

V.  
**38**<sup>n.3</sup>

ISSN 2236-4242

set-dez 2025

# LINHA D'ÁGUA

Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Universidade de São Paulo



# Revista Linha D'Água

## Instituição

**Universidade de São Paulo**

Reitor: Carlos Gilberto Carlotti Junior  
Vice-reitora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

**Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

Diretor: Adrian Pablo Fanjul  
Vice-diretora: Silvana de Souza Nascimento

## Revista

Editora-chefe

**Vanessa Fonseca Barbosa**  
Universidade de São Paulo, Brasil

Editor Associado

**Lucas Pereira da Silva**  
Universidade de São Paulo, Brasil

Editores convidados  
v. 38, n. 3 – set.-dez. 2025

**Vânia Lúcia Menezes Torga**  
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

**Vanessa Fonseca Barbosa**  
Universidade de São Paulo, Brasil

**Yuri Andrei Batista Santos**  
Université Paris-Est Créteil, França

**Girlandia Gesteira Santos**  
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

**Ana Cláudia Guimarães Senna**  
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

# Revista Linha D'Água

## Equipe técnica

Revisão e normalização de  
Língua Portuguesa

---

**André de Oliveira Matumoto**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Lucas Pereira da Silva**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Lucas Pivetta Maciel**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Theodoro Casalotti Farhat**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Verônica dos Santos Modolo**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Yuri Andrei Batista Santos**

Université Paris-Est Créteil, França

Revisão da Língua Inglesa

---

**André de Oliveira Matumoto**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Theodoro Casalotti Farhat**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Verônica dos Santos Modolo**

Universidade de São Paulo, Brasil

---

Revisão da Língua Francesa

---

**Yuri Andrei Batista Santos**

Université Paris-Est Créteil, França

---

Revisão da Língua Espanhola

---

**Lucas Pivetta Maciel**

Universidade de São Paulo, Brasil

---

Assistência editorial

---

**Diego Ramires Lespeque**

Universidade de São Paulo, Brasil

---

Editoração

---

**Lucas Pereira da Silva**

Universidade de São Paulo, Brasil

# Revista Linha D'Água

## Indexadores

---



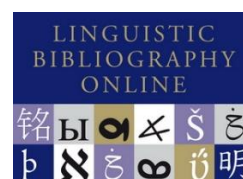
Web of Science - ESCI  
Emerging Sources Citation Index  
Presente no JCR desde 2020



Latindex  
Sistema Regional de Información en Línea para  
Revistas Científicas de América Latina, el Caribe,  
España y Portugal



MLA  
Modern Language Association Database



Linguistic Bibliography



DOAJ  
Directory of Open Access Journals



REDIB  
Red Iberoamericana de Innovación y  
Conocimiento Científico



Diadorim  
Diretório de Políticas Editoriais das Revistas  
Científicas Brasileiras



EZB  
Elektronische Zeitschriftenbibliothek  
(Biblioteca de Periódicos Eletrônicos)



OAJI  
Open Academic Journals Index



Google  
Google Scholar

---

# Revista Linha D'Água

v. 38, n. 3 – set.-dez. 2025

Editora-chefe

Editor associado

---

**Vanessa Fonseca Barbosa**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Lucas Pereira da Silva**

Universidade de São Paulo, Brasil

---

Editoria convidada - v. 38, n. 3 – set.-dez. 2025

---

**Vânia Lúcia Menezes Torga**

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

**Girlandia Gesteira Santos**

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

**Vanessa Fonseca Barbosa**

Universidade de São Paulo, Brasil

**Ana Cláudia Guimarães Senna**

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

**Yuri Andrei Batista Santos**

Université Paris-Est Créteil, França

---

Comissão científica - v. 38, n. 3 – set.-dez. 2025

*"Dimensões cronotópicas dos relatos de vida em escritas femininas"*

---

Alana Clecy dos Santos  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Ana Carolina Pais  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Ana Caroline da Silva Santos  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Ana Paula Garcia Boscatti  
*Universidade Federal da Bahia*

