidão, agora, não é apenas uma herança, mas sim uma estrutura na qual agora está inserida. Ao testemunhar a violência, ela é imbuída da memória coletiva da escravidão. A *graphic novel* associa identidade e trauma por meio da imagem: o corpo escondido, o silêncio imposto quando Dana precisa abafar o próprio som e o olhar que observa a violência pela primeira vez durante suas viagens.

Ao sair de seu esconderijo após presenciar a violência, Dana é surpreendida e capturada, sendo submetida à sua primeira punição física no passado. Esse momento marca uma ruptura em sua trajetória, pois a violência deixa de ser apenas observada e passa a ser sentida em seu próprio corpo:

Figura 6 – Primeira violência física sofrida por Dana



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.49).

45

O marido de Dana, Kevin, também é transportado para o passado. Sua viagem ocorre quando, no momento do deslocamento temporal da protagonista, ele está fisicamente em contato com ela e acaba sendo levado junto para o século XIX. Diferentemente de Dana, Kevin não vivencia a escravidão. Por ser um homem branco, sua circulação no espaço escravista é marcada por uma maior liberdade, o que evidencia o privilégio racial.

Em todas as suas viagens, Dana vivencia as agruras da escravidão e o trauma decorrente, e, conforme Cathy Caruth afirma, o “estar traumatizado é justamente estar possuído por uma imagem ou acontecimento” (Caruth, 1995, p. 4-5, tradução nossa)⁴ A personagem agora faz parte de tudo aquilo que apenas chegou a ela como uma herança e não como vivência.

⁴ No original: “*To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event*” (Caruth, 1995, p. 4-5).

O ato de resistir em *Kindred*

Em *Kindred*, durante suas viagens no tempo, a protagonista por inúmeras vezes precisa lutar pela sua sobrevivência, enfrentando situações cotidianas repletas de violência, tanto física, quanto moral. Ao longo das situações ela precisa negociar seus limites, vivenciando em sua própria pele que no sistema escravocrata o ato de permanecer vivo é, também, um ato de resistência. Duffy e Jennings (2017) intensificam as formas de resistir de Dana, tornando visíveis práticas que, no romance de Butler, não conseguem ser tão explícitas.

A cena em que Dana se revolta com Rufus e tenta romper o ciclo que tem com ele, é retratada na *graphic novel* de maneira muito intensa. O gesto de Dana ao ferir Rufus marca uma transformação decisiva na sua postura ao longo da narrativa. No último capítulo, ela esfaqueia seu antepassado, como uma forma de não aceitar mais tudo a que foi submetida. Se antes ela precisava salvar a vida dele, na cena, ela faz o oposto:

Figura 7 – Confronto entre Dana e Rufus



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.232).

O enquadramento dos rostos de Dana e de Rufus na página enfatiza a relação de dependência e oposição entre eles. O espelhamento entre opressor e oprimida passa a

ser uma das imagens centrais da obra, tornando-se uma forma de confronto final e um meio de quebrar um ciclo de violência.

A cena em que Dana de fato esfaqueia seu antepassado funciona na adaptação como uma ruptura final, como uma forma de dar a Dana uma voz diante de todas as situações de opressão e silenciamento que ela vivenciou. Na *graphic novel*, a cena é representada de forma intensa, mostrando que a atitude de Dana surgiu diante de uma ameaça que ocorria há bastante tempo. Como podemos ver na figura a seguir:

Figura 8 – Dana esfaqueando Rufus



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.233).

Como já dito anteriormente, Dana perde o braço, e durante o embate físico que tem com Rufus, ela rompe com o ciclo de defesa do seu ancestral e acaba voltando ao presente sem essa parte do corpo. Com isso, podemos inferir que a alteração no passado da protagonista deixou sequelas no presente. A cena em que Dana retorna mutilada, é retratada na figura a seguir:

Figura 9 – Dana com o braço amputado



Fonte: Duffy e Jennings (2017, p.6).

Considerações finais

A adaptação do romance *Kindred* (1979) para o formato de *graphic novel* evidencia o modo como as ilustrações conseguem potencializar a experiência de leitura da representação da escravidão enquanto trauma histórico. Ao articular texto e imagem, a obra de Damian Duffy e John Jennings amplia a força da narrativa original de Octavia E. Butler, enfatizando a violência cotidiana do sistema escravista e seus efeitos duradouros sobre os corpos.

As cenas de *Kindred* mostram que lembrar não é um ato passivo. Cada viagem, cada ferida, cada ilustração é uma forma de reencenar a história do ponto de vista do oprimido, que foi apagada dos registros oficiais. Dana não apenas revive o passado, ela o reinscreve em seu corpo. O gesto de Duffy e Jennings é político ao transformar o trauma em imagem e a memória em resistência. O uso do traço pesado, o corpo de Dana frequentemente em primeiro plano, o olhar direto para o leitor, tudo isso cria uma sensação de testemunho. Não é só uma história sendo contada, é uma memória sendo reencenada. Assim, *Kindred* nos mostra que a luta pela identidade é também uma luta pela memória e que toda imagem é um ato de lembrança coletiva. *Kindred* nos lembra, portanto, que lembrar é resistir e que contar histórias, seja em palavras ou por meio de imagens, é uma forma poderosa de manter viva a identidade coletiva e a memória de um povo.

Referências

BELL, Bernard W. *The Afro-American novel and Its Tradition*. University of Massachusetts, 1987.

BUTLER, Octavia E. *Kindred*. Boston: Beacon Press, 1979

CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

DUFFY, Damian; JENNINGS, John. *Kindred: A graphic novel adaptation*. New York: Abrams ComicArts, 2017.

EYERMAN, Ron. 2004. Cultural Trauma: Slavery and the Formation of African American Identity. In: JEFFREY C. Alexander ed. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley and London: University of California Press, 2004, p. 60-111.

KONRAD, Tatiana. The Legacy of American Slavery: Contesting Blackness and Re-envisioning Nationhood in *Kindred: A Graphic Novel Adaptation*. *Journal of Perpetrator Research*, v. 4, n. 2, 2022. Disponível em: <https://jpr.winchesteruniversitypress.org/articles/10.21039/jpr.4.2.110>. Acesso em: 06 jan. 2026.

WEINER, Stephen. *Faster than a speeding bullet: The rise of the graphic novel*. New York: NBM Publishing, 2003.

Reencantamento e limite do automatismo: uma crítica nietzscheana ao Surrealismo

João Pedro Lopes Conchon¹

O desencantamento e o Surrealismo

Para o sociólogo alemão Max Weber, a desmagificação do mundo é o processo central da modernidade, no qual o espírito ocidental, por influxo da revolução científica, progressivamente abandonou explicações e interpretações místicas, religiosas e mágicas para a natureza, optando, agora, por métodos racionais de análise e descoberta dos mecanismos pelos quais as dinâmicas e os fenômenos observáveis pudessem ser explicados. Aqui, “[...] desencantamento é deixar de lado o encanto, perder o fascínio, e *Entzauberung der Welt* seria a ‘desmagificação do mundo’ num sentido literal, e que no contexto das obras de Weber ganha o significado de desencantamento do mundo.” (Cardoso, 2014, p.108).

Aos poucos, o progresso científico tirou a credibilidade da interpretação de que a natureza é permeada por forças mágicas e poderes não-humanos, ainda que convergidos na autoridade suprema de apenas um Deus. Deste modo, o mundo se transformou de um “desconhecido misterioso”, mas imbuído de sentido, em um complexo sistema mecânico cujas leis e mecanismos de ação eram passíveis de serem descobertas através da razão metódica.

Mais do que apenas um movimento de intelectualização do espírito, contudo, a modernidade enseja profundas transformações materiais, sociais e culturais no Ocidente. Em particular as Revoluções Industriais, a emergência da classe burguesa e da ideologia liberal a ela associada e o estabelecimento definitivo dos Estados modernos também se ligam a mudanças profundas para a vida.

Diante deste mundo descrito por Weber, o Surrealismo aparece como uma reação contrária à sistematização total do ser humano como uma função econômica, de modo que o “reencantamento da vida”, tal qual foi proposto, mais

¹ Mestrando em Estudos Literários da Universidade Estadual de Londrina. *E-mail*: joao.pedro.lopeso@uel.br. *Orcid*: <https://orcid.org/0009-0002-1978-790X>.

do que ser apenas mais uma “tentativa estética de vanguarda”, era uma legítima ação política de resistência às imposições dos modelos modernos, assim como um resgate do profundo encanto com a vida por meio da arte.

Para tanto, Breton e os surrealistas defenderam uma ruptura completa com os cânones artísticos tradicionais, pois eles eram considerados parte do problema. O realismo, o naturalismo, o academicismo classicista e mesmo a poesia da época eram todos vistos como submissos à lógica burguesa de representação do mundo, desprovidos do total alcance da imaginação e incapazes de capturar a profundidade e a complexidade humana, de modo que o Surrealismo se apresenta como a alternativa não apenas para reinterpretar a experiência tal qual ela é dada, mas transformá-la ativamente, questionando a própria consciência no qual ela se encontra enclausurada.

O Surrealismo propôs que a solução para esse problema não estava em uma nova forma de racionalidade, mas em uma subversão total dessa lógica. Se a modernidade havia aprisionado o ser humano em sua consciência de si mesmo e do mundo em que habitava, o caminho para a libertação seria a exploração e a valorização do inconsciente, que seria, nesta interpretação, a verdadeira fonte de significado e poder que teria se mantido intacta, de certa forma, às investidas das ideologias morais e às invasões do olhar científico que busca despír e desmascarar todas as coisas, sem oferecer propriamente alguma alternativa para todo o sentido que tira.

Assim, o Surrealismo se apresentou não apenas como um movimento artístico, mas como uma filosofia de vida. Sua arte era um meio para o reencantamento e a transformação, uma tentativa de provar que, por trás da fachada da razão, ainda existia uma fonte inesgotável de maravilha e liberdade. A obra de arte surrealista servia como um catalisador para dissolver a barreira entre o real e o imaginário, a relação entre a criação artística e o cotidiano não era de mera representação, mas de uma transformação ativa que ensinaria ações e resoluções nos problemas fundamentais:

O surrealismo baseia-se na crença na realidade superior de certas formas de associação até aqui negligenciadas, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Ele tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na resolução dos principais problemas da existência (Breton, 1924, p. 12).

É importante notar que a arte, nesta abordagem, de modo nenhum constitui uma finalidade em si, sequer enceta uma experiência que seja limitada a si mesma, ao contrário: o Surrealismo fez da obra de arte um "veículo" para o inconsciente ou um "catalisador" para a vida. O significado e a beleza, nesta visão, não residem na forma ou na experiência estética da obra, mas no material bruto que a inspirou (o sonho, o inconsciente) ou no choque que ela provoca no cotidiano (maravilhoso, acaso objetivo).

Nadja é a obra que melhor exemplifica a filosofia surrealista segundo Breton na prática, mostrando como a obra de arte e a vida se fundem. O livro desafia abertamente não apenas a categoria de romance, mas de literatura tradicional como um todo, em particular a abordagem burguesa e moderna dada a ela, servindo um testemunho de um encontro real que serve como prova viva dos pressupostos do movimento. O livro é a demonstração de como o "acaso objetivo" e o "maravilhoso" podem se manifestar na experiência real:

Nesta obra, considerada como uma narrativa de encontro, Breton expõe seus momentos com a personagem Nadja, mulher de alma errante que conhece por acaso, e, com a qual desenvolve uma forte relação. O autor inicia seu texto em tom ensaístico, refletindo sobre si, e relatando uma série de acontecimentos de sua vida que sustentam a crença surrealista naquilo que se denomina acaso objetivo. Segundo o Surrealismo, acaso objetivo é a manifestação de uma subjetividade projetada num objeto, isto é, são as 'petrificantes coincidências' às quais se refere Breton no decorrer da obra em questão (Ornelas, Dos Santos, 2016, p. 259).

O encontro de Breton com Nadja se dá na rua, sem motivo aparente, e ela se torna o ponto de virada de sua vida. Breton vê Nadja não como uma mulher, mas como um símbolo vivo dos poderes inconscientes, um choque poético que suscita o maravilhoso justamente por ser obra da vida (e não "obra de arte"), e também uma espécie de representação do próprio ímpeto surrealista. Suas falas e ações imprevisíveis, sua forma de ver o mundo e sua própria história de vida (marcada pela loucura) eram, para ele, a prova de que a lógica da razão é limitada. Nadja é a materialização das forças irracionais que o Surrealismo buscava explorar.

O automatismo psíquico e a questão da forma

O automatismo psíquico é o conceito central e o método-chave do Surrealismo, tal como definido por André Breton. O automatismo foi concebido para ser uma forma de escrita e de criação que contornasse os guardiões da modernidade: a razão, a consciência, a lógica, o senso comum e a moralidade. A escrita automática era uma tentativa de abrir um canal direto para o inconsciente, permitindo que o pensamento fluísse em sua forma mais pura. Breton o definiu no Primeiro Manifesto Surrealista da seguinte forma:

Automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (Breton, 1924, p. 12).

53

O objetivo do automatismo não era produzir um texto literário no sentido convencional. Breton acreditava que o que a mente produzia quando não estava sob o controle consciente era mais autêntico e revelador. A escrita automática, portanto, buscava ser um registro fiel e imediato desse "fluxo do inconsciente", valorizando a rapidez, a espontaneidade e a total ausência de censura. A beleza surrealista não estava na harmonia de um poema ou romance bem construído, mas no choque, na quebra e na justaposição inesperada de ideias.

O Surrealismo via a criação artística intelectualmente planejada como mais uma manifestação do "homem moderno" racional: "Em *O Arco e a Lira*, Octavio Paz faz uma defesa da inspiração e da espontaneidade na criação poética. A idéia de que o poema deva ser 'trabalhado' seria, diz, subordinação à ideologia do trabalho." (Willer, 2007) Porém, é importante notar que o automatismo nunca foi concebido como um absoluto e irresistível fluxo sem intermédio algum do artista mesmo, mas como um pendor para o extremo do inconsciente:

Não há escrita automática pura, conforme reconheceu Breton em 'Le message automatique', ensaio de 1933 publicado na coletânea *Point du jour* (Gallimard, 1970), ao observar que seria 'quase supérfluo nos embarçarmos com uma divisão da escrita dita de modo corrente 'inspirada', que pretendemos opor à literatura de cálculo, em escrita 'mecânica', 'semi-mecânica' ou 'intuitiva', esses três qualificativos não visando senão a dar conta de diferenças de graus' [...] A negação da inspiração nada mais seria

que transposição da ideologia burguesa do trabalho (Willer, 2007).

A manifestação mais direta do automatismo psíquico está em *Os Campos Magnéticos*, livro que Breton escreveu com Philippe Soupault em 1920 e considerada a primeira obra surrealista. Os dois autores se revezavam para escrever de modo completamente espontâneo, sem qualquer planejamento ou correção, como prescreve a técnica da escrita automática. O resultado é um texto fragmentado, cheio de justaposições inesperadas e imagens oníricas, que não faz "sentido" lógico ou racional, mas que era visto por Breton como a prova do potencial criativo e libertador do inconsciente, uma demonstração do que ele mais tarde descreveria no Manifesto.

Em *Nadja*, o automatismo se manifesta principalmente na não-linearidade da narrativa. A história é construída a partir de digressões, pensamentos e associações livres de Breton: ele salta de um encontro com Nadja para a descrição de um objeto, de uma foto de um prédio para uma lembrança de sua infância. Essa estrutura reflete a ideia do automatismo, onde o pensamento não é controlado pela lógica, mas flui de forma livre e associativa. O próprio ato de Breton registrar esses encontros, conversas e coincidências é um gesto automático, pois ele está deixando a vida ditar a obra, em vez de impor a ela uma estrutura narrativa coerente, linear, racionalizada e planejada pelo artista.

De modo que pode-se argumentar que o automatismo psíquico é precisamente o meio e mecanismo pelo qual o Surrealismo almejou permitir o reencantamento da vida: se a vida se tornou desencantada porque o homem moderno tornou-se prisioneiro da própria razão e consciência, para enxergar a magia de novo, era preciso um "despertar", um "sacudir do sono", um choque violento ou banho de água fria que o tirasse do torpor da lógica, que tinha a função de quebrar as defesas da mente racional. Ao ler um poema de escrita automática, ou mesmo no fluxo de *Nadja*, o leitor frequentemente se depara com tensões contraditórias e mesmo rupturas semânticas completas, e a falha da interpretação, que busca incessantemente o sentido em tudo que encontra, forçava o inconsciente a emergir.

A obra surrealista servia como um "guia" para ver o mundo do modo surrealista. Depois de ler *Nadja*, por exemplo, a ideia era que o leitor começasse a ver o mundo cheio de "acaso objetivo" e de tais coincidências significativas. O

"maravilhoso" não estava no quadro surrealista; o quadro servia para que o leitor percebesse o "maravilhoso" em uma vitrine de loja ou em um encontro na rua. A "magia", o "reencanto", portanto, não estava na obra de arte em si, mas no que ela fazia à mente do espectador: ela ensinava um *como* em vez de apenas relatá-lo; demonstrava em vez de apenas registrar.

Apolíneo, dionisíaco e o conceito de estética

Se pensarmos em "estética" no sentido mais geral, ela é o ramo da filosofia que investiga a natureza do belo, do feio, do sublime, do trágico e da experiência sensível e artística, tanto na criação quanto na recepção. Quando nos aproximamos de Nietzsche, a estética deixa de ser apenas "teoria do belo" para se tornar quase uma fisiologia da arte: uma interpretação da produção artística como expressão de forças vitais. A estética não é um estilo, uma moda ou mesmo uma propriedade de alguma obra de arte, ela é antes um nome que se dá ao estudo da arte mesma e, por conseguinte, uma palavra que se torna associada a tal tipo de arte. Portanto, quando Nietzsche desenvolve a oposição e complementaridade entre o apolíneo e o dionisíaco como o núcleo da filosofia da arte em *O Nascimento da Tragédia*, pode-se dizer que ele está considerando, neste caso, a "estética helênica", que é seu objeto principal de estudo, a partir do qual ele extrai suas interpretações.

55

Contudo, Breton no Manifesto declara sentenciosamente que o automatismo psíquico está "fora de toda preocupação estética ou moral", mas será concebível falar em "arte sem preocupação estética"? Ao que parece, Breton quis se distanciar da ideia de "estética" herdada da arte burguesa do seu tempo, aquela do "belo" como ornamento, harmonia formal, arte para contemplação inerte, afetação decorativa, a arte como moda de salão, arte pela arte, etc; é algo mais próximo de uma espécie de "esteticismo", pois o próprio Surrealismo se revela como um projeto estético quando analisado pelo crivo da filosofia. Para tanto, convém apresentar a dualidade dos princípios artísticos apolíneos e dionisíacos como apresentados por Nietzsche, através dos quais podemos interpretar como o Surrealismo se situa no campo de forças artísticas da própria natureza humana. Como argumenta Nietzsche,

Muito ganharemos para a ciência da estética se chegarmos não apenas à compreensão lógica, mas à direta certeza intuitiva de que a evolução da arte está vinculada ao dualismo do *apolíneo* e do *dionisíaco*; [...] Para compreender melhor esses dois impulsos, pensemos neles, inicialmente, como os diferentes mundos artísticos do *sonho* e da *embriaguez*, cujas manifestações fisiológicas apresentam um contraste que corresponde àquele entre o apolíneo e o dionisíaco (Nietzsche, 2020, p. 27-28).

Apolíneo vem de Apolo, deus da luz, da ordem, da proporção, da medida, da forma, da figura, da harmonia bem pensada, é a força que cria limites, molda contornos e dá forma àquilo que, sem isso, seria apenas caos. O apolíneo reforça a consciência do eu, das fronteiras entre um sujeito e outro; sua metáfora fundamental é o sonho não como delírio, mas como imagem bela e ordenada, que oferece clareza na representação e interpretação da vida. Os gregos não tinham uma palavra que corresponde à nossa “consciência”, mas evidentemente é Apolo a divindade que se liga a tal dimensão da vida humana. Toda as artes figurativas pertencem ao domínio apolíneo: a pintura, a escultura e as formas poéticas (as imagens, narrativas, metáforas, analogias, etc) todas haurem seu deleite precisamente do prazer no sonho contemplativo.

Por outro lado, dionisíaco vem de Dioniso, deus do vinho, da música, da dança, do êxtase coletivo, da embriaguez, da desmedida, da dissolução das fronteiras individuais. Em tensão com os preceitos apolíneos, é a força que dissolve aquelas formas, limites e individualidades, mergulhando o sujeito numa experiência de unidade com o todo, numa embriaguez que provoque fusão de fronteiras: música, dança frenética, paixão intensa, misticismo e substâncias inebriantes. O dionisíaco é o retorno à pulsação primordial da vida, à energia instintiva que ignora convenções, o dionisíaco reconcilia o homem com a dimensão trágica da vida, fazendo-o aceitar e até celebrar o sofrimento como parte do todo. A música é a arte dionisíaca por excelência, mas o dionisíaco também representa o lado intenso, místico, transgressor, extático da obra de arte, em particular da poesia lírica e da tragédia: aqui já se nota que, apesar da oposição, o apolíneo e o dionisíaco podem invadir um ao outro, se misturar, se confundir, se desafiar e nisto gerar obras de caráter misto, avaliadas por Nietzsche como o ponto alto de toda a produção artística, como as tragédias mesmas o foram, segundo sua descrição.

É importante salientar que a formulação moderna destes conceitos extrai deuses como que a essência artística captada pelos gregos e estruturada nas figuras de Apolo e Dioniso. Não é apenas uma “estética helênica”, são os dois princípios artísticos da figura e da música, da ordem e do caos, da medida e da ruptura, modelados pela sabedoria helênica nesse par de divindades artísticas. Assim, é possível avaliar toda a evolução da arte (que não é linear) através de suas expressões apolíneas e dionisíacas e da inevitável e fecunda tensão entre elas, pois são “poderes artísticos que irrompem da própria natureza, *sem a mediação do artista humano*” (Nietzsche, 2020), quer dizer: o deleite figurativo dos sonhos e o êxtase da embriaguez existem antes, depois e além de toda arte, sendo o artista uma espécie de imitador dessas forças, aspecto que ressoa com o preceito surrealista de fazer arte sem intermédio da consciência do artista, embora aqui se refira estritamente não à prática, técnica, feitura ou confecção de obras de arte, mas aos impulsos artísticos mesmos, como o sonho de cada um durante o sono, ou os estados de embriaguez e encantamento que surgem do amor, da primavera e do vinho.

57

O Surrealismo, tal como formulado por André Breton, pode ser visto como um movimento que deliberadamente pende para o polo dionisíaco, desafiando abertamente os preceitos apolíneos da ordem, da medida, da consciência e do indivíduo. Ao propor o “automatismo psíquico” como método de criação artística, buscava liberar a imaginação das amarras racionais e formais numa tentativa de dar voz às forças instintivas e inconscientes. A valorização do sonho, do acaso e das imagens inusitadas visava romper as estruturas fixas do pensamento lógico e, assim, reabrir o contato com dimensões mais profundas da experiência, mas aqui há um ponto importante de reflexão sobre a própria concepção surrealista do “inconsciente”: as imagens e símbolos que emergem no sonho ou no automatismo, por mais espontâneos que pareçam, já passam por algum grau de ordenação, tal como o próprio sonho, que, mesmo nas suas distorções, organiza conteúdos em narrativas e figuras reconhecíveis. Apolo, como deus da poesia, também é aquele que está sempre presente na palavra, no sentido e na figura poética. Isso sugere que o apolíneo está sempre presente, mesmo onde se deseja eliminá-lo: ele é a força natural que *permite* a linguagem e a imagem, não há palavra ou símbolo sem intermédio do impulso apolíneo das formas e da aparência.

A própria ideia de “reencantamento da vida” se alinha profundamente com ambas as linhagens artísticas do apolíneo e do dionisíaco, mas é principalmente neste último em que o encanto da vida mesma se manifesta em sua maior potência, em particular nas celebrações com música, dança, canto e embriaguez literal:

Sob o encanto do dionisíaco não apenas se renova a aliança entre um ser humano e outro; também a natureza alienada, hostil ou subjugada celebra novamente a festa de reconciliação com seu filho perdido, o ser humano. [...] Agora o escravo é um homem livre, agora se quebram as rígidas, frias barreiras que a necessidade, o capricho ou a ‘impudente convenção’ estabeleceram entre os homens. [...] Cantando e dançando se manifesta o ser humano como membro de uma comunidade superior; ele desaprendeu a andar e falar e está em vias de ascender pelos ares a dançar. Em seus gestos fala o encantamento. Assim como agora falam os animais e a terra dá leite e mel, também ressoa de dentro dele algo sobrenatural: ele se sente deus, agora caminha encantado e elevado, como via os deuses andarem nos seus sonhos. O ser humano não é mais artista, tornou-se obra de arte [...] (Nietzsche, 2020, p.31).

Mesmo o êxtase das celebrações dionisíacas não eram inteiramente caóticas, pois envolviam batidas de instrumentos de percussão e o canto rítmico de versos repetidos, que auxiliavam os entusiastas a entrarem no frenesi dionisíaco, revelando que mesmo a mais selvagem, alheia, antiga, instintiva das artes, a música, a mais despreendida da linguagem e da consciência, principal viés do dionisíaco, ainda depende justamente de sua modulação, de ordem, de estrutura e regularidade para atingir seu efeito. O dionisíaco pode ser uma conexão com as forças primordiais da natureza e uma ruptura severa com a linearidade do eu consciente, do indivíduo e do sujeito determinado e limitado pelas imposições e normas sociais, mas ele conquista este efeito artístico *deliberadamente*, através da intencional manipulação dos seus elementos, seja na música, seja na poesia lírica ou trágica.

Visto por essa ótica, o Surrealismo pode ser interpretado como um experimento estético que buscou expandir o espaço do dionisíaco dentro da criação artística moderna. O desafio está no fato de que, segundo Nietzsche, o vigor da arte não vem de um dos polos isoladamente, mas do diálogo vivo entre forma e caos, medida e excesso, sonho e êxtase. Uma arte inteiramente entregue ao dionisíaco corre o risco de perder a forma que dá permanência à intensidade.

Sem o elemento apolíneo, a experiência pode ser vívida no momento, mas é efêmera e difícil de transmitir com igual potência a outros, pois falta justamente a ordem que a fixa numa obra de arte.

Deste modo, o Surrealismo pode ser compreendido como um projeto estético: Surrealismo tem uma visão de mundo e filosofia de vida, privilegia certos procedimentos criativos (automatismo, colagem, sonho, acaso), valoriza certos efeitos estéticos (estranhamento, choque, liberdade onírica), existe na tensão entre os impulsos apolíneos e dionisíacos, e se define contra outras estéticas (realismo burguês, naturalismo acadêmico). O automatismo psíquico, longe de ser “esteticamente neutro” ou “desprovido de preocupação estética”, é uma escolha estilística e valorativa: ele valoriza o inconsciente, a suspensão do controle racional, a valorização da pulsão e do acaso como fonte de inspiração. Isso é fazer estética, porque implica decidir o que vale como arte e como deve ser expresso. O “automatismo psíquico” como Breton o concebe é uma tentativa de se livrar do controle racional, mas ele o faz através de um procedimento deliberadamente construído (regras do automatismo, recusas de certos conteúdos, escolha de suportes, curadoria de resultados), o que já é consciente e estético — ou, se for recusado que Surrealismo se trata de arte e estética, então seria necessário interpretá-lo como consciente e filosófico, todavia, as claras manifestações de Breton e do Surrealismo indicam que sua própria natureza se dá no eixo estético.

59

Ritmo na poesia: o feitiço e o encantamento

Segundo Nietzsche, a arte nasce e existe da tensão fecunda entre o apolíneo e o dionisíaco, conforme esses dois impulsos artísticos se manifestam na própria natureza humana, sendo o artista uma espécie de imitador dessas formas primordiais e um criador intencional de “mundo” e de obra de arte. É no ritmo, portanto, que encontramos, no âmbito da arte, uma de suas expressões mais fundamentais e gerais. A interpretação de “ritmo” é bastante liberal atualmente, mas, para sermos conceitualmente exatos, ritmo na poesia é estritamente métrica:

O ritmo é um tipo de simetria, uma harmonia resultante de certas combinações e proporções regulares. A ideia de ritmo

está intrinsecamente ligada à ideia de tempo, duração. O ritmo se manifesta através do movimento de um fenômeno que se desdobra no tempo, pondo em relevo repetidamente algum aspecto desse fenômeno. Repetição e expectativa são duas propriedades essenciais no processo de percepção do ritmo (Cagliari, 1981, p. 123).

Manuel Cavalcanti, ainda no prefácio do seu “Ritmo e poesia”, assevera que “[...] a condição fundamental para estabelecimento do ritmo é a repetição no tempo ou no espaço [...]” (Cavalcanti, 1973, p. 5). Ou seja: ritmo é repetição, regularidade, simetria e expectativa de padrão que se realiza. O problema para a compreensão do ritmo na língua brasileira é justamente o fato de que a métrica nacional ainda se encontra atada às configurações da língua portuguesa, limitando-se a operar em versos puramente silábicos, com poucas exigências de acentuação regular, contudo, veja-se o que diz Antônio Cândido sobre: “Ritmo é, pois, uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada” (Candido, 2006, p. 44).

Todavia, mais do que um elemento técnico ou ornamental, o ritmo é um princípio estruturador que acompanha a arte desde suas origens rituais, unindo medida e embriaguez, forma e êxtase, como que trazendo tanto a intensidade dionisíaca quanto a mesura apolínea em si. Ele não apenas organiza a experiência estética no tempo, mas atua diretamente sobre o corpo e o espírito, envolvendo o ouvinte ou leitor numa cadência que persuade, seduz e encanta. É nesse sentido profundo que Nietzsche, ao falar do ritmo, revela a sua função vital, inseparável do próprio ato artístico, e ligando-o às origens da própria poesia:

Naqueles velhos tempos que viram nascer a poesia, a utilidade era o que se tinha em vista, uma grande utilidade — quando se deixou o ritmo permear o discurso, aquela força que reordena todos os átomos da frase, que manda escolher as palavras e dá nova cor aos pensamentos, tornando-os mais escuros, mais alheios, mais distantes: sem dúvida, uma *utilidade supersticiosa!* Mediante o ritmo, um pedido humano deveria se inculcar mais profundamente nos deuses, depois que as pessoas notaram que a memória grava mais facilmente um verso que uma fala normal; também acreditaram que por meio do tique-taque rítmico podiam ser ouvidas a distâncias maiores; a oração ritmada parecia chegar mais perto dos ouvidos dos deuses. Mas, sobretudo, desejaram tirar proveito daquela sujeição elementar que o ser humano experimenta ao escutar música: o ritmo é uma coação; ele gera um invencível desejo de aderir, de ceder; não somente os pés, a própria alma segue o compasso — provavelmente, as pessoas concluíram, também a alma dos deuses! Assim, procuraram *coagi-*

los mediante o ritmo, exercendo um poder sobre eles: jogaram-lhes a poesia como um laço mágico (Nietzsche, 2012, p. 95).

Se o apolíneo e o dionisíaco são as forças fundamentais da arte, o ritmo é talvez o lugar privilegiado onde elas se encontram e se fundem. Ele mede e organiza, mas também embriaga e arrasta; é forma sensível e, ao mesmo tempo, impulso vital. Desde os cantos rituais até a poesia métrica, o ritmo atua como fundamento encantatório, capaz de transformar a percepção e marcar o espírito. O que Nietzsche evidencia é que o ritmo não é uma invenção arbitrária ou um artifício burguês, mas um elemento estético fundamental da música e da poesia. Ele emerge do próprio corpo, da pulsação e da respiração, e ao mesmo tempo se oferece como forma consciente de ordenar essa energia. Essa dupla natureza é justamente o que faz dele um dos elementos mais potentes da criação artística.

Ritmo é experiência estética imediata e um poderoso fator de encantamento: ele atua diretamente no corpo e na mente antes mesmo de qualquer interpretação racional. Ritmo cria presença e intensidade ao impor uma cadência, ele transforma o tempo comum em tempo ritual, suspenso, no espaço mágico onde o encanto se dá. É uma forma de encantamento sensível, corporal, instintivo e inconsciente que atravessa culturas e épocas, mas que exige disciplina, medida, forma e consciência do artista. De danças tribais a poemas épicos, ritmo é uma constante em práticas artísticas e religiosas que buscavam manter a vida permeada pelo sagrado ou pelo maravilhoso:

Não somente nos cânticos rituais, também nos cantos profanos mais antigos há o pressuposto de que o ritmo exerce uma força mágica; por exemplo, quando se apanha água ou se rema, o canto é um encantamento dos demônios que se acredita estarem agindo ali, ele os torna complacentes e cativos, instrumentos dos homens. Toda vez que se age, há motivo para se cantar — *toda* ação está ligada à ajuda dos espíritos: as encantações e fórmulas mágicas parecem constituir a forma primeva da poesia. Se o verso era usado igualmente nos oráculos — os gregos diziam que o hexâmetro fora inventado em Delfos —, também aqui o ritmo devia exercer uma coação. Pedir uma profecia significava, originalmente (segundo a etimologia que me parece mais provável), fazer com que se determine algo; acreditava-se poder coagir o futuro, ao conquistar o favor de Apolo — que, na mais antiga concepção, era bem que mais que um deus presciente. Tal como a fórmula é enunciada, literalmente e ritmicamente exata, ela obriga o futuro; mas ela é invenção de Apolo, que, como deus dos ritmos, pode também obrigar as deusas do destino. — Resumindo e perguntando: havia, para a antiga e supersticiosa

humanidade, algo mais *útil* que o ritmo? [...] sem o verso não se era nada; com o verso, quase um deus (Nietzsche, 2012, p. 96-97).

O ritmo marca a fala como distinta do uso ordinário da linguagem. Ele suspende a comunicação no tempo ritual, onde o que é dito adquire mais peso, mais valor, mais credibilidade. Essa é uma forma de “poder mágico” que não depende mais da superstição: mesmo em sociedades modernas, o ritmo ainda provoca atenção, adesão e memória. A perda das antigas crenças não precisa significar o fim do encantamento: o ritmo age no plano estético e psicológico, independentemente da crença literal nos deuses ou mitos. A ciência pode explicar *como* o ritmo atua no corpo e na mente, mas isso não neutraliza seu efeito: o reencantamento moderno pode, portanto, operar conscientemente: sabemos que é arte, mas isso não enfraquece seu poder de transformar a experiência.

Se o reencantamento da vida é uma meta artística, o ritmo é um de seus instrumentos mais diretos e universais, pois une forma e intensidade numa mesma experiência sensível. Afastar deliberadamente o labor estético — como no automatismo bretoniano — não significa libertar a arte, mas enfraquecê-la, tirar uma das forças que a tornam capaz de tocar, transformar e renovar o mundo vivido *por meio da experiência estética*. A confecção demorada, detalhada, consciente da obra de arte, longe de ser um luxo supérfluo ou uma “imposição da lógica do trabalho”, é a própria mediação que permite à arte realizar seu poder encantatório. Se o objetivo é reencantar a vida, o ritmo não é apenas útil na poesia, mas *fundamental*, pois ele é o elemento que mais gera coesão, intensidade e marca a obra com uma qualidade extraordinária, encantadora, feiticeira e maravilhosa. A arte, mais do que ensinar a ver o belo no ordinário, deve transformar, por seu meio artístico, o comum no sublime: arte é, neste sentido, também *criação de mundo*, mas enquanto tal ela é modelação da própria consciência, jamais abdicação desta.

O ritmo é, portanto, mais que um recurso formal: ele transforma a palavra comum em palavra encantada, capaz de se inscrever na memória e de agir sobre o corpo e o espírito e, nisto, reencanta a vida de modo muito mais duradouro do que a proposta estética do automatismo psíquico: o ritmo é uma espécie de ordenar e coagir as próprias forças caóticas do inconsciente, em vez de se abandonar completamente à ruptura semântica e à ausência de preocupação

sonora que necessariamente se associou à escrita automática. O “maravilhoso” bretoniano é uma renomeação do belo, do deleite no sonho e do prazer na embriaguez, mas sujeito à interpretação surrealista do que o belo e o prazer deslumbrado é. Todavia, na ótica nietzscheana, prepondera a noção de que o artista é um *criador*: ao *dar forma* ao maravilhoso na própria obra de arte o artista transforma o próprio mundo, pois ele expressa, na sua estética, a filosofia de vida que deu origem à arte em primeiro lugar, como que num ciclo harmonioso entre vida e arte, fisiologia e obra.

O Surrealismo rejeita inteiramente toda preocupação rítmica na poesia, pois se trata de *métrica*, de estruturação formal e consciente do verso, algo que exige esmero e também se encontra associado a tradições clássicas. Afastar a “preocupação estética” em prol de “automatismo” não é neutralidade: é uma decisão estética por si só e, neste caso, uma que pode reduzir certas possibilidades expressivas da arte e, com isto, também sua capacidade de transformar a vida, o mundo e o homem. Idealizar o automatismo e negar a forma pode ser uma limitação severa ao encantamento: se a arte abdica de estruturar a experiência (seja por ritmo, composição, harmonia ou outro meio), ela perde a tensão criativa que gera os efeitos mais encantatórios e transformadores que são próprios dela.

63

Caso de estudo: “O Poema”, de Mário Cesariny

Nesse sentido, podemos considerar o principal nome do Surrealismo em Portugal, Mário Cesariny, como um exemplo do automatismo psíquico e das tensões aqui colocadas em questão. Cesariny foi poeta, pintor, ensaísta e fundador do Grupo Surrealista de Lisboa enquanto adepto militante do surrealismo ortodoxo, como explica Garcia citando o trabalho de Marinho, cuja crítica:

[...] ressalta em diversos pontos a tutela da escrita cesarinyana para com a obra de Breton, afirmando que, já nos primeiros poemas em que Cesariny critica o neorrealismo, ‘o espírito e as influências de Breton e das suas doutrinas já calavam fundo no escritor português’, e observa enfim, de modo categórico, que Cesariny aceita ‘quase sempre devotamente todas as teorias do mestre André Breton’ e inclusive tentou freqüentemente ‘imitar’ o surrealismo francês. O estudo de Marinho explora largamente esse conceito, mostrando como a produção poética de Cesariny está conduzida em grande parte com base nos preceitos de Breton. Por outro lado, Marinho também dá ênfase à ideia de que Cesariny

constrói uma poética pessoal, com características próprias em relação ao surrealismo francês (Garcia, 2009, p. 97).

Ao relacionar liberdade e imaginação com o automatismo, este poeta também associa sua estética à renúncia do controle racional, abertura ao acaso, preferência por associações livres e chocantes, visando tocar o inconsciente por meio da ruptura e do desregramento formal e mesmo linguístico. O compromisso com a estrutura do ritmo, o esmero na confecção artística e o zelo demorado na criação são deixado de lado em prol da espontaneidade e da liberdade surrealista. Estas questões rítmicas e estéticas podem ser observados se analisarmos “O Poema”, de Mário Cesariny, que se volta para o próprio processo de criação e experiência estética:

O poema

/ - / - - - / -
Faz-se luz pelo processo

/ - - - / - / -
de eliminação de sombras

/ - / - - / -
Ora as sombras existem

- / - - - - / - / - / -
as sombras têm exaustiva vida própria

- / - / - / - - / - - / - / - / -
não dum e doutro lado da luz mas no próprio seio dela

/ - - / - / - - - / - / -
intensamente amantes loucamente amadas

- / - - / / - - / - / -
e espalham pelo chão braços de luz cinzenta

/ - - / - - / - - / - - / -
que se introduzem pelo bico nos olhos do homem

- / - / - / - / - /

Por outro lado a sombra dita a luz

/ - - / - - / - - / -
não ilumina realmente os objectos

- - / - / - - - / -
os objectos vivem às escuras

/ - - / - / - - - / -
numa perpétua aurora surrealista

/ - / - - / - - - /
com a qual não podemos contactar

- / - - / -
senão como amantes

/ - - / -
de olhos fechados

- / - - - / - - - / -
e lâmpadas nos dedos e na boca

65

Em relação à escansão, o foco não é na contagem de sílabas, mas na cadência estabelecida pela alternância de sílabas fortes (principalmente as tônicas e, ocasionalmente, as acentuadas pela pronúncia, ambas representadas pela barra “/”) e sílabas fracas (representadas pelo hífen “-”), pois este é o elemento que constitui o ritmo do verso (Cândido, 2006, p. 44). Vale ressaltar que a prosódia do Português Europeu apresenta peculiaridades próprias, como a pronúncia da palavra “pelo” como uma só sílaba corrida (“p’lo”), caso que deve ser considerado na escansão. O acento secundário na sílaba “in” da palavra “intensamente” também pode ser encontrado na pronúncia e intonação e foi aqui considerado.

A pronúncia também pode variar conforme o mesmo verso é recitado de forma diferente; por exemplo, a passagem “os olhos do homem” pode apresentar ou não elisão por conta da tonicidade da sílaba inicial na palavra “homem”. Contudo, como pode-se observar que este verso apresenta uma cadência ternária (quatro pés dactílicos terminando em um troqueu) que tende a evitar a elisão por conta do padrão que se repete; é criada a expectativa de batida ternária que tende

a ser realizada na recitação ou mesmo na leitura da página escrita. O verso “não ilumina realmente os objectos” também apresenta cadência ternária, com três pés dactílicos terminando em troqueu. Já o verso “Por outro lado a sombra dita a luz” apresenta cadência binária, sendo constituído de cinco pés iâmbicos.

Os demais versos tendem a apresentar cadências mistas, mas completamente distintas entre si, motivo pelo qual não se pode falar no ritmo deste poema de fato, pois organizar o verso ao redor da rigidez estrutural que o ritmo exige trairia a técnica de criação do automatismo. Como toda a linguagem necessariamente apresenta os elementos que constituem o ritmo poético, como a alternância de sonoridades fortes e fracas, as pausas e o tempo, é apenas natural que, de modo subterrâneo, uma ocorrência de ritmos intuitivos apareçam de modo incidental, porém, o manejo consciente destes elementos rítmicos (a métrica) trata-se da estruturação intencional do verso ao redor dessas cadências espontâneas e universais, próprias da linguagem mesma.

Portanto, a ausência de regularidade e padrão de cadências nos versos deste poema nos permite concluir que ele *não* apresenta ritmo no sentido musical e poético, apenas ritmo num sentido de fluxo de proeminências acentuais irregulares, pois cada verso introduz uma cadência distinta ao do anterior, negando-nos a capacidade de *prever* a cadência seguinte baseada nas anteriores, sendo esta repetição o fundamento de como o ritmo age sobre nós como força comovimente e coagidora. É evidente como os versos que apresentam cadência binária ou ternária apresentam uma sonoridade mais marcante que os demais, demonstrando como mesmo um só verso com padrão de batidas já começa a coagir o ouvido, no entanto, a irregularidade no mesmo poema nos *nega* o pleno efeito do ritmo, pois, de modo deliberado, ele evita a regularidade de passos dos “pés do verso” — e por isso mesmo nós não conseguimos sentir *no corpo* o efeito que o ritmo exerce. O ritmo é intransigível em sua exigência de regularidade estrutural.

As rupturas sintáticas e gramaticais que Cesariny emprega também não contribuem ao ritmo do verso, que frequentemente emerge ou se apoia na estrutura linguística mesma: a pontuação, por exemplo, é uma marca textual clara para a cesura, e a harmoniosa integração entre semântica, sintaxe, cadência e tempo do poema são os elementos que, juntos, criam uma experiência estética *completa*, pois os está unificando numa só totalidade que é mais do que apenas

sentido e representação, justamente porque inclui o ritmo como modulador da sonoridade e, portanto, da comoção somática que o poema é capaz de exercer. Considerando que a estética surrealista prioriza o “inconsciente” (segundo sua concepção) sobre a consciência representativa dos conceitos e do sentido, nota-se, somente nisto, que a aderência à tendência moderna de descartar a métrica não colabora para a proposta surrealista de explorar o lado inconsciente humano por meio da arte.

Isto nos leva diretamente ao próximo ponto da análise, que é justamente a exploração semântica deste poema de Cesariny, que se volta para a própria produção poética e experiência estética, jogando a sua luz na própria sombra que produz, por assim dizer. A estética surrealista do choque e quebra de sentido é aqui evidente em Cesariny; é mesmo o objeto às sombras sobre o qual ele despeja uma luz que não ilumina, apenas dispersa a si mesma num poema que ironiza a própria potência poética de representação e, portanto, de transfiguração da realidade. A plasticidade da poesia é aqui tratada de modo suavemente cínico, como se o anseio de dar forma através da luz fosse ele mesmo uma espécie de cegueira em relação “aos objetos”; daí que Cesariny coloca a sombra no seio da luz e a luz como que ditada pela sombra.

67

É interessante observar como esta dicotomia que ele escolheu reflete um dos problemas mais fundamentais da filosofia: a distinção entre “aparência” e “essência”, entre “percepção sensível e pensamento representativo” e aquela “coisa-em-si kantiana”. Ao misturar e confundir luz e sombra como o fazer, ele inclusive toca na antiga intuição de Heráclito de que “Tudo possui o seu oposto em si a todo momento” (Nietzsche, 2011), para apresentar a insistência da luminosidade consciente de modo contraditório, como se a própria consciência do objeto já fosse uma traição do objeto, uma *falsificação*. Cesariny parece tentar introduzir a estética surrealista como uma forma de superar o que ele mesmo introduz como uma espécie de impossibilidade da luz (pensamento, consciência, razão, sentido, conceito, representação, Apolo) de realmente iluminar àquilo sobre o qual incide, insinuando que a experiência tátil e o êxtase corpóreo (Dioniso) seria preferível às nossas tentativas de extrair algum sentido de seu poema: mas como o poeta se vê forçado, pela natureza da linguagem, a nos introduzir esta *imagem* por meio da visualização, da metáfora, da estruturação

conceitual e ordenação semântica sem as quais o poema entraria em colapso semântico, nos negando qualquer interpretação ou fruição possível.

Assim, podemos observar as contradições fundamentais do projeto Surrealista neste poema mesmo, conforme ele nos convida à autorreflexão sobre a poesia, o processo criativo e o próprio movimento. Breton o apresentou como a chave-mestra para todos os grandes problemas da vida, mas, ao analisarmos “O Poema” de Cesariny, que se mostra fiel aos preceitos estéticos, de que modo podemos encontrar algum fator de “re-encantamento da vida”? A ausência de padrão de cadências rítmicas nega o efeito encantatório próprio do ritmo, como observamos. Já em relação à semântica, Cesariny aqui apresenta a estética surrealista como a *superação* das circunstâncias e limites da percepção consciente humana, mas só consegue falar da estética que ele mesmo propõe como uma experiência *tátil*, algo que a experiência de um poema não pode oferecer senão enquanto recorrendo aos mesmos recursos que são próprios de sua natureza, no caso: a representação imagética e conceitual, a coerência semântica, a estrutura linguística e sonoridade do verso.

Além, um dos principais problemas da filosofia da mente no momento é a questão da experiência ser fundamentalmente consciente (Chalmers, 1995), o que nos obriga a considerar qualquer tipo de experiência (um pensamento, um texto, uma música, um toque, um sentimento, uma sensação) como um evento consciente. Apesar de Cesariny insinuar que a “perpétua aurora surrealista” envolve “os objectos”, no fundo toda a produção artística do Surrealismo é, inevitavelmente, uma reconfiguração de sentido na consciência humana que se realiza por meio das experiências estéticas e das declarações racionais e teóricas que ele mesmo propõe. O fato de Cesariny sentir a necessidade de incluir, de modo explícito, a palavra “surrealista” também parece um indício de como o movimento precisa se apoiar nesta autoconceitualização para que saibamos o “modo correto” de ler este poema, já que a negação da clareza conceitual constitui um dos eixos fundamentais desta poética.

O anseio de choque e ruptura semântica é precisamente o motivo pelo qual o surrealismo precisa tanto se explicar por meio de Manifestos e teorias. Se o inconsciente é abstrato e não tem forma, então ele pode apenas ser inferido através daquilo que nos é conscientemente acessível (experiência sensível, sentimentos, pensamento conceitual) e então *representado* dentro deste regime

consciente. Daí que a estética surrealista busca *representar o inconsciente como experiência consciente* por meio da técnica do automatismo, que foca inteiramente no fluxo interno do próprio poeta durante o processo criativo, ou seja: o automatismo é uma espécie de lirismo autorreferencial que veste o Eu com o nome de “inconsciente” e o projeta como “universal”, muito mais centrado mais na expressão do fluxo interior do poeta do que na produção de uma experiência estética compartilhável.

Em última análise, a tentativa surrealista de reencantar a vida não parece alcançar seu objetivo precisamente porque rejeita as mediações estéticas que tornam este encantamento possível. Se os impulsos espontâneos da arte que chamamos de apolíneo e dionisíaco são ambos encantatórios pela própria natureza enquanto modalidades artísticas, então a renovação constante e canalização destes impulsos é o caminho para o reencantamento do mundo. O automatismo psíquico, ao abdicar da forma e da vontade de coerência semântica, pretende abandonar Apolo, mas vê-se obrigado a empregar elementos apolíneos de representação para as próprias criações, enquanto confina a criação ao interior do próprio poeta. Mesmo Dioniso, o deus do êxtase, exige estrutura musical e regularidade de batidas para suscitar estados extraordinários de consciência. Segundo esta perspectiva estética, o reencantamento não nasce necessariamente da transgressão e da negação da consciência, mas da sua criação e transfiguração consciente.

69

Referências

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. 1924. Disponível em: https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf. Acesso em 05 de agosto de 2025.

BRETON, André. *Nadja*. Tradução de Ivo Barroso. Cosac Naify, UNICAMP, 2007.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Elementos da fonética do português brasileiro*. Tese de Livre Docência, São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, 1981.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. FFLCH-USP São Paulo, 2006.

CARDOSO, Matêus Ramos. *O desencantamento do mundo segundo Max Weber*. Revista EDUC - Faculdade de Duque de Caxias/Vol. 01-Nº 02, 2014. Disponível em: https://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170608150055.pdf. Acesso em 05 de agosto de 2025.

CAVALCANTI, Manoel P. *Ritmo e poesia*. Simões Editora, 1973.

CHALMERS, David J. *Facing up to the problem of consciousness*. *Journal of Consciousness Studies*, 2, No.3, pp. 200-19, 1995.

GARCIA, Juliano Silva Bologna. *Mário Cesariny, leitor da lírica europeia moderna*. Universidade Federal de Uberlândia, 2009.

MARINHO, Maria de Fátima. *O surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1987.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na era trágica dos gregos*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. 1ª edição. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Paulo César de Souza. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ORNELAS, Fernanda Taís; DOS SANTOS, Alcides Cardoso. *O feminino no surrealismo: a representação da mulher em Nadja, de André Breton*. *Lettres Françaises*, 2016.

WILLER, Claudio. *A escrita automática e outras escritas: um depoimento*. *Revista Digital Agulha*, 2007.

Escrever a vida: consciência diaspórica e expressão literária em *Cabeça fora d'água*, de Buchi Emecheta

Leonardo Júnio Sobrinho Rosa¹

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

Gloria Anzaldúa

71

Considerações iniciais

A produção literária oriunda de países africanos vem conquistando um espaço cada vez maior dentro do campo dos estudos literários no Brasil e em

¹ Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura, na linha de pesquisa Literatura e Memória Cultural, pelo Programa de Mestrado em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei (PROMEL/UFSJ). Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). E-mail: leonardo_junio@live.com Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4424-1418>.

diferentes partes do mundo. Nesse contexto, a produção literária de autoria feminina possui grande relevância, pois, como bem observa Peônia Viana Guedes (2002) no ensaio “*Can the Subaltern Speak?: vozes femininas contemporâneas da África Ocidental*”, pode-se notar que nos textos produzidos por escritoras contemporâneas africanas há uma ênfase na “tradição oral e na experiência coletiva dos diversos grupos sociais, uma estratégia literária que procura envolver o leitor na narrativa através de uma comunicação bastante direta, o uso do humor e da ironia no tratamento de temas muitas vezes dolorosos” e na firme crença da “sobrevivência física e espiritual através de uma forte ligação com os membros da comunidade” (Guedes, 2002² Por meio de suas obras, essas escritoras abordam uma ampla gama de questões e promovem debates sobre gênero, etnia, sexualidade, preconceito, dentre outros. Por essas razões, essa literatura funciona como uma “resistência ao imperialismo que rejeita fronteiras coloniais, sistemas, separações, ideologias, estruturas de dominação” (Davies, 2003, p. 80)³.

A literatura produzida por esse grupo deu-se em contexto de dupla resistência, pois as primeiras escritoras precisaram “enfrentar” o domínio masculino local, que desdenhava de suas obras e do mercado editorial que por vezes as relegava ao esquecimento. No entanto, nos últimos anos podemos observar um processo crescente de valorização de autoras mulheres e escritores(as) negros(as). Nesse cenário, escritoras como a nigeriana Flora Nwapa, a ganesa Ama Ata Aidoo e a senegalesa Mariama Bâ, somente para citar algumas, deram os primeiros passos e abriram caminho para que outras pudessem trilhá-lo. Outros nomes também merecem ser destacados, como: Ayòbámi Adébáyò, Chimamanda Ngozi Adichie, Fatema Mernissi, Paulina Chiziane, Scholastique Mukasonga, dentre outras. Essas escritoras “adotam diferentes estratégias de ação em sua luta. No entanto, um recorrente ponto em comum: a utilização da arte da palavra – uma contribuição definitiva para a literatura universal, para o movimento feminista e para a luta dos direitos humanos” (Salgueiro, 2004, p. 532).

Considerada uma pioneira da literatura feminina nigeriana, Buchi Emecheta (1944-2017) consagrou-se por retratar a condição da mulher negra de

³ São minhas esta e as demais traduções das citações em inglês utilizadas neste trabalho. No original: “*It is a new resistance to imperialism which shews colonial borders, systems, separations, ideologies, structures of domination*” (Davies, 2003, p. 80).

ascendência africana. Suas obras são marcadas pelo compromisso de corrigir os estereótipos da mulher nigeriana e africana, ao expor a realidade cotidiana e a opressão imposta pelas normas sociais. Seus romances abarcam temas como a educação feminina, a imposição da maternidade, a violência do colonialismo, a cultura que deslegitima a autonomia das mulheres e o trânsito de pessoas por diferentes partes do mundo. Seus romances fornecem uma visão efetiva das lutas sociais e culturais vivenciadas pelas mulheres na sua terra natal, assim como em território estrangeiro. Por ser um sujeito das mobilidades, muitas de suas obras se baseiam em suas próprias experiências. Romances como *Cidadã de Segunda Classe* (2018) e *No fundo do poço* (2019) mesclam elementos autobiográficos e ficcionais, pois os acontecimentos vivenciados pela protagonista de ambos os romances, se assemelham à história de vida da escritora.

A partir da análise da autobiografia intitulada *Cabeça fora d'água* (2024) e do romance *Cidadã de Segunda Classe* (2018), me proponho a investigar neste trabalho a relação presente entre a escrita de autoria feminina e experiência diaspórica. Ao longo desta reflexão, utilizo como referencial teórico as análises de Avtar Brah (1996) sobre “consciência diaspórica” e “tensão criativa”, bem como as questões relativas entre escrita e o processo diaspórico (Davies, 2003). Esta análise não se restringe somente as especificidades da literatura produzida por mulheres. Busco estabelecer um debate sobre como Emecheta demonstra sua gênese literária, entendida aqui como expressão literária, é resultante de complexas interações entre deslocamentos, pertencimento e identidade. A escrita é vista como um motor de transformação, pois permite ao escritor explorar esses conflitos e possibilita que as pessoas na diáspora desenvolvam formas de expressar identidades múltiplas que se adaptam a diferentes contextos e desafiam normas culturais e sociais rígidas.

Diáspora

A diáspora envolve diferentes tipos de deslocamentos e remete ao espalhamento de povos, à dispersão, descentramento e disseminação. Esta palavra deriva do vocábulo grego *diaspeirein*, onde o prefixo dia significa “através de”, “por meio de”, “por causa de” e traz em seu cerne “as acepções de dissociação, dispersão, movimento, passagem” (González, 2016, p. 71). Já o prefixo *speirein*

refere-se a “semente” e “pode ser associado com as ações de ‘plantar’ e ‘associar’” (González, 2016, p. 71).

Robin Cohen (1999) aponta que a noção de diáspora foi usada inicialmente no mundo clássico e que “adquiriu importância renovada no final do século XX. No passado, o termo se aplicava principalmente aos judeus e raramente aos gregos, armênios e africanos. Agora, pelo menos trinta grupos étnicos declaram-se diaspóricos, ou são assim tachados” (Cohen, 1999, p. 507)⁴. O termo diáspora tem como “origem um conceito ancestral e histórico do termo por meio de sua associação primeira com a dispersão do povo judeu – a diáspora judaica – e, a seguir, com a diáspora dos povos africanos pelo atlântico – denominada de diáspora africana ou diáspora negra” (Almeida, 2015, p. 15). Além do mais, é importante ressaltar que durante o período da colonização grega na Ásia Menor e no Mediterrâneo, a diáspora possuía uma conotação positiva, mas após a leitura cristã da diáspora do povo hebreu, ela passa a se apresentar como um espaço de exílio, onde ocorre o predomínio do sentimento de perda da identidade, da terra e do lar. Logo, a diáspora representa o trauma coletivo de um povo que saiu ou foi banido de sua terra natal e passa a viver num lugar estranho.

No ensaio “*Diaspora and the Nation-state: from victims to challengers*”, Cohen (1999) caracteriza a diáspora como:

- 1 – Dispersão originada em uma terra natal, muitas vezes de forma traumática, para duas ou mais regiões estrangeiras.
- 2 – Ou, alternativamente, a expansão para além de uma terra natal em busca de trabalho, a procura de comércio ou para futuras ambições coloniais.
- 3 – Memória e mitos coletivos sobre a terra natal, incluindo sua localização, história e conquistas.
- 4 – Uma idealização do suposto lar ancestral e um compromisso coletivo com a sua manutenção, restauração, segurança e prosperidade, até mesmo para a sua criação.
- 5 – O desenvolvimento de um movimento de retorno, que ganha aprovação coletiva.
- 6 – Uma forte consciência de grupo étnico sustentada por muito tempo e baseada em um senso de distinção, em uma história comum e na crença em um destino comum.
- 7 – Uma relação conturbada com a sociedade anfitriã, sugerindo uma falta de aceitação ou a possibilidade de que outra calamidade possa advir ao grupo.

⁴ No original: “Has acquired renewed importance in the late twentieth century. Once the term applied principally to Jews and less commonly to Greek, Armenians and Africans. Now at least thirty ethnic groups declare that they are a diaspora, or are so deemed by others” (Cohen, 1999, p. 507).

8 – Um senso de empatia e solidariedade para com membros de uma mesma etnia em outros países de assentamento.

9 – A possibilidade de uma vida diferenciada, porém criativa e enriquecedora em países de acolhimento com tolerância ao pluralismo (Cohen, 1999, p. 274)⁵

75 As particularidades apresentadas constituem-se como uma relevante estrutura teórica em virtude do empenho em delimitar as características que são essenciais para compreender o fenômeno da diáspora. O teórico retoma o trabalho desenvolvido por William Safran (1991) no artigo “*Diaspora in Modern Societies: Myths of Homeland and Return*”. Apesar das enormes semelhanças entre as argumentações defendidas pelos dois estudiosos, vemos que Cohen (1999) promove um avanço nos elementos que compõem a diáspora. Com isso, pode-se observar que a amplitude e a diversidade que são características intrínsecas à diáspora confirmam que esse fenômeno não segue padrões ou regras pré-estabelecidas e tornam esse conceito geral e abrangente. Cohen (1999) também demonstra uma grande preocupação sobre o uso indiscriminado do termo diáspora e enfatiza a necessidade de não transcender os limites conceituais, para que possamos compreender seus principais aspectos e evitar o esvaziamento do conceito.

No artigo “DissemiNação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, Homi Bhabha (2013) discute questões relativas à diáspora, a dispersão voluntária ou forçada dos povos e a reconstrução identitária desses sujeitos em outros espaços. O teórico discorre sobre o deslocamento dos povos partindo de sua própria trajetória enquanto sujeito que vivencia a experiência do trânsito na contemporaneidade. A respeito dessa questão, o crítico afirma que viveu:

Aquele momento de dispersão de povos que, em outros tempos e em outros lugares, nas nações de outros, transforma-se num tempo de reunião. Reunião de exilados, *émigres* e refugiados,

⁵ No original: “1 – Dispersal from an original homeland, often traumatically, to two or more foreign regions. 2 – Alternatively, the expansion from a homeland in search of work, in pursuit of trade or to further colonial ambitions. 3 – A collective memory and myth about the homeland, including its location history and achievements. 4 – An idealization of the putative ancestral home and a collective commitment to its maintenance, restoration, safety and prosperity, even to its creation. 5 – The development of a return movement which gains collective approbation. 6 – A strong ethnic group consciousness sustained over a long time and based on a sense of distinctiveness, a common history and the belief in a common fate. 7 – A troubled relationship with host societies, suggesting a lack of acceptance at the least or the possibility that another calamity might befall the group. 8 – A sense of empathy and solidarity with co-ethnic members in other countries of settlement. 9 – The possibility of a distinctive yet creative and enriching life in host countries with a tolerance for pluralism” (Cohen, 1999, p. 274).

reunindo-se às margens de culturas “estrangeiras”, reunindo-se nas fronteiras; reuniões nos guetos ou cafés de centro da cidade, reunião na meia-vida, meia-luz de línguas estrangeiras, ou na estranha fluência da língua do outro; reunindo os signos de aprovação e aceitação, títulos, discursos, disciplinas, reunindo as memórias de subdesenvolvimento, de outros mundos vividos retroativamente, reunindo o passado num ritual de revivescência, reunindo o presente (Bhabha, 2013, p. 227).

Os sujeitos deslocados e ou diaspóricos habitam diferentes espaços, como: fronteiras, ruas e guetos e não se desvencilham do seu lugar de origem. Esse contingente necessita lidar com as vivências provenientes de habitar um outro espaço ou de estar no lugar do outro. Além disso, com as trocas de experiências resultadas do contato entre diferentes sujeitos oriundos, ou não, de um mesmo país, gera por consequência um compartilhamento de conhecimentos, costumes, ideias e tradições. O teórico demonstra que os hibridismos culturais surgem nos momentos de grandes transformações históricas e contribuem para que a ideia de novo não seja vista como uma continuidade do passado e do presente, mas sim como um ato de tradução cultural no qual “essa arte não retoma o passado como causa social ou precedente estético: ela renova o passado, reconfigurando-o como um entrelugar contingente que inova e interrompe a atuação do presente” (Bhabha, 2013, p. 29). Diante disso, Bhabha (2013) propõe que a literatura mundial [*world literature*] que anteriormente seria “um lugar de transmissão de tradições nacionais” (Bhabha, 2013, p. 36), abra espaço para as histórias transnacionais de migrantes, colonizados ou refugiados. Os sujeitos retratados nessas obras apresentam, em suas trajetórias, “os diversos percursos e os efeitos heterogêneos da mobilidade cultural e do devir em trânsito. São também frequentemente, sujeitos do pós-colonialismo que hoje habitam cada vez mais esse espaço ambíguo e conflituoso do trânsito e das diásporas” (Almeida, 2015, p. 13).

A diáspora é um conceito geral e abrangente, ponto em que se encontra sua força e fraqueza (Brah, 1996). Por essas razões, não tenho a intenção de examinar arduamente as várias interpretações desse fenômeno. Interessa-me, no entanto, as ideias desenvolvidas por Avtar Brah (1996) na obra *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. Nesse relevante estudo, a autora enfatiza a necessidade de não teorizarmos a diáspora por meio de uma experiência histórica concreta, mas sim por meio de múltiplas vivências que estão enraizadas em

mapas e histórias singulares, que fazem da diáspora um conceito abrangente e plural. Brah (1996) também aponta a necessidade de entendermos a diáspora com base em genealogias (no sentido foucaultiano), como forma de historicizar diferentes trajetórias diaspóricas analisando suas relações com questões sociais, de subjetividade e identidade.

No cerne da noção de diáspora, está a imagem de uma viagem, mas nem toda jornada pode vir a ser compreendida como uma experiência diaspórica. Por não ser uma viagem casual e nem uma estada provisória, a diáspora remete ao estabelecimento de raízes em um outro lugar. Por isso, há a necessidade de que cada diáspora seja analisada em suas particularidades, pois este conceito está centrado em configurações de poder que diferenciam as diásporas internamente. A diáspora oferece uma poderosa crítica dos discursos de origem fixos, que também levam em consideração um desejo de um lar que não é o mesmo que o anseio de uma pátria. Segundo Brah (1996), as diásporas não sustentam uma ideologia do retorno a um lar ou uma casa e promovem uma “tensão criativa entre o discurso do ‘lar’ e da ‘dispersão’, inscrevendo o desejo de voltar para casa ao mesmo tempo em que critica o discurso de uma origem fixa” (Brah, 1996, p. 192-193)⁶.

77

A argumentação desenvolvida por Brah (1996) estabelece o relevante conceito de consciência diaspórica ou de espaço diaspórico, que, diferentemente da definição de diáspora, marca “um espaço de confluência habitado não apenas por sujeitos diaspóricos, mas também pelos ‘locais’ ou ‘nativos’ que, embora não estejam participando ativamente das mobilidades globais, são igualmente afetados por elas” (Almeida, 2015, p. 57). O espaço diaspórico se configura a partir da intersecção entre diáspora, fronteira e (des)locamentos enquanto pontos de confluência de processos culturais, econômicos e psicológicos. É o espaço no qual diferentes posições de sujeito são “justapostas, contestadas, proclamadas ou repudiadas; onde o permitido e o transgressor imperceptivelmente se misturam, mesmo quando essas formas sincréticas podem ser negadas em nome da pureza e da tradição”, pois o que está em jogo é a “experiencialidade infinita, os processos

⁶ No original: “The concept of diaspora places the discourse of ‘home’ and ‘dispersion’ in creative tension, inscribing a homing desire while simultaneously critiquing discourses of fixed origins” (BRAH, 1996, p. 192-193).

miríade de fissura culturais e de fusão que subscrevem as formas contemporâneas de identidades transculturais” (Brah, 1996, p. 205)⁸.

A autora também destaca que, para indivíduos em diáspora, a memória é fundamental para preservar vínculos com a cultura de origem, ao mesmo tempo que novos significados são produzidos. Esse tipo de consciência transcende noções binárias de identidade, abrindo espaço para subjetividades que coexistem com a sensação de deslocamento e adaptabilidade. Assim, a memória permite que o espaço diaspórico enquanto “campo discursivo” (Davies, 2010, p. 747) seja revisitado por diferentes gerações de comunidades diaspóricas.

Escrita e diáspora

A relação entre o ato de narrar e as experiências de mobilidade constituem-se como uma estratégia relevante do fazer literário e demonstram que ela não é algo recente. Nesse sentido, Walter Benjamin (2012) destaca que as narrativas centradas em comerciantes, marinheiros, peregrinos e aventureiros estão no cerne das tradições literárias. Ao retornarem dos locais que visitaram, essas pessoas descrevem seus relatos muitas vezes de forma ficcional e despertam o fascínio da narração de histórias em leitores e ouvintes. A mobilidade humana, além de ser um tema recorrente na literatura, também atua como elemento propulsor da criação literária, uma vez que muitos escritores recorrem às vivências do devir em trânsito para compor suas obras.

Eva Hoffman (1999) no ensaio “*The New Nomads*”, aponta para o fato de que estar ausente de sua terra natal cobra um preço muito alto de um indivíduo e esclarece que se há um lado positivo nesse tipo de ⁹, ele consiste na criatividade, pois “estar ‘desemoldurado’, por assim dizer, de tudo o que é familiar, cria um certo distanciamento fértil e gera novas formas de observar... O distanciamento do passado, combinado com a sensação de perda e anseio, pode ser um estímulo

⁸ No original: “juxtaposed, contested, proclaimed or disavowed; where the permitted and the transgressive imperceptibly mingle even while these syncretic forms may be disclaimed in the name of purity and tradition. (...) infinite experientiality, the myriad processes of cultural fissure and fusion that underwrite contemporary forms of transcultural identities” (Brah, 1996, p. 205).

⁹ No original: “Being deframed, so to speak, from everything familiar, makes for a certain fertile detachment and gives one new ways of observing ... The distancing from the past, combined with the sense of loss and yearning, can be a wonderful stimulus to writing” (Hoffman, 1999, p. 50-51).

maravilhoso para a escrita” (Hoffman, 1999, p. 50-51)^[10]. A condição diaspórica estimula a produção literária e ficcionalização de acontecimentos e experiências vividas. Com isso, é possível afirmar que o ato de partir configura-se como uma pré-condição para o ato de fala, escrita e para a possibilidade de empoderamento e autonomia.

Susan Friedman (2006) em “*Bodies on the Move: A Poetics of Home and Diaspora*”, defende o entendimento de a condição diaspórica estimula a ficcionalização de memórias e imaginação de futuros alternativos, por meio do que ela denomina de poética do deslocamento. O lar pode ser o local em que o corpo feminino se torna alvo de violências, que, na maioria das vezes, existe antes de um deslocamento diaspórico e continuará no novo lar, acompanhando as mulheres ao longo de todo seu percurso. Torna-se evidente a relação entre lar e o corpo feminino, que passa a ser associado como uma terra conquistada, tornando-se “discursivamente polarizado, representando por um lado, a terra bárbara, atemorizante e ameaçadora e, por outro, a terra/nação como mãe e ideal feminino” (Almeida, 2015, p. 97).

79

A diáspora é um processo em constante evolução e não pode ser entendido apenas como um estado de perda e rupturas, uma vez que, ela origina novas formas de expressão artística, subjetividade e cultura. Nesse sentido, é interessante retomar o pensamento de Carole Boyce Davies (2003), que explora de forma relevante a conexão existente entre escrita e diáspora. Usando as escritoras afro-caribenhas, a teórica investiga como a escrita torna-se um meio para negociações identitárias, resistência e construção de novas subjetividades em contextos diaspóricos. Davies (2003) argumenta que a migração cria o desejo pelo retorno, que por sua vez, estimula a reescritura do lar e da pátria, desestabilizando assim, as narrativas vistas como oficiais sobre nação e lar. Assim, a escrita pode ser compreendida como uma forma de resistência contra estruturas de dominação, pois a produção literária de mulheres negras na diáspora desafia narrativas hegemônicas da história e da memória. A escrita demonstra que a diáspora envolve múltiplos deslocamentos, pois trazem em seu cerne transições e contradições que são características das identidades e subjetividades diaspóricas. Logo, a imaginação literária “permite articular uma consciência da diáspora e da nação ao nível das experiências vividas através das diferentes modalidades de migração” (Davies, 2010, p. 751).

Buchi Emecheta: escrever na diáspora

Publicado originalmente em 1986, *Cabeça fora d'água* (2024), é o livro autobiográfico de Buchi Emecheta, no qual a escritora nigeriana empreende um poderoso gesto de autodefinição, tão caro as mulheres negras, como propõe Patricia Hill Collins em seu livro *Pensamento feminista negro* (2019). Nesta obra, a socióloga estadunidense defende a tese de que o conhecimento produzido por mulheres negras é frequentemente marginalizado dentro de instituições acadêmicas e que, para desafiar essa marginalização, é necessário recorrer a outras formas de produzir conhecimento que reflitam suas vivências. Vem daí o incentivo da autora pela escrita em primeira pessoa como uma ferramenta necessária e essencial, para permitir que mulheres negras contem suas próprias histórias, fortalecendo assim, o entendimento de que a subjetividade é um elemento relevante para a compreensão da realidade. Além disso, narrar as próprias experiências é também uma forma de resistência e empoderamento.

Em vista disso, a obra autobiográfica de Emecheta pode ser lida como uma cartografia afetiva, na qual, a escritora descreve os diferentes deslocamentos vivenciados em sua infância, suas idas e vindas entre as cidades de Lagos e Ibadan, os conflitos gerados pela colonização e as consequências da presença britânica na Nigéria. Além disso, a escritora nos conduz a Londres, cidade para onde migra com sua família em busca de melhores condições de vida em 1962. A chance de habitar o espaço londrino é vista como um ideal a ser alcançado, pois modificaria o *status* do sujeito ao retornar para a terra natal para ocupar os postos de liderança após a independência. No entanto, ao chegar no novo país ela conhece uma realidade à qual não está habituada como uma mulher negra, africana e estrangeira em uma cidade europeia predominantemente branca. Ela passa a conviver com uma cultura e tradições completamente diferentes, mas que ainda mantêm a salvo o sistema patriarcal e a opressão às mulheres.

A escritora joga luz em situações ficcionalizadas nas suas obras, demonstrando assim, o quanto o conjunto de sua obra está calcada em experiências pessoais, como mulher, imigrante, negra e pobre num país de população majoritariamente branca e marcado por xenofobia e racismo. Também são abordados os acontecimentos que ajudaram a moldar e transformá-la em uma

“escritora razoavelmente prolífica” (Emecheta, 2024, p. 09). Romances como *Cidadã de segunda classe* (2018), *No fundo do poço* (2019) e *Kehinde* (1994), trazem cenários descritos com precisão, que revelam ao leitor uma acurada perspectiva sociológica da autora e de sua percepção dos processos subjetivos de indivíduos negros. Essas narrativas abordam a vivência da diáspora e trazem em seu bojo sujeitos hifenizados e desterrados e também aqueles que “provêm de famílias diaspóricas, mas ocupam um espaço outro intermediário e intermediado no país anfitrião, sem deixar de experienciar o deslocamento, a desestabilização, o desenraizamento que a história familiar lhes confere como herança” (Almeida, 2015, p. 67).

Essas obras oferecem uma visão privilegiada das lutas sociais e culturais vividas pelas mulheres nigerianas em sua terra natal, bem como no território estrangeiro. Nelas é possível observar como a questão do poder e do território é crucial para compreender os conflitos enfrentados pelos indivíduos que vivem em países pós-coloniais e que se deslocaram de seus países para habitar o espaço do antigo colonizador. Além do mais, os romances refletem sobre temáticas recorrentes em narrativas de escritoras diaspóricas, como: o lar, o corpo feminino, a vida na cidade cosmopolita e a construção identitária das protagonistas (Almeida, 2015). As transformações da subjetividade são desenvolvidas através da rejeição das convenções impostas às mulheres, pois “alcançar a igualdade de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades, além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta” (Carneiro, 2019, p. 320).

Essas transformações da subjetividade não ocorrem de forma abstrata, mas encontram na linguagem e na escrita um espaço privilegiado de elaboração e resistência. É nesse sentido que chama a atenção o lugar que a escrita e o processo de se tornar escritora passam a ocupar nessas narrativas. O ato de escrever e contar histórias se “*transforma* assim em *instrumento de tomada de consciência*. (...) O ato de escrever se reveste de uma importância política capital, ele age como estímulo diante da passividade imposta pelas condições sociais” (Ortiz, 2014, p. 429; grifo meu). A utilização da escrita representa um ato de poder, pois ela era utilizada por grupos dominantes como um critério de hierarquização e de dominação de povos. A posse da escrita pelo grupo dominado simboliza a chance de visibilidade e de romper as amarras da opressão. Esse fato ilumina um dos

sentidos do título da autobiografia, pois ela escreve para “manter a minha cabeça fora d’água nesta sociedade indiferente – que provavelmente também está conseguindo me deixar indiferente e retraída é um milagre” (Emecheta, 2024, p. 14).