André Luis Mitidieri  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Angela Maria Guida  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Arlete Machado Fernandes Higashi  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Bárbara Falcão  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Beatriz Amorim de Azevedo e Silva  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Josilene Pinheiro-Mariz  
*Universidade Federal de Campina Grande, Brasil*

Júnior Vilarino Pereira  
*Universidade Federal de Viçosa, Brasil*

Jurema da Silva Araújo  
*Universidade Estadual do Maranhão, Brasil*

Karina Giacomelli  
*Universidade Federal de Pelotas, Brasil*

Laura Barbosa Campos  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Lielson Zeni  
*Universidade Federal de Santa Maria, Brasil*

Luciana Helena Cajas Mazzutti  
*Instituto Federal Baiano, Brasil*

Marcelo de Jesus Oliveira  
*Universidade Estadual do Maranhão, Brasil*  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Marco Antonio Villarta-Neder  
*Universidade Federal de Lavras, Brasil*

# Revista Linha D'Água

Camila Canali Doval  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*

Camila Luiza Lélis  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Cláudio Primo Delanoy  
*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil*

Cristian Souza de Sales  
*Universidade do Estado da Bahia, Brasil*

Daniel Almeida Machado  
*Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil*

Daniela Nicoletti Fávero  
*Instituto Federal do Rio Grande do Sul, Brasil*

Débora da Silva Chaves Gonçalves  
*Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil*

Dênis Moura de Quadros  
*Universidade Federal do Pampa, Brasil*

Denise Gonzaga dos Santos Brito  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Eliane Terezinha do Amaral Campello  
*Universidade Federal do Rio Grande, Brasil*

Élida Paulina Ferreira  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Elizane Souza dos Santos Henriques  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Fabício Brandão Amorim Oliveira  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Flavia Karla Ribeiro Santos  
*Universidade Estadual Paulista, Brasil*

Gabriel Alonso Guimarães  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil*

Gabriela Machado Silveira  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Jeane Virgínia Costa do Nascimento  
*Instituto Federal do Piauí, Brasil*

Jocilene Santana Prado  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Joice Armani Galli  
*Universidade Federal Fluminense, Brasil*

Mariangela Alonso  
*Universidade de Lima, Peru*

Marise Rodrigues Guedes  
*Instituto Federal da Bahia, Brasil*

Mayara Mayre Silva dos Santos  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Miriam Bauab Puzzo  
*Universidade de Taubaté, Brasil*

Nathalia Akemi Sato Mitsunari  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Patricia Lopes da Silva  
*Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil*

Paula Regina Siega  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Rafaela Kelsen Dias  
*Instituto Federal Minas Gerais, Brasil*

Renata Helena Pin Pucci  
*Universidade São Francisco, Brasil*

Silmara Cristina Dela da Silva  
*Universidade Federal Fluminense, Brasil*

Sonia María Chacaliza Cruz  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Sueli Pinheiro da Silva  
*Universidade do Estado do Pará, Brasil*

Tiago Calazans Simões  
*Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil*

Vanessa Gomes Teixeira Anachoreta  
*Universidade do Porto, Portugal*

Vina di Carvalho  
*Universidade Federal de São João Del-Rei, Brasil*

Virgínia Bazzetti Boechat  
*Universidade de Aveiro, Portugal*

Viviane Carvalho Lopes  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

Viviane Mendes Leite  
*Universidade de São Paulo, Brasil*

# Sumário

## Editorial

### **Cronotopias do vivido: tempos e espaços que tecem os relatos de vida de mulheres**

1-12

Yuri Andrei Batista Santos  
Vânia Lúcia Menezes Torga  
Vanessa Fonseca Barbosa  
Girlandia Gesteira Santos  
Ana Cláudia Guimarães Senna

## Artigos originais

### **O falar de si e do outro em *A solidão da minha pele preta*, dança-teatro de Solange Mello**

13-32

Marina Stuchi  
Sonia Pascolati

### **Uma trajetória de sufocamento no conto *Maria*, de Conceição Evaristo, sob a perspectiva do conceito de cronotopo, de Bakhtin**