O processo de escrita de Emecheta é pautado pelo tempo da maternagem de seus cinco filhos. Ela escreve enquanto os filhos dormem ou estão na escola, para elaborar seus medos, anseios e o receio de que algo faltasse para seus filhos. Inscrevendo a experiência de uma mãe sem idealizações, a autora traça e efetiva um projeto literário sem abrir mão de criar dignamente seus filhos. Nesse sentido, convém retomar a dedicatória do livro *Cidadã de segunda classe* (2018), na qual, a escritora dedica o livro aos seus filhos, “sem cujos adoráveis ruídos de fundo este livro não teria sido escrito” (Emecheta, 2018).

A profissionalização de Emecheta como escritora é descrita por diferentes pormenores, bem como a recepção de cinco livros que antecedem a publicação de suas memórias. É também retratado o violento episódio de ter o original de seu primeiro romance destruído por seu marido. Esse acontecimento marcante também é descrito em *Cidadã de segunda classe* (2018), onde vemos que a transformação vivenciada por Adah incomoda fortemente seu marido, que pertence a uma cultura que não via vantagens em ter uma mulher instruída. Alegando que a família se aborreceria por causa do livro, Francis o queima, conforme vemos a seguir.

Agora Francis estava com aquele sorriso nauseante no rosto, e Adah pressentiu que estava orgulhoso de algum feito heroico. Quando ele apanhou a última folha ela viu, entre os papéis amassados, a capa alaranjada de um dos cadernos de exercícios onde escrevera sua história, e a realidade explodiu em sua mente. Francis estava queimando sua história; já queimara toda ela. A história na qual estava apoiando seu sonho de se tornar uma escritora. [...] E então ela disse a Francis, numa voz sumida e cansada: “Bill falou que essa história era minha criação, meu filho. Você me odeia a esse ponto? A ponto de matar meu filho? Porque foi isso que você fez”. “Não estou preocupado em saber se é seu filho ou não. Eu li, e minha família nunca ficaria feliz se eu deixasse uma mulher minha escrever um livro desses”. “E por isso você queima o livro?”. “Não está vendo que eu já queimei?”. Para Adah, aquela foi a última gota. Francis era capaz de matar seu filho. Ela podia perdoar tudo o que ele fizera até ali, mas não aquilo (Emecheta, 2018, p. 202 – 203).

A potência da esposa gera um ressentimento em Francis. A psicanalista Maria Rita Kehl (2015) esclarece que o ressentimento é um excelente recurso narrativo, pois esse tipo de personagem ressentido atrai simpatia por pressupor uma superioridade moral. É um tipo de acusador repleto de razões: “O ressentido sofre porque se dá conta de que deixou de viver o que o momento lhe oferecia, e quer acusar os fortes, que sabem dizer “sim” à vida, do prejuízo pelo qual ele é o único responsável” (Kehl, 2015, p. 35). Francis sofre de um tipo de memória reiterada e, por isso, não pode se entregar ao fluxo do presente e pretende silenciar a mulher, alvo de seu ressentimento. Um dos recursos do silenciamento é a violência em suas diferentes variáveis: “A violência é uma maneira de silenciar as pessoas, de negar-lhes a voz e a credibilidade, de afirmar que o direito de alguém de controlar vale mais que o direito delas de existir, de viver” (Solnit, 2017, p. 17).

83

Esse momento marcado por violência e tragicidade é utilizado pela personagem Adah e pela própria escritora como um vetor de força que encoraja ambas em direção do cerne de seu fazer artístico e literário. Romper com os papéis reservados às mulheres negras pela tradição igbo, bem como pela lógica perversa do colonialismo possibilita a criação de “espaços seguros”, conforme aponta a escritora Myriam Chancy (1997). É válido ressaltar que esses espaços, que devem ser promovidos pelo intelectual, dialogam com a noção de terceiro espaço estabelecida por Homi Bhabha (1996), no qual, esse espaço “desloca as histórias que o constituem e gera novas estruturas de autoridade, novas iniciativas políticas, que são inadequadamente compreendidas através do saber recebido” (Bhabha, 1996, p. 37). O crítico indo-britânico concebe esse conceito como um possível “terreno para elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que dão início a novos signos de identidade” (Bhabha, 2013, p. 20).

As questões expostas reafirmam a vinculação entre vida e expressão literária, entre diáspora e escrita, entre o factual e o ficcional. *Cabeça fora d'água* (2024) não envolve apenas a denúncia das barreiras que foram impostas a uma mulher que buscava se tornar escritora, mas também das escolhas estéticas e até estilísticas que norteiam sua vasta produção. Emecheta escreve sobre a diáspora e suas consequências na realidade cotidiana de mulher negras. É na “diáspora que

ela, enquanto mulher e escritora, tece sua obra, atenta para o seu papel enquanto contadora de histórias” (Moraes, 2024, p. 174).

Considerações finais

Procurei, ao longo do texto, problematizar a relação existente entre consciência diaspórica e o que chamo de expressão literária, visando demonstrar importância do ato de escrita e sobre o papel desempenhado pela mulher escritora em contar histórias baseando-se nas vozes femininas. Em outras palavras, essa literatura “exige efetivamente que sejamos vistas como pessoas inteiras em nossas complexidades reais – como indivíduos, como mulheres, como humanas –, em vez de como um daqueles estereótipos problemáticos, ainda que familiares” de estereótipos “estabelecidos pela sociedade no lugar de imagens autênticas de mulheres negras” (Lorde, 2019, p. 146). A persistência de mulheres negras na ação de definirem “suas próprias narrativas é um exercício de validação do empoderamento dessas mulheres, um poder que está inscrito na retomada da sua humanidade” (Bueno, 2020, p. 142).

As mulheres necessitam de “espaços seguros” (Chancy, 1997) e próprios para articular identidades novas e distintas. “O conjunto de estratégias articuladas para que mulheres negras possam exercer a própria voz cria condições para que elas sejam capazes de criar narrativas alternativas às estabelecidas pelos sistemas de dominação” (Bueno, 2020, p. 143). A relação de afeto, assim como a música e a escrita são mecanismos que possibilitam a elas conquistar centralidade na elaboração de novos significados sobre suas próprias existências, bem como, para a sociedade onde estão inseridas. As autodefinições “empoderam as mulheres negras na promoção de mudanças sociais. Ao lutar por perspectivas mulheristas autodefinidas que rejeitem as imagens do ‘mestre’, nós mulheres afro-americanas, transformamos a nós mesmas” (Collins, 2019, p. 211).

Muitos dos romances de Emecheta são marcados por opressões e violências que possuem raízes na colonialidade e impactam de forma significativa as experiências vividas por mulheres negras. Deve-se destacar que a situação da população negra é o resultado de múltiplos fatores, como a diáspora de povos africanos e os horrores oriundos do sistema escravagista. A partir desse quadro, é possível demonstrar que a violência é um elemento constantemente presente

em sociedades erguidas sob o jugo do colonialismo e da colonialidade. Ao lançarmos luz sob as diferentes formas de violência racial e de gênero, racismo e sexismo, podemos observar que eles são impulsionados pela matriz colonial de poder. No entanto, sua obra literária é perpassada por um aspecto político, que anseia por transformações. Essa produção literária pode ser entendida como um local para se repensar a realidade das populações em diáspora, bem como problematizar as relações étnico-raciais e divisões de gênero.

A escrita e o próprio fazer literário de Emecheta aparecem articulados com suas experiências vividas e reinscrevem novos significados sobre elas. *Cabeça fora d'água* (2024) é um livro que demonstra como sua extensa obra foi gestada e nos permite refletir sobre sua gênese literária, assim como as dificuldades e potencialidades das mulheres negras em diáspora. Não há a intenção de universalizar a experiência de mulheres negras, mas sim, de responder ao questionamento feito por Gayatri Spivak (2010): sim, o sujeito subalterno pode falar.

85

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

ANZALDUA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édna de Marco. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p. 179-213, 2012.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRAH, Avtar. *Cartographies of Diaspora: Contesting Identities*. London and New York: Routledge, 1996.

BUENO, Winnie. *Imagens de controle: um conceito do pensamento de Patricia Hill Collins*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Trad. Ana Cecília Acioli Lima et. al. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CHANCY, Myrian J. A. *Searching for safe spaces: Afro-Caribbean women writers in exile*. Philadelphia: Temple University Press, 1997.

COHEN, Robin. Diasporas and the nation-state: from victims to challengers. In: COHEN, Robin; VERTOVEC, Steven. (Ed.). *Migration, Diaspora and Transnationalism*. Cheltenham and Northampton: EE, 1999. p. 266-279.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. Trad. Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

CLIFFORD, James. Diaspora. *Cultural Anthropology*, v. 9, n. 3, p. 302-338, 1994.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DAVIES, Carole Boyce. *Black Women, Writing and Identity: Migrations of the Subject*. London; New York: Routledge, 2003.

DAVIES, Carole Boyce. Mulheres caribenhas escrevem a migração e a diáspora. Trad. Leila Assumpção Harris, Peônia Viana Guedes. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v.18, n. 3, p. 747-630, 2010.

EMECHETA, Buchi. *Cabeça fora d'água*. Trad. Davi Boaventura. Porto Alegre: Dublinense, 2024.

EMECHETA, Buchi. *Cidadã de segunda classe*. Tradução Heloisa Jahn. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

EMECHETA, Buchi. *No fundo do poço*. Trad. Júlia Dantas. Porto Alegre: Dublinense, 2019.

EMECHETA, Buchi. *Kehinde*. Long Grove, IL, Waveland Press, Inc., 1994.

FRIEDMAN, Susan. Bodies on the Move: a Poetics of Home and Diaspora. *Tulsa Studies in Women's Literature*. v. 23. n. 2, p. 189-212, 2006.

GONZÁLEZ, Elena Palmero. Diáspora. In: COSER, Stela. (Org.). *Viagens, deslocamentos, espaços: conceitos críticos*. Vitória: EDUFES, 2016. p. 70-77.

GUEDES, Peônia Viana. *Can the subaltern speak? vozes femininas contemporâneas da África Ocidental*. In: GAZZOLA, Ana Lúcia; DUARTE, Constância Lima; ALMEIDA, Sandra Goulart (Orgs.). *Gênero e representação em literaturas de língua inglesa: ensaios*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Anglo-Germânicas / UFMG, 2002.

HOFFMAN, Eva. The New Nomads. In: ACIMAN, André (Ed.). *Letters of Transit*. New York: The New Press, 1999. p. 35-63.

KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. Casa do Psicólogo: São Paulo, 2015.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MORAES, Juliana Borges Oliveira. Escrever (n)a diáspora: lugar, memória e negociações em Edwidge Danticat. In: VIEIRA, Miriam de Paiva *et al.* *Imagem & Ruína*. Campinas: Pontes Editores, 2024.

ORTIZ, Renato. Frantz Fanon: um itinerário político e intelectual. *Contemporânea*, v. 4, n. 2, p. 425-442, 2014.

SAFRAN, Willian. Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return. *Diaspora*, v. 1, n. 1, p. 83-99, 1991.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas: estudos de narrativas – Estados Unidos e Brasil*. Rio de Janeiro, Caetés, 2004.

SOLNIT, Rebeca. Uma breve história do silêncio. In: SOLNIT, Rebeca. *A mãe de todas as perguntas: reflexões sobre os novos feminismos*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 27-85.

SPIVAK, Gaytri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A burguesia e a ditadura militar em *Os saltimbancos e Leite derramado*

Lorrana Almeida Salles¹

Introdução

Ficção e História aparecem frequentemente associadas, de modo que a ficção constantemente se reporta a contextos históricos para retratar aspectos dentro da nossa sociedade, assim como destaca Márcia Valéria Zamboni Gobbi (2004), em seu artigo “Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica”, ao postular sobre as relações entre História e Ficção diz “por meio de instrumentos expressivos adequados, o escritor cria um sistema simbólico de representação da realidade” (Gobbi, 2004, p. 37). Nessa perspectiva, as duas obras selecionadas para a presente análise são de um mesmo escritor, Chico Buarque e fazem alusão a um mesmo contexto histórico, o da ditadura militar de 1964 e, em paralelo, expõem um retrato de uma elite beneficiada pelas diferenças presentes dentro de uma estrutura social.

Os saltimbancos é um musical infantil brasileiro, lançado em 1977, com texto adaptado por Chico Buarque, a partir do espetáculo italiano *I Musicanti* (inspirado no conto *Os Músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm), cuja ilustração é feita por Ziraldo. A história acompanha quatro animais: um jumento, um cachorro, uma gata e uma galinha. Animais que, cansados da exploração e maus-tratos dos seus donos, decidem fugir em busca da liberdade para formar um grupo musical. Através dos personagens alegoricamente apresentados, observamos diferentes contextos de exploração presentes na sociedade. Por se tratar de uma obra ilustrada, nesse ponto, é importante destacar a postulação defendida por Nikolajeva e Scott (2011) ao apresentarem o conceito de dupla audiência, de modo que “muitos livros ilustrados são claramente destinados a crianças pequenas e adultos sofisticados, comunicando-se em diversos níveis com ambos os públicos” (Nicolajeva; Scott, 2011, p.39), assim, obras destinadas a um determinado

¹ Doutoranda em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística - PPLIN da UERJ/FFP. E-mail: lorranasalles@gmail.com. ORCID: 0000-0001-9833-1809.

público, como o infantil, podem funcionar e ser bem recebidas por um público adulto também. Desse modo, por mais que a leitura possa ser interpretada por um público mais jovem, o leitor adulto e atento percebe as similaridades com os grupos sociais: os trabalhadores explorados, os agentes da ordem e a burguesia. O livro ganha múltiplas interpretações com os mais diversos leitores.

Além da obra ilustrada, outra estratégia utilizada por Chico Buarque para apresentar as nuances do Brasil é o recurso da memória para ficcionalizar a História, assim como observado em *Leite derramado*. No romance, publicado em 2009, o narrador é Eulálio d'Assumpção, um centenário pertencente à antiga elite carioca, que relembra fragmentos de sua vida enquanto está em um leito de hospital. A narrativa mistura passado e presente, revelando a decadência da aristocracia brasileira e a perda de prestígio social e moral de sua família ao longo das gerações. Maurice Halbwachs (1990) afirma que, apesar das diferenças, existe um entrelaçamento entre a memória individual e coletiva, de maneira que ao discorrer sobre memória individual, o autor diz que “ela não está inteiramente isolada e fechada. Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade” (Halbwachs, 1990, p. 54), dessa maneira, em *Leite derramado*, é por meio das memórias confusas de Eulálio que a obra reconstrói a vida desse personagem enquanto refaz um retrato da história do Brasil, desde a escravidão até o início do século XXI, passando por momentos como a Ditadura e a crise de 29.

89

Os autores Silva e Santos (2025), em seu artigo “Linguagem alegórica: símbolos, colonialidade e representação de uma elite brasileira em *Leite derramado* e *Essa gente – romances de Chico Buarque*”, ressaltam que Chico Buarque sempre foi muito engajado em relação ao seu posicionamento político, mas que esse engajamento não se manifesta de maneira explícita, sendo incorporado à sua escrita, uma vez que “[...] as narrativas analisadas não possuem caráter panfletário de ativismo político, mas sim de escritas ficcionais que têm o Brasil como cenário” (Silva; Santos, 2025, p. 930). Assim, a literatura de Chico Buarque funciona como um espaço de reflexão crítica sobre a realidade brasileira. As obras selecionadas abordam o contexto histórico da ditadura militar e a relação de personagens privilegiados com a elite e seus momentos de ruptura.

Recorte histórico: mesmo contexto, diferentes perspectivas

Na madrugada do dia 31 de março de 1964, houve a movimentação militar que culminou na deposição do presidente João Goulart em 1º de abril do mesmo ano. O golpe militar deu início a um período de 21 anos de ditadura militar no Brasil. Marcos Napolitano (2011), em seu artigo “O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão histórica”; esclarece que esse período violento da história brasileira não ocorria de maneira clandestina; ao contrário, a repressão política era amparada pela legislação, como, por exemplo, o Ato Institucional nº 5 (AI-5), configurando-se como um sistema organizado e incorporado ao exercício do poder.

Ainda há muito que pesquisar entre as relações entre o autoritarismo institucional e a repressão direta e violenta. Ao contrário da visão de que se tratava de um “porão do regime”, virtualmente incontrolável e autônomo, é preciso conhecer melhor as relações orgânicas entre um e outro. Esta questão remete ao papel da legislação na repressão política, nas escalas de violência legal e para legal, implicando em variadas formas de controle, tutela, repressão, sobre os diversos atores sociais e políticos. Pensar o regime desta forma é entender melhor a utopia autoritária da “democracia sem povo”, além de sublinhar a tortura como sistema e não como mero desvio patológico de alguns indivíduos a serviço do poder. (Napolitano, 2011, p. 216)

Entre as obras selecionadas para análise, a repressão é um ponto de similaridade facilmente observado. Em *Leite derramado*, ao narrar os cem anos de Eulálio d’Assumpção, é possível constatar que a vida do protagonista e narrador da história é repleta de privilégios, devido à posição social de sua família. A herança colonial e escravista vem de seu bisavô até ser administrada pelo seu pai. No entanto, se, por um lado, o pai de Eulálio era um homem de negócios que soube gerenciar essa fortuna, o mesmo não aconteceu com Eulálio após o falecimento do pai. A família possuía investimentos na bolsa de Nova York e, com a crise de 29, eles perderam tudo. Desse modo, em 1964, quando começa a ditadura, Eulálio já não tem mais a mesma relevância social. Por meio de seus devaneios, ele nos detalha a vivência de seu neto, filho de sua filha, que enfrentava os militares. Ele se refere a esse neto como “comunista” e expõe o autoritarismo

e a violência dos militares ao relatar o momento em que seu apartamento foi invadido. Ele narra:

Não demorou muito, sete agentes da polícia invadiram nosso apartamento, vasculharam tudo, sacolejaram Maria Eulália, perguntaram por um tal de Pablo, e eu lhes disse que havia um equívoco, o garoto era um Assumpção de boa cepa. Ainda lhes aponte o retrato do meu avô na moldura dourada, mas um brutamontes me deu um tapa na orelha e me mandou enfiar o avô no cu. Esse ignorante espalhou no chão meu acervo de fotos, e nem me adiantaria protestar quando confiscou o chicote florentino (Buarque, 2009, p. 127).

Nesse ponto, então, temos a alusão ao chicote herdado da família, e compreendemos que ocorre uma mudança de posição quanto ao abuso de poder. Se antes ele, enquanto membro da família Assumpção, assumia essa figura violenta, nesse momento, eles passam para a posição de vítimas. Gabriel Cordeiro dos Santos Lima (2019), em seu artigo “O leite derramado e o chicote florentino: memória e autoritarismo em um romance de Chico Buarque”, aponta essa continuidade da violência no trecho:

91

Um apetrecho de flagelo que passa como uma tocha pela mão de gerações de sádicos patriarcais, modernizadores do país ao mesmo tempo em que perpetradores de uma violência imemorial: o fato de que, em Leite Derramado, tal item seja transmitido aos ditadores de 1964, algozes do primeiro membro da família D’Assumpção que ousou se insurgir contra o estado de coisas, dá o que pensar (Lima, 2019, p.158).

Essa imagem evidencia que a violência não é isolada, e sim, herdada. O autoritarismo do regime militar não é uma ruptura com o passado, mas uma continuidade de práticas de poder do passado colonial. O autor ainda pontua que “Chico não apresenta, em hipótese alguma, um enlutado clássico. Longe disso, Eulálio evoca a memória dos netos (inclusive o que foi assassinado) com um descaso bastante particular” (Lima, 2019, p.153). Eulálio se mostra

]um homem sem valores morais bem definidos, sempre se adaptando às circunstâncias que o favorecem. Lima (2019) destaca que isso é bem explicitado no trecho em que o neto diz ao avô que se tornou comunista:

E um dia veio me comunicar que se tornara comunista. Que seja, falei comigo. Se vier o comunismo, Eulálio d’Assumpção

Palumba chegará provavelmente a algum bureau político, a um conselho de ministros, se não ao comitê central do partido. Mas, em vez do comunismo, veio a Revolução Militar de 1964, então tratei de lhe lembrar nossas antigas relações de família com as Forças Armadas, até lhe mostrei o chicote que pertenceu ao seu sexto avô português, o célebre general Assumpção. [...] em vão tentei lhe explicar que o heroísmo é uma vulgaridade. (Buarque, 2009, p. 126).

Eulálio não se opõe à escolha do neto, uma vez que acredita poder extrair alguma vantagem dessa decisão e vislumbra a possibilidade de êxito político. Contudo, com a chegada do ano de 1964 e a instauração do golpe militar, o personagem revela sua covardia e, conseqüentemente, altera sua perspectiva. Eulálio configura-se, assim, como um sujeito que se adapta às circunstâncias que melhor o favorecem, evidenciando que seus princípios morais são secundários diante do interesse em obter benefícios pessoais. Nesse aspecto, observa-se a primeira divergência em relação à obra *Os Saltimbancos*: enquanto Eulálio se mostra acovardado frente ao contexto político adverso, os personagens da obra adotam uma postura oposta, marcada pela resistência.

Os saltimbancos, obra a ser analisada de maneira comparativa a *Leite derramado*, é uma adaptação, portanto, levamos em consideração o contexto de sua publicação no Brasil. A obra foi lançada em 1977, durante a ditadura militar após o Ato Institucional nº 5, então, é possível perceber que as ideias transmitidas, por meio da obra, podem estar relacionadas ao regime.

A professora Dr.^a Eloísa Porto Allevato Braem (2025); em seu artigo “Violência e mobilização no musical *Os saltimbancos*”; sintetiza leituras acerca dos personagens principais da obra. De acordo com Braem (2025), o jumento seria o trabalhador explorado com a carga horária excessiva e desgastante; o cachorro policial pode ser lido como uma alusão aos militares de patentes mais baixas, obediente e submisso; a galinha é sobrecarregada até a velhice, de maneira que “deixando de ser lucrativa viva (produtora de ovos) e passando a ser mais lucrativa morta (carne), a situação da personagem problematiza também o etarismo e o destino da mão de obra que envelhece e deixa de ser empregada pelo mercado capitalista” (Braem, 2025, p. 55); além desses animais subjugados, existem os humanos da Pousada do Bom Barão, que, nesse caso, representariam aqueles que detêm o poder. Entretanto, o foco da análise será na personagem que, assim como Eulálio, representa a burguesia. A Gata pode trazer a representação

dos artistas, uma vez que, diferente dos outros animais, é bem tratada e serve de companhia à sua dona. Assim, Braem (2025) detalha as possibilidades de leitura dessa personagem no seguinte trecho:

Já a Gata, acostumada com luxo (“almofada e trato, / todo dia filé mignon” [Buarque; Bardotti; Bacalov, 2018, p. 14]), mas sem liberdade (“Me diziam, todo momento: / fique em casa, / não tome vento” [Buarque; Bardotti; Bacalov, 2018, p. 14]), por um lado pode representar a parte da classe média acomodada e beneficiária do regime de poder ou financiada por um empresariado brasileiro com ligações transnacionais (“burguesia associada ao capital multinacional”), que apoiou o golpe militar e apoiava o regime, como ensina o professor Marcos Napolitano (2011, p. 209-217). Mas também pode representar a mulher controlada, enclausurada e reprimida pelo machismo ou pelos paradigmas e ditames patriarcais de então: “todo dia filé mignon / ou mesmo um bom filé... de gato” (Buarque; Bardotti; Bacalov, 2018, p. 14). Assim, a Gata pode representar também a mulher criada em famílias com menor poder aquisitivo, que não têm dinheiro para comprar “filé mignon” (carne de preço muito alto), por isso consumiam carnes mais baratas, já que a expressão “filé de gato” pode ser entendida tanto como carne para gato, quanto alimento mais barato e até como carne felina mesmo, consumida por alguns grupos sociais (Braem, 2025, p.58-59).

93

Por meio do relato presente em sua música, é possível observar que a vivência da personagem se distinguia da de seus companheiros. Ela foi “alimentada, acariciada, acostumada” aos luxos e, portanto, naquele contexto, sua experiência não se mostrava tão cansativa quanto a dos demais. Comparativamente, vivia em melhores condições, enquanto seus novos amigos eram submetidos à exploração. Além disso, por se tratar de uma obra ilustrada, a análise das aparições dos personagens torna-se fundamental. As imagens permitem observar que, ao contrário dos demais, que surgem inicialmente de maneira sobrecarregada e esgotada, a Gata é apresentada como uma personagem bem cuidada. Enquanto todos os bichos surgem desconfiados e cansados, ela é a única retratada de maneira distinta. Ao observar as cores, percebe-se que ela aparece corada, ou seja, saudável, enquanto os demais apresentam sinais de desgaste, como olheiras.

Inserida em uma condição de conforto, enquanto pertencente à burguesia, a Gata poderia ser compreendida até mesmo como uma beneficiária desse sistema, uma vez que desfrutava de determinados privilégios. Ainda assim,

a postura da personagem revela-se diferente, apesar de estar cercada por tais luxos, o que ela almeja é, justamente, a liberdade:

Me alimentaram,
me acariciaram,
me aliciaram,
me acostumaram.
O meu mundo era o apartamento.
Detefon, almofada e trato,
todo dia filé-mignon ou mesmo um bom filé... de gato.
Me diziam, todo momento:
Fique em casa, não tome vento.
Mas é duro ficar na sua
quando à luz da lua
tantos gatos pela rua
toda a noite vão cantando assim:
Nós, gatos, já nascemos pobres,
porém, já nascemos livres.
(Buarque; Bardotti; Bacalov, 2018, p.14).

A personagem anseia pela liberdade e decide ir em sua busca, ao compreender que não a alcançará permanecendo presa àquele apartamento, ela reconhece a necessidade de abdicar do conforto em prol de ser livre. Nesse aspecto, é possível observar que a forma de violência experienciada pela Gata era diferente dos outros personagens, se os outros animais sofriam com a repressão direta, ela sofria com a alienação por meio da manipulação, como ressalta Braem no seguinte apontamento:

[...] a Gata usufruía de uma situação de conforto e segurança. Assim, na obra, há a alienação promovida pela violência, pela ignorância, pela falta de acesso ao conhecimento e também aquela ‘alienação comprada’ com benefícios a quem não questiona o poder (ou enquanto não o questiona) e há ainda o silêncio dos cúmplices, notados entre os donos dos animais e outras figuras de poder, como o Barão em *Os Saltimbancos*, por exemplo (Braem, 2025, p.59).

Desse modo, é possível sintetizar a violência vivenciada pela Gata por meio da relação entre privilégio e silêncio, uma vez que ela só tem acesso a essas condições enquanto não possui liberdade para se expressar. A personagem torna-se, assim, símbolo de uma espécie de “alienação comprada”, pois mantém seus privilégios apenas enquanto permanece calada. Quando decide buscar a liberdade, perde o conforto, mas conquista autonomia. Essa mudança de posição

reflete-se também no plano visual da obra, de modo que, por meio das ilustrações, é possível perceber que, após se juntar aos outros personagens, a Gata passa a assumir uma postura mais observadora. Nota-se, no trecho referente à Pousada do Bom Barão, que ela demonstra desconfiança e até medo, o que pode ser compreendido como resultado do momento em que, ao se unir aos demais, passa a reconhecer quem, de fato, ocupa o lugar de inimigo.

A ruptura com a elite é outro ponto de confluência entre as obras, no entanto, existe uma diferença na recepção desse momento entre os dois personagens. Enquanto, para a Gata, romper com os luxos representa a liberdade, para Eulálio isso representa sua decadência.

Ruptura com a elite: liberdade e fracasso

Outro ponto semelhante nas duas obras de Chico Buarque diz respeito à relação estabelecida com a elite. Ambos os personagens, a Gata e Eulálio pertenciam à burguesia. Entretanto, ao decorrer das histórias, ocorre uma ruptura com a vida privilegiada. Em *Os saltimbancos* esse momento é explicitado, quando a gata, após sair pela noite, é barrada na sua volta. Assim, ela canta:

95

De manhã eu voltei pra casa,
fui barrada na portaria,
sem filé e sem almofada,
por causa da cantoria.
Mas agora o meu dia a dia
é no meio da gataria
pela rua virando lata.
Eu sou mais eu, mais gata,
numa louca serenata,
que de noite sai cantando assim:
Nós, gatos, já nascemos pobres,
porém, já nascemos livres.
(Buarque; Bardotti; Bacalov, 2018, p.14).

Assim, através desse trecho é possível compreender que a liberdade dela é o mais importante. Ao perder esses luxos, isso não representa um problema, porque, por mais que tenha perdido o filé por conta da cantoria, ela canta e, apesar de virar a lata durante a noite, consegue aquilo que quer. Todavia, é importante destacar outra análise acerca desse trecho realizada por Braem: “restam à Gata (renegada, expulsa do apartamento) a marginalidade (lembrando

que gato pode ser usado como sinônimo de marginal), a miséria e os riscos da liberdade, engrossando a lista de seres perseguidos pelo regime militar, patriarcal e autoritário” (Braem, 2025, p. 60), nesse ponto, fica clara a representação da classe dos artistas e/ou membros da burguesia que se colocavam contra o sistema. A partir do momento em que se opõe ao que está no poder, ela perde o filé e a almofada. Nesse sentido, Ana Noronha Machado (2024), em seu trabalho de conclusão de curso, propõe uma leitura em que a proibição de retorno ao lar pode ser compreendida como uma alegoria do exílio imposto a artistas durante a ditadura militar, uma vez que, segundo a autora, “[...] a Gata (e o próprio Chico Buarque) foi privada da possibilidade de voltar para sua própria casa” (Machado, 2024, p. 46). Assim, a personagem sintetizaria, de forma simbólica, a própria vivência de Chico Buarque nesse contexto histórico.

Nesse trecho, observa-se que a personagem perde determinadas regalias em decorrência da “cantoria”, o que funciona como uma alusão aos limites do que podia ou não ser dito durante o regime militar, especialmente no contexto da censura imposta pelo AI-5. Pollak (1989) afirma que “o silêncio tem razões bastante complexas” (Pollak, 1989, p. 6) e, nessa perspectiva, a tentativa de omissão da fala dessa personagem pode ser interpretada como uma forma de silêncio “comprado” por meio da manutenção de determinadas mordomias. Ainda assim, ao cantar ou falar, a personagem alcança uma forma de liberdade, gesto que assume caráter significativo dentro do contexto histórico em que a obra se insere. Tal interpretação dialoga com Le Goff (1990), para quem o silêncio não é neutro, mas uma estratégia historicamente utilizada como forma de controle da memória coletiva, diretamente relacionada às disputas de poder. Essa compreensão aproxima-se da reflexão desenvolvida por Pollak (2010), em “Gestão do Indizível”, ao analisar a imposição do silêncio sobre aqueles marcados por experiências traumáticas.

Contudo, mesmo diante dessa forma de silenciamento, a Gata persiste na cantoria. Machado (2024) destaca que o último verso da canção é entoado em coro, o que reforça o sentido coletivo da resistência, conforme esclarece a autora:

Aqui entendemos que a Gata, os artistas, prezam pela liberdade (inclusive de expressão) e nenhuma ameaça ou tortura irá calá-los. Eles poderiam até fugir do Brasil, mas não se calariam perante o regime de cunho ditatorial que existia no país. O fato dessa estrofe ser sempre cantada em conjunto com o coro

também comunica algo, a união dos artistas, o grande número de vozes juntas que provoca a ideia de inúmeros artistas que estão juntos na luta contra o Regime Militar, dentro e/ou fora do país. Mas mais do que isso, a união da classe popular que se juntou à oposição ao Regime Militar, muitos influenciados pelas aparições críticas desses mesmos artistas (Machado, 2024, p.47).

Assim, ao romper com sua vida repleta de benefícios e seguir com o grupo dos animais, a Gata não demonstra arrependimento, ao contrário, mostra-se mais atenta ao que acontece ao seu redor. Desse modo, em sua última aparição isolada, após a expulsão dos humanos da Pousada do Bom Barão, observa-se tanto o encerramento do musical quanto um diálogo entre a personagem e o Jumento, o qual elucida sua participação nessa conjuntura:

Jumento – E eu? Eu pra variar trabalho feito um jumento, certo, há muito o que fazer. Preciso trabalhar pra valer. Quanto à gata... bem, a gata, pra falar a verdade...

Gata – Miau, sou meio preguiçosa...

Jumento – Mas mantém a gente alegre, de noite ela se espicha na almofada e canta um bocado de coisa bonita pra valer. Ela sim; virou realmente uma su... uma... su, como é mesmo?

Gata – Uma superstar!

(Buarque; Bardotti; Bacalov, 2018, p. 31).

97

Ao se nomear como uma “superstar”, a Gata reforça, mais uma vez, que sua atuação se dá como alguém que utiliza a arte para contribuir com o cenário no qual o grupo está inserido. Por fim, em sua última ilustração, a personagem é representada aparentando satisfação com sua nova condição de liberdade.

Por outro lado, em *Leite derramado*, para Eulálio, o rompimento com a elite simboliza o fracasso. Durante o período da ditadura militar, como mencionado anteriormente, o personagem já havia perdido o patrimônio da família Assumpção, demonstrando profundo descontentamento com seu declínio financeiro. Ao mencionar a prisão do neto pelos militares, Eulálio evidencia de modo explícito a percepção de sua própria decadência:

É como se dizia antigamente, pai rico, filho nobre, neto pobre. O neto pobre calhou de estar na sua barriga, Eulálio d’Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda razão. Já maduro entrou nos eixos, mas você deve lembrar quando ele meteu na cabeça de ser comunista. Agora imagine a sua vó o que diria, neta casada com filho de imigrante e bisneto comunista da linha chinesa (Buarque, 2009, p. 38).

Nessa perspectiva, Eulálio interpreta a revolta do neto em relação à ditadura como resultado de uma rebeldia associada à experiência de ter crescido pobre. O personagem é incapaz de compreender que o descontentamento do neto em relação ao regime possui motivações próprias, atribuindo-o exclusivamente às condições materiais de vida. Assim, enquanto a rebeldia diante daqueles que detêm o poder representa liberdade para a Gata, configura-se como símbolo de decadência para Eulálio.

Além disso, por meio de suas narrações, torna-se evidente que Eulálio manifesta profundo ressentimento em relação ao próprio passado. Sua postura é a de um sujeito que não aceita as transformações ocorridas ao longo do tempo, rejeitando o presente e exaltando aquilo que já foi. Tal perspectiva é sintetizada por Lílian Deus (2018), no artigo “As raízes do Brasil em *Leite derramado*, de Chico Buarque”, conforme se observa no trecho a seguir:

O narrador se apoia na senilidade e tem como alicerce suas lembranças, pois no presente se encontra deslocado de um real sentimento de pertencimento a um determinado lugar. Junto à perda dos espaços físicos, perde-se também um pouco da identidade de Eulálio, que só pode resgatada por meio de suas lembranças, já que no presente esses espaços não existem mais (Deus, 2018, p. 396).

A ausência das condições materiais e simbólicas que outrora possuía deixa Eulálio sem perspectivas, levando-o a se fixar em um passado idealizado e a exaltar as figuras patriarcais de sua família já falecidas. Essa leitura é reiterada por Andréa Cerqueira (2025), em “O herdeiro do *Leite derramado*: memória e decadência da elite brasileira”, ao apontar que o discurso do narrador ainda reproduz valores de uma elite à qual ele já não pertence:

Ainda assim, sua fala transborda autoridade, genealogia, raciocínio de casta e desprezo pela mobilidade social. É essa dissonância entre condição presente e discurso herdado que define a figura do narrador herdeiro, cuja posição é, simultaneamente, a de ruína e de permanência simbólica (Cerqueira, 2025, p. 259).

Um exemplo dessa permanência simbólica pode ser observado no apego do narrador ao próprio nome, que, embora já não represente o prestígio de outrora, continua sendo utilizado como instrumento de afirmação de

superioridade. Ao afirmar que “e não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção como em geral se escreve” (Buarque, 2009, p. 18), Eulálio evidencia que a linhagem e a distinção do nome ainda assumem em sua autopercepção, reforçando sua dificuldade de romper com os valores de um passado em ruína.

Essa relação com a elite configura-se como um ponto relevante também para a articulação entre os campos da Ficção e da História. Nesse sentido, o “romance familiar de Eulálio toca em questões outras, como a do próprio nascimento da nação brasileira” (Deus, 2018, p. 406). Ao longo da narrativa, a relação estabelecida entre Eulálio e a elite contribui para elucidar a trajetória histórica desse grupo social, uma vez que, como destaca Deus, “a narrativa, ao mesmo tempo que dá voz a um representante da elite, encena o esfacelamento dessa estrutura de poder brasileiro, que vai, ao longo do tempo, assim como Eulálio, adoecendo” (Deus, 2018, p. 396). Desse modo, o apego ao passado e à vida de privilégios não representa apenas a trajetória individual do personagem no interior da obra, mas também simboliza a permanência de uma elite brasileira que ainda se percebe como detentora legítima do poder. Essa interpretação é reiterada por Andréa Cerqueira (2025):

A figura do narrador herdeiro em *Leite Derramado* carrega em si a síntese ficcional de um Brasil fundado na desigualdade e sustentado por estruturas simbólicas de dominação. Ao longo do romance, Chico Buarque delinea o percurso de um sujeito que se considera superior por origem, mas que, na prática, sobrevive à margem da própria história que deseja protagonizar. O narrador, ao mesmo tempo em que afirma sua filiação à elite imperial, à aristocracia senhorial e ao prestígio do nome familiar, revela-se completamente alheio à transformação social e política do país. Seu olhar é estático, voltado para trás, como quem busca salvar o passado da ignomínia do presente (Cerqueira, 2025, p. 262-263).