33-51

Lais Maria da Cunha Casagrande  
Maria Gabriela Brandi Teixeira

### **Se confesser dans les souvenirs d'enfance dans *Sur mes traces* de Rajae Benchemsi**

52-65

Laila Benhessou

### **O cronotopo da choupana e a mulher estrangeira que escreve no Portugal setecentista: cronotopoanálise do prefácio de *Aventuras de Diófanés*, de Teresa Margarida da Silva e Orta**

66-78

Letícia dos Montes Melo  
Pedro Alves

- Morte e vida plathiana: tanatografia e cronotopo do suicídio na sobrevivência da mulher escritora** 79-97  
Augusto Rodrigues da Silva Junior  
Gerlanea Taisa Toledo da Silva  
Marcos Eustáquio de Paula Neto
- Entre o eu de ontem e o eu de agora: dimensões cronotópicas em relatos neurodissidentes de mulheres autistas com diagnóstico tardio** 98-114  
Lorena Gomes Freitas de Castro
- Corpos de mulheres em guerra: as soviéticas no front durante a Segunda Guerra Mundial** 115-135  
Joyce Rodrigues Silva Gonçalves
- As memórias de infância nas crônicas autobiográficas de Clarice Lispector: uma análise sob o olhar do cronotopo bakhtiniano** 136-155  
Lucas Vinicio de Carvalho Maciel  
Luiz André Neves de Brito
- Desconstruindo as 'Amélias': uma análise comparativa entre a letra da música *Desconstruindo Amélia* e o conto *Vinte anos de amélia*, de Alciene Ribeiro Leite** 156-170  
Ilka Vanessa Meireles Santos
- O amor como ruptura do ciclo de violência em *Corpo Desfeito*, de Jarid Arraes** 171-189  
Natália Bobadilha Colombelli  
Susylene Dias de Araujo
- Relações de poder e de domínio a partir dos cronotopos interno e externo identificados em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus** 190-207  
Márcia Maria Fonteles Vasconcelos



Resenha

**Resenha:**

**Um novo (re) começo para uma experiente poetisa: o corpo-memória em Maria do Carmo Ferreira**

Rodrigo Felipe Veloso

208-214

## Editorial

# Cronotopias do vivido: tempos e espaços que tecem os relatos de vida de mulheres

*Chronotopies du vécu : temps et espaces qui tissent les récits de vie de femmes*

*Chronotopies of lived experience: times and spaces that weave women's life narratives*

---

**Yuri Andrei Batista Santos** 

Université Paris-Est Créteil, França

batista.yuriandrei@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3805-0586>

---

**Vânia Lúcia Menezes Torga** 

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

vtorga@uol.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3639-1608>

---

**Vanessa Fonseca Barbosa** 

Universidade de São Paulo, Brasil

vanessafonbar@usp.br

<https://orcid.org/0000-0003-2901-015X>

---

**Girlandia Gesteira Santos** 

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

girlandiagesteira@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0009-0005-8540-9562>

---

**Ana Cláudia Guimarães Senna** 

Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

anaguisenna@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0005-2833-7443>

---

Há conceitos que, ao serem nomeados, abrem caminhos para novos modos de percepção e estudo da experiência humana. O cronotopo é um deles. Elaborado inicialmente no âmbito da reflexão sobre o romance, o conceito articula de maneira indissociável tempo, espaço e valores, permitindo compreender como as expressões de linguagem organizam, percebem e significam o vivido.

O presente número da *Revista Linha D'Água* propõe uma reflexão sobre os modos como mulheres, em diferentes contextos sócio-históricos e em múltiplas materialidades discursivas,

inscrevem suas experiências de vida em dimensões espaço-temporais específicas. Tais dimensões, no caso específico dos cronotopos, conforme formulados por Mikhail Bakhtin (2018 [1937-38]) são aqui compreendidas não apenas como categorias narrativas, mas como formas de percepção, ordenamento e significação da experiência narrada. Partimos do pressuposto de que analisar relatos de vida de autoria feminina implica investigar a maneira com que as dimensões temporais e espaciais condicionam a interação discursiva e configuram a subjetividade feminina em suas diferentes formas de inscrição.