Eulálio não aceita nem reconhece as mudanças históricas que alteram a ordem social que o favorecia. Esse ponto demonstra outra divergência com a obra *Os saltimbancos*, se a Gata abriu mão da vida na elite em prol da liberdade, Eulálio precisou sair de maneira forçada dessa classe. A liberdade alcançada pela Gata nunca o atingiu, pois ele permanecia preso aos valores impostos por aquela dinâmica. Portanto, mesmo passado muitos anos, ele permanece frustrado.

Ao pensar, portanto, sobre a atuação da elite no contexto da ditadura, é possível compreender as diferentes formas de controle sofridas por meio das forças repressivas e a escolha entre o embate e a omissão. Por meio dessas obras, Chico Buarque apresenta diferentes olhares acerca da relação entre privilégio e liberdade, de modo que, embora esses dois personagens, foco das análises, não sofressem violência física, a falta de liberdade também os tornava submissos. No entanto, a reação de cada um determina a diferença entre as duas obras: Eulálio, por sua covardia e apego ao passado, não conseguia romper de forma definitiva com a burguesia; já a Gata, por sofrer manipulação por meio de figuras de poder, aproveita a ruptura para conquistar sua liberdade.

Conclusão

Ao analisar *Os Saltimbancos* e *Leite derramado*, é possível perceber que Chico Buarque utiliza diferentes estratégias para refletir sobre o contexto da ditadura e suas implicações nas relações de poder e privilégio. Nesse cenário, a elite desempenha um papel central como agente de manutenção dos silenciamentos, mas também como vítima do próprio sistema que sustenta.

Nesse sentido, Eulálio representa a decadência de uma classe que, ao longo da história, sustentou-se pelo autoritarismo e pela herança do poder. Sua covardia diante da ditadura evidencia o esvaziamento moral e a impotência de uma elite que já não possui a mesma influência, mas que ainda tenta se agarrar ao passado.

Em contraponto, *Os Saltimbancos* apresenta personagens que, mesmo vindos de contextos de dominação, rompem com essa estrutura. A Gata, associada a uma posição privilegiada dentro da narrativa, decide abdicar do conforto em nome da liberdade, gesto que inverte a postura de Eulálio. Se para ele a ruptura com a elite representa decadência, para ela simboliza emancipação.

Assim, Chico Buarque estabelece, nas duas narrativas, uma reflexão sobre o poder e a liberdade em tempos de repressão. Ao realizar uma leitura não óbvia da ditadura, o autor evidencia que a burguesia não se apresenta de maneira homogênea, uma vez que personagens como Eulálio e a Gata reagem de formas distintas diante de contextos semelhantes. Enquanto ele representa uma elite que se torna vítima da própria herança autoritária que ajudou a sustentar, ela

simboliza a possibilidade de ruptura e emancipação, ainda que marcada pela perda dos privilégios. Dessa forma, as obras revelam que a experiência da elite durante a ditadura é atravessada por tensões entre silêncio, poder e liberdade.

Referências

BRAEM, Eloísa Porto Corrêa. Allevato. Violência e Mobilização no Musical Os Saltimbanco, de Chico Buarque. In: BRAEM, E. P. C. A.; FERNANDÉZ, Ramón T.; MICHELLI, Regina. *Literatura Infantil/Juvenil: Travessias em Perspectiva*. Coleção PPLIN Presente. Ano 2, V. 6. 1. ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2025. Disponível em: https://ponteseditores.com.br/loja3/pontes-editores-home-2__trashed/ebook/lancamento-e-book/literatura-infantil-juvenil-travessias-em-perspectiva-colecao-pplin-presente-ano-2-v-6/. Acesso em 05 jan. 2026.

BUARQUE, Chico; BARDOTTI, Sergio; BACALOV, Luis. *Os Saltimbancos*. Ilustrações de Ziraldo. 10. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CERQUEIRA, Andréa Pereira. O herdeiro do *Leite Derramado*: memória e decadência da elite brasileira. *Desleituradas*, São Paulo, SP, v. 12, n. 12, p. 257–267, set. 2025. DOI: 10.56372/desleituradas.v12i12.194. Disponível em: <https://desleituradas.com.br/desleituradas/article/view/194>. Acesso em 05 jan. 2026.

DEUS, Lílian Paula Serra e. As Raízes do Brasil em Leite Derramado, de Chico Buarque. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 53, p. 387-409, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10351>. Acesso em 05 jan. 2026.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni. Relações entre ficção e história: uma breve revisão teórica. *Itinerários*, Araraquara, n. 22, p. 37–57, 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2736>. Acesso em 05 jan. 2026.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Gabriel Cordeiro dos Santos Lima. O leite derramado e o chicote florentino: memória e autoritarismo em um romance de Chico Buarque. *Lumen Et Virtus: Revista Interdisciplinar de Cultura e Imagem*. v. 10, n. 26, p. 147-162. 2019. Disponível em: https://www.jackbran.com.br/lumen_et_virtus/numero_26/PDF/leite_derramado.pdf. Acesso em 14 jan. 2026.

MACHADO, Ana Noronha. *Sentidos (in)visíveis: uma análise da fábula musical Os Saltimbancos, de Chico Buarque*. 2024. 73 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Relações Públicas) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

NAPOLITANO, Marcos. O golpe de 1964 e o regime militar brasileiro: apontamentos para uma revisão histórica. *Revista Contemporânea. Historia y problemas del siglo XX*. ISSN: 1688-7638. Vol. 2. Ano 2. Uruguai, 2011, p. 209-217. Disponível em: <https://share.google/pWWMJjX5W3lP84KHPO>. Acesso em 23 dez. 2025.

NIKOLAJEVA, Maria.; & SCOTT, Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

POLLAK, Michael. A gestão do indizível. *Webmosaica*. v.2, n.1, Porto Alegre, 2010, p. 9-49. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/15543>. Acesso em: 23 dez. 2025.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Revista Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.2, n.3, p. 3 15. 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em 23 dez. 2025.

SILVA, Juliana Oliveira; SANTOS, Oton Magno Santana dos. Linguagem alegórica: símbolos, colonialidade e representação de uma elite brasileira em *Leite derramado e Essa gente* – romances de Chico Buarque. *Profanações*, v. 12, p. 925–944, 2025. Disponível em: <https://www.periodicos.unc.br/index.php/prof/article/view/5897>. Acesso em 05 jan. 2026.

Carolina Maria de Jesus na sala de aula: práticas docentes em uma escola do sudoeste da Bahia

Marcelo Queiroz Oliveira Júnior¹

Traçando o percurso

O presente artigo é produto das vivências do estágio de regência realizado no componente curricular Estágio Supervisionado II, na licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), *campus* Jequié. Este processo formativo foi desenvolvido em um colégio estadual do sudoeste da Bahia², na turma do 2º ano do Ensino Médio (EM), no primeiro semestre do ano de 2023, no período noturno.

As relações entre teoria e prática descritas neste trabalho foram construídas a partir de diálogos realizados entre a professora regente e o estagiário, como também das leituras de materiais (artigos científicos, livros e matérias jornalísticas) que versam sobre o ensino de leitura, escrita e literatura na educação básica. Esses diálogos ocorreram de forma horizontal através de mensagens eletrônicas e/ou reunião presencial na instituição de ensino; enquanto as leituras foram realizadas e sistematizadas individualmente.

O processo de estágio deu-se por meio da regência do autor na disciplina de Produção Textual. Essa disciplina surge:

[...] como uma unidade curricular com a perspectiva de dar tratamento didático a partir de temáticas reais que circulam na comunidade escolar, revelando-se interdisciplinar, e que desenvolve principalmente a ligação entre o conhecimento acadêmico das diversas áreas e o cotidiano do estudante. Por ter duração semestral, esta unidade amplia o conhecimento tanto dos docentes quanto dos discentes, haja vista a variedade de temas trabalhados a cada ano letivo, fortalecendo, dessa forma, a relação entre teoria e prática (SEE/MA, 2022, p. 8).

¹ Doutorando em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Letras: Cultura, Educação e Linguagens e Licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Professor da área de Estudos Linguísticos na Universidade do Estado da Bahia (UNEB), *Campus* XVI. ORCID: 0000-0003-1267-2333. E-mail: marcelojunior@uneb.br.

² A fim de preservar a identidade dos participantes, este artigo se atém a não identificar os envolvidos por seus nomes pessoais, nem a respectiva instituição.

Além disso, o componente curricular Produção Textual se caracteriza como eletivo, sendo opcional para os alunos. Com a sua oferta, objetiva-se que os estudantes aprofundem seus conhecimentos em conceitos e teorias que viabilizem uma formação integral, como prescrito por Wallon (2008). Nesse viés, vislumbra-se uma ampliação no repertório de conhecimento dos envolvidos no processo de ensino e aprendizagem a partir de discussões de conteúdos de interesse, principalmente, dos educandos.

Nesse sentido, utilizou-se a literatura produzida por Carolina Maria de Jesus, especificamente sua célebre obra *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada* (2021), para fomentar as discussões e produções textuais realizadas pelos discentes no processo de estágio/investigação, desse modo, visando proporcionar a fruição da arte no processo de ensino e aprendizagem. Dessa forma, realizou-se a leitura compartilhada de trechos do referido livro em sala de aula nos momentos de diálogo e escrita em classe por parte dos alunos.

Ante ao exposto, apresenta-se a estruturação deste artigo: esta breve introdução, contextualizando as atividades desempenhadas e, posteriormente, descritas no presente trabalho; os caminhos metodológicos, mostrando o percurso realizado para execução da pesquisa; as descrições do desenvolvimento das práticas no componente curricular Produção Textual a partir da leitura da obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2021), de Carolina Maria de Jesus; considerações/reflexões finais, considerando-se essa parte como uma escrita de reflexão acerca dos caminhos percorridos.

Os caminhos metodológicos

Trata-se de um relato de experiência vinculado ao processo de estágio de regência realizado no componente curricular Estágio Supervisionado II, no curso de licenciatura em Letras – Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, ofertado pela UESB/Jequié (Ludke; Cruz, 2010).

Na análise das informações coletadas, utilizou-se a abordagem qualitativa, uma vez que esta permite “a interpretação no lugar da mensuração e a descoberta no lugar da constatação” (Weller; Pfaff, 2011, p. 30). Nesse viés, recorreu-se à pesquisa bibliográfica para dar embasamento teórico às reflexões sobre as

práticas, bem como à pesquisa qualitativa, tencionando o conhecimento do cotidiano abordado em sala de aula e a aproximação da prática (Gil, 2007). Esta última aconteceu por meio da observação e regência nas aulas do componente curricular Produção Textual, na turma do 2º Ano do Ensino Médio – noturno, em um colégio estadual no interior da Bahia.

O processo teve carga horária variável de 1 hora/aula a 5 horas/aulas semanais, no período de 13 de março de 2023 a 11 de maio de 2023. Os encontros com a turma ocorreram duas vezes na semana, seguindo habitualmente o seguinte esquema: duas aulas nas segundas-feiras (das 19h40min às 20h50min, 2º horário e 3º horário) e uma aula nas quintas-feiras (das 21h25min às 22h15min, 5º horário). A classe era composta por 40 alunos matriculados e, geralmente, 30 alunos frequentantes.

Nos horários destinados às observações em classe, atentou-se para os conteúdos, as metodologias e os aspectos pedagógicos utilizados pela professora regente da disciplina. Diante disso, os aspectos julgados importantes para perceber, entender e assimilar os movimentos realizados entre professor e aluno foram anotados e, posteriormente, tomados como objetos de discussão e reflexão entre regente e estagiário. Nos horários pertencentes à regência, foram elaboradas e executadas aulas expositivas dialógicas tendo como base a obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2021), produzida por Carolina Maria de Jesus.

Processo de observação: perceber, entender e assimilar

No primeiro contato com a unidade de ensino, intencionou-se saber o funcionamento interno das aulas do componente curricular Produção Textual. Com isso, realizou-se uma entrevista, guiada por um roteiro estruturado, com a professora regente da turma observada, no entanto, houve a necessidade de flexibilização com relação às questões que foram julgadas necessárias debater. Nessa comunicação, buscou-se, inicialmente, conhecer o planejamento da disciplina para a unidade participada (o calendário, os conteúdos, as metodologias e os aspectos pedagógicos utilizados), o qual foi objeto de observação nos contatos seguintes. Na entrevista, acordou-se que o período destinado à etapa do estágio seria a I unidade, com início em 13 de março de 2023

e término em 11 de maio de 2023, uma vez que as referidas datas abrangem a carga horária necessária para a conclusão do trabalho proposto.

No primeiro dia de observação das aulas, atentou-se para os movimentos realizados entre a docente e os discentes. A professora iniciou as aulas realizando a chamada. Logo depois, informou aos presentes: a disciplina trabalhada (Produção Textual), a data, a quantidade de horários do dia (os quais variam entre 1 e 2) e os assuntos que serão trabalhados (observou-se que todas as aulas iniciam neste modelo). Após essa introdução, a docente apresentou o estagiário, dando-lhe a palavra. Na oportunidade, o estagiário falou seu nome, vínculo institucional e apresentou brevemente a proposta e o funcionamento do estágio.

Em continuidade da programação da aula, a professora utilizou a televisão para transmitir os slides dos assuntos trabalhados: gêneros e tipologias textuais. Entretanto, observou-se que a reprodução do material no referido recurso tecnológico causou dificuldade de leitura nos discentes, uma vez que os textos contidos ficaram pequenos. Com isso, alguns estudantes comentaram sobre a impossibilidade de leitura dos slides, sobretudo aqueles que se encontravam nas últimas carteiras. Notou-se que a regente utilizava, em suas aulas, os recursos tecnológicos presentes na unidade de ensino: TV, notebook e caixa de som. Contudo, fez-se necessário uma atenção maior ao recorrer a esses recursos, tendo em vista que todos os alunos precisam ler, entender e compreender sem dificuldade o que está sendo exposto.

Os modelos de aula utilizados pela professora em todos os encontros foram o expositivo e dialogado, tendo em vista que é constituído por exposição do conteúdo e participação ativa dos estudantes, considerando os saberes incutidos nesses sujeitos. A partir disso, a docente torna-se uma mediadora, conduzindo o alunado ao questionamento, à interpretação e à discussão do objeto de estudo. Essas questões ficaram evidentes nas observações realizadas, pois os frequentantes, em ação fluida e contínua, conseguiam manter uma comunicação sólida com a professora. Destaca-se, ainda, que essa comunicação era conduzida com maestria pela regente.

Os alunos questionaram, em todos os encontros observados, a quantidade de informação dada nas aulas, como também as atividades direcionadas para o extraclasse. A maioria justificou argumentando sobre a impossibilidade de destinar horas do seu dia para responder às atividades devido à rotina cansativa

do seu trabalho, pois são ajudantes de pedreiro, atendentes de loja e diarista. Com essas reivindicações, torna-se necessário para o professor pensar nas questões postas, considerando a realidade do seu público, atentando-se ao evidenciado por Arroyo (2012, p. 25), “sujeitos pedagógicos produzindo Outras Pedagogias”.

Outrossim, a professora, ao abordar sobre os assuntos trabalhados, mostrou-se atenta em relação aos estudos atuais na área da linguagem, utilizando o autor Mikhail Bakhtin como principal base teórica. Assim sendo, ela apresentou de forma didática alguns conceitos sobre a comunicação - a título de exemplo: o dialogismo e a polifonia. Todavia, notou-se a falta de contextualização entre o conteúdo e a realidade dos alunos, o que possibilitaria aos discentes construir significados e, conseqüentemente, compreender de forma mais rápida.

Ante ao exposto, evidencia-se que o conteúdo programático da disciplina está de acordo com o estabelecido pela Base Nacional Comum Curricular (*doravante* BNCC; Brasil, 2018) no campo destinado à disciplina de Língua Portuguesa, considerando as especificidades e as paridades dos dois componentes curriculares, bem como as práticas pedagógicas utilizadas nas aulas estão de acordo com o proposto pela corrente de pensamento educacional seguida pela professora: a pedagogia libertária. Todavia, com base nos apontamentos realizados no decorrer das observações, nota-se a necessidade de ressignificar algumas questões.

Caminhos para práticas docentes: abordagens sobre a vida e a obra de Carolina Maria de Jesus na sala de aula do Ensino Médio

A literatura se constitui como uma ferramenta dentro dos componentes curriculares do Ensino Médio, pois, de acordo com a BNCC (2018), a literatura deve ser abordada de maneira transversal durante toda educação básica. Esse instrumento possui grande valor para o processo de ensino e aprendizagem dos estudantes, contudo há docentes que ainda apresentam visões distorcidas da concepção e do conceito de literatura, causando assim impacto na formação escolar dos sujeitos (Silva; Silva Neto, 2018).

Esse impacto na formação escolar dos indivíduos está imbricado no problema que a concepção do conceito de literatura reverbera no ensino dessa área do conhecimento, uma vez que os professores que apresentam essa questão

direcionam o uso da produção literária para o ensino exclusivo das regras gramaticais. Todavia, consoante Lajolo (2000, p. 40), “o que fazer com ou do texto literário em sala de aula funda-se, ou devia fundar-se, em uma concepção de literatura muita das vezes deixada de lado em discussões pedagógicas”.

Nesse sentido, tem-se, nesta pesquisa, a literatura na perspectiva apresentada pelo crítico literário Antonio Candido, ou seja, uma maneira de pensar e sentir, assumindo assim três funções que atuam diretamente no ser humano. A primeira é uma função psicológica, tendo em vista a necessidade estrita envolvendo a capacidade que o homem tem em fantasiar, por exemplo, idealizar sobre o futuro. A segunda é a função formadora, a qual está ligada à construção do homem, esta serve como instrumento de educação. A terceira é a função social, a qual se trata da identificação do leitor com seu universo experienciado, isso ocorre quando o ser reconhece o mundo à sua volta quando se transporta para o mundo ficcional (Candido, 1972).

A partir disso, é possível considerar a literatura como um dispositivo de mediação nas aulas, sobretudo ao selecionar obras literárias diversas, levando em consideração três dimensões:

a dimensão histórica, que diz respeito ao fato de que a ficção revela as circunstâncias e os valores da época em que foi produzida; a dimensão estética, que engloba os componentes estéticos estruturantes do texto como as personagens, o lugar, o tempo, a linguagem, a organização e o foco narrativo; e, por último, e talvez a mais dialética, a dimensão pedagógica, que é o vínculo estreito da literatura com a educação (Giroto; Souza, 2010, p. 52).

Nesse sentido, caminha-se para importantes diálogos e reflexão no campo das literaturas, que podem ser expressos pela seguinte indagação: por que ensinar literatura? Para respondê-la, pode-se recorrer a estudiosos como Vincent Jouve (2012), Tzvetan Todorov (2009), Antoine Compagnon (2009), Pierre Bayard (2009) e Joel Rufino dos Santos (2008). Eles tentam responder, de alguma maneira, a difícil tarefa de circunscrever a pertinência de estudar a literatura, pois

se a arte não existe mais para os teóricos, ela ainda existe para a maioria dos indivíduos e, sobretudo, para uma série de instituições (ensino, imprensa, mídias) que pesam fortemente sobre nossa existência cotidiana. Assim, talvez não seja inútil se interrogar sobre uma “realidade” que, mesmo mal definida, “informa” – através de uma série de engrenagens – o mundo em

que vivemos e nossa existência no interior desse mundo (Jouve, 2012, p. 10-11).

Nesse ínterim, o estudo da literatura se justifica a partir do enriquecimento da experiência humana e da promoção da criticidade aos sujeitos na medida em que reforma as capacidades de análise e reflexão do leitor (Jouve, 2012). Dessa maneira, ao trabalhar com os escritos de Carolina Maria de Jesus, propôs-se o estabelecimento de uma conexão no processo de formação humana e um movimento de autoconstrução humano-intelectual, pois se concebe a literatura como importante dispositivo nesses processos.

Ao construir planos que viabilizem o trabalho com as produções de Carolina Maria de Jesus, deve-se compreender, em primeiro momento, a mescla de gêneros literários e não literários presentes nas suas obras. Consoante Fernandez (2018), essa questão é decorrente dos movimentos de captação e criação realizados pela escritora, a qual fornece aos escritos uma autoficção de sua própria vida.

109

A partir da concepção de que há multiplicidade de gêneros literários e não literários presentes na produção caroliniana, percebe-se a importância de levá-los para as aulas do Ensino Médio com a finalidade de apresentar aos alunos a potência latente na poética da referida escritora. Tal ato possibilita, também, o cumprimento das habilidades previstas na BNCC (2018) ao abordar sobre o ensino de Língua Portuguesa e Literatura no EM.

Respaldados nessas reflexões sobre as perspectivas e práticas docentes no ensino de literatura e nas orientações presentes na BNCC (2018), teve-se como desdobramento a elaboração de aulas que contemplaram as questões suscitadas neste trabalho, como também suas aplicações nos horários do componente curricular Produção Textual, no 2º ano do Ensino Médio, em um colégio estadual do sudoeste da Bahia. Dito isto, seguem as descrições das aulas preparadas.

No primeiro dia de aula, apresentou-se Carolina Maria de Jesus destacando sua trajetória de luta contra as forças que constituem a sociedade, bem como sua história de superação através da produção literária. Ao abordar sobre a escrita da literata, mostrou-se sua obra mais conhecida: *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, publicada pela primeira vez em 1960. Dessa forma, explanou-se, na ocasião, sobre o título da obra que, consoante a Coronel (2014), é uma imagem-síntese com a capacidade de expressar a sensação de

habitar uma comunidade onde, na maioria das vezes, os indivíduos são tidos como “trastes velhos”.

É por isso que eu denomino que a favela é o quarto de despejo de uma cidade. Nós, os pobres, somos os trastes velhos. [...] Eu classifico São Paulo assim: o Palácio é a sala de visita, a Prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o seu jardim. A favela é o quintal onde jogam os lixos. [...] Quando estou na cidade, tenho a impressão que estou na sala de visita, com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na favela, tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo. [...] nós somos pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerada marginal. Não mais se vê os corvos voando às margens dos rios, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos. [...] Os políticos sabem que eu sou poetisa. E que o poeta enfrenta a morte quando vê o seu povo oprimido. O Brasil devia ser dirigido por quem passou fome (Jesus, 2021, p. 154).

Esse primeiro diálogo horizontal teve como principal objeto do conhecimento a estratégia de produção e planejamento de apresentações orais em debates regrados: participação em discussões orais de temas controversos de interesse da turma e/ou de relevância social, respaldado na habilidade EM13LP42 da BNCC (2018). Como produto final deste encontro, solicitou dos alunos que pesquisassem, em suas casas, sobre a escritora mineira, uma vez que a maioria disse que não a conhecia, para terem uma visão mais contundente da obra proposta para trabalhar no decorrer dos próximos encontros.

Nas duas aulas seguintes, trabalhou-se com a reconstrução da textualidade e compreensão dos efeitos de sentido provocados pelo uso de recursos linguísticos e multissemióticos, embasando-se nas habilidades EM13LP01 e EM13LO02 da BNCC (2018). Objetivou-se, com esse assunto, apresentar aos alunos os efeitos de sentido provocados pelos usos dos recursos citados e propor a reconstrução de textualidade através da escrita. Com isso, iniciou-se as aulas expondo as seguintes imagens disponíveis na internet:

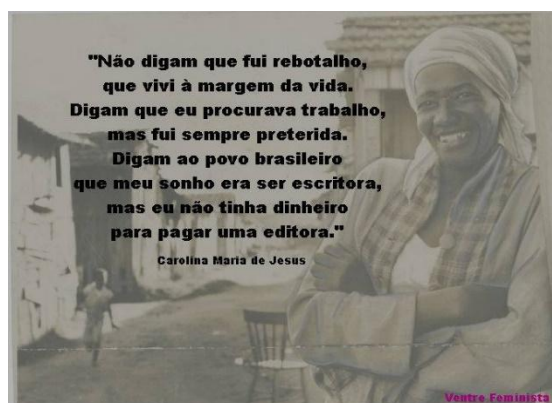
Figura 1 – Texto multimodal



Fonte:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1759827830961466&set=a.1759827807628135>

Figura 2 – Texto multimodal



Fonte:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1759827884294794&set=a.1759827807628135>

No momento da exposição, solicitou-se dos alunos suas opiniões sobre o efeito provocado neles ao visualizarem as imagens e os textos presentes nelas. Em seguida, foi pedido aos presentes a produção textual a partir da leitura e discussão em sala. Com essas aulas, teve-se, como resultado, textos estruturados a partir da relação entre escrever e viver dos discentes. Essa marca na produção textual é conceituada por Conceição Evaristo como *escrevivência*, a qual é visível nas obras de Carolina Maria de Jesus. Ao pensar nesse termo, a escritora mineira enfatiza que:

Quando eu usei o termo é... escrevivência [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de

contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo (Evaristo, 2017).

Nas produções textuais dos estudantes, identificou-se suas interpretações da política, das violências (feminicídio, homicídio, LGBTfobia), do aumento da taxa de desemprego, do aumento da criminalidade e da escassez de oportunidade para determinados grupos sociais. Diante disso, vislumbrou-se a potencialidade da escrita a partir da formação discursiva dos sujeitos.

Posteriormente, foram executadas aulas para “relacionar o texto, tanto na produção como na recepção, com suas condições de produção e seu contexto sócio histórico de circulação (leitor previsto, objetivos, pontos de vista e perspectivas, papel social do autor, época, gênero do discurso etc.)” (Brasil, 2018 p. 60), consoante disposto na habilidade EM12LPO1 da BNCC. Na semana de trabalho com esse assunto, de forma atípica, foram utilizados 4 horários, os quais foram divididos da seguinte maneira: três aulas destinadas para a compreensão das relações entre realidade e ficção, como também a função social da literatura, além de distinguir os textos literários e não literários; uma aula direcionada ao exercício de fixação de conteúdo através de produção textual.

A proposta de trabalho se vinculou à utilização da obra de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2021). Com isso, apresentou-se aos discentes trechos retirados do referido livro. Por fim, para a atividade de fixação de conteúdo, foi solicitada a construção de um texto dissertativo-argumentativo a partir das impressões das passagens lidas e das discussões orais realizadas em classe.

Nas aulas seguintes, desenvolveu-se atividades em classe que contemplassem o dialogismo e a exposição de ideias, na finalidade de compreender o texto literário como espaço de manifestação de ideologia e de discutir concepções de mundo presentes nos textos estudados e ainda vigentes na atualidade, contrapondo pontos de vista. Tais questões estão presentes nas habilidades EM13LP07 e EM13LP51 da BNCC (2018), as quais dispõem respectivamente:

Analisar, em textos de diferentes gêneros, marcas que expressam a posição do enunciador frente àquilo que é dito: uso de diferentes modalidades (epistêmica, deôntica e apreciativa) e de diferentes recursos gramaticais que operam como modalizadores (verbos modais, tempos e modos verbais, expressões modais, adjetivos, locuções ou orações adjetivas, advérbios, locuções ou orações adverbiais, entonação etc.), uso de estratégias de impessoalização (uso de terceira pessoa e de voz passiva etc.), com vistas ao incremento da compreensão e da criticidade e ao manejo adequado desses elementos nos textos produzidos, considerando os contextos de produção (Brasil, 2018 p. 80).
Analisar obras significativas da literatura brasileira e da literatura de outros países e povos, em especial a portuguesa, a indígena, a africana e a latino americana, com base em ferramentas da crítica literária (estrutura da composição, estilo, aspectos discursivos), considerando o contexto de produção (visões de mundo, diálogos com outros textos, inserções em movimentos estéticos e culturais etc.) e o modo como elas dialogam com o presente (Brasil, 2018 p. 85).

113

Nessa perspectiva, após a explanação mediante slides dos conceitos presentes no assunto trabalhado, solicitou-se aos discentes que se reunissem em grupos de, no máximo, quatro integrantes, discutissem entre eles trechos da obra de Carolina Maria de Jesus e produzissem um texto colaborativo para apresentar a turma. Alguns grupos optaram por escrever carta direcionada ao poder público, narrando as injustiças sociais presentes no livro e nos dias atuais e requerendo soluções; enquanto outros grupos apresentaram poemas e/ou poesias motivadas pelas reverberações advindas da leitura.

Nos horários destinados às últimas aulas de estágio, elaborou-se o Sarau Carolina Maria de Jesus, pois os diálogos realizados com a classe e as produções feitas por eles, de diferentes modos, atravessam a literatura produzida pela favelada do Canindé. Iniciou-se as apresentações com o professor estagiário reproduzindo o trailer do filme *Escritores da Liberdade* (2007), com a finalidade de contextualizar o momento e mostrá-los a importância da escrita. Em seguida, deixou-se aberto para os alunos que quisessem ler seus escritos, manifestando-se quatro discentes.

Para finalizar o momento, o professor/estagiário leu o seguinte trecho da literatura trabalhada:

10 DE MAIO Fui na delegacia e falei com o tenente. Que homem amavel! Se eu soubesse que ele era tão amavel, eu teria ido na delegacia na primeira intimação. (...) O tenente interessou-se

pela educação dos meus filhos. Disse-me que a favela é um ambiente propenso, que as pessoas tem mais possibilidades de delinquir do que tornar-se útil a patria e ao país. Pensei: Se ele sabe disto, porque não faz um relatorio e envia para os politicos? O senhor Janio Quadros, o Kubstchek e o Dr. Adhemar de Barros? Agora falar para mim, que sou uma pobre lixeira. Não posso resolver nem as minhas dificuldades.

...O Brasil precisa ser dirigido por uma pessoa que já passou fome. A fome também é professora.

Quem passa fome aprende a pensar no proximo, e nas crianças.

11 DE MAIO Dia das Mães. O céu está azul e branco. Parece que até a Natureza quer homenagear as mães que atualmente se sentem infeliz por não poder realizar os desejos dos seus filhos.

...O sol vai galgando. Hoje não vai chover. Hoje é o nosso dia.

...A D. Teresinha veio visitar-me. Ela deu-me 15 cruzeiros. Disse-me que era para a Vera ir no circo. Mas eu vou deixar o dinheiro para comprar pão amanhã, porque eu só tenho 4 cruzeiros.

...Ontem eu ganhei metade de uma cabeça de porco no Frigorífico. Comemos a carne e guardei os ossos. E hoje puis os ossos para ferver. E com o caldo fiz as batatas. Os meus filhos estão sempre com fome. Quando eles passam muita fome eles não são exigentes no paladar.

...Surgiu a noite. As estrelas estão ocultas. O barraco está cheio de pernilongos. Eu vou acender uma folha de jornal e passar pelas paredes. E assim que os favelados matam mosquitos.

13 DE MAIO Hoje amanheceu chovendo. E um dia simpático para mim. E o dia da Abolição. Dia que comemoramos a libertação dos escravos.

...Nas prisões os negros eram os bodes espiatorios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz.

Continua chovendo. E eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte. Mesmo assim, mandei os meninos para a escola. Estou escrevendo até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros. Com o dinheiro dos ferros vou comprar arroz e linguiça. A chuva passou um pouco. Vou sair.

...Eu tenho tanto dó dos meus filhos. Quando eles vê as coisas de comer eles brada:

—Viva a mamãe!

A manifestação agrada-me. Mas eu já perdi o habito de sorrir. Dez minutos depois eles querem mais comida. Eu mandei o João pedir um pouquinho de gordura a Dona Ida. Ela não tinha. Mandei-lhe um bilhete assim:

—"Dona Ida peço-te se pode me arranjar um pouco de gordura, para eu fazer uma sopa para os meninos. Hoje choveu e eu não pude ir catar papel. Agradeço. Carolina."

...Choveu, esfriou. E o inverno que chega. E no inverno a gente come mais. A Vera começou pedir comida. E eu não tinha. Era a reprise do espetáculo. Eu estava com dois cruzeiros. Pretendia comprar um pouco de farinha para fazer um virado. Fui pedir um pouco de banha a Dona Alice. Ela deu-me a banha e arroz. Era 9 horas da noite quando comemos.

E assim no dia 13 de maio de 1958 eu lutava contra a escravatura atual — a fome! (Jesus, 2021 p. 176 - 177).

A partir dessa leitura, o professor/estagiário discorreu sobre a importância da leitura literária na formação do sujeito, bem como explicou acerca da escrita como processo de existir e resistir ao mundo. Dessa forma, elucidou a relevância da presença da literatura caroliniana na disciplina Produção Textual, uma vez que a potência presente nesse escrito promove aos discentes uma formação cidadã e crítica, considerando que os conteúdos e materiais trabalhados no decorrer da disciplina possibilitam uma melhor compreensão do mundo.

Considerações finais

A literatura não é, nos documentos norteadores do processo de ensino e aprendizagem e na prática cotidiana das instituições de ensino, um componente curricular específico. Contudo, esta área de conhecimento deve atravessar, consoante disposto na BNCC (2018), todas as demais áreas de conhecimentos na perspectiva de um olhar transversal. O contato com a literatura desperta nos sujeitos a criticidade, uma vez que os levam a perceber e refletir sobre o mundo à sua volta.

115

Nesse sentido, é crucial analisar e discutir a(s) perspectiva(s) e as práticas docentes desenvolvidas nas disciplinas ligadas ao campo das linguagens de forma transversal. Com isso em vista, é preciso refletir acerca das contribuições dessas práticas docentes para a construção de um espaço de aprendizagem na educação básica. Conforme discutido neste trabalho, que narra práticas ocorridas especificamente no Ensino Médio, devemos fazer com que os sujeitos reflitam sobre o mundo à sua volta, dando-lhe um processo de aprendizado com sentido. Isto, em razão de, consoante à Base Nacional Comum Curricular (BNCC; 2018), tais profissionais serem incumbidos de trabalhar com as práticas sociais de leitura e escrita, gêneros discursivos e meios de circulação dos textos.

Acrescido a esse processo estão os campos de atuação (inclusive o campo artístico/literário) durante todo processo escolar. Com isso, compreende-se o acesso à literatura como um importante instrumento no processo de ensino e aprendizagem dos alunos da educação básica. Assim, o professor de língua portuguesa atua como um dos principais mediadores para a interação entre discente e literatura, contemplando os diversos caminhos que as obras literárias podem oferecer aos sujeitos.

Ante ao exposto, evidencia-se que o uso da literatura no processo formativo dos sujeitos está atrelado às práticas que contemplem a totalidade humana. Diante disso, tem-se como desdobramento indivíduos mais humanizados e preparados para lidar com a heterogeneidade encontrada na sociedade, bem como disponíveis a ler obras literárias de forma diversificada, tendo em vista que a literatura em nossa sociedade se tornou uma ferramenta poderosa de orientação e autoeducação (Candido, 2017).

Referências

Arroyo, Miguel Gonzáles. *Outros sujeitos, outras pedagogias*. Petrópolis: Vozes, 2012.

BAYARD, Pierre. *Como falar dos livros que não lemos?* Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BRASIL, Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura Para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 6ª ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a Formação do homem. In: *Ciência e cultura*. São Paulo, 1972.

CORONEL, Luciana Paiva. A censura ao direito de sonhar em Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus. *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 271-288, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/XBQZV7mPBWgsrxGtDz9QgLm/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 09 abr. 2026.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Poemas de recordação e outros movimentos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FERNANDEZ, Raffaella Andréa. *A poética de resíduos de Carolina Maria de Jesus*. Brasília: Edições Carolina, 2018.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 33. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GIL, Antônio Carlos. *Como elaborar projetos de pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GIROTTI, Cyntia; SOUZA, Renata. Estratégias de leitura: para ensinar alunos a compreender o que leem. In: SOUZA, Renata (Org.). *Ler e compreender: estratégias de leitura*. São Paulo: Mercado de Letras, 2010.

JESUS, Carolina Maria. de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2021.

JOUBE, Vicente. *Por que estudar literatura?* Trad. Marcos Bagno e Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2012.

LÜDKE, Menga; CRUZ, Gisele Barreto. DA. Contribuições ao debate sobre a pesquisa do professor da educação básica. *Formação Docente - Revista Brasileira de Pesquisa sobre Formação de Professores*, v. 2, n. 3, p. 86-107, 18 dez. 2010. Disponível em: <https://revformacaodocente.com.br/index.php/rbpf/article/view/20/18> . Acesso em 01 de jul. 2021.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação*. São Paulo: Cortez, 2002.

MARANHÃO, Secretaria de Estado da Educação. *Caderno de orientações pedagógicas para eletivas*. São Luís: SEE/MA, 2022.

117

LAJOLO, Marisa. *Do mundo da leitura para a leitura do mundo*. São Paulo: Ática, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. O ensino da literatura. In: NITRINI, S. *Literatura, artes e saberes*. São Paulo: Abralic/Hucitec, 2008.

ROJO, Roxane. *Letramentos múltiplos, escola e inclusão social*. SP: Parábola Editorial, 2009.

SILVA, Henrique Miguel de Lima; SILVA NETO, Orlando da. O ensino de literatura nas aulas de língua portuguesa: reflexões, perspectivas e propostas. In: *Encontro Nacional de Literatura Infantojuvenil e Ensino (ENLIJE)*, 7., 2018, Campina Grande. Anais [...]. Campina Grande: Realize Editora, 2018. Disponível em: https://editorarealize.com.br/editora/anais/enlije/2018/TRABALHO_EV120_MD1_SA10_ID410_22072018201641.pdf. Acesso em: 9 abr. 2026.

TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TRIVINOS, Augusto Nivaldo Santos. *Introdução à pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Atlas, 1987.

WALLON, Henri. *Do ato ao pensamento: ensaio de psicologia comparada*. Petrópolis: Vozes, 2008.

WELLER, Wivian; PFAFF, Nicolle (Orgs.). *Metodologias da pesquisa qualitativa em educação: teoria e prática*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

A perspectiva decolonial de Tomás de Mattos no romance *Bernabé Bernabé*

Maria Eduarda Marçal de Lira Cardoso³

Ximena Antonia Díaz Merino⁴

A decolonialidade e a literatura

Os estudos pós-coloniais surgiram entre as décadas de 1970 e 1980 com o objetivo de problematizar e refletir sobre as consequências do colonialismo europeu, sobretudo nos continentes asiático e africano. Entre seus representantes destacam-se Edward Said, Albert Memmi, Stuart Hall e Frantz Fanon, cujas obras analisam criticamente as dinâmicas de dominação, representação e construção identitária decorrentes da experiência colonial. Nesse sentido, Said afirma que “o Oriente foi quase uma invenção europeia e, desde a Antiguidade, um lugar de romance, seres exóticos, memórias e paisagens obsessivas” (Said, 2007, p. 13), evidenciando como o colonialismo também operou por meio de discursos e representações que construíram imagens estereotipadas dos povos colonizados.

Embora fundamentais para a crítica ao colonialismo, parte dessa produção foi posteriormente questionada por não apresentar, de forma mais sistemática, estratégias epistemológicas capazes de romper com as estruturas de conhecimento herdadas do próprio sistema colonial, além de recorrer predominantemente a referenciais teóricos de tradição europeia. Nesse sentido, conforme observa Larissa Rosevics, “O uso de epistemologias advindas majoritariamente de autores europeus passou a ser visto como uma traição ao objetivo principal dos estudos subalternos de rompimento com a tradição eurocêntrica de pensamento. É neste sentido que surge a crítica decolonial” (Rosevics, 2017, p. 189).

118

³ Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos de Linguagem e Literatura (PPGLET) da UFRRJ. Email: marcaldelirapesq25@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0002-0125-2560>.

⁴ Professora de Cultura e Literaturas Hispânicas da UFRRJ. Professora Permanente do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos de Linguagem e Literatura (PPGLET) da UFRRJ. Doutorado e Mestrado em Letras Neolatinas pela UFRJ. Pós-doutorado em História pelo PPGH da UERJ. E-mail: ximenadm2@ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8297-3118>.

Diante dessas limitações, intelectuais latino-americanos como Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Ramón Grosfoguel, entre outros, passaram a formular o que se convencionou chamar de perspectiva decolonial. Essa abordagem amplia o horizonte crítico dos estudos pós-coloniais ao incorporar de forma mais direta as experiências históricas da colonização nas Américas. Conforme apontam Eduardo Restrepo e Axel Rojas,

La decolonialidad, en cambio, se refiere al proceso que busca trascender históricamente la colonialidad (o, como quedará claro en el siguiente punto, la modernidad/colonialidad). Por eso, la decolonialidad supone un proyecto con un calado mucho más profundo y una labor urgente en nuestro presente; supone subvertir el patrón de poder colonial, aun luego de que el colonialismo ha sido quebrado (Restrepo; Rojas, 2010, p. 16-17).

119 Nesse contexto, ganha centralidade o conceito de colonialidade, formulado por Aníbal Quijano, que designa a persistência das estruturas de poder e das hierarquias epistemológicas estabelecidas durante o período colonial. Para Quijano, mesmo após o fim formal do colonialismo, permanecem operando mecanismos de dominação que se manifestam na colonialidade do poder, do saber e do ser, reproduzindo formas de subordinação política, cultural e epistemológica nos territórios anteriormente colonizados. Conforme afirma o sociólogo peruano *“La colonialidad del poder es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder”* (Quijano, 2000, p. 201). A partir dessa perspectiva, compreende-se que a colonialidade opera como uma matriz duradoura de poder que organiza hierarquias raciais, culturais e epistemológicas, legitimando a centralidade do conhecimento europeu e a subalternização de outros saberes. Assim, a proposta decolonial busca justamente desestabilizar essa estrutura, abrindo espaço para a valorização de epistemologias plurais e para a reconstrução de narrativas históricas a partir das experiências e perspectivas dos povos historicamente marginalizados.

Por conseguinte, para que a colonialidade seja efetivamente confrontada, os estudos decoloniais propõem a adoção de práticas críticas e estratégicas voltadas à desestabilização das estruturas de poder herdadas do colonialismo. Entre essas práticas destacam-se a releitura e a reescrita da história oficial, a

desconstrução dos discursos hegemônicos e a reemergência das identidades, memórias e experiências dos grupos historicamente subalternizados. Tais iniciativas buscam questionar as narrativas únicas produzidas pela historiografia dominante e abrir espaço para outras formas de conhecimento e de interpretação do passado. Assim, ao recuperar vozes silenciadas e valorizar saberes marginalizados, a perspectiva decolonial contribui para a construção de narrativas plurais, capazes de evidenciar a resistência e a agência dos povos que foram historicamente relegados à condição de subalternidade.

Nesse horizonte, Catherine Walsh denomina essas ações de “pedagogias decoloniais”, conceito apresentado na introdução da obra *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir* (2013). Para a autora, tais pedagogias correspondem a práticas críticas, educativas e políticas que buscam fomentar modos de pensar e agir decolonialmente, promovendo processos de resistência, reexistência e recriação de saberes e formas de vida frente às lógicas de dominação herdadas do colonialismo. A caribenha Jacqui Alexander complementa a concepção de Walsh afirmando que

Pedagogías entendidas de manera múltiple: como algo dado y revelado; [que hace] abrir paso, traspasar, interrumpir, desplazar e invertir prácticas y conceptos heredados, estas metodologías síquicas, analíticas y organizacionales que usamos para saber lo que creemos que sabemos para hacer posible conversaciones y solidaridades diferentes; como proyecto tanto epistémico como ontológico ligado a nuestro ser (Alexander, 2005, p. 7). [tradução de Catherine Walsh]⁵.

Uma destas estratégias pedagógicas é a releitura, que consiste em ler determinado texto com uma perspectiva crítica e reflexiva, expondo as marcas coloniais em seu conteúdo. É através desta estratégia que o leitor/autor confeccionará uma reescrita da história a partir da visão decolonial. Como aponta Thomas Bonicci,

A releitura é a desconstrução das obras dos colonizadores, de nativos a serviço dos colonizadores, e de escritores nacionais. Demonstra como o texto é contraditório em seus pressupostos de

⁵ Versão original: Pedagogies understood in multiple ways: as something given and revealed; [that] makes way, crosses over, interrupts, displaces, and inverts inherited practices and concepts—those psychic, analytical, and organizational methodologies we use to know what we believe we know—in order to make possible different conversations and solidarities; as a project both epistemic and ontological, connected to our being.

raça, civilização, justiça, religião. Põe em evidência a ideologia do colonizador e o processo da colonização (Bonicci, 2009, p. 270).

Já a reescrita é a ação de demonstrar através da escrita o outro lado da história, isto é, relatar o que não foi/é registrado na trajetória histórica oficial, dando espaço para as vozes que foram silenciadas em detrimento das políticas e dos discursos hegemônicos. Sobre isso, Bonicci pontua que “A reescrita tem por finalidade a quebra da ocultação da hegemonia canônica e o questionamento dos vários temas, enfoques, pontos de vista da obra literária em questão, os quais reforçavam a mentalidade colonial” (Bonicci, 2009, p. 271).

Em vista disso, a reescrita não consiste apenas em apresentar uma nova versão de uma história já narrada, mas implica a desconstrução crítica de uma narrativa consolidada, interrogando seus pressupostos, silêncios e regimes de verdade. Trata-se de deslocar o foco da história oficial para evidenciar as disputas de poder que sustentam determinadas versões do passado. Nesse sentido, dialoga-se com Michel Foucault, para quem o surgimento dessas “histórias outras” pode ser compreendido como contra-história. Segundo o autor, “*La contrahistoria, la genealogía en general, expone el modo en que las relaciones de poder activan las reglas del derecho mediante la producción de discursos de verdad*” (Foucault, 1998, p. 8).

A partir dessas estratégias mencionadas, percebe-se a relação entre os estudos decoloniais e a literatura, pois esta é uma relevante ferramenta para desconstruir a mentalidade colonial. Portanto, é importante salientar o poder da escrita, pois ela pode perpetuar ou romper com os discursos hegemônicos, como afirmam Carniel, Fleck e Mendez, “Torna-se evidente que as instituições de produção de conhecimento são, também, espaços de perpetuação ou problematização de tais pressupostos, visto que as narrativas da história são disputadas, escrevê-las é, assim, um ato de poder e de legitimação” (Carniel, Fleck e Mendez, 2022, p. 54).

Assim, no cenário latino-americano, sobretudo a partir das décadas de 1970 e 1980, diversos autores passaram a recorrer à releitura e à reescrita da história como estratégias de revisão crítica do passado, buscando questionar e romper com a perspectiva colonial que marcou a construção das narrativas históricas oficiais. Nesse contexto, obras literárias passaram a revisitar acontecimentos e personagens históricos a partir de novos pontos de vista,

evidenciando as vozes e experiências que haviam sido marginalizadas pelos discursos hegemônicos. Entre os autores que se destacam nesse movimento estão Gabriel García Márquez (*Cien Años de Soledad*, 1967)⁶, Carlos Fuentes (*La Muerte de Artemio Cruz*, 1962)⁷, Isabel Allende (*La Casa de los espíritus*, 1982)⁸, e Maryse Condé (*Yo, Tituba, la Bruja Negra de Salem*, 1986)⁹. Sobre essas narrativas, Pilar Cuevas Marín destaca que

Dado que uno de los propósitos centrales expuestos por la recuperación colectiva de la historia fue visibilizar la no inclusión en la 'historia nacional' de aquellas historias que habían sido previamente subalternizadas, resulta necesario analizar desde las herramientas teóricas que nos brinda la colonialidad, en la agencialidad de dichas historias, como también de sus actores, ya no sólo en términos de su inclusión sino como 'lugares' epistémicos de producción de conocimiento (Cuevas Marín, 2013, p. 102).

Diante dessa relação entre as práticas decoloniais e a literatura, as histórias, as memórias e as identidades dos povos que foram subalternizados e apagados dos registros oficiais passam a emergir, contribuindo para seus movimentos de (re)xistência e suas reivindicações políticas, sociais, étnicas e identitárias. Nesse sentido, as questões teóricas discutidas ao longo deste trabalho serão mobilizadas na análise do romance *Bernabé, Bernabé!* (1988), do escritor uruguaio Tomás de Mattos, a fim de compreender de que maneira a obra recorre a estratégias de releitura e reescrita da história para evidenciar a presença indígena no Uruguai e problematizar os silenciamentos produzidos pela historiografia oficial. Desse modo, a análise buscará também lançar luz sobre as

⁶ O autor colombiano narra a saga da família Buendía, em um cenário imaginário denominado Macondo. Ali, ele critica a presença da exploração colonial na América Latina, constrói a obra a partir de memórias, e destaca a formação identitária híbrida latino-americana, formada por indígenas, africanos europeus.

⁷ Romance que problematiza o México pós-revolução, com a presença de vozes subalternizadas recontando os acontecimentos, além da desconstrução da história oficial e da crítica ao pensamento colonial ainda presente.

⁸ Romance chileno que rompe com o patriarcalismo colonial, dando protagonismo a vozes femininas, que recontam o momento do golpe militar no Chile, evidenciando que neste período muitas vozes foram silenciadas. E propõe reconstruir a história a partir da memória e reconciliação.

⁹ O autor caribenho dá voz a Tituba, uma mulher negra escravizada que foi julgada como bruxa nos interrogatórios de Salem, no século XVII. Na obra, ele critica o racismo, rompe com o discurso patriarcal, evidenciando a voz desta mulher contando sua própria história, e destaca a importância da espiritualidade africana como meio de resistência.

experiências históricas e as formas de resistência do povo *charrua*¹⁰, cuja presença e protagonismo foram sistematicamente apagados das narrativas oficiais da formação nacional uruguaia.

O novo romance histórico *Bernabé Bernabé*

O livro *Bernabé Bernabé* foi o primeiro romance de Tomás de Mattos, sendo publicado em 1988, após um período de ditadura militar no Uruguai que perdurou de 1973 a 1985. A temática central da obra aborda as diversas campanhas de extermínio que visavam ao aniquilamento da etnia *charrua* no século XIX, promovidas no contexto do primeiro governo pós-independência uruguaia — declarada em 1825 —, sob a liderança de Fructuoso Rivera, primeiro presidente da República do Uruguai.

O romance de Mattos, além de problematizar esse episódio histórico, realiza a desconstrução simbólica de Bernabé Rivera, coronel do exército e sobrinho de Fructuoso Rivera. Tradicionalmente representado por setores da historiografia oficial como figura heroica e civilizatória, Bernabé é revisitado criticamente, tendo sua imagem tensionada à luz das violências perpetradas contra os povos originários. Dessa forma, o texto opera uma reescrita histórica que questiona os mitos fundacionais da nação uruguaia, deslocando o foco das narrativas épicas para evidenciar as vozes e experiências silenciadas pelo projeto estatal de homogeneização étnica e territorial.

A abordagem do tema na obra surge a partir de um movimento literário denominado “*Renovación India*” (Acenjo, 2018, p. 6), que visava realizar um revisionismo histórico sobre a questão do apagamento *charrua* no Uruguai, com o intuito de reemergir a cultura e as memórias desta etnia, apresentando a voz daqueles que foram silenciados e rasurados dos registros oficiais. Sobre estas literaturas revisionistas ou neo-historicistas (Verani, 1996), que misturam fatos e ficções, Fernando Aínsa aponta que

La nueva ficción histórica latinoamericana se ha embarcado así en la aventura de reeler la historia del continente, recorriendo con un renovado interés crítico la historia colonial, el período de

¹⁰ O nome *charrua*, que significa “gente bravia”, foi atribuído pelos colonizadores europeus a um grupo de indígenas que ocupavam o território uruguaio, o Rio Grande do Sul, no Brasil e Entre Rios, na Argentina.

la ilustración y la independencia y proyectando con un iconoclasta sentido crítico revisionista la historia del siglo XIX (Aínsa, 1991, p. 14).

Tomás de Mattos constrói a temática do romance a partir das opiniões críticas e das memórias da narradora Josefina Péguy, que, em 1885, redige uma carta detalhada a pedido de seu amigo Federico, tendo como eixo central o personagem histórico Bernabé Rivera. Péguy recolhe uma série de documentos históricos e jornalísticos, e discorre um relato completo sobre Rivera, desconstruindo sua imagem de “herói nacional” ao demonstrar seu protagonismo no planejamento e na prática dos massacres *charrua*, ocorridos entre os anos de 1831 e 1832. Estes genocídios e etnocídios ficaram conhecidos na história oficial como *Masacre de Salsipuedes*¹¹ e *Masacre de Mataojo*¹².

Assim, por meio da articulação entre elementos históricos e ficcionais, a história uruguaia é revisitada sob uma perspectiva outra, deslocando o foco da narrativa oficial para evidenciar experiências silenciadas. Tomás de Mattos, além de mobilizar a voz memorialística de Josefina, incorpora também as vozes de personagens que compõem sua rede de lembranças. Entre esses personagens destaca-se o sargento Gabiano, figura ficcional que teria participado dos massacres indígenas e presenciado o momento da morte de Bernabé Rivera na narrativa. O autor também confere centralidade às vozes dos *charrua*, que, a partir de suas próprias narrações, expõem as violências sofridas e reinterpretam os acontecimentos sob outra lógica de memória e pertencimento.

Ao incorporar essas perspectivas, Mattos desloca o eixo narrativo da história oficial para uma construção polifônica, configurando “*Una pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles*” (Bajtín, 2012, p. 7), de forma que os sujeitos historicamente subalternizados deixam de ocupar apenas o lugar de objeto da narrativa e passam a constituir-se como sujeitos de enunciação. A pluralidade de vozes — memorialísticas, militares e indígenas — rompe com a linearidade da historiografia tradicional e evidencia que a memória nacional é atravessada por disputas discursivas, revelando a literatura como campo privilegiado de reinterpretação crítica do passado.

¹¹ Ocorreu no dia 11 de abril de 1831, e foi o primeiro e o principal massacre *charrua* promovido.

¹² Ocorreu no dia 27 de junho de 1832, sendo mais um episódio da perseguição violenta contra os *charrua*.

Sobre os personagens indígenas presentes no romance, alguns possuem lastro histórico e efetivamente vivenciaram os acontecimentos narrados, como o cacique *Vaymaca Perú*, uma das lideranças *charrua* capturadas e posteriormente levadas à Europa no século XIX, onde foi exposto como atração em um zoológico humano. A presença dessa figura histórica reforça o vínculo da narrativa com fatos documentados da formação do Estado uruguaio e das campanhas de extermínio contra os povos originários.

Por outro lado, há também personagens ficcionais — como os *charrua Venado, Polidoro, Rondó e Sepé* — que, embora não correspondam a indivíduos historicamente identificáveis, cumprem função essencial na narrativa. Por meio deles, o romance amplia o espectro de experiências e sensibilidades indígenas, construindo um painel coletivo que representa o sofrimento, a resistência e a memória do povo *charrua*.

O romance apresenta diferentes contextos históricos que ocorreram no Uruguai do século XIX. Neste período, a sociedade uruguaia estava passando por muitas transformações: vivenciando as guerras de independência (1811-1825), e posteriormente com a ascensão do primeiro governo republicano, ocorreram a Guerra da Cisplatina¹³ e a Guerra Civil¹⁴, sendo esta última, a disputa do poder entre os Rivera e os Lavallejistas¹⁵. E no meio de todos esses eventos, há a promoção das políticas de extermínio indígena na década de 30, com a alegação de se construir uma república sem “selvageria e barbárie”, o que ocasionou milhares de mortos. Os *charrua* sobreviventes, tiveram que abandonar seus costumes, e muitos deles foram separados de suas famílias, sendo expostos como atrações em Montevideú. Todos estes momentos são retratados e problematizados no romance.

Devido a diversos acontecimentos históricos consecutivos retratados a partir da figura de Bernabé Rivera e dos demais personagens, a obra literária apresenta uma temporalidade múltipla e não linear, isto é, a diversidade dos tempos não são apresentados cronologicamente. Assim, o aspecto temporal do

¹³ Guerra entre a Banda Oriental do Uruguai e o Brasil, devido à anexação da Cisplatina pelas forças militares brasileiras, em 1821. O conflito terminou em 1828, com a criação da república oriental do Uruguai, e sua respectiva independência do poderio brasileiro.

¹⁴ Conflito entre os partidos branco (liderado por Manuel Oribe) e colorado (liderado por Fructuoso Rivera), que perdurou de 1839 a 1851.

¹⁵ Seguidores de Juan Antonio Lavalleja, militar uruguaio e um dos maiores rivais da família Rivera. Ficou do lado de Manuel Oribe na Guerra Civil.

romance é construído através de lapsos de memórias dos personagens e das intencionalidades do autor, fazendo uma ligação da temática central de seu enredo com outros momentos da história nacional e mundial.

Como aponta Teresa Basile (1996), há o retrato de cinco tempos no romance de Mattos, sendo estes os eventos entre 1811 e 1826 (Guerra de independência e Guerra da Cisplatina); de 1830 a 1832 (ascensão do governo republicano, massacres indígenas e guerra civil); um tempo anterior a 1885, contando um pouco da juventude da narradora; 1885 (tempo em que a narradora escreve sobre os ocorridos); e o tempo do prólogo de 1946 (julgamento de Nuremberg/uma aproximação entre o extermínio judeu e o extermínio *charrua*). Sem contar o tempo da publicação do livro (1988), dois anos após o término da ditadura militar, em que além do sofrimento dos *charrua*, houve repressão e vozes silenciadas em todo o território uruguaio. Assim, “O fato de *¡Bernabé!*, *¡Bernabé!* ter sido publicado poucos anos depois do fim da ditadura uruguaia reforça o projeto da arte latina de problematizar os anos em que gerais ditaram os rumos da nação a partir de eventos históricos mais remotos” (Carniel, Fleck e Mendez, 2022, p.14).

Quando foi publicada, a obra enfrentou significativa resistência crítica, recebeu avaliações negativas e a oposição de historiadores e escritores de orientação conservadora. Entre eles, destaca-se Washington Lockhart, que classificou o romance como uma “*deformación de la historia nacional en sus personajes y hechos fundamentales*” (Carro e San Martín, 2018, p.37). Tal posicionamento revela o incômodo provocado pela releitura literária de episódios considerados fundacionais da nação uruguaia, sobretudo ao questionar figuras historicamente celebradas.

Contudo, a recepção da obra transformou-se ao longo do tempo. O romance histórico de Tomás de Mattos passou a ser reconhecido como um marco na literatura uruguaia, tanto pela complexidade estrutural quanto pelo caráter reflexivo com que revisita os acontecimentos ligados ao extermínio dos *charrua*.

Além de seu impacto no campo literário, a obra também adquiriu relevância no âmbito político e social, sendo apontada como um dos elementos que contribuíram para fortalecer as reivindicações do povo *charrua* no final da década de 1980, especialmente a partir de 1989, quando emergem movimentos de reafirmação identitária e reconhecimento histórico dessa etnia no Uruguai.

A perspectiva decolonial de Tomás de Mattos em *Bernabé Bernabé*

Para que Tomás de Mattos realizasse um efetivo revisionismo histórico acerca dos massacres e do apagamento indígena ocorridos no século XIX, fez-se necessária a mobilização de práticas como a releitura e a reescrita interpretativas que visam a transformação e redefinição da narrativa histórica e cultural na construção de seu romance. Tanto a releitura como a reescrita são práticas fundamentais para a os estudos decoloniais, pois permitem a inclusão de vozes e perspectivas que foram historicamente silenciadas. Ambas operam como procedimentos críticos que tensionam a historiografia tradicional e desestabilizam narrativas cristalizadas sobre a formação do Estado uruguaio.

A primeira estratégia — a releitura — já se anuncia nos agradecimentos da obra, quando o autor manifesta sua gratidão a Eduardo Acosta y Lara, considerado um dos pioneiros nos estudos históricos e arqueológicos sobre os povos indígenas no Uruguai. Ao reconhecer a importância de seus trabalhos, Mattos sinaliza o diálogo estabelecido com uma vertente historiográfica que buscou problematizar a invisibilização das etnias originárias, especialmente dos *charrua*, na narrativa nacional. Mattos expressa sua dívida

con don Eduardo Acosta y Lara, cuya labor de investigación, recogida en su obra 'La guerra de los charrúas', fue de consulta continua para la solución de muchos de los problemas que se le plantearon en esta novela (Mattos, 1988, p. 2).

A releitura consiste, portanto, em revisitar documentos, interpretações e discursos já existentes, confrontando-os com novas perguntas e perspectivas. A partir dela, torna-se possível avançar para a segunda estratégia — a reescrita —, por meio da qual o romance reconstrói ficcionalmente os acontecimentos históricos, deslocando o foco das figuras heroicas para as experiências indígenas silenciadas. Assim, literatura e história entrecruzam-se em um gesto crítico que transforma a narrativa literária em espaço de contestação e de reconfiguração da memória coletiva.

Outra evidência dessa releitura manifesta-se na personagem Josefina, narradora principal da história, que funciona como instância mediadora da desconstrução e problematização dos eventos e das figuras históricas. Ao redigir

o relato solicitado por seu amigo Federico, ela não apenas recompõe fatos, mas os submete a um crivo reflexivo, questionando versões oficiais e tensionando a imagem de personagens como Bernabé Rivera. Esse procedimento torna-se explícito quando a narradora revela o próprio processo de investigação documental:

He hurgado entre los papeles dejados por Narbondo. No es mucho lo que conseguí porque a mi marido no era Bernabé sino don Frutos quien lo atraía como objeto de biografía. Pero gracias a esa búsqueda, van con ésta, en copias rigurosamente cotejadas, los últimos partes de Bernabé y los que, luego de su desaparición, remitieran a Durazno y Montevideo, Bernabé, Magariños y José María Navajas. También he considerado oportuno enviarte testimonio de órdenes de Lavalleja e informes de Garuín, dos o tres recortes de 'El Universal', un poema que bien podría atribuirse al alcahuete de Acuña de Figueroa y, tras alguna vacila (Mattos, 1988, p.29).

A partir da releitura, a reescrita entra em ação: o autor reabre, no interior do romance, uma ferida histórica pouco registrada ou sistematicamente silenciada — os genocídios e etnocídios indígenas —, evidenciando o ponto de vista daqueles que foram excluídos da narrativa oficial. Por meio das memórias e das perspectivas críticas dos narradores e personagens, Mattos constrói uma estratégia decolonial que desloca o centro da enunciação histórica. A experiência indígena deixa de figurar como nota marginal para assumir protagonismo discursivo, tornando-se eixo de questionamento da memória nacional.

Essa reescrita atua também como denúncia do discurso hegemônico que sustentou a ideia de uma identidade uruguaia homogênea, supostamente formada exclusivamente por matrizes europeias. Ao problematizar as campanhas de extermínio e o apagamento documental dessas violências, o romance evidencia como a constituição do Estado-nação implicou não apenas confrontos armados, mas igualmente operações simbólicas de silenciamento e ocultação nos registros oficiais.

Assim, a literatura assume função crítica ao revelar que a homogeneidade identitária é construção discursiva, sustentada por escolhas seletivas da memória. A reescrita, nesse contexto, converte-se em prática política de restituição simbólica, reconfigurando o imaginário nacional ao reinscrever a presença indígena na história do Uruguai.

No que se refere à problematização da formação identitária uruguaia, Tomás de Mattos evidencia, por meio das memórias de Josefina, que, apesar das campanhas de extermínio dirigidas contra o povo *charrua*, muitos indígenas sobreviveram — aspecto frequentemente omitido pela historiografia oficial. Esses sobreviventes foram incorporados de maneira forçada ao espaço urbano, submetidos a processos de assimilação que implicaram o abandono compulsório de seus costumes, línguas e formas próprias de organização social.

O silenciamento desses remanescentes contribuiu para a consolidação de uma narrativa nacional excludente, baseada na ideia de homogeneidade étnica e cultural. Ao sustentar o discurso de que “todos somos uruguaios”, apagaram-se as diferenças constitutivas e, sobretudo, a presença ameríndia na formação do país, como explicita a narradora

Me recordó varias veces que todo indio que aceptó nuestros valores, ‘fue respetado y tratado como uno más de nosotros’. El que no los comprendió, corrió la suerte que siempre correrá todo malevo que no respete la propiedad ajena, sea cual fuere su raza (Mattos, 1988, p. 56).

Sobre a ocultação destes massacres indígenas na história oficial, o autor através da voz de Josefina aponta que

Las partes mienten y callan con descaro; los periódicos de esos días son más obsecuentes que los de hoy. No hay base documental alguna para acceder a la verdad. Además, casi todos los que participaron en la Boca del Tigre, han sido reacios a detalles. Para peor, las versiones circulantes son contradictorias con aspectos esenciales (Mattos, 1988, p.72).

Além disso, a narradora explicita sua insatisfação sobre a vergonha que foram essas ações promovidas pelo governo: “*¿Era ese, en verdad, Federico, el único camino? ¿La modernización de nuestros campos pasaba necesariamente por el exterminio y la disolución de los charrúas?*” (Mattos, 1988, p. 61). De fato, tudo isso ocorreu e foi ocultado pelos poderosos, e nessa reescrita literária, Tomás de Mattos traz à superfície memórias subterrâneas, memórias que segundo Pollak (1989, p. 4). “prosseguem seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e

exacerbados”. Isto evidencia a importância da literatura na recuperação/revisão coletiva da história, como destaca Cuevas Marín

Esto en tanto que se dotó de un corpus teórico y metodológico desde el cual se empezó a producir ‘otras’ narrativas históricas que dieron forma disidente a las oficiales, señalando el alcance de un conocimiento surgido a partir del movimiento popular de aquel momento (Cuevas Marín, 2013, p. 69).

É relevante destacar que o autor ao realizar a releitura e a reescrita em seu romance, utiliza não só documentos, personagens históricos e demais evidências que realmente ocorreram, mas também utiliza elementos ficcionais, para mostrar a versão alternativa da história. Assim, como aponta Wolfgang Iser “Evidencia-se assim a articulação resultante da relação entre o real, o fictício e o imaginário no texto literário” (Iser, 2002, p. 959).

Então, a ficção é um componente inseparável da construção literária, e especificamente em *Bernabé Bernabé* foi essencial para reconstruir os acontecimentos históricos e sociais das populações originárias e da sociedade uruguaia do século XIX, como um todo, pois como afirma Iser (1999) as ficções têm o poder de tornar acessível o que não se pode conhecer, sendo o discurso ficcional o complemento do que está faltando na história.

Por fim, outro aspecto de caráter decolonial presente em *Bernabé, Bernabé!* é a escolha da personagem Josefina como narradora principal da história. Por meio dela, Tomás de Mattos projeta a voz crítica que conduz as problematizações desenvolvidas ao longo do romance. É a partir de seu relato — construído com base em memórias, conhecimentos e nos ambientes sociais que frequentava — que se organiza o enredo, conferindo à narrativa uma perspectiva reflexiva e questionadora dos acontecimentos históricos.

Nesse sentido, a centralidade de Josefina também representa um deslocamento significativo dentro do contexto social representado na obra. Inserida em uma sociedade profundamente patriarcal, a personagem feminina assume o papel de sujeito narrador e intérprete do passado, ocupando um espaço tradicionalmente reservado às vozes masculinas na historiografia e na construção da memória nacional. Tal perspectiva dialoga com as reflexões de Thomas Bonnici sobre a condição feminina no contexto da colonialidade. Segundo o autor, “se o homem foi colonizado, a mulher, nas sociedades pós-coloniais, foi

duplamente colonizada” (Bonnicci, 2012, p. 26). Essa dupla colonização refere-se tanto à dominação colonial quanto às estruturas patriarcais que historicamente limitaram a participação feminina nos espaços de poder e de produção do conhecimento.

As palavras de Bonnici refletem o que ocorreu com as mulheres em meio ao cenário patriarcal, em que estas não recebiam instrução e não tinham direito a ter opiniões, tendo como único papel cuidar da casa, do marido e dos filhos. E então, o romancista rompe com esse apagamento social feminino ao apresentar uma mulher que recebeu estudos, escrevia, frequentava círculos sociais e políticos importantes e expressava suas opiniões, sendo apresentada como “*Una personalidad descollante. Según palabras de su tío Gustavo, tres años, menor que ella, Josefina Péguay fue una mujer en permanente búsqueda de un centro que, al menos, afirmase sus ideas*” (Mattos, 1988, p.15).

Portanto, a reescrita da história, nesse contexto, parte de personagens duplamente colonizados e historicamente silenciados, representados tanto na voz da narradora quanto nas falas dos personagens *charrua*. Por meio dessas perspectivas, o autor constrói um espaço narrativo em que emergem discursos capazes de expor as contradições e a hipocrisia que permeiam a história do recém-independente Uruguai, cuja formação nacional esteve profundamente marcada por episódios de violência, exclusão e injustiça contra os povos originários. Essa problematização será aprofundada nos tópicos seguintes, nos quais se examinará como o romance desmonta mitos fundacionais e reinscreve a experiência indígena no debate sobre a memória e a identidade nacional uruguaia.

131

A desconstrução do herói

Um dos objetivos centrais de Tomás de Mattos nesse romance é realizar a desconstrução da figura de Bernabé Rivera, considerado um dos principais responsáveis pela execução das campanhas militares contra os povos indígenas no Uruguai. A escolha desse personagem como eixo narrativo — evidenciada já no próprio título da obra — revela a intenção do autor de questionar a imagem heroica construída em torno de sua trajetória, uma vez que Bernabé permanece até hoje como figura altamente simbólica na memória nacional uruguaia, frequentemente associada à ideia de herói fundador.

Sobre essa questão, o pesquisador Gustavo Verdesio observa que “*Los nombres de Fructuoso y Bernabé Rivera son parte del panteón nacional en Uruguay. Su heroísmo y patriotismo son enseñados, desde la escuela primaria, como verdades incuestionables*” (Verdesio, 1996, p. 5–6). Tal afirmação evidencia como determinadas figuras históricas foram institucionalizadas no imaginário nacional, sendo transmitidas como símbolos incontestáveis da construção do Estado uruguaio. Diante disso, Mattos procura evidenciar o lado obscuro desse personagem ao basear-se em registros históricos relacionados às ações de Bernabé. A partir do diálogo entre documentação histórica e criação ficcional, o romance recria episódios ligados à sua participação em campanhas militares, aos massacres contra os *charrua* e, por fim, às circunstâncias de sua morte.

Para conferir verossimilhança e legitimidade a esse processo de desconstrução do herói nacional, o autor introduz na narrativa a figura da narradora Josefina. Inserida nesse mesmo meio social e pertencente a uma família próxima de Fructuoso Rivera, ela ocupa uma posição privilegiada de observação e memória. Além disso, seu casamento com Juan Pedro Narbondo — advogado que possuía acesso a documentos e informações sobre os acontecimentos da época — reforça a plausibilidade do relato e legitima a reconstrução crítica empreendida no romance. Dessa forma, a voz de Josefina torna-se instrumento narrativo fundamental para tensionar a imagem heroica de Bernabé e revelar as contradições históricas que marcaram a formação do Estado uruguaio.

A revelação dessa perspectiva crítica inicia-se quando a narradora Josefina responde, em sua carta, à referência feita por seu amigo Federico sobre Bernabé Rivera, a quem ele denomina “*El homérico Hermano de Don Frutos*” (Mattos, 1988, p. 22), expressão que reforça a imagem épica e heroica associada ao militar na memória nacional uruguaia. Contudo, Josefina contesta essa caracterização e apresenta uma leitura profundamente crítica da personagem. Em sua resposta, ela afirma que Bernabé seria, na verdade, um “*hermoso Calibán*” (Mattos, 1988, p. 28), mobilizando a figura de Caliban — personagem da peça *La Tempestade*, de William Shakespeare — tradicionalmente associada à ideia de brutalidade, impulsividade e natureza indomada. Apesar dessa crítica, a narradora não descarta completamente o sentido do adjetivo “homérico” utilizado por Federico.

Ao longo de sua carta, Josefina reconhece as dificuldades enfrentadas por Bernabé em sua infância e juventude, ressaltando as adversidades que marcaram sua trajetória até alcançar projeção militar. Tais experiências são apresentadas como parte do processo que o conduziu à notoriedade nas lutas políticas e militares do período, especialmente nas guerras de independência e na Guerra da Cisplatina.

O autor faz uma exaltação às realizações de um Bernabé invulnerável e vitorioso no início do enredo para que os leitores entendam como ele foi e ainda é retratado pelos homens poderosos da política e da história uruguaia. Após isso, os feitos obscuros do personagem começam a emergir na narrativa, com uma sequência de genocídios *charrua* nos quais ele participou. O primeiro massacre foi em *Salsipuedes*, que consistiu em reunir os caciques *charrua* nessa região juntamente com suas famílias, com a desculpa de uma reunião com o presidente Fructuoso Rivera, em que este iria propor uma aliança com eles para lutarem contra as forças brasileiras em troca de concessão de terras e mantimentos.

Na narrativa, Josefina destaca uma carta de Bernabé a seu tio selando o destino dos indígenas, com o pretexto de que a população uruguaia estava se queixando das ações indígenas em suas fazendas, levando ao roubo de gado e às inseguranças. Mas a verdade, era que independente de pretexto ou não, o plano desse governo era exterminar a “selvageria” do país, como explicita o documento

Te envío el texto íntegro, pero aquí me limitaré a transcribirte este pasaje petulante, que debe haber irritado a don Frutos: ‘Ya no nos queda otra cosa que hacer que dar el paso sobre los salvajes. Este creo que es más fácil pues ya tengo tomadas algunas medidas, y las que tomaré, tan luego como me incorpore a usted. Los salvajes están como avisados, han sido avisados de que el Gobierno los mandaba destruir, yo las he persuadido de lo contrario, y han quedado algo satisfechos; y, a su tiempo, tendrán su merecido’ (Mattos, 1988, p. 60).

O resultado dessa armadilha foi a morte de milhares de indígenas *charrua*. Aqueles que conseguiram sobreviver foram levados para Montevideo, onde passaram a viver em condições de extrema marginalização, sendo expostos publicamente ou incorporados à sociedade de maneira forçada, tendo que abandonar seus costumes e crenças.

Momentos antes do Massacre de *Salsipuedes* ser narrado, o autor explicita, na memória de um dos soldados de Bernabé Rivera, chamado Gabiano — um dos

narradores da história —, a percepção de que seu coronel aparentava estar triste e culpado diante da ação que estava prestes a executar, mas para Josefina, tal comportamento não passaria de uma estratégia calculada de liderança e persuasão, destinada a influenciar emocionalmente seus subordinados e garantir sua adesão ao plano militar. Para Josefina, tratava-se de “*una sutil y mañosa manipulación de los ánimos de sus principales subordinados*” (Mattos, 1988, p. 71). Já de acordo com Gabiano, o coronel disse

Sinceramente, esto es algo que parece una canallada y cuesta mucho prestarse a hacerlo. He tardado hasta hoy en darme cuenta de que no hay otra salida. Para serles sincero, no estoy enteramente convencido. Pero quienes deben estar resueltos, lo están, y tenemos que obedecer todos. Si a mí me duele, descarto que a ustedes les va a ocurrir lo mismo y peor, porque se están enterando de golpe y no se les dio el derecho a discutirlo (Mattos, 1988, p.70).

Após o Massacre de *Salsipuedes*, o autor cria uma ação militar fictícia comandada por Bernabé, que tinha como objetivo a caça do cacique *Venado* e os demais sobreviventes da ação militar. Para atraí-los mais uma vez, o herói da nação manipula os *charrua*, mandando um subordinado transmitir para eles as seguintes ordens

Resolvió enviar un tape como emisario ante el cacique y le instruyó plantearle tres preguntas. Primera, si Venado había oído y visto cómo Bernabé intentó evitar el sorpresivo ataque de don Frutos. Segunda, si creía o no que el general Rivera estaba o no borracho cuando echó mano a su pistola. Tercera, si quería o no una paz con el Gobierno que le permitiera reunirse con las mujeres y los niños de su tribu, antes de que fueran llevados y repartidos en Montevideo (Mattos, 1988, p.83).

O cacique *Venado* aceita conversar com Bernabé, e assim ele e os demais *charrua* foram levados pelo coronel para uma fazenda, com a desculpa de se alimentarem antes de continuar a viagem. Com os ameríndios reunidos na cozinha, foram enganados e presos pelos companheiros de Rivera, e ali foram todos executados. Outra missão coordenada pelo herói da nação foi o Massacre de *Mataojo*, que estando sedento por mais sangue indígena, foi auxiliado por um cacique chamado *Polidoro* a encontrar um grupo de sobreviventes *charrua*, e quando os encontrou os executou. Para incentivar o grupo de soldados que o

acompanhava a matarem pela pátria, Bernabé gritava "*¡Vamos, muchachos!... ¡No aflojar! ...¡Ya los tendremos a esos perros! ¡Ya los tendremos!*" (Mattos, 1988, p.91).

Essas passagens que evidenciam a personalidade cruel de Bernabé Rivera, bem como sua participação nos extermínios contra os *charrua* no Uruguai do século XIX, aproximam o personagem da figura do usurpador, conceito discutido por Albert Memmi em sua obra *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Segundo Memmi, o usurpador é aquele que busca consolidar e legitimar seu poder dentro da lógica colonial, recorrendo a mecanismos de dominação que garantam sua superioridade sobre os colonizados. Nesse sentido, quanto mais profundo for o sistema de opressão, desmoralização e subjugação imposto aos povos dominados, maior será a aparente legitimidade da posição ocupada pelo colonizador ou por aqueles que se beneficiam dessa estrutura de poder. Para sustentar essa posição, o usurpador não se limita à violência material, mas também atua no plano simbólico, manipulando a memória e os registros históricos de modo a justificar sua dominação. Como afirma Memmi:

Ele precisa, em suma, lavar-se de sua vitória, e das condições em que ela foi obtida. Daí sua obstinação, espantosa em um vencedor, em relação a aparentes futilidades: ele se esforça para falsificar a história, faz com que os textos sejam reescritos, apagaria memórias se fosse necessário (Memmi, 1985, p. 90).

No entanto, depois de realizar tanta crueldade, o destino do herói chegou no dia 20 de junho de 1832. Em uma corrida para combater os Lavallejistas, Bernabé soube que havia mais um grupo de fugitivos *charrua*, e decidiu persegui-los. Nesta última tentativa de extermínio, seus homens eram minoria em relação aos indígenas, que planejaram uma armadilha para atraí-los, e conseguirem sua vingança: matar o assassino de seu povo. O momento da morte de Bernabé é narrado pela perspectiva de Gabiano, quem reforça o caráter dramático e simbólico do episódio:

Gabiano se había considerado con tiempo para arrimar, de apuro, su caballo a un Bernabé que, aturdido y tullido, acababa de reincorporarse, gritando por su rosillo. Perdió así la última oportunidad de salvarse. 'Me rechazó el anca y me ordenó que le alcanzara su caballo que estaba a unos diez metros. Carrizo había atinado a tantearle las riendas, pero tuvo tan mala suerte que, en

ese momento, le clavaron una flecha que le atravesó, de lado a lado el cuello' (Mattos, 1988, p.132).

A passagem transcrita sugere que Bernabé encontra um desfecho condizente com suas ações, uma vez que a violência por ele perpetrada retorna simbolicamente contra si. Seu corpo, estendido na lama, constitui uma imagem que subverte a representação glorificada consagrada pela memória oficial. Ao retratar o estado do cadáver do coronel, o romance de Tomás de Mattos realiza uma última operação de desconstrução: expõe não apenas a degradação física do personagem, mas também o colapso da aura moral e heroica que historicamente lhe foi atribuída. A descrição do corpo evidencia essa desmistificação de forma contundente:

Cuando finalmente lo encontraron, el cadáver de Bernabé estaba boca abajo; descalzo; con la cabeza hundida en un pozo, los ojos sin cerrar y la nariz mutilada a filo de facón. El brazo derecho lo tenía abierto desde el hombro hasta la muñeca y lo habían despojado de sus principales venas. Lloviznaba y las gotas, rebasando el tupido follaje del monte, caían sobre todos los rostros. El uniforme, cubierto de barro y hecho jirones, arrebatados todos los galones, era irreconocible (Mattos, 1988, p.145).

136

Apesar de seus atos bárbaros e do estado deplorável em que foi encontrado após a morte, seu corpo desfigurado descansa hoje no panteão dos heróis, em Montevideú. A permanência de Bernabé Rivera nesse espaço de consagração nacional evidencia a persistência de uma memória oficial que tende a silenciar ou minimizar as violências associadas à sua trajetória histórica. Nesse sentido, após desconstruir ao longo da narrativa a imagem idealizada do personagem, Tomás de Mattos encerra o romance provocando o leitor a refletir criticamente sobre os processos de construção da memória histórica. A obra termina com uma série de perguntas que tensionam as diferentes faces do personagem e questionam qual delas deve ser lembrada:

Porque ¿a cuál Bernabé hay que rememorar? ¿Al de Sarandí o al de Salsipuedes? ¿Al ídolo de las Misiones o al represor implacable de San José, del Uruguay? ¿Al que amaba Manuela o al que nunca terminó de conocer Venado? ¿O al que pudiera haber sido, si no se hubiera empecinado en perseguir la muerte en Yacaré-Cururú? ¿Al jefe o al servidor? ¿Al victimario o a la víctima? (Mattos, 1988, p. 156).

Desconstrução do apagamento indígena

137

Como relatado ao longo deste trabalho, Tomás de Mattos problematiza, em seu romance, o apagamento indígena na história do Uruguai ao desconstruir o discurso hegemônico segundo o qual o país seria o único da América do Sul a não possuir populações originárias. Ao questionar essa narrativa nacional, o autor critica a hegemonia historiográfica que, durante décadas, sustentou a ideia de um território homogêneo e “sem indígenas”. Para isso, Mattos insere em sua obra personagens pertencentes à etnia *charrua* que assumem protagonismo na narrativa, relatando, a partir de suas próprias perspectivas, acontecimentos que a história oficial silenciou ou não registrou. Como já mencionado, entre essas personagens destacam-se os caciques *Vaymaca Perú*, *Venado* e *Sepé*, além de outros indígenas, como *Rondó* e Bernabé. Cabe destacar que a partir dessas vozes e dos posicionamentos críticos assumidos pela narradora, o autor evidencia a sobrevivência e a resistência do povo *charrua* mesmo após uma série de massacres que resultaram em processos de genocídio e etnocídio. A narrativa expõe as consequências dessas violências para os sobreviventes e rememora episódios de resistência indígena, como a vingança *charrua* associada ao assassinato de Bernabé Rivera. Dessa forma, o romance não apenas recupera memórias silenciadas, mas também se posiciona criticamente diante das práticas de extermínio e das narrativas que buscaram legitimá-las.

Mattos inicia o processo de desconstrução das narrativas hegemônicas com a inserção do personagem *charrua* Bernabé como narrador fictício de parte de um capítulo. Esse personagem é batizado com o nome de Bernabé Rivera em razão da admiração que inicialmente nutria pelo militar, o que evidencia, desde o início, a complexidade das relações estabelecidas entre indígenas e uruguaios no período retratado. Bernabé constitui a primeira voz indígena a assumir a narração na obra, relatando que, antes da sequência de massacres sofridos pelos *charrua*, seu povo e os uruguaios lutavam juntos em conflitos armados e mantinham uma relação de relativa cooperação. Ao recuperar essa memória de aliança, a narrativa evidencia a ruptura violenta provocada posteriormente pelas políticas de repressão e extermínio dirigidas contra os povos originários. Ao final de sua narração, Bernabé afirma sua identidade indígena e reivindica sua participação

na morte do coronel Rivera, gesto que simboliza um ato de resistência diante das violências sofridas por seu povo. Nesse momento, Bernabé declara: “*Me voy, pero te aseguro que vuelvo. No te hablaré más, pero me verás cuando revolee la boleadora: me he ganado un lugar en esta historia. Hoy tengo dieciséis años. Soy un indio de los que llaman charrúas*” (Mattos, 1988, p. 42).

Em torno do Massacre de *Salsipuedes*, como já explicado, os indígenas são enganados sob a promessa de pacificação; contudo, o que se concretiza é uma matança generalizada. É nesse cenário de violência que os caciques *Vaymaca Perú* e *Rondó* ganham protagonismo na narrativa, sendo representados como verdadeiros heróis e símbolos de resistência do povo *charrua*.

Durante o massacre, *Vaymaca*, já ferido, dirige um olhar ao presidente Fructuoso Rivera, com quem havia lutado lado a lado no passado. Nesse instante, expressa: “*Al pasar, con el rostro desencajado, el cacique le dijo al General: ‘Mira, Frutos matando los amigos’*” (Mattos, 1988, p. 78). Essa fala, recriada pelo autor, funciona como um recurso narrativo para explicar a sobrevivência do cacique no romance, uma vez que, na história documentada, sua vida foi poupada naquele episódio. Já *Rondó*, ao perceber que estava cercado pelos militares, decide lutar até a morte, gesto que simboliza a resistência *charrua* diante da violência perpetrada pelas forças do Estado. Por meio dessas representações, Tomás de Mattos ressignifica a memória do massacre, deslocando o foco da narrativa histórica tradicional — centrada nos líderes militares uruguaios — para destacar a dignidade, a coragem e a resistência dos líderes indígenas.

Rondó, enceguecido por la cólera o cercado por sus adversarios, no huyó. Dióse por perdido desde el primer momento y, superado el estupor inicial, arremetió tan solitario como el Quijote al grupo más cercano de soldados que encontró. Estos le dispararon sus pistolas y lo hirieron, pero no lo detuvieron. A los dos primeros, la lanza de Rondó, avanzando y retrocediendo, les punzó a uno un muslo y al otro el vientre. El charrúa pisaba el cuerpo de uno de ellos cuando quedó enteramente rodeado (Mattos, 1988, p78-79).

Após o relato desse primeiro massacre, Mattos destaca que os sobreviventes foram levados cativos e detalha, em tom crítico, o destino imposto a esses indígenas. A partir da voz da narradora, o autor detalha as condições a que foram submetidos, denunciando a violência que marcou o processo de dispersão do povo *charrua*. Nesse sentido, a narradora afirma:

Asimismo, me parece un cargo ilevante el cruel reparto de la chusma: las chinas, chinitos y chinitas por las que se desvelaron las mejores familias de Montevideo, apenas llegaron los cautivos al Cuartel de Dragones. No, Federico; no se dispersó tan solo a la nación charrúa, disgregando sus tribus. También se destruyeron sus familias: se mató o se espantó al hombre y se separó a la madre de sus hijos y a los hermanos entre sí. Se los dejó a cada uno, sin que importara la edad, solo ante un mundo hostil a cada una de sus costumbres (Mattos, 1988, p.55).

139

O episódio narrado no romance corresponde, em grande medida, ao que ocorreu historicamente após o Massacre de *Salsipuedes*, quando os sobreviventes *charrua* foram separados de suas famílias, forçados a abandonar seus modos de vida e a adotar práticas associadas ao projeto civilizatório dominante, como o uso de vestimentas ocidentais e a incorporação de práticas religiosas cristãs. Esse processo de dispersão e assimilação forçada contribuiu para reforçar a ideia de um suposto desaparecimento total da população indígena no Uruguai, alimentando o discurso hegemônico que sustentou, ao longo do tempo, a construção de uma identidade nacional concebida como homogênea e desprovida de presença ameríndia. Ao recuperar literariamente essas experiências de violência e desagregação familiar, Mattos confronta essa narrativa oficial e reinscreve os *charrua* no campo da memória histórica e cultural do país.

Apesar das violências sofridas pelo povo *charrua* ao longo do século XIX, seus descendentes mantiveram vivas as memórias de seus ancestrais. Nas últimas décadas, diferentes grupos têm reivindicado o reconhecimento de sua identidade indígena no Uruguai, bem como o reconhecimento do Massacre de *Salsipuedes* como um genocídio perpetrado pelo Estado republicano no século XIX. Esse processo de reemergência identitária está relacionado, entre outros fatores, à revisão crítica da história nacional e à circulação de obras literárias e estudos que problematizam o apagamento indígena.

Nesse contexto, a publicação do romance *Bernabé, Bernabé!*, de Tomás de Mattos, desempenhou papel importante ao questionar a narrativa tradicional sobre a formação do país e ao trazer à tona a memória da violência contra os *charrua*. Segundo Daniel Vitello:

No hasta el fin de la última dictadura militar uruguaya en 1984, lo más tarde con la publicación de la novela ‘Bernabé, Bernabé!’

de Tomás de Mattos en el 1989, empieza un proceso lento de la superación de la historia de la independencia y el retorno de unos individuos a su identidad indígena tal como la Nación Charrúa (Vitello, 2016, p. 9).

Outro personagem que representa a etnia *charrua* é o cacique *Venado*. Embora seja uma criação literária do autor, sua presença no romance cumpre um papel significativo, pois encarna simultaneamente uma voz de resistência e uma tentativa de negociação diante da violência imposta ao seu povo. No enredo, *Venado* aceita dialogar com o coronel Bernabé Rivera na esperança de conseguir a libertação dos cativos *charrua* capturados em *Salsipuedes*. Entretanto, como discutido anteriormente, o coronel enganou o cacique, o que resulta em um novo episódio de violência, ocorrido na fazenda de Bonifácio. Antes mesmo do encontro entre o líder indígena e o militar, *Venado* já demonstrava desconfiança em relação a Rivera, deixando clara sua posição por meio de um recado transmitido ao coronel:

Pero me dijo que le avisara que no confia en usted: que lo va a recibir porque lo necesita para soltar a las mujeres y a los hijos de la tribu. Me dijo que nunca se va a olvidar que don Frutos estaba mamado y usted no. Y terminó diciendo que usted sepa hacer y ordenar como un jefe sabio y prudente, porque al primer movimiento raro que hagamos, a usted lo matan (Mattos, 1988, p. 84).

140

Por fim, a obra retrata o cacique *Sepé*, que ganha um relevante papel na história, sendo o assassino de Bernabé. Com um pano de fundo ficcional, *Sepé* vive nos arredores de uma fazenda de um homem escocês convivendo pacificamente com todos ao redor, até se cansar de ser um subordinado e de ver seus compatriotas serem assassinados pelas campanhas de extermínio promovidas por Bernabé Rivera, e acaba se juntando ao grupo de *charrua* que darão fim à vida do coronel.

Sepé contará com detalhes sobre a morte de Bernabé para Josefina e as demais testemunhas que estavam na fazenda em que ele morava. Na história oficial, o coronel foi ferido por uma lança e morreu no “campo de batalha” após sua última façanha na perseguição dos *charrua*. Já na versão ficcional, para retratar a perspectiva indígena neste evento e o fervor desta etnia ao capturar seu maior inimigo, Tomás de Mattos cria uma versão alternativa do assassinato de

Bernabé, sendo este derrubado no campo pelos *charrua*, e posteriormente levado para o cativo em que foi torturado:

Mandé -dijo Sepé- cubrir con cueros las moharras de las lanzas. Así la sangre no salía, quedaba adentro, hinchaba, apretaba, ardía, quemaba. No es flojo, entonces, este hombre que grita: "¡Por Dios! ¡Por Dios! ¡Mátenme de una vez!. Joaquín se ha dado vuelta y lo mira. Se diría que imita a Polidoro. No se apura; se toma su tiempo. Sabe que el cacique lo dejará actuar, porque casi toda su gente está de acuerdo. Siente el pecho lleno de vida; está limpiando su pasado; ha vuelto a ser un charrúa entre charrúas (Mattos, 1988, p.149).

Neste fragmento, percebe-se o sentimento de orgulho em Sepé ao se libertar da subordinação e de estar vingando seu povo, além do autor trazer uma fragilidade em Bernabé Rivera, com o imponente herói implorando pela sua vida. Assim, ao ouvir as lamúrias do exterminador de sua etnia, Sepé furioso o questiona e em seguida o mata, como mostra a passagem a seguir:

Al fin responde: '¿Por qué recién ahora te acordás de tu Dios? ¿Por qué no lo llamaste antes de asesinar a tus amigos? Llámalo ahora. A lo mejor no viene El. A lo mejor te manda a Venado; o a Brown; o a Rondó o a...'. Furioso, ha empuñado la lanza con las dos manos y la ha alzado sobre el pecho de Bernabé. Pero, según contó, antes de atravesarle el corazón quedó quieto. Y nadie lo detuvo; calló Javier; calló Polidoro. Solo las mujeres profirieron gritos de incitación (Mattos, 1988, p.149-150).

Após essa cena, a lança que Sepé utilizou para matar Bernabé virou um instrumento simbólico da vingança *charrua*, e para retratar essa simbologia o cacique ergue a arma diante dos presentes, transformando o gesto em uma espécie de manifestação coletiva de justiça histórica: "*Giró sobre sí e iba a alzar la lanza en actitud de triunfo, porque presentía que todos aguardaban la exposición del instrumento de la venganza*" (Mattos, 1988, p.150).

Portanto, por meio dessas vozes e dos diversos personagens indígenas presentes na obra, Mattos concede protagonismo à etnia *charrua*, cujas histórias e experiências foram amplamente apagadas ou silenciadas pelos registros históricos oficiais, desconstruindo os paradigmas do discurso hegemônico e da formação da identidade nacional. Nesse sentido, *Bernabé, Bernabé!* se configura como um importante instrumento de reflexão sobre memória, violência e

identidade, abrindo espaço para novas interpretações sobre a presença e a resistência indígena na formação histórica do Uruguai.

Referências

AÍNSA, Fernando. “La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana”. Cuadernos Americanos, Ciudad de México, v. 4, n.28, p. 13-31, 1991. Disponível em: https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/bitstream/CIALCUNAM/A_CA2026/1/CA28_13.pdf. Acesso em: 03/mar/2026.

ALEXANDER, Jaqui. *Pedagogies of Crossing. Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. Durham, NC: Duke University Press, 2005.

ACENJO, Darío Arce. “Historia y memorias del desencuentro índio en Uruguay”. Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía, Montevideo, v. 3, n. 2, p. 40-68, 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/mana/a/fGbD5TshWKbCXScWRZt9hGH/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 03/mar/2026.

BAJTÍN, Mikhail. *Problemas de la poética de Dostoievski* [1986]. Tradução de T. Bubnova. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

BASILE, María Teresa. “¡Bernabé, Bernabé! de Tomás de Mattos: crisis y revisión de la identidad uruguaya”. Orbis Tertius, Argentina, v. 1, n. 2-3, p. 185-210, 1996. Disponível em: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2495/pr.2495.pdf. Acesso em: 03/mar/2026.

BONICCI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONICCI, Thomas e ZOLLÍN, Lucia. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3º ed, Maringá: Eduem, 2009. p. 257-285.

BONICCI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura* (1990-2001). 2º ed., Maringá: Eduem, 2012.

CARNIELL, Lucas Sidnei, FLECK, Gilmei Francisco e MENDEZ, Hugo Eliecer. “Bernabé Rivera e a desconstrução do “herói”: ressignificações do passado no romance *Bernabé Bernabé*, de Tomás de Mattos”. *Revista Entreletras*, Araguaína, v. 13, n. 3, p.50-65, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/entreletras/article/view/15246?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 03/mar/2026.

CARRO, Mariel Cardozo e San Martín, Gabriela Sosa. ¡Bernabé, Bernabé! de Tomás de Mattos e os desafios didáticos de uma palestra crítica. *CFE IPA*, Uruguai, p. 1-25, 2020. Disponível em: <https://repositorio.cfe.edu.uy/xmlui/handle/123456789/908?show=full>. Acesso: 03 mar. 2026.

CUEVAS MARÍN, Pilar. Memoria colectiva: Hacia un proyecto decolonial. In: WALSH, Catherine (org). *Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de*

resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito, Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2013. p. 69-103.

FOUCAULT, Michel. *Genealogía del racismo*. Argentina: Editora Altamira, 1998.

ISER, Wolfgang. O que é antropologia literária? In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p.1-45.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura e suas fontes. v. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.955-988.

MATTOS, Tomás de. *Bernabé Bernabé*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1988.

MEMMI, Albert, *O retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista de Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: v. 2 n. 3 (1989): Memória | *Revista Estudos Históricos*. Acesso em: 05/mar/2026.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 201–246.

RESTREPO, Eduardo; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Colômbia: Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 2010.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber. ROSEVICS, Larissa (Orgs.). *Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Perse, p.188-192, 2017. Disponível em: <https://share.google/eSQ7i6uU7cJiYwjQ5>. Acesso em: 04 mar. 2026.

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

VERANI, Hugo. *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya (1920- 1995)*. Montevideo: Trilce, 1996.

VERDESIO, Gustavo. Revisión de la historia oficial em dos novelas históricas de la post-dictadura uruguaya. *Kipus: Revista Andina de Letras*, Quito, n. 5, p.41-49, 1996. Disponível em: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1914>. Acesso em: 03/mar/2026.

VITELLO, Florian. Charrúa o Charruismo? Un esbozo del discurso reciente sobre la pregunta si hay charrúas modernos en Uruguay. *Latinoamericanística*. Montevideo, n. 6, p. 1-36, 2016. Disponível em:

(Orgs.) Shirley de S. G. Carreira; Paulo Cesar S. de Oliveira;

https://www.academia.edu/40632351/Charr%C3%BAa_o_Charruismo_Un_esbozo_del_discurso_reciente_sobre_la_pregunta_si_hay_charr%C3%BAas_moderados_en_Uruguay. Acceso: 03/mar/2026.

Entre o centro e a periferia: decolonização do imaginário urbano em *A extraordinária Zona Norte*, de Alberto Mussa

Suellen Marques da Costa¹

Introdução

Desde os primeiros registros literários sobre as áreas urbanas do Rio de Janeiro, a cidade tem sido representada a partir de uma rígida lógica espacial que organiza o urbano em termos de centro e periferia. Tal dicotomização, mais do que uma simples distinção geográfica, configura uma separação simbólica entre o que se entende como civilizado e moderno e aquilo que é considerado marginal ou atrasado. Ainda hoje, a célebre passagem de *Clara dos Anjos*, de Lima Barreto (2012, p. 188), reverbera nas considerações acerca daquelas áreas periféricas do Rio de Janeiro:

O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes deem alguma coisa, para o sustento seu e dos filhos.

Nélson da Nóbrega Fernandes (2011), em obra seminal, afirmou que a categoria subúrbio foi sequestrada do debate acerca dos espaços urbanos e tornada sinônimo da falta, da precariedade e de produção de mazelas, assim como Barreto ficcionalizara. Fernandes (2011, p. 61) localiza a mudança na percepção dessas áreas inicialmente tidas como estratégicas para o desenvolvimento urbano da capital no momento em que “o aparecimento de um novo significado para a palavra subúrbio reflete e refrata o início de uma nova

¹ Graduanda em Letras – Português e Literatura pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ-FFP). Pesquisadora de Iniciação Científica (CNPQ), realizando o projeto Estudos de modalidade, cultura, política e educação na narrativa brasileira contemporânea: novas cartografias e estratégias de repovoamento, na área de Linguística, Letras e Artes, com ênfase em Teoria Literária. *E-mail*: suellenmaarques@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-1902-5912>.

estrutura urbana e de segregação socioespacial para o Rio de Janeiro, deflagrada pelas reformas de Pereira Passos”.² O lançamento de *A extraordinária Zona Norte* (2024), de Alberto Mussa, em muitos sentidos, amplia e problematiza a questão dos subúrbios já colocada em forma de denúncia por Lima Barreto, redimensionando a discussão entre centro e periferia.

Mussa, conforme iremos defender, escreve ficção decolonial na medida em que revisita o imaginário construído acerca dos subúrbios para em seguida ressignificar essa região que precisa ser repensada. A questão do espaço no romance, portanto, irá mover esta reflexão e ela nos conduz a um cenário mais amplo da discussão, que aponta traços de colonialidade na concepção e na natureza dos subúrbios.

Conforme argumenta Aníbal Quijano (2000), a estruturação do espaço é uma manifestação persistente da colonialidade do poder, matriz epistêmica e social que sobrevive à própria colonização e continua a organizar as relações sociais na América Latina. Assim, o espaço urbano carioca, historicamente narrado a partir do centro, reproduz hierarquias coloniais que delimitam quem produz conhecimento legítimo e quem permanece à margem das narrativas oficiais. Nesse cenário, *A extraordinária Zona Norte* (2024), de Alberto Mussa, promove um deslocamento significativo.

Alberto Mussa toma o subúrbio carioca, tradicionalmente relegado a um papel periférico no imaginário literário, e o transforma em protagonista simbólico, estético e epistemológico. O romance rompe com uma certa visão colonial segundo a qual o “centro” seria o espaço da ordem e do progresso, enquanto as “margens” representariam o atraso e a informalidade. Em direção oposta, Mussa constrói uma cartografia narrativa que reposiciona os morros, os becos, o samba, o jogo do bicho e a oralidade suburbana para compreendê-los como polos produtores de sentido e memória, ou seja, como verdadeiros pontos

²Francisco Pereira Passos (São João Marcos, 29 de agosto de 1836 — Rio de Janeiro, 12 de março de 1913) foi um engenheiro e político brasileiro. Pereira Passos foi nomeado pelo Presidente Rodrigues Alves Prefeito doentão Distrito Federal, entre 1902 e 1906, A reforma urbana de Pereira Passos, popularmente conhecida como “O Bota-Abaixo”, visou ao saneamento, ao urbanismo e ao embelezamento que daria ao Rio de Janeiro ares de cidade moderna e cosmopolita. Entretanto, seus efeitos mais perversos se deram na expulsão do povo pobre para morros, encostas e cortiços do entorno do centro da cidade e para os subúrbios, que passariam a ser vistos como “refúgio dos infelizes”, conforme escreveu Lima Barreto, em *Clara dos Anjos* (2012).

de um círculo capazes de elaborar e transpor interpretações próprias sobre a cidade.

Tal reposicionamento é claro desde o primeiro capítulo da obra, em que a investigação do crime envolvendo o policial Antenor Baeta se articula com uma descrição densa e imagética do território da Zona Norte. Como se pode observar, Mussa representa a região não somente como espaço físico, mas como entidade viva, dotada de complexidade, tensões sociais e profundas camadas históricas que se desdobram no tecido urbano.

Alberto Mussa inicia *A extraordinária Zona Norte* com a descrição de um misterioso crime que se tornará o eixo da trama: um policial chamado Antenor Baeta é encontrado morto em circunstâncias enigmáticas em uma área da Zona Norte do Rio de Janeiro. O autor não apenas apresenta os detalhes do crime em si, como também constrói um panorama detalhado e quase palpável do cenário urbano que envolve os personagens e serve de contexto para o enredo. A Zona Norte do Rio é representada não apenas como um espaço geográfico, mas também como uma entidade viva, rica em contrastes e tensões sociais, onde tradições culturais e elementos modernos coexistem de forma complexa e, por vezes, conflituosa. Mussa faz uso de uma linguagem que reflete o espírito e a oralidade cariocas, hibridizando gírias, expressões locais e um vocabulário preciso que enriquece a ambientação e proporciona autenticidade à narrativa, desenhando um cenário inicial repleto de detalhes que revelam as particularidades da região, explorando as formas como os espaços físico e cultural influenciam as dinâmicas sociais e as relações entre as personagens. O crime, que poderia ser apenas mais um caso policial, ganha um peso simbólico ao ser inserido em um contexto de violência urbana e desigualdade, com a Zona Norte sendo o espaço geográfico e cultura que se torna, enquanto ficcionaliza, um microcosmo das contradições do Brasil contemporâneo.

A morte de Baeta, inscrita em um ambiente simbólico e socialmente carregado, funciona menos como um enigma policial tradicional e mais como dispositivo que permite explorar as contradições sociais, os fluxos culturais e as disputas identitárias da cidade. A Zona Norte, assim, torna-se uma versão reduzida das desigualdades e dos processos de sobrevivência e resistência que marcam o Rio de Janeiro moderno.

Uma análise de aspectos formais do romance, como os paratextos, as epígrafes, dedicatórias e referências culturais, desempenham papel fundamental na construção de um saber outro que alia o conhecimento à compreensão da natureza, da origem, dos limites e da validade da condição periférica. Mussa (2024) invoca o morro do Andaraí como “berço” e “bússola” da cidade, reconfigurando a geografia simbólica carioca. As epígrafes que antecedem cada capítulo, oriundas de elementos da cultura popular, do samba e da oralidade suburbana, funcionam como chaves interpretativas que situam a narrativa em uma tradição cultural própria da periferia, deslocando o eixo hegemônico de leitura. Esse mecanismo aproxima a obra da concepção de espaço literário como pensamento, proposta por Luís Alberto Brandão (2020), segundo o qual o espaço, longe de ser mero cenário, constitui uma instância de produção de inteligibilidade do humano. A presença das três dimensões espaciais – o espaço físico, o espaço social e o espaço vivido – também evidencia a pertinência da leitura de Brandão para o romance.

O espaço físico se manifesta nas descrições minuciosas de ruas, becos e florestas urbanas da Zona Norte; o espaço social se revela nas relações de poder, marginalização e pertencimento que atravessam as personagens; e o espaço vivido emerge na experiência singular de cada sujeito com o território, experiência que molda percepções, afetos e modos de existência, na favela na Zona Norte do Rio de Janeiro, parte do Complexo do Andaraí³, como é o caso do jogo do bicho e das contravenções que permeiam a vida no morro do Andaraí:

Quando Sóta começou a atuar no Andaraí, levando o jogo das pessoas pra banca do Ali Babá, pede que Anésio esconda pra ele os rascunhos. Malaio, nessa altura, já era um bicheiro decadente. Tinha perdido os pontos de Vila Isabel, desde a morte de Le Coq. O quitandeiro não era apenas capaz de fazer contas complexas na cabeça, também entendia de política e deduz com facilidade que apoiar Ali Babá era muito mais seguro. E pede a Sóta, em contrapartida, que fale com o patrão, porque precisa de garantias (Mussa, 2024, p. 192).

³ O Complexo do Andaraí fica localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, e é composto por um conjunto de seis comunidades: Morro do Andaraí; Jamelão; Juscelino Kubitschek (também conhecida como Caçapava); João Paulo II (ou Sá Viana); Nova Divinéia e Vila Rica. O Complexo do Andaraí também é muitas vezes referido em conjunto com as comunidades do bairro do Grajaú.

Esses elementos reforçam a leitura de que Mussa produz uma verdadeira “reimaginação do urbano” a partir das margens, deslocando o olhar tradicional e reinscrevendo a periferia como centro produtor de sentidos e narrativas. O Morro do Andaraí, por exemplo, é ficcionalizado através de seu lado margina, entretanto, sua forte identidade cultural é ressaltada, como por exemplo, através da Escola de Samba Unidos da Flor da Mina; e sua geografia privilegiada, por conta das ligações geográficas da área com a Mata Atlântica, faz do espaço não somente cenário de crimes, como também de forte presença comunitária e local onde histórias de luta do povo preto se desenrolam. Deste modo, os grupos de extermínio, as facções criminosas, o jogo do bicho e as precárias condições do morro se misturam à beleza natural e às iniciativas culturais e de lazer que embalam a região.

Feitas as observações introdutórias, o artigo propõe demonstrar como *A extraordinária Zona Norte* pode ser lida como uma resposta estética à colonialidade, um exercício deliberado de reposicionamento de conhecimento do espaço periférico. A análise articula dois eixos teóricos complementares: a crítica de Quijano (2000) à racionalidade moderna/colonial e às estruturas de poder que organizam o espaço urbano; e a concepção de Brandão (2013; 2020) sobre o espaço literário como forma de pensamento, capaz de construir sentidos e de reposicionar hierarquias simbólicas. Ao entrecruzar essas referências, busca-se discutir como o romance de Mussa não apenas desloca o olhar do discurso hegemônico sobre a cidade, mas constrói uma aquisição literária que emerge das periferias, desestabiliza hierarquias coloniais e reinscreve a Zona Norte como núcleo de produção cultural, crítica e narrativa.

A análise da obra permitirá aos receptores compreender como Alberto Mussa produz um gesto literário de decolonização do espaço urbano ao reconduzir de forma produtiva e positiva a periferia a um *locus* de produção simbólica não apenas sob a pecha de lugar de mazela ou refúgio de infelizes. Nesta leitura, o romance não apenas contesta a lógica colonial que organiza o Rio de Janeiro entre um centro civilizado e uma margem atrasada; ele propõe uma nova configuração espacial em que o subúrbio se torna protagonista e produtor de conhecimento. Em diálogo com Quijano (2000), observa-se que a obra desloca as

matrizes da colonialidade do poder ao reinscrever as práticas culturais, os saberes populares e as experiências vividas da Zona Norte como elementos constitutivos e essenciais da cidade. A ficção opera, assim, como espaço de insurgência.

A colonialidade e a modernidade segundo Aníbal Quijano

A reflexão de Aníbal Quijano sobre colonialidade e modernidade, apresentada no texto *Colonialidade e Modernidade/Racionalidade*, oferece uma chave de leitura essencial para compreender como certos espaços, corpos e saberes foram historicamente desvalorizados dentro da lógica moderna. Segundo o autor, a modernidade europeia frequentemente entendida como sinônimo de progresso, racionalidade e universalidade só se constituiu porque se apoiou na colonização das Américas. É nesse sentido que Quijano afirma não existir modernidade sem colonialidade: o brilho da razão moderna dependeu da dominação, da exploração e da hierarquização dos povos considerados não europeus. Assim, a colonialidade não é apenas um evento histórico, mas uma estrutura que persiste e se atualiza nas relações sociais, nos sistemas de poder e, sobretudo, nas formas de conhecimento que seguimos legitimando.

Esse ponto torna-se mais evidente quando Quijano explica a colonialidade do poder, mecanismo que organiza o mundo através de classificações raciais e sociais que colocam o europeu no topo da pirâmide e situam os povos colonizados como inferiores ou atrasados. Essa hierarquia é acompanhada da colonialidade do saber, que estabelece o conhecimento produzido na Europa como universal, racional e legítimo, ao mesmo tempo em que rebaixa os saberes indígenas, africanos, mestiços e populares ao estatuto de folclore ou irracionalidade. Há ainda a colonialidade do ser, que atua na subjetividade dos indivíduos, levando-os a internalizar a inferioridade que lhes é atribuída e a interpretar o mundo e a si mesmo a partir da ótica do colonizador. Para Quijano, romper com essa estrutura exige descolonizar a forma como pensamos, sentimos e representamos o mundo, abrindo espaço para múltiplas racionalidades e epistemologias silenciadas pela modernidade ocidental.

Quando estendemos esse olhar ao romance *A extraordinária Zona Norte*, percebemos que a narrativa dramatiza essa disputa entre diferentes

racionalidades e formas de saber. Mussa ficcionaliza a Zona Norte do Rio de Janeiro como espaço vivo, complexo e culturalmente fértil, subvertendo a lógica colonial que tradicionalmente relegou o subúrbio ao lugar da marginalidade e da falta. Em vez de reproduzir o estigma moderno que associa o centro à ordem e a periferia ao caos, o autor elege a Zona Norte como o verdadeiro local de combate aos epistemicídios.

Esse gesto literário opera como um movimento de decolonização do imaginário urbano: o espaço antes invisibilizado torna-se o local onde se produz conhecimento, identidade e interpretação do mundo. Além disso, a linguagem e os elementos culturais presentes no romance, como as gírias, a cultura do samba, do jogo do bicho, a oralidade carioca e a memória popular funcionam como formas legítimas de saber, capazes de interpretar a cidade de modo tão profundo quanto, ou mais, que as instituições formalmente reconhecidas pela modernidade. Mussa confronta diretamente a colonialidade do saber ao afirmar que a experiência do subúrbio é produtora de racionalidade própria e não um resíduo da ordem moderna. Da mesma forma, a multiplicidade de vozes e versões sobre o desaparecimento de Antenor Baeta rompe com a linearidade narrativa típica do pensamento moderno, aproximando-se de uma racionalidade plural, mais próxima da complexidade real das vidas periféricas. Por fim, personagens como o delegado Turquesa encarnam as contradições da colonialidade do ser, na medida em que ocupam simultaneamente a posição de representantes do Estado e a de sujeitos atravessados pelas desigualdades e tensões da periferia. Essa ambiguidade evidencia por quais mecanismos a colonialidade permanece operando nas relações sociais e na construção das subjetividades, mesmo em contextos urbanos contemporâneos.

Desse modo, ao representar a Zona Norte como território de vida, memória e produção cultural, o romance de Mussa realiza literariamente aquilo que Quijano defende teoricamente: a necessidade de romper com a racionalidade única da modernidade e de reconhecer as epistemologias que emergem dos espaços historicamente marginalizados. O que a modernidade eurocêntrica tentou reduzir ao silêncio, Mussa devolve ao discurso romanesco. Assim, *A extraordinária Zona Norte* torna-se não apenas um romance policial, mas um

texto que inscreve o subúrbio no mapa das racionalidades possíveis, participando de um movimento mais amplo de decolonização do olhar e do pensamento.

O espaço literário e o repovoamento simbólico da cidade

A reflexão de Luís Alberto Brandão (2020) sobre o espaço literário é fundamental nesta leitura para se compreender a proposta estética de Alberto Mussa. Para o crítico, o espaço, na literatura, não é apenas cenário, mas uma dimensão do pensamento: ele expressa a forma como a cultura compreende a si mesma. Nesse sentido, *A extraordinária Zona Norte* é uma narrativa de espaço, em que o ambiente urbano se torna um personagem ativo, dotado de memória, afetos e contradições. O morro do Andaraí, as ruas estreitas, o jogo do bicho, as Escolas de Samba, são elementos que funcionam como símbolos de um espaço vivido, que concentra a história social e afetiva do subúrbio carioca. Mussa ressignifica a cidade: o que antes era visto como periferia passa a ser o coração pulsante da cultura. Essa inversão simbólica realiza o que Quijano chamaria de “descolonização do imaginário”, um processo de reconstrução das referências que sustentam a identidade cultural. Além disso, a estrutura fragmentada do romance, composta por múltiplas vozes e perspectivas, rompe com a linearidade típica da narrativa moderna. O tempo é circular, a verdade é instável, e o leitor é convidado a reconstruir a cidade a partir das vozes que a habitam. Essa polifonia reflete o caráter plural do espaço urbano e traduz, em termos formais, a crítica de Mussa à racionalidade única da modernidade.

Assim, o autor realiza o que Brandão chama de “espaço pensamento”: um espaço que pensa e é pensado, em constante movimento entre o físico, o social e o vivido. O resultado é uma obra que faz da cidade um espelho da própria condição humana, marcada pela tensão entre o pertencimento e a exclusão, a memória e o esquecimento.

A cidade como metáfora da colonialidade

A partir das reflexões de Aníbal Quijano sobre a lógica moderna/colonial torna-se possível compreender a cidade representada por Alberto Mussa como

um organismo marcado por feridas históricas que continuam abertas. No romance *A extraordinária Zona Norte*, o crime que inaugura a narrativa, o assassinato do policial Antenor Baeta não opera apenas como motor do enredo, mas como uma metáfora estruturante que revela, de maneira ficcional, o modo como a colonialidade organiza o espaço urbano e molda as experiências de seus habitantes.

Conforme entende Quijano, a modernidade latino-americana é atravessada por um sistema de hierarquias que não desapareceu com o fim formal da colonização; ao contrário, permanece atuante sob a forma da colonialidade interna, que estrutura diferenças sociais, raciais e territoriais dentro dos próprios Estados nacionais. Nesse sentido, a análise do crime neste artigo é compreendida como uma alegoria da busca pelo sentido do mundo e da vida em um espaço marcado pela desigualdade, pela violência e ausência de garantias por parte do Estado. A investigação policial conduzida ao longo do romance não se limita à busca por um culpado, mas quer revelar nas entrelinhas do discurso de uma obra aberta uma cidade cindida por uma lógica histórica de segregação, onde o centro, associado à racionalidade moderna, à segurança e ao prestígio contrasta com a periferia, frequentemente reduzida a lugar de risco, carência e informalidade.

153

O desaparecimento de Baeta, inserido nesse contexto, torna-se metáfora da própria impossibilidade de se encontrar uma verdade unívoca sobre um território construído por narrativas concorrentes, memórias fragmentadas e versões que se cruzam sem jamais se completar. A figura do delegado Turquesa acentua essa leitura. Turquesa é simultaneamente representante da lei e, portanto, do aparato estatal moderno e produto da Zona Norte, identificando-se com os modos de vida, as tensões e as ambiguidades do espaço que vigia. Essa ambivalência ecoa diretamente nesta leitura o que Quijano denomina colonialidade do ser, ou seja, a internalização subjetiva das hierarquias coloniais que posicionam determinados sujeitos em limiares instáveis entre pertencimento e exclusão. Turquesa não habita plenamente a esfera da ordem moderna, mas tampouco se dissocia do território marginalizado; ele é um corpo intermediário, convidando o leitor a perceber como a colonialidade atravessa os indivíduos, estruturando suas identidades e suas contradições.

O Rio de Janeiro ficcionalizado por Mussa torna-se, assim, um espelho complexo da modernidade colonial. O espaço urbano é marcado por tensão, movimento e dissonância, revelando a coexistência de racionalidades distintas. A modernidade brasileira, que muitas vezes se apresenta como símbolo de integração cultural e harmonia mestiça, aparece no romance como uma narrativa incompleta, incapaz de ocultar a exclusão e a violência que moldam o cotidiano dos moradores da Zona Norte. Mussa desmonta, portanto, a ilusão de uma cidade homogênea: mostra que o subúrbio é não apenas parte integrante da cidade, mas seu principal espelho, um espelho rachado, que reflete a estrutura colonial na qual o país foi historicamente erguido.

O crime que inaugura a história é, nesse sentido, uma fissura simbólica que expõe as camadas profundas da desigualdade urbana. A multiplicidade de versões sobre o destino de Baeta funciona como imagem da própria impossibilidade de o Brasil moderno construir uma narrativa coesa de si mesmo. Assim como a morte do policial é narrada por perspectivas inconclusas, a modernidade nacional permanece dividida entre o discurso oficial de progresso, ordem e civilidade, e a realidade concreta da exclusão, da precariedade e da violência cotidiana. A cidade, atravessada pelas lógicas coloniais, torna-se um mapa vivo da desigualdade histórica, e o romance de Mussa, ao encenar esse movimento, convida o leitor a enxergar a cidade não como superfície, mas como sintoma. Dessa forma, *A extraordinária Zona Norte* transforma o território carioca em metáfora da colonialidade que permanece operante no Brasil. A ferida colonial, longe de ser um vestígio distante do passado, aparece como marca constitutiva de um espaço urbano que continua sendo organizado por hierarquias de raça, classe e território. Ao representar o subúrbio não como margem, mas como centro simbólico, Mussa desestabiliza o imaginário colonial e propõe uma leitura alternativa da cidade, uma leitura que revela a modernidade brasileira como um projeto incompleto, sustentado sobre contradições que resistem ao tempo. Assim, o romance torna-se não apenas um relato ficcional, mas um gesto crítico de descolonização: uma tentativa de recontar a cidade a partir das suas próprias fissuras.

Descolonizar o imaginário: o saber do subúrbio

A força de *A extraordinária Zona Norte* e sua contribuição para o pensamento outro concentra-se na maneira como Mussa reconhece o saber do subúrbio, um conhecimento produzido na convivência, na oralidade e na experiência. Esteticamente, a organização formal da obra também é reveladora. As epígrafes do romance, versos retirados de sambas e trechos de provérbios, já anunciam seu projeto: elas constroem uma ponte entre o popular e o acadêmico-filosófico, chamando a atenção para a sabedoria das vozes que a modernidade tentou e tenta silenciar. Essa estratégia se aproxima da proposta de Quijano de reconstruir o saber a partir da diversidade do mundo.

O romance mostra que a Zona Norte pensa, elabora e interpreta a realidade, não com os instrumentos da ciência moderna, mas com a intuição, a memória e o corpo. Nesse sentido, a narrativa é uma forma de conhecimento e resistência: uma “epistemologia do morro”. Mussa também explora o tema da violência como linguagem social. Em um contexto em que o Estado aparece apenas pela repressão, o crime se torna uma forma de comunicação e sobrevivência. Isso não significa glorificação da marginalidade, mas o reconhecimento de que o subúrbio cria suas próprias regras e códigos, um sistema simbólico que questiona o monopólio do poder estatal. Ao mesmo tempo, as personagens femininas, ainda que muitas vezes silenciadas, funcionam como guardadoras de memória. Elas representam a continuidade das tradições e a força da vida cotidiana, desafiando a invisibilidade imposta pelo olhar masculino e colonial. Mussa, assim, propõe uma literatura que ouve o silêncio da periferia, que legitima as vozes interrompidas pela história. Seu romance é um gesto de escuta e um ato de restituição simbólica.

A extraordinária Zona Norte transcende a ficção policial ao utilizar o mistério de um crime, a morte enigmática do policial Antenor Baeta como pretexto para uma densa investigação das complexidades sociais, históricas, políticas e culturais da Zona Norte do Rio de Janeiro. A obra se configura como um ensaio sobre a natureza das narrativas urbanas, onde o cenário é elevado à condição de personagem ativo, e as circunstâncias são tão cruciais para a trama quanto o enigma em si. O espaço como se apresenta como elemento estruturante

e como símbolo das contradições sociais do Brasil. A Zona Norte é pensada por Mussa não apenas como geografia de conflitos, mas ainda como entidade viva, rica exatamente por conta de seus contrastes e tensões. É espaço em que elementos modernos coexistem com tradições culturais as mais variadas e de forma complexa, por vezes, conflituosa.

O autor emprega uma linguagem que reflete o espírito e a oralidade cariocas, hibridizando gírias e um vocabulário preciso, conferindo autenticidade à ambientação e ao texto. O crime, logo no início, adquire um peso simbólico, transformando a região em um microcosmo, *locus* ideal para um estudo minucioso das contradições do Brasil contemporâneo. Essa centralidade da geografia física, humana e social dessa região ficcionalizada permite classificar a obra como um romance de espaço, que se alinha à tripartição proposta por Luís Alberto Brandão (2020): o espaço físico, ruas e bairros da Zona Norte, é o ponto de partida material, mas é apresentado por Mussa com uma carga simbólica e emocional que transforma a cidade em um agente narrativo; o espaço social é o palco de interações que refletem dinâmicas de poder e identidade, com os subúrbios sendo representados como locais da classe trabalhadora, mas também repletos de resistência, criatividade e reinvenção; e, por fim, o espaço vivido traduz a percepção íntima e particular das personagens sobre a região, mediada por suas experiências e trajetórias pessoais.

Alberto Mussa autor promove um notável repovoamento espacial, focalizando figuras periféricas que compõem a paisagem humana da Zona Norte. Essa paisagem humana é marcada pelo surgimento do crime organizado, que se consolidou no contexto da ditadura militar (1974). O crime é explorado não como fonte de todo o mal, mas como parte de uma cultura subalterna e, crucialmente, como uma resposta enviesada ao abandono das grandes massas pelo poder público, funcionando como um tipo de resistência contra um sistema que exclui. O icônico jogo do bicho, por exemplo, é um ponto imperioso, representando não apenas uma prática cultural, mas uma expressão de identidade local que desafia o sistema legal.

A construção romanesca opta pelo fragmento, pela metalinguagem, pelo excesso de referências e paratextos que apontam para a complexidade do cenário, refletida na própria estrutura narrativa marcadamente não linear. O

desaparecimento de Baeta é narrado de forma fracionada, por meio de relatos de diversos personagens que não formam um conteúdo de verdade, estabelecendo, por outro viés, um jogo de especulações. Essa multiplicidade de olhares operado a lado à diversidade social e geográfica do Rio de Janeiro e exige do leitor uma postura ativa, desafiando-o a produzir uma visão particular dos eventos, pois a recepção dependerá do repertório de cada um em relação à área ficcionalizada e a seus personagens inusitados.

O romance utiliza a metalinguagem para explorar o processo criativo, com o narrador refletindo sobre o ato de escrever e comunicando-se diretamente com o leitor, desconstruindo ironicamente a “seriedade” da criação literária. Complementarmente, o uso minucioso dos paratextos é estratégico. Cada capítulo é precedido por uma epígrafe que funciona como um mecanismo de leitura, revelando influências culturais e literárias, e atuando como um tributo à região. A referência explícita ao jogo do bicho e ao samba-enredo da Beija-Flor de Nilópolis em uma epígrafe reforça esse diálogo da obra com a cultura popular e a realidade cariocas.

157

O delegado Turquesa personifica as tensões espaciais representadas no romance. Sua presença é fundamental para traduzir as tensões do espaço. Turquesa é um homem marcado por um profundo dilema interno. Psicologicamente, ele vive a luta entre o rigor da lei e os conflitos que surgem ao lidar com as diversas camadas da sociedade. Social e politicamente, ele ocupa um papel que o coloca simultaneamente dentro e fora do sistema. Como delegado, representa a lei, mas ele é um sujeito e produto da periferia, onde a criminalidade e a desigualdade prevalecem. Sua origem acentua a forma como o sistema de segurança interage com os mais pobres: ele é um sujeito oriundo da mesma periferia estruturalmente oprimida que ele como homem da lei também oprime. Sob uma ótica antropológica, Turquesa é uma figura que encarna a diversidade da periferia e as contradições do sistema ainda marcado pela colonialidade do poder, mas seu olhar é institucionalizado. Sua atuação na Zona Norte mostra que a periferia pode funcionar como espaço politicamente ficcionalizado em que seus cidadãos, como Turquesa, agem em meio à tensão entre sua função repressiva e sua identidade periférica.

A extraordinária Zona Norte é, em essência, um mosaico de experiências. Ao longo da narrativa, o leitor se vê imerso em uma série de conjecturas e é desafiado a produzir sua própria visão sobre os eventos. Mussa entrega uma obra que não fornece respostas fáceis, afirmando que a verdade da trama depende exclusivamente da posição de quem a observa. O romance convida o leitor a participar ativamente da construção de um entendimento amplo do que a cidade do Rio de Janeiro é, de suas periferias e das complexas relações sociais e políticas que a formam.

Considerações finais

A leitura de *A extraordinária Zona Norte*, à luz de Quijano e Brandão permitiu compreender a obra de Alberto Mussa como um projeto ficcional que nos ajuda a entender o processo de descolonização do imaginário urbano brasileiro. O autor subverte a cartografia da cidade, transformando o que antes era periferia em centro narrativo, assim questionando a lógica da modernidade ocidental, que associa racionalidade à dominação e conhecimento à exclusão. Em vez da cidade partida entre o morro e o asfalto, Mussa apresenta uma cidade pluriversal, onde múltiplas racionalidades coexistem.

A proposta do escritor ecoa o pensamento descolonial, segundo o qual a modernidade não deve ser negada, mas reconstruída a partir das margens, reconhecendo a legitimidade dos saberes e experiências subalternas, especialmente das camadas subalternizadas da sociedade, cujas vozes são frequentemente abafadas. Ao final da trama, a narrativa mostra que a Zona Norte é extraordinária não apenas por conta do espaço geográfico, mas principalmente pelo seu potencial metafórico de representar um país não-oficial que insiste em resistir, reinventar-se e narrar-se a partir de si mesmo. O crime que inaugura a trama é também o gesto de fundação de uma nova literatura, uma literatura que faz da periferia o lugar da reflexão e da criação, abrindo caminho para que possamos pensar em uma modernidade outra, mais justa, plural e humana.

Referências

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Clara dos Anjos*. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teoria do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

FERNANDES, Nélson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio: Rio de Janeiro 1858-1945*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

MUSSA, Alberto. *A extraordinária Zona Norte*. São Paulo: Todavia, 2024.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade e modernidade/racionalidade. Tradução Júlio César Casarin Barros. São Paulo: PDFCoffee, s/d. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/anibal-quijano-colonialidade-e-modernidade-racionalidade-pdf-free.html>. Acesso em 13 set. 2025.

A potência transformadora das animações e das juventudes: recepção audiovisual e agência para romper com cânones eurocêntricos¹

Tainá Andrade da Silva²

Introdução

Este trabalho tem como princípio basilar a força transformadora do audiovisual e das juventudes, ambos aparecendo enquanto motores para o acesso aos direitos cidadãos e a uma existência política, que combate as narrativas e os cânones segregacionistas. Parte-se de ideias como a de educação crítica, em Guacira Lopes Louro (2020) – entendendo a problemática de se construir sujeitos através de respostas cristalizadas que não incentivam a criatividade e os questionamentos – e as brechas e resistências para reinventar o cotidiano conforme propôs Michel de Certeau (1998), questões que surgem na recepção crítica do audiovisual e que impulsionam a estratégia de fissurar os sistemas de poder.

Assim, propõe-se neste artigo uma análise construtivista qualitativa de caráter explicativo, que utilizará a revisão bibliográfica narrativa com abordagem crítica, a análise audiovisual e a pesquisa-ação como metodologias. Desta forma, será possível averiguar a hipótese de que as animações, objeto deste estudo, não são uma categoria inferior do fazer cinematográfico por serem relacionadas a uma espécie de infantilidade, bem como as infâncias e adolescências são, na verdade, potências afirmativas.

É importante frisar que a pesquisadora atua em uma ONG – Terr’Ativa (Morro do Fubá, Cascadura – subúrbio do Rio de Janeiro/RJ) –, onde leciona

160

¹ Este artigo parte de um trabalho apresentado no “GP Comunicação para a Cidadania”, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Doutoranda em Comunicação Social (Cultura das Mídias, Imaginário e Cidade) e Mestra em Cinema e Audiovisual no PPGCine UFF (Histórias e Políticas). Professora da Oficina de Áudio e Vídeo da ONG Terr’Ativa. Bolsista CAPES DS. E-mail: andradetaina777@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5704-8193>.

Audiovisual para jovens há quatro anos, o que explica no campo dos afetos a efervescência de questionamentos que aqui se tornou inevitável. O contato direto com crianças e adolescentes proporcionou a observação de ações conscientes na busca por melhorias e na reflexão crítica da realidade social periférica em que estão inseridos: (1) um exemplo possível é relativo à época das eleições, quando a prefeitura decidiu realizar reformas e, enquanto os adultos se omitiram, os jovens alunos interromperam a aula para da janela da sala questionar o porquê de os agentes públicos só se fazerem presentes para ganhar votos; (2) outra situação em que vale um comentário é a repetida indignação dos alunos em relação ao helicóptero do programa Balanço Geral, apelidado de “mosquito fofoqueiro”, pois percebem o teor sensacionalista das notícias que criam estigmas sobre o morro e sua população.

Por meio dessas e de outras experiências, como quando a ONG promove cineclubes, a autora não só percebeu o quanto os jovens se posicionam politicamente em relação à realidade de seu cotidiano, mas também que o fazem dialogando com os conteúdos apreendidos e trabalhados nas sessões de cinema – gerando debates sobre o racismo, o direito à diversão e ao lazer, a importância da cultura, dentre outros tópicos. Com isso, a pesquisa proposta toma forma e se fortalece na ideia de ir além da participação e da observação, contando com a pesquisa-ação realizada por meio de exposições cinematográficas feitas especificamente para discutir os assuntos relevantes à observação dos fenômenos aqui analisados.

O trabalho estuda as animações, tratadas como *lócus* de interação e experiência através do qual o público tem a possibilidade de problematizar e desconstruir imaginários, a depender da narrativa abordada e da recepção dos destinatários. De acordo com Paul Preciado (2020), a linguagem é o principal caminho para se combater sistemas de opressão, pois nela identificamos não somente processos ideológicos, como também vislumbramos perspectivas de ação, aproveitando especialmente a midiaticização que foge do positivismo cartesiano moderno. Portanto, o objetivo principal deste artigo se concentra nas potencialidades das obras audiovisuais animadas e na recepção do público infantojuvenil a colidir com narrativas excludentes e imposições totalizantes que oprimem corpos e espaços marginalizados pelo poder. Assim sendo, é necessário

destacar os seguintes objetivos específicos: revisar teorias decoloniais para desvendar historicamente a necessidade de lutas por acesso aos direitos cidadãos; explorar a força representativa das animações que fazem uso de narrativas libertadoras, explicitando o poder da comunicação na formação de consciências cidadãs; e compreender o quanto a audiência das crianças e adolescentes pode impulsionar a agência capaz de desafiar e/ou alterar paradigmas.

Para tanto, serão trabalhados alguns temas que atendem a estas proposições conforme respondam: (a) se as animações são obras direcionadas apenas ao público infantil; e (b) qual problematização se pode fazer em relação a conteúdos focados na reflexão crítica de infâncias e adolescências. Posto que se entende que tais espectadores nem sempre são autorizados a serem protagonistas de seus discursos, embora, ao contrário, eles sejam uma força motriz para a transformação de realidades. Como exemplo, destaca-se a mobilização do Tribunal Superior Eleitoral (TSE) em 2022, que promoveu ações como o “tuitaço para incentivar participação dos jovens” (Brasil, 2022). O sucesso dessa adesão, que levou “mais de 440 mil jovens” a tirarem o título em um mês (Falcão; Vivas, 2022), foi lido por setores da extrema-direita como um dos fatores da derrota de Jair Bolsonaro, sob o argumento de que a “campanha do TSE para jovens favoreceu o PT” (Poder360, 2022).

Em vista disso, o filme de animação brasileiro intitulado *O Menino e o Mundo* (Alê Abreu, 2014) será destacado para que narrativas políticas e possíveis observações desencadeadas na recepção de animações sejam problematizadas. Com esse intuito, torna-se imprescindível destacar as obras de Michel de Certeau, Guacira Lopes Louro e Paul Preciado, que viabilizaram investigar a mediatização como processo importante para se criticar e romper sistemas de opressão, algo aprendido através de táticas que os fracos utilizam nas brechas do cotidiano. Por fim, as considerações dos alunos após a exibição do longa-metragem em questão visam a compreender o entendimento do olhar infantojuvenil que reúne obra e realidade vivida, entendendo as possibilidades de uma recepção que pode aproximar ou diferenciar os temas apresentados pelo filme.

Audiovisual e transformação

Como dito, por vezes, a mídia reproduz estereótipos e marginaliza vivências, o que ocorre no caso do “mosquito fofaqueiro”, expressão crítica acerca do programa de TV Balanço Geral, e das reportagens com títulos carregados de alarmismo, sendo um exemplo: “Moradores fogem do morro do Fubá após duas semanas de guerra e tiroteios intensos” (R7, 2025). Assim como esta manchete leva a crer que no Morro do Fubá a única resposta é fugir dos confrontos, sem ter alternativa para a produção de violência, várias outras reportagens seguem esta linha de criminalização de moradores. Desta forma, cria-se pânico relativo ao local e faz-se com que um imaginário se construa na ignorância de que ali também se estuda, trabalha, brinca e convive. Por isso, há uma disputa evidente entre as narrativas oficiais midiáticas sobre os espaços subalternizados em relação às experimentações do dia a dia de quem habita aquelas comunidades em que a violência se faz presente, porém, esta visão é parcial e tendenciosa e não define o morro, as comunidades e seus moradores.

163

Tendo em vista o quanto as cidades são refratárias a determinados grupos sociais e como os corpos que a sociedade apaga permanecem existindo e vivendo, são exceções as formas nas quais estes sujeitos são devidamente tratados midiaticamente, isto é, através da quebra de estigmas e do impulso à força transformadora da comunicação. Ainda assim, desde movimentos amplos, como o Cinema Novo – em que obras como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) enfrentaram a repressão em um Brasil autoritário –, até produções contemporâneas mais pontuais, como a série documental *Transo* (Lucca Messer, 2023), que aborda a sexualidade de pessoas com deficiência e lhes concede protagonismo, o audiovisual revela-se um meio capaz de tensionar normas sociais e propor novas formas de existir. No entanto, há inúmeras animações com tanto ou mais poder político em relação aos casos supracitados, as quais nem sempre são avaliadas e percebidas neste contexto de direcionamento ao fazer, existir, resistir e reinventar o cotidiano (Certeau, 1998) da audiência.

De toda maneira, ao redor do globo e com o passar do tempo, repete-se a importância e a capacidade de influência positiva das obras audiovisuais de animação, como o filme *A Mão* (Jiří Trnka, 1965), que alegoricamente usou o *stop motion* e os silêncios narrativos para abordar a censura e a repressão artística vivida pela Tchecoslováquia no período da década de 1960. Na contramão, um exemplo vindo dos Estados Unidos e que vai de encontro ao imperialismo que o país procura manter como a maior potência mundial, é a animação seriada intitulada *Steven Universo* (Rebecca Sugar, 2013). Nesta produção, vislumbram-se a constante inclinação às causas LGBTQIAPN+ e à resistência política.

One Piece (Eiichiro Oda, 1999), *anime* que supera os limites temporais e conta com lançamentos semanais nos *streamings* há quase 30 anos, é mais uma obra que precisa ser mais bem abordada, visto a forma como ficcionaliza os diferentes casos de combate à opressão e de busca pela liberdade em um mundo distópico marcado pelo autoritarismo e pela ditadura. Assim sendo, espera-se ter introduzido no debate a proposta de ler criticamente e politicamente as animações, mesmo aquelas voltadas ao público infantojuvenil, defendendo a hipótese de que essas obras são meios midiáticos através dos quais se inventa o cotidiano reinventando a liberdade (Certeau, 1998). Isto posto, o filme que será analisado neste trabalho, especialmente escolhido por conta do contexto do dia a dia brasileiro, será *O Menino e o Mundo* (Alê Abreu, 2014), animação em que a maquinação da vida e as sujidades do capitalismo são enfrentadas pela imaginação de um menino.

O poder infantojuvenil

Antes de pormenorizar a análise fílmica, vale ressaltar que a vida acontece em um regime de produção política baseado na gestão de imagens, discursos e afetos, no qual a midiatização pode emergir como ferramenta de dissidência (Preciado, 2020). Nesse contexto, a recepção feita por diferentes corpos torna-se fundamental, situando a juventude como um ator central nesse processo. Segundo Patrícia Hill Collins e Sirma Bilge (2021), as opressões dependem de contextualizações. Em outras palavras, aquilo que uma criança ou um adolescente sofre impacta de forma diferente e pode ser enfrentado de maneiras

outras quando comparado ao viver adulto. Como Guacira Lopes Louro (2020), ao falar das escolas, defende que a educação deve ser inclusiva desde a infância – assim aumentando as chances de formar uma sociedade menos agressiva e supressória –, é necessário entender como a juventude faz parte do processo de aprendizado, na medida em que também cria, ensina e altera a realidade vivida. Portanto, tanto quanto animações não devem ser inferiorizadas por serem relacionadas ao mundo infantil, também as infâncias e adolescências precisam ser colocadas na conta da cidadania, pois compartilham espaços da cidade onde devem ou deveriam contar com direitos e ter agência cotidiana, seja em relação a outros jovens ou a adultos. Por exemplo, uma obra pode ajudar a ensinar e preparar crianças para se defenderem de abusos, levando-as a denunciar casos envolvendo seus abusadores.

A verticalização que põe determinado grupo ou fazer artístico abaixo de outros se harmoniza com os ideais modernos nos quais a ideia positivista de crescimento e progresso se propaga, o que dificulta uma visão progressista e revolucionária quando se fala de jovens e das animações a eles destinadas. Ademais, em consonância com o *Estatuto da Criança e do Adolescente* (Brasil, 1990), a cidadania infantojuvenil deve ser garantida por toda a sociedade, a ver:

Art. 3º A criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhes, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.

Parágrafo único. Os direitos enunciados nesta Lei aplicam-se a todas as crianças e adolescentes, sem discriminação de nascimento, situação familiar, idade, sexo, raça, etnia ou cor, religião ou crença, deficiência, condição pessoal de desenvolvimento e aprendizagem, condição econômica, ambiente social, região e local de moradia ou outra condição que diferencie as pessoas, as famílias ou a comunidade em que vivem (Incluído pela Lei nº 13.257, de 2016).

Art. 4º É dever da família, da comunidade, da sociedade em geral e do poder público assegurar, com absoluta prioridade, a efetivação dos direitos referentes à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao esporte, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária (Brasil, 1990).

Considerando que, por vezes, a educação é falha, limitando os espaços de participação dos sujeitos no ambiente escolar a que pertencem e produzindo diferenças e aspectos de cerceamento do pensamento (Louro, 2020), torna-se necessário difundir o uso do audiovisual como meio de ensino libertário. Conforme o público infantojuvenil é tratado como um agente cidadão, as animações, principalmente as voltadas às juventudes marginalizadas, ganham notoriedade por incentivar a um pensamento transformador, cujo objetivo mais imediato é mostrar o pertencimento dos mais variados corpos e grupamentos às estruturas sociais e aos modos de vivência e afetação.

Aliás, quando se pensam os contextos em que a realidade é a necropolítica (Mbembe, 2018), a qual se impõe de forma extensa por meio dos aparelhos de repressão do estado, como a Polícia Militar, e de poderes paralelos, como as milícias e o tráfico, o assunto se torna urgente. Se há o impedimento de ir à escola ou de brincar na rua por conta de tiroteios ou toques de recolher, a distração midiática se mostra uma das únicas opções viáveis, restando-se perguntar: que papel essa midiáticação pode desempenhar em relação a essas realidades? Assim, cabe discorrer sobre quão transformadora pode ser a recepção do filme *O Menino e o Mundo*, tomando-o de exemplo para outras animações que fissuram o sistema opressor e violento.

O mundo que o menino vê

Enfim, cabe estudar o filme de animação *O Menino e o Mundo* e as possibilidades que esta obra pode abrir a partir de uma recepção crítica e ativa. Este longa-metragem de animação, raro em palavras e tomado por cores, formas e fantasias infantis, explora o mundo moderno, colonial, violento e excludente às diferenças visto “aos olhos de uma criança” (Emicida, 2013). Através da jornada do protagonista, assiste-se a uma realidade em que a técnica é priorizada em detrimento da vida por conta do utilitarismo e escancaram-se as contextualizações dos diferentes níveis de opressão (Collins; Birge, 2021), em que os diferentes são desiguais entre si e vão além do binarismo de serem o “outro” de um “eu” referencial. Contudo, o mais importante é perceber de que modo a narrativa demonstra como, ainda quando dentro de um sistema segregacionista,

há fissuras através das quais é possível habitar espaços de resistência: a manutenção do olhar da infância, isto é, o poder da interpretação infantojuvenil, auxilia o personagem principal a não se dobrar às imposições do sistema.

Nesse sentido, visto como a animação é iniciada, ao expor que o espectador acompanha a história através da visão do menino, o que inclui suas fabulações imaginárias, pode-se questionar o quanto daquilo que se assiste é permeado pelo poder da imaginação, do sonho, da simbolização ou ainda dos fatos da realidade investigada. Seja esta ou aquela opção, a dureza do mundo permeia a jornada do menino: os sons atordoantes das máquinas, a torre que expelle fumaça enquanto anuvia a bela paisagem e anuncia ao fundo as estranhas montanhas pontiagudas da cidade grande. Porém, o maior baque ocorre quando aquele progresso assombroso aparece em forma de trem/monstro, ao levar o pai do menino embora e, em troca, deixar a luta entre manter a lógica da vida lúdica no campo ou a rendição à modernidade e ao progresso devastador. Por fim, a ida da criança à cidade em busca do pai é um mergulho do menino no desconhecido e, ao mesmo tempo, em si próprio. Isso é exemplificado pelo primeiro encontro dele na cidade com um sujeito que é sua versão idosa, já inserida no sistema, mas que mantém certa resistência a ele. Tal fato pode ser percebido por conta da blusa que o idoso usa, a qual é igual à da infância do menino, elemento de contraste diante de um mundo de ternos e uniformes.

167

Além disso, a busca pelo pai se mostra pouco frutífera. O menino se vê em meio a um universo de trabalho extenuante, composto por montanhas de ferro e lixo diante das quais a humanidade se torna pequena. Um mundo em que se verifica um militarismo e armamentismo quase robótico e amedrontador, atenuado pelas pequenas fugas perpetradas pelas outras versões do protagonista. Quando adulto, o menino anda de bicicleta, vai à praia, veste roupas coloridas e toca uma engenhoca que mistura diferentes instrumentos musicais, a despeito de sua exclusão dos megaeventos e do comércio oferecidos pela cidade. Quando idoso, cuida de um cachorro e trabalha manualmente, mesmo as máquinas tendo substituído a maioria dos recursos humanos do local. Desta forma, depois das diferentes experiências que insistem em mostrar ao protagonista a impossibilidade de voltar a viver como antes – restando a opção de adequação ao sistema ou de resistência –, o menino tenta seguir o caminho do trem para

encontrar o pai, mas descobre que o ciclo não pode ser quebrado, pois a batalha contra o padrão moderno é feroz. Do trem, diferentes homens idênticos ao pai desembarcam, deixando a criança perdida entre folhetos de vaga de emprego: seu pai era apenas mais um elemento cooptado pelo sistema e seu destino era também se tornar mais um na engrenagem, a menos que lutasse contra este mesmo sistema.

Ao final da narrativa fílmica, o menino se percebe expulso da cidade junto com aqueles que resistem ao imposto, porém, ao mesmo tempo, entende que não está sozinho: das ruínas, as pessoas retomam a luta, erguendo toras de madeira e outros destroços, entoando palavras de ordem e, também, voltando a tocar com os instrumentos restantes. Esses gestos de enfrentamento, tanto materiais quanto simbólicos, mostram que a resistência continua, mesmo entre os escombros. Se no amontoado citadino as tecnologias transformavam cada vez mais o trabalho, possibilitando a entrada de vacas em uma máquina para a saída de caixas de hambúrguer, o desmatamento e a poluição se tornaram tão evidentes que a criança corre até atravessar a própria camada animada do filme – que se queima – e é lançada diante de imagens reais de destruição ambiental e exploração humana. Finalmente, não fica claro ao espectador se o menino saiu de casa quando criança ou já adulto, mantendo as memórias infantis como guia na disputa contra-hegemônica, mas as imagens oníricas permitem ao filme trabalhar com temáticas importantes e densas para públicos diversos.

Em suma, *O Menino e o Mundo* reflete a violência moderna que impõe a supremacia do ser humano sobre a natureza e sobre as relações afetivas, tanto entre humanos quanto entre as demais espécies. Este objetivo é alcançado por meio de uma canção contínua da qual emerge uma dança sutil pela liberdade, expressa nos pequenos detalhes. Enquanto o *status quo* enxerga indivíduos como peças substituíveis na máquina produtiva e trata a natureza como recurso a ser exaurido, a imaginação infantil reencanta os espaços devastados, devolvendo-lhes cor e ludicidade, mesmo quando dominados pelo ferro e pelo concreto. O autoritarismo típico do modelo positivista e racionalista atua despessoalizando os sujeitos, ciclo que se perpetua, como evidencia o momento em que o menino é forçado a ir até a montanha industrial e se converter, ele próprio, em força de trabalho. Entretanto, nos encontros do menino com as diferentes versões dele

mesmo, evidencia-se como o olhar da infância permite uma resistência às normas impostas, encontrando brechas para criar e lutar.

Consequentemente, quem assiste ao filme de Alê Abreu reflete sobre como nem todos vivenciam a marginalização da mesma maneira: quem está no campo se relaciona com a modernidade de forma distinta de quem vive na cidade e, nos centros urbanos, se muitos se rendem às normas, há sempre movimentos de resistência que emergem nos vazios. Ademais, outra questão presente na animação é o respeito à sabedoria imemorial da convivência com a natureza, explorando a não aceitação dos padrões modernos e a possibilidade de agir e escolher, através da qual se margeia o cânone para construir o mundo e a si. Então, por ser uma obra feita para ser sentida antes de ser compreendida, amplia-se o potencial de identificação, diversão e reflexão entre diferentes faixas etárias, as quais passam a entender assuntos que, de outro modo, talvez não fossem fáceis de deglutir.

Os meninos do Fubá veem que mundo?

A etapa empírica da pesquisa-ação ocorreu em dois dias distintos de exibição do filme *O Menino e o Mundo*: um, direcionado a crianças de 8 a 11 anos, e outro, voltado a adolescentes de 12 a 16 anos. As sessões foram realizadas no espaço da ONG Terr'Ativa e organizadas de modo a criar um ambiente acolhedor, com distribuição de pipoca e refrigerante, em formato semelhante a um cineclube comunitário. Ao final de cada exibição, promoveu-se uma roda de conversa conduzida a partir de entrevista semiestruturada, cujo objetivo era estimular reflexões críticas sobre o filme em comparação com as próprias vivências dos participantes. Essa dinâmica buscou garantir que a escuta fosse horizontal, valorizando a espontaneidade das falas e permitindo que as leituras das juventudes emergissem como interpretações legítimas e plurais do audiovisual.

Na turma de crianças, as ponderações após a exibição evidenciaram a centralidade da sensação de perda. Muitas afirmaram que, caso o pai desaparecesse, também iriam procurá-lo, demonstrando identificação imediata com o protagonista e com a experiência de ausência. Ademais, o território também emergiu como chave interpretativa. Ao observarem a cena em que o

menino sobe o morro, as crianças afirmaram que aquilo lembrava o próprio espaço onde vivem. A analogia se ampliou quando associaram os tiroteios da animação não apenas à violência cotidiana do Fubá, mas também à memória da escravidão. KL destacou que a cena da águia atacada por forças militares simbolizava a repressão ao direito de festejar: “a águia que era do grupo musical foi atacada por outra águia, tanques, submarinos, tudo pra viver de trabalho sem poder fazer festa, como se fossem os escravos que apanhavam se não trabalhassem”. Essa leitura articula passado e presente e mostra o olhar infantil conecta a opressão histórica da escravidão com a exploração laboral e a violência contemporânea.

Assim sendo, a representação dos trabalhadores da fábrica também foi interpretada como sinal de tristeza e escassez, algo que, segundo os alunos, “muitas vezes acontece na vida real”. Aqui, a leitura ultrapassa a ficção e se ancora na vivência concreta da comunidade, onde a precariedade econômica afeta diretamente a vida das famílias. Entretanto, as crianças não apenas identificaram opressões, como também reconheceram formas de resistência locais. Ao compararem o grupo musical do filme ao bloco de carnaval organizado pela ONG e às passeatas da igreja que cantam pelo fim da violência no morro, ressaltaram a potência transformadora da música e da arte comunitária. A lembrança das palavras de ordem pintadas no chão durante a passeata religiosa – “Fubá pede paz” e “Chega de tiro” – reforça o vínculo entre audiovisual e agência cidadã.

Além disso, o grupo atribuiu ao filme uma dimensão pedagógica, afirmando que ele ensina sobre desemprego, preservação ambiental (desmatamento e poluição), humildade e o desejo de acabar com os tiros. A recepção das crianças, portanto, revela uma leitura complexa que mistura experimentação sensível, consciência política e imaginação, confirmando o que Guacira Lopes Louro (2020) define como educação crítica: um processo em que a infância não apenas aprende, mas também ensina e cria conhecimento coletivo. Nas palavras de Certeau (1998), os pequenos inventam o cotidiano ao reinterpretar o audiovisual a partir de sua realidade, abrindo fissuras no discurso dominante e transformando o filme em ferramenta de resistência.

No segundo dia de exibição, com o grupo de adolescentes, a recepção do filme deu maior destaque a cenas pontuais de aventura e ação, como a descida de

bicicleta do protagonista no caminho até o trem ou a passagem pela guerra, demonstrando interesse pelas sequências mais dinâmicas. Ainda assim, emergiram falas de empatia com a figura paterna: alguns relataram a ausência ou perda do pai, identificando-se com a solidão do protagonista. Nesse sentido, como na outra turma, a saudade e o abandono apareceram como histórias compartilhadas que aproximaram o filme de suas trajetórias pessoais. Entretanto, diferentemente das crianças, os adolescentes não trataram o assunto de forma hipotética, mas compartilharam relatos do que vivenciaram, como disse RD: “Quando meu pai foi preso, eu fui atrás dele, não queria viver sem ele, fiquei mal”.

Depois disso, houve reconhecimento de paralelos diretos entre a narrativa e o cotidiano de periferias, como a cena da repressão policial contra músicos, a qual foi associada ao episódio da prisão de funkeiros como o cantor Poze do Rodo, interpretada como uma violência injusta contra as manifestações culturais das favelas. Os alunos também apontaram semelhanças entre as representações de fome, a exclusão social e as dificuldades materiais enfrentadas na comunidade, apontando o acesso restrito a alimentos ou o impacto das guerras de facção. Relatos espontâneos trouxeram ainda lembranças de incêndios em casas, tiroteios e limitações impostas à circulação no território, o que reforça o caráter de aproximação entre ficção e vida cotidiana.

Então, embora alguns tenham inicialmente afirmado não ter aprendido nada com o filme, no decorrer da conversa emergiram aprendizagens ligadas à valorização da comida, ao reconhecimento do desemprego estrutural, da precarização do trabalho e da substituição de trabalhadores por máquinas. Ao serem provocados sobre possíveis inspirações para melhorar a realidade local, mencionaram iniciativas como protestos, doações de alimentos e a importância de ações coletivas para reivindicar paz no território. Assim, a roda de conversa revelou que os adolescentes também mobilizaram o filme como gatilho para pensar sobre abandono, desigualdade, repressão cultural e as estratégias de resistência possíveis no morro.

Em síntese, as rodas de conversa com crianças e adolescentes do Fubá mostraram que *O Menino e o Mundo* ultrapassou a função de entretenimento, tornando-se um dispositivo de análise e elaboração coletiva. Enquanto as

crianças mobilizaram o imaginário para conectar a narrativa à escravidão e às formas de resistência pela arte e pela fé, os adolescentes trouxeram experiências concretas de perda, violência e exclusão, mas também apontaram aprendizados e perspectivas de ação. Em ambos os casos, o audiovisual funcionou como um espelho crítico que reflete e ao mesmo tempo reconfigura o dia a dia da favela, permitindo que juventudes subalternizadas se reconheçam como sujeitos capazes de interpretar, questionar e propor alternativas ao mundo em que vivem.

Considerações Finais

As conclusões preliminares deste estudo apontam a validade de se analisar esta obra enquanto ferramenta de mediação que demonstra a oportunidade de tática contra as opressões, por meio da qual o público, assim como o menino, “opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas” (Certeau, 1998, p. 100). Para se abrir espaço a quem não compõe o referencial branco, rico, heterossexual e com demais características canônicas, incentivando que se repense e dialogue (Louro, 2020), é primordial contar com obras que alcancem públicos distintos, tratando destes assuntos de forma explícita. Como se procurou demonstrar, *O Menino e o Mundo* tem potencial para identificação, reflexão, representação e estímulo à transformação do cotidiano de vidas desassistidas e subjugadas, assim podendo servir como ferramentas crítica para que os sujeitos ocupem os mais variados espaços e procurem se defender das artimanhas do poder.

Em relação à metodologia, a combinação entre a revisão bibliográfica narrativa com a abordagem crítica, a análise audiovisual e a pesquisa-ação mostrou-se acertada e fundamental para a consolidação desta investigação. A fundamentação teórica permitiu situar a pesquisa em um campo em relação aos autores que problematizam os sistemas de opressão e a potência da educação crítica. Já a análise do filme *O Menino e o Mundo* possibilitou compreender como a linguagem animada é capaz de condensar discursos políticos densos em formas acessíveis e afetivas. Por fim, a pesquisa-ação, realizada junto às juventudes do Morro do Fubá, ampliou o alcance da argumentação, pois inseriu o olhar de

crianças e adolescentes compreendidos como potenciais agentes de leitura e transformação, em coerência com a proposta epistemológica que norteia este trabalho.

Da mesma maneira, a hipótese inicial, de que as animações não devem ser vistas como produções inferiores por se associarem ao universo infantil, assim como crianças e adolescentes não podem ser reduzidos a sujeitos passivos, foi em grande parte confirmada. As rodas de conversa demonstraram que esses públicos elaboram interpretações críticas, estabelecem conexões entre obra e realidade social e apontam formas de resistência. O resultado revela que tanto a linguagem animada quanto as juventudes possuem força política própria, sendo capazes de tensionar imaginários e romper com leituras cristalizadas. Somado a isto, os objetivos da pesquisa foram atingidos: as teorias decoloniais revisadas ajudaram a evidenciar como o cinema de animação pode se constituir como prática de enfrentamento às estruturas de exclusão. Ademais, a análise fílmica explicitou o potencial das animações como ferramentas de comunicação para a cidadania. Assim como a escuta das juventudes comprovou que a recepção ativa pode fomentar novas agências, ao transformar a experiência estética em prática crítica.

173

Desta forma, os desdobramentos futuros desta pesquisa apontam para a necessidade de ampliar o campo de análise para outras animações e exibições, de modo a aprofundar a compreensão sobre o papel do audiovisual na formação política de jovens espectadores. Outra ideia é investigar de que forma essas práticas podem ser incorporadas em ambientes escolares e projetos de educação popular, fortalecendo a mediação audiovisual como estratégia de emancipação cidadã. Logo, a pesquisa abre caminhos para pensar a animação e as juventudes não apenas como objetos de estudo, mas como sujeitos ativos na disputa de narrativas e na reinvenção do cotidiano. Ou seja, ao contrário da lógica positivista moderna, que reduz as animações voltadas para crianças e jovens a um grau de inferiorização, percebe-se que a força do audiovisual, consumido em grande parte por crianças e adolescentes, chama a atenção para uso da comunicação para a cidadania como mais uma possibilidade para se repensar o mundo dos afetos e dos objetos no capitalismo global.

Referências

A MÃO. Direção de Jiří Trnka. Tchecoslováquia: Krátký Film Praha, 1965. YouTube (18 min.).

AOS OLHOS de uma criança. Intérprete: Emicida. Compositor: Leandro Roque de Oliveira / Renam Saman. Tema do Filme “O Menino e o Mundo”. Brasil: Warner Chappell Music, Inc, 2013. (3min 46s).

BRASIL. Tribunal Superior Eleitoral. *TSE promove tuitaço para incentivar participação dos jovens nas Eleições 2022*. Brasília: TSE, 24 mar. 2022. Disponível em: <https://www.tse.jus.br/comunicacao/noticias/2022/Marco/tse-promove-tuitaco-para-incentivar-participacao-dos-jovens-nas-eleicoes-2022>. Acesso em: 9 abr. 2026.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

COLLINS, Patricia Hill; SIRMA, Bilge. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes e Herbert Richers, 1964. (120 min.).

FALCÃO, Márcio; VIVAS, Fernanda. Mais de 440 mil jovens entre 15 e 18 anos tiraram título de eleitor em março, diz Fachin. G1, Brasília, 5 abr. 2022. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/eleicoes/2022/noticia/2022/04/05/mais-de-440-mil-jovens-entre-15-e-18-anos-tiraram-titulo-de-eleitor-em-marco-diz-fachin.ghtml>. Acesso em: 9 abr. 2026.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

O MENINO e o Mundo. Direção: Alê Abreu. Produção de Fernanda Carvalho e Tita Tessler. Brasil: Filmes de Papel, 2014. (80 min.).

ONE PIECE. Autor: Eiichiro Oda. Japão: Toei Animation, 1999. Crunchyroll (25 min. por ep.).

BRASIL. *Estatuto da Criança e do Adolescente: Lei nº 8.069, de 13 de julho de 1990*. Brasília, DF: Presidência da República. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/18069.htm. Acesso em: 10 abr. 2026.

PODER360. Bolsonaro diz que campanha do TSE para jovens favoreceu o PT. Brasília, 26 mai. 2022. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/bolsonaro-diz-que-campanha-do-tse-para-jovens-favoreceu-pt/>. Acesso em: 9 abr. 2026.

PRECIADO, Paul B. *Um apartamento em Urano: crônicas da travessia*. Rio de Janeiro:Zahar, 2020.

R7. Moradores fogem do morro do Fubá após duas semanas de guerra e tiroteios intensos. Rio de Janeiro, 17 jun. 2025. Disponível em: <https://noticias.r7.com/rio-de-janeiro/rj-no-ar/video/moradores-fogem-do-morro-do-fuba-apos-duas-semanas-de-guerra-e-tiroteios-intensos-17062025/>. Acesso em: 10 abr. 2026.

STEVEN Universo. Direção: Rebecca Sugar. Estados Unidos da América: Cartoon Network Studios, 2013. Max (11 min. por ep.).

TRANSO. Direção: Lucca Messer. Brasil: Globoplay, 2023. Globoplay (episódios de aprox. 70min.).

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Herbert Richers, 1963. (103 min.).

Mothering in dystopian times: the mother-daughter bond as a site of resistance in *Gold Fame Citrus* by Claire Vaye Watkins

Kelma Aparecida Saraiva Lopes¹

Natália Fontes de Oliveira²

Motherhood is a troubling concept that accompanies women's experiences from childhood play to adulthood, and thus has been a subject of great significance in feminist theory as well as in women's writing. The dystopian novel *Gold Fame Citrus* (2015), by Claire Vaye Watkins, is set in near-future California, United States, and follows the trajectory of a protagonist who becomes a mother in a decaying world marked by environmental destruction. In Watkins's dystopia, mothers and children are rare creatures, due to the severity of the water and climate crisis which makes it difficult to bear and raise children. As the environment becomes barren, women also increasingly become sterile. In this context, motherhood gains significant importance because it creates alternative modes of resistance through the care of another being. This paper avoids a romanticized view of motherhood by focusing on the complexities of the bonds and how the climate crisis negatively affects mother and daughter relationships. Thus, motherhood is a multifaceted territory for the woman protagonist in the novel, containing the potential ground for empowerment and resistance.

Gold Fame Citrus can be read as a critical dystopia because of its formal and thematic features. Considering Raffaella Baccolini and Tom Moylan's definition of the genre, critical dystopias are dystopian works that carry a utopian

176

¹ Doutoranda em Estudos Literários no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Mestre em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV), com graduação pela mesma instituição. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9713315854658940>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2584-5985>. Email: kellmasaraiva@gmail.com.

² Professora do Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Formada em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), possui mestrado e pós-doutorado pela mesma instituição. É Ph.D. pela Purdue University e tem pós-doutorado pela Stanford University, nos Estados Unidos. Atualmente é Coordenadora Geral do Idiomas sem Fronteiras-NucLi/UFV. CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0386164619143224>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0566-1791>. E-mail: natalia.fontes@ufv.br.

impulse at the level of the form, thanks to the protagonist's non-subjugation at the end of the novel: instead of the tragic outcome of traditional dystopias, this genre contains ambiguous or open endings. In addition, another main characteristic of critical dystopias is *genre blurring*: "By self-reflexively borrowing specific conventions from other genres, critical dystopias more often blur the received boundaries of the dystopian form and thereby expand its creative potential for critical expression" (Baccolini; Moylan, 2003, p. 7). Through these means, Watkins creates a highly critical work that addresses not only environmental but also gender issues.

Prior to the publication of *Gold Fame Citrus* (2015), her debut novel, Claire Vaye Watkins had already been established as a prominent writer of the American West through her collection of short stories *Battleborn* (2012). She became known for being listed as "5 Under 30" by the National Book Foundation and for having received several awards, such as The Story Prize and The Dylan Thomas Prize. Her most recent publication is the autobiographical novel *I Love You But I've Chosen Darkness* (2021). In her books, Watkins often explores themes such as sexuality, loss, belonging, the relationship between humans and nature, and motherhood.

Adriana Teodorescu claims that the women–nature connection is a main characteristic in the social construction of Western contemporary motherhood. She states that "The idea of having children might be the last essentialist value of the Western world" (2018, p. 91). This means that motherhood is often idealized as a natural inclination for women, who are deemed to have maternal instincts. From this view, the complexity of women's experiences as mothers are ignored. In consonance with this argument, Natália Fontes de Oliveira emphasizes the importance of challenging the patriarchal conditioning of motherhood to biological determinants. She suggests that, instead "motherhood can be seen as an acquired social practice, an experience not strictly determined biologically, but a knowing that women acquire, which they may learn with and through their bodies" (Fontes de Oliveira, 2015, p. 70). Thus, giving space to women's narratives about motherhood is essential to re-signifying it as a place of wisdom, power, and agency for them.

In *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, first published in 1976, Adrienne Rich sheds light on the difference between motherhood as lived experience and as an institution. The author denounces that, as an institution forged in patriarchy, motherhood has restricted women to a notion of domesticity that deprived them of one of their main sources of power and authority:

The power of the mother is, first of all, to give or withhold nourishment and warmth, to give or withhold survival itself. [...] The idea of maternal power has been domesticated. In transfiguring and enslaving woman, the womb—the ultimate source of this power—has historically been turned against us and itself made into a source of powerlessness (Rich, 1986, p. 68).

In this manner, women's bodies have been stigmatized as something shameful, but paradoxically considered worthy when bearing a child. Therefore, under patriarchy, the body—a site of deep knowing for women—becomes a motive for their own oppression. The legacy of Rich is discussed and continued by Andrea O'Reilly, who goes further differentiating both notions of motherhood into separate terms, "motherhood" and "mothering". She defines:

The term "motherhood" refers to the patriarchal institution of motherhood that is male-defined and controlled and is deeply oppressive to women, while the word "mothering" refers to women's experiences of mothering that are female-defined and centered and potentially empowering to women (O'Reilly, 2004, p. 2).

Thus, O'Reilly shows the importance of women defining and signifying their own experiences as a form of resistance. To investigate women's perspective on mothering is important since it challenges the male subjective view of women and mothers, one filled with stereotypes and paradoxes.

In this article, we discuss how motherhood helps shape the protagonist's subjectivity amid the climate crisis in *Gold Fame Citrus*. The term subjectivity in this work is based on its definition by Donald Hall's as "social and personal being that exists in negotiation with broad cultural definitions and our own ideals" (2004, p. 134). This implies a constant interaction between the social

environment and personal agency in the constitution of one's self. Furthermore, through ecofeminist lenses, we argue that the women-nature association plays an active role in the constitution of the protagonist's subjectivity and the mother-daughter bond.

Ecofeminism is a term coined by Françoise d'Eaubonne in her book *Le féminisme ou la mort* (first published in 1974) in which she parallels women's struggles for equality with the strive for preservation of human life and the planet. According to Gaard (1993, p. 1), ecofeminism has evolved into both a theory and activist movement based on the justification that the various forms of oppression—such as race, class, gender and species—are sanctioned by the same ideologies: anthropocentrism, which is based on the conception that human beings are the central creatures of the universe; and androcentrism, which is characterized by the assumption of universality of the masculine model of Man.

Janis Birkeland lists five aspects of the androcentric premise, which can be summarized as: “the *polarization* of masculine and feminine archetypes and the elevation of so-called masculine traits and values”; “*instrumentalism*, whereby things are valued only to the extent that they are useful to Man”; “the idea that Man is *autonomous* or independent from both nature and community”; “the *universalization* of male experience and values”; and lastly “the linkage between masculinity and *power over* others” (Birkeland, 1993, p. 24-25). All these elements reinforce the oppression of both women, nature and other minorities.

In *Gold Fame Citrus*, the women-nature connection and the mother-daughter bond challenge androcentric perspectives especially through emphasis on care and dependency on others. Therefore, within an ecofeminist standpoint, we approach the approximation of women and nature not as “an essentialist return to feminizations of nature or naturalizations of women” (Yang, 2018, p. 3), but rather as an effort to re-signify the relationship of all humanity with nature.

Woman, mother, nature, other

Claire Vaye Watkins plays with the historical associations between women and nature, bridging new meanings to their relationship in *Gold Fame Citrus*.

Firstly, nature is presented as a dystopian element in the novel, characterizing the scenario of environmental degradation. In the novel, the city of Los Angeles, California, United States—this once seen as a land of promises and dreams—is turned into a completely inhospitable and hostile place, as a growing dune sea named Amargosa threatens to cover the whole region. Personified as a female entity, nature is represented as a barren body as follows:

Nature had refused to offer herself to them. The water, the green, the mammalian, the tropical, the semitropical, the leafy, the verdant, the motherloving citrus, all of it was denied them and had been denied them so long that with each day, each project, it became more and more impossible to conceive of a time when it had not been denied them. The prospect of Mother Nature opening her legs and inviting Los Angeles back into her ripeness was, like the disks of water shimmering in the last foothill reservoirs patrolled by the National Guard, evaporating daily (Watkins, 2016, p. 7).

The mention of all these natural elements, such as pure water, green flora, fruit trees and even mammals, brings an image of abundance and receptivity of the land. Such description recalls what, in many traditions, constitutes the notion of paradise—be it named, for instance, Eden, the biblical garden of earthly delights, or Elysium, the afterlife destination of the heroes in Greek mythology. This imagery has been conceptualized as the pastoral motif in literature. According to Ingrid G. Daemrich, the pastoral motif is an integration of different theological and mythological notions of “the site of ineffable bliss to the beginning or end of human history” (2003, p. 213). However, in *Gold Fame Citrus*, this utopian imagery is applied in contrast to the dystopian environment to emphasize the consequences of the human exploitation of the land.

Therefore, in the quotation from the novel, the notion that nature is actively denying to fulfill humans’ needs and desires is a protest response to the idea that nature is supposed to serve humanity. The image of the Earth spreading its legs is quite literal and shocking, which has a warning effect, since, by refusing to cooperate, nature threatens to put an end to human life and its future generations on the planet. It implies that “Mother Nature” won’t be raped anymore—unfortunately not because she has the power to stop this act of

violence, but because exploitation has come to a limit: every single drop of water has already been extracted. Therefore, it challenges anthropocentric and androcentric perspectives which view nature as instrumental. The once yielding terrain is now sterile, and the picture left is one of despair and hopelessness, since nature is portrayed as a body worn out after its abuse.

This severe reality contrasts to the American imaginary and its traditional trope of nature as an inviting and nurturing woman. Annette Kolodny in *The Lay of The Land* explores the metaphor of land-as-woman in literature. She remarks:

America's oldest and most cherished fantasy: a daily reality of harmony between man and nature based on an experience of the land as essentially feminine—that is, not simply the land as mother, but the land as woman, the total female principle of gratification—enclosing the individual in an environment of receptivity, repose and painless and integral satisfaction (Kolodny, 1975, p. 4).

181

This Edenic representation of the land in the United States—which Kolodny calls the American pastoral impulse—is tied to the history of colonization of the continent; it has acted as fuel to the perseverance of individuals who decided to explore this so-called promised and virgin land. In this manner, the New World came to signify the prospect of an attainable beautiful, bountiful and boundless reality. This nurtured the idea that the land could be easily tamed, domesticated and controlled by the male settlers.

Similarly, women have historically been objectified to serve the needs of men. Shaped by the modeling industry, the protagonist Luz Dunn, constantly behaves in a way that is directed towards the male gaze. Born on the same day as a ceremony to inaugurate a water reservoir that was advertised as the great salvation for curbing the water crisis, Luz was made into the campaign's "poster baby," becoming widely known in the media as Baby-Dunn. Concerning the significance of the name imposed on Luz as a poster child, Heather J. Hicks comments that Baby Dunn suggests "a loss of innocence, as well, potentially, as a loss of life—baby *done*" (2018, p. 637). Although her image as a child is supposed to represent a symbol of hope, her name seems to be more connected to a sense

of doom, as it recalls the word “dune” while the sand dunes are increasingly forming a deserted landscape.

Never achieving real success with her modeling and acting career in that decaying environment, Luz was only able to approach luxury when she and her partner Ray invaded and lived in a starlet’s abandoned mansion in Los Angeles. On one hand, pursuing beauty becomes her pastime to cope with the crisis. On the other hand, it encloses her in a fragile and objectified position. Her description, as she plays dressing up, is filled with irony:

It was gorgeous and she was gorgeous in it, even with her filthy hair and bulgy eyes and bushy brows and teeth that jutted out from her mouth as if leading the way, the front two with a gummy gap between them that caused her to seal her thin top lip to her plump bottom lip, even when she was alone, even now as she twirled and the dangly beads went *click click click*, softly. She looked liquid and wanted to show Ray (Watkins, 2016, p. 4-5).

Luz’s appearance is the image of a sick and starved body under the scarce conditions of the water crisis. And yet, she insists on trying to impress her male partner, as she sees her worth tied to looking desirable.

A glimpse at Luz’s context of upbringing reveals the motives for her internalized objectified sense of self. Early orphaned because her Mexican mother, Luz Cortez, had drowned herself, Luz Dunn is brought up by her father, Billy Dunn. His relationship with his baby daughter was marked by instrumentalism. In the moment of Luz’s birth, he maintains his distance and shows his loathing and inferiorization of all that is associated with the feminine, as the narrator writes that he “would not have been in the delivery room, certainly not. Not his business to witness his wife’s woman’s body undergo its punishment. Not permitted by his temperament to acknowledge anything uterine, vaginal, menstrual, menopausal, pubescent” (Watkins, 2016, p. 12). However, when the authorities come into the maternity ward to look for their future poster child, Billy Dunn does not hesitate to approach the baby to claim ownership: “Saying her name so it rhymed with *fuzz* before her mother, channeling Guadalaraja, had a chance to correct him. Random, how she became the goddesshead of a land whose rape was in full swing before she was even born. Baby Dunn” (Watkins, 2016, p.

12). Therefore, the protagonist's father reveals to deny women's intrinsic value by having a complete instrumental view of them and this helps shape Luz's subjectivity.

Furthermore, the value assigned to her female body within a market logic does not grant her any personal power or agency, but rather reduces her to a commodity. Luce Irigaray in *This sex which is not one* (1985) criticizes the commodification of women in Western patriarchy and explains that the gains extracted from the process are solely withheld by men while women remain alienated:

The exchange of women as goods accompanies and stimulates exchanges of other "wealth" among groups of men. The economy—in both the narrow and the broad sense—that is in place in our societies thus requires that women lend themselves to alienation in consumption, and to exchanges in which they do not participate, and that men be exempt from being used and circulated like commodities (Irigaray, 1985, p. 172).

183

Although the protagonist can get money from selling her body and image, this puts her in a place of precariousness and vulnerability. She acknowledges the harms of her situation as she participates in a so-called raindance under the scorching sun of Venice Beach: "Luz had gotten, even by her own generous estimation, righteously fucked up. This occurred to her as the sun of suns dripped into the Pacific and she found herself barefoot at the center of a drum circle" (Watkins, 2016, p. 15). The occasion reminds her of the abuses and insults she suffered in her times as a model: "But don't feed the negativity, though you were always too flabby, too short, too hairy, too old, too Mexican. Ass too flat, tits too saggy, nipples too big—like saucers, one said" (Watkins, 2016, p. 16). This reveals how degraded she felt by doing this sort of work, especially after having been discarded as a model for her otherness, her Latino ethnicity, as well as for her difficulty in fitting into certain beauty standards.

Thus, *Gold Fame Citrus*, by addressing the exploitation of women and nature, can be interpreted as a warning against the implications of androcentrism, which denies dependency on others, endorses the domination of women and nature, and sees them solely as instrumental. Shaped within this

social context, the protagonist's subjectivity is marked by objectification, an internalized sense of unworthiness, and lack in personal power and agency.

Mothering as a site of resistance

The experience of becoming a mother is transformative for Luz Dunn. It represents a moment of passage that opens space for the protagonist to break with old patterns and reinvent herself, forging a new identity. At the beach, Luz and Ray meet a small girl named Ig who acted in an uncanny but also affectionate manner. After noticing that she was suffering abuse by her former caretakers, they decide to adopt, or rather to kidnap the child, since there is no formal agreement in the process. Luz's connection with Ig involves a sense of identification and responsibility.

The first mother-child encounter is a significant moment in *Gold Fame Citrus*. The child's appearance surprises the protagonist due to its improbability: "Luz could not remember the last time she had seen a little person" (Watkins, 2016, p. 30). In that decaying scenario, children were extremely rare. Ig is around two years old, but she looks like a baby straight out of a womb: "She looked up at Luz with eyes like gray-blue nickels, sunk into skeletal sockets. Her skin was translucent, larval, and Luz had the sense that if she checked the girl's belly she would be able to discern the shadows of organs inside" (Watkins, 2016, p. 30). Her anemic looking body ambiguously showcases an image of purity and innocence, but also of neglect and uncanniness.

The birth of the mother-daughter bond is characterized by a mutual attachment: "Luz smiled, and the child smiled too, and when she did Luz felt an unbearable welling of affection, both for the girl and from her" (Watkins, 2016, p. 31). This tender moment of playfulness is followed by a serious realization that the child needed care, nourishment and protection. Then, Luz starts developing an obstinate sense of responsibility which leads her into feeling more empowered: "For the first time in her life, she was absolutely essential. 'I am acutely engorged with purpose,' she whispered" (Watkins, 2016, p. 38). Therefore, in the role of caring, Luz finds strength, self-worth and agency.

The determination shown by the protagonist can hardly be motivated by some simplified categorization such as maternal instinct. She displays an immediate identification due to having undergone a similar condition of vulnerability and abuse as a child. Thus, Luz can objectively predict the dangers Ig was susceptible to by her own lived experience. The protagonist becomes enraged after observing the behavior of the group responsible for Ig, as described by the narrator:

Luz was not through. Not hardly. She was spellbound by the group's filth and their relentless youth and their drug-depleted gazes—indeed, the more she watched them the more they embodied stories she'd heard of vile things happening in the Valley. Traffickers charged quadruple for children, and many hosts refused to take them, so toddlers were left to cook in cars, older kids locked in the apartments parents fled. Or the children became the currency. These tales, along with the group's obvious and unforgivable neglect of the child, confirmed for Luz their malevolence (Watkins, 2016, p. 38).

185

Subsequently, Luz's suspicions are confirmed as they witness an instance of abuse. The scene goes as follows: "the Mojav brought his hand down on the back of the child's head, not a blow but a grip. Palming her head, he pumped the baby's face into his groin twice, three times..." (Watkins, 2016, p. 41). Not without hesitation, Luz and Ray decide to run away with the child, taking her to the mansion. Though conscious of the gravity of their action, they are also convinced to be preventing worse things from happening. In the anarchic state of the city, the lines between crime and justice are blurred.

Despite having removed the child from that decadent and hostile environment, Ig shows that part of her innocence had already been taken away by presenting some signs of trauma with behaviors that seem improper for her age and stage of development: "Beneath the silliness, they noticed an eerie adult quality about the girl. She touched. She moaned to herself. Her speech lurched forward and back, progressions and regressions" (Watkins, 2016, p. 43). Ig also deconstructs the stereotypical image of a child that Luz expected to find. Between all the fun and play, the child showed not to be completely docile, but capable of aggression as well: "She pinched as often as she pet, though her unwashed hands did seem to favor stroking Luz's throat, a disquieting stroke described by nothing

so truly as the word *sensual*” (Watkins, 2016, p. 43). The struggles between Luz and Ig illustrate the complexities of mothering, which contradicts her own romantization of motherhood.

The protagonist’s relationship with the child propels changes in more than one way. First, Luz reinvents herself by assuming a more agent, autonomous and self-reliant posture—as a mother “she felt solid—righteous. She peered fiercely into Ray’s prophet eyes aflame. It had been such a long time since she believed in anything. “I cannot accept that there is nothing we can do. I won’t” (Watkins, 2016, p. 45). But in addition to her internal transformation, the protagonist also must revise her worldview after becoming a mother. If before the abandoned mansion in Los Angeles had represented a safe refuge for the couple, with the child, they had to acknowledge that they needed more resources to ensure their survival. The presence of the child, therefore, brings new discomforts to their home, which forces them to confront the lurking dangers of the climate crisis. For this reason, the family decides to venture through the desert to search for a better place.

On their way, the threats present in their devastated environment become more and more prominent to Luz’s sight: “it was the holes where the trees had been that unsettled Luz, dark, expectant as graves. There were never so many hazards in the world as there were today. Love made you see them all” (Watkins, 2016, p. 63-64). Instead of an idealized nurturing nature, they encounter a perishing wilderness that is a constant menace to them. Scarcity has even affected the community they had previously belonged to and where they had gone in search of assistance. In face of that, their bond as a family is further strengthened, demonstrating the importance of their relationship. This mutually beneficial bond is described in the novel through metaphorical associations with the natural world, especially with lichen:

She went lichen, pressing her palm to Ig, her own flat, cool boulder. She and Ig and John Muir were slate blue and sea green. They were a tuft of moss in Yosemite before Yosemite was a dry, ruined chasm ringed by hot granite knobs. They were a spray of fungi leaning out over Crater Lake before it went entirely crater. They were lichen on stone, dormant beneath the snowpack of a

hangnail glacier in a crook of the Cascades that no one knew about, that no one even knew the name of (Watkins, 2016, p. 77).

Though parents are typically the ones who provide security to the children, in Luz and Ig's relationship, these roles are not set in stone. Fragile and dependable as a child may be, here Ig is compared to a boulder, who has a cooling and grounding effect to the mother. By comparing the child with a stone to which she, a lichen, is attached, it is established not a parenting dominating hierarchy, but a mutual dependency within the members of the family. As the mother provides protection against the harsh environment, the child keeps them in touch with reality. Besides, the inclusion of Ray in their ecosystem—compared in this quotation to the naturalist John Muir—emphasizes the importance of partnership.

Furthermore, the mother-daughter symbiosis is beautifully described though the employment of nature writing in the novel as follows: “Luz hunkered, unfurled her sagey petals, breathed through boreal ruffles, absorbed with her felt fins snowmelt and fog and mist and dew, all things moist, all things cool, and passed them to Ig” (Watkins, 2016, p. 78). Such vivid and lush association of humans with the natural world momentarily provokes a sense of hope within the narrative.

187

Mother and child in the wilderness

In their journey through the desert, mother and child are abandoned by the father. After their car runs out of gasoline, Ray leaves them promising that he would look for help but never comes back. Alone with Ig, Luz must be resilient and utilize whatever means she has to fight for their survival. Unlike Ray, whose desperation and claimed self-sufficiency leads him astray in the wilderness, Luz takes a distinct path by sticking to the same spot:

Luz knew enough to stay in one place. That was the thing lost people never did but she would do and they would be rescued because of it. ‘It has nothing to do with inertia or helplessness,’ she told Ig. ‘Or fear.’ And to prove it she took the girl on slow walks in one of two directions (Watkins, 2016, p. 105).

Accordingly, Luz establishes a relationship with nature that acknowledges humility and vulnerability. In their book *The Desert is No Lady: Southwestern Landscapes in Women's Writing and Art*, Vera Norwood and Janice Monk comment that a greater sense of vulnerability typically characterizes women's approach towards the environment and their writing: "Women, alienated from their culture, feel lost and seek renewal in the landscape; their search is based not on transcendence but on reciprocity, on personal vulnerability rather than heroic dominance" (1987, p. 234). Therefore, this perspective challenges androcentric values, such as denial of dependency and power over others.

Moreover, Luz's engagement with nature displays an attempt of adaptation instead of domination. She applies the knowledge she acquired by reading biographies of wilderness explorers such as John Wesley Powell, John Muir and Sacajawea. For instance, to deal with the shortage of water, she establishes a strict regimen of rationing; and she adjusts their movement in relation to the sun: "Dawn and dusk they could move finally. Diurnal as Muir's mammals, they ventured out walking or embarking on a project. She stacked her biographies in the driver's seat" (Watkins, 2016, p. 106). Not only mammals, but also reptiles and birds are a source of wisdom for her on how to stay alive in the desert. Luz mimics lizard and owls to defend herself and Ig from the heat: "Luz vowed that they'd get a good nap routine going. That's what the creatures here did, yes? She'd read something about lizards sleeping in the shadows of barbed-wire coils. Owls burying themselves in the sand" (Watkins, 2016, p. 106). By following these animal knowings, Luz synchronizes their behavior in accordance to nature's rhythms.

In addition, she gets rid of any trace of selfishness to protect the child and prioritizes the survival of her young above her own: "When some unseen tide brought them back, she practiced not acknowledging her severe and persistent preference to be the first of the two of them to die" (Watkins, 2016, p. 106). This way, Luz's behavior highlights that mothering is not necessarily tied to biological determinants: one can create a bond with a child and deeply care for them without, for instance, going through pregnancy or being socially pressured to fulfill predetermined roles.

Thus, for herself and for the child, Luz resists the environment's hostility with stoic determination. In that wasteland, the protagonist establishes a relationship with nature based on interconnection. Nevertheless, as she finally becomes one with nature, the experience shows to be far from fulfilling as portrayed in the ending of the first part of the novel: "Luz was light, she was light-headed, light within light, her head hollow as any yucca carcass, shriveled as a blueberry, filled only with hot, stupefying light she could feel ricocheting mercilessly inside. It was the last thing she felt" (Watkins, 2016, p. 109). Thus, Luz Dunn's experience in the wilderness helps deconstruct an idealized and romanticized view of nature as nurturing or pristine.

Conclusion

The mothering experience presents itself as a source of empowerment for the protagonist of *Gold Fame Citrus*. By becoming a mother, Luz reframes her personality, moving from her previous submissive attitude to a more agent stance. She resists and protects the child so that Ig won't suffer being as abused and objectified as Baby Dunn once was. Moreover, her role as a mother is one that challenges androcentric values—such as denial of dependency on nature and others, and power over others. The relationship established between Luz and Ig is interdependent and mutually beneficial, as illustrated by the lichen metaphor. Thus, the mother-daughter connection symbolizes the importance of care in their hostile and devastated environment. Furthermore, it brings awareness to the need of rethinking relationships, within humans and with nature, in less domineering and more interconnecting terms.

References

- BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (org.). *Dark horizons: science fiction and dystopian imagination*. New York: Routledge, 2003.
- BIRKELAND, Janis. Ecofeminism: linking theory and practice. In: GAARD, Greta (org.). *Ecofeminism: women, animals, nature*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

DAEMMRICH, Ingrid G. Paradise and storytelling: interconnecting gender, motif, and narrative structure. *Narrative*, v. 11, n. 2, p. 213-233, 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107311>. Acesso em: 30 mar. 2026.

D'EAUBONNE, Françoise. *Feminism or death*. Tradução de Ruth Hottell. London; New York: Verso, 2022.

FONTES DE OLIVEIRA, Natália. Motherhood in Toni Morrison's *Sula* and *A Mercy*: rethinking (m)othering. *Aletria*, v. 25, n. 3, p. 67-84, 2015.

GAARD, Greta (org.). *Ecofeminism: women, animals, nature*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

HALL, Donald. *Subjectivity*. New York; London: Routledge, 2004.

HICKS, Heather J. Smoke follows beauty: the femme fatale and the logic of apocalyptic affiliation in Claire Vaye Watkins's *Gold Fame Citrus*. *ASAP/Journal*, v. 3, n. 3, p. 623-651, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1353/asa.2018.0042>. Acesso em: 30 mar. 2026.

IRIGARAY, Luce. *This sex which is not one*. Tradução de Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

KOLODNY, Annette. Unearthing herstory: an introduction. In: KOLODNY, Annette. *The lay of the land*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1975. p. 3-7.

NORWOOD, Vera; MONK, Janice (org.). *The desert is no lady*. New Haven: Yale University Press, 1987.

O'REILLY, Andrea. Introduction; Mothering against motherhood. In: O'REILLY, Andrea (org.). *From motherhood to mothering*. Albany: State University of New York Press, 2004. p. 1-23; 159-174.

RICH, Adrienne. *Of woman born*. 2. ed. New York; London: W. W. Norton, 1986.

TEODORESCU, Adriana. The women–nature connection. In: VAKOCH, Douglas A.; MICKEY, Sam (org.). *Women and nature? beyond dualism in gender, body, and environment*. London; New York: Routledge, 2018. p. 77-95.

WATKINS, Claire Vaye. *Battleborn*. New York: Riverhead Books, 2012.

WATKINS, Claire Vaye. *Gold fame citrus*. New York: Riverhead Books, 2016.

WATKINS, Claire Vaye. *I love you but I've chosen darkness*. New York: Riverhead Books, 2021.

YANG, Karen Ya-Chu. Introduction. *In*: VAKOCH, Douglas A.; MICKEY, Sam (org.). *Women and nature? beyond dualism in gender, body, and environment*. London; New York: Routledge, 2018. p. 3-9.

Cadernos de Literatura e Diversidade é uma série destinada à divulgação de resultados de pesquisas realizadas por discentes cujo objeto de investigação são as representações da diversidade no discurso literário.



ISBN 978-65-83495-06-8