Este número nasce com essa motivação. Ele nasce do desejo de escutar, nos relatos de vida de autoria feminina, a tessitura fina das dimensões espaço-temporais que moldam uma subjetividade situada, marcada pela temporalidade do trauma, pela espacialidade da resistência, pela historicidade da voz que rompe o silêncio. O tempo não é apenas sucessão; o espaço não é mera superfície. Ambos se tornam molduras que nos informam modos de reexistir.

Partindo dessas considerações, o mundo refletido e refratado nas escritas que compõem o presente número da revista é compreendido tanto como aquilo que se vive quanto aquilo que se diz a respeito do vivido. Assim, ao retornarmos Bakhtin, não buscamos apenas situar sua teoria. Buscamos reencontrar, nas palavras que ele teceu, a pergunta que atravessa cada relato de vida feminino: *de que mundo eu falo, quando falo de mim?*

Na linha da teoria bakhtiniana ressoa uma tradição hermenêutica mais antiga, aquela que Wilhelm Dilthey discutiu a partir de seu conceito de *Weltanschauung*, visão de mundo. Para Dilthey (2010 [1883]), a experiência humana é sempre uma constelação de sentidos organizada por temporalidades vividas (*Erlebnis*), por valores que atravessam épocas, por ritmos de ação e percepção que não pertencem apenas ao indivíduo, mas à tessitura histórica que o forma.

Ao conceber a experiência como atravessada por ritmos temporais, por valores compartilhados e por formas de vida socialmente constituídas, Dilthey antecipa uma compreensão da subjetividade como inseparável da historicidade que a molda. O indivíduo não é o ponto de origem exclusivo do sentido, mas um lugar de condensação de forças históricas, culturais e simbólicas que se expressam na linguagem. Pensar o mundo, nesse contexto, é pensar as condições históricas que tornam certas experiências dizíveis, visíveis e compartilháveis – e outras, silenciadas ou marginalizadas.

É precisamente nesse ponto que a reflexão cronotópica encontra as escritas femininas. Se o cronotopo permite compreender como o vivido se organiza narrativamente, ele também evidencia os riscos implicados no ato de dizer a própria experiência. Nas escritas de mulheres, esse risco se intensifica, uma vez que a narração de si frequentemente se constrói em contextos marcados pelo silenciamento, pela violência simbólica e pela exclusão histórica de determinadas vozes. Os mundos de que falam essas narrativas não são apenas aqueles que foram vividos, mas aqueles cuja possibilidade de ser narrados se constrói na negociação do lugar de enunciação. Trata-se de mundos que não se oferecem prontamente à palavra, mas que exigem

da escrita um trabalho de deslocamento no interior de condições históricas que, por muito tempo, limitaram o acesso das subjetividades femininas à esfera do dizível.

## 1 Apesar de perigoso... elas escrevem

A afirmação de Gloria Anzaldúa (2000, p. 232), “escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever”, nos permite compreender que a escrita feminina se configura como um espaço-tempo de fricção, no qual passado e presente se entrelaçam, histórica e socioculturalmente.

Nas narrativas das mulheres, inscreve-se a carga de traumas vivenciais que atravessam suas experiências e lampejam na superfície do texto. Há, sempre, o perigo de uma escrita que expõe o não-dito: o risco de escrever e, simultaneamente, o risco de não escrever. Assim, a escrita das mulheres afirma-se como ato de resistência, como gesto que desafia silenciamentos e reinscreve presenças (Figueiredo, 2024).

A escrita feminina emerge em um lugar de tensão espaço-temporal e traz consigo marcas subjetivas e coletivas que atravessam a experiência histórica das mulheres. Nela, cronotopias do vivido, muitas vezes relegadas ao silêncio, encontram possibilidades de enunciar tempos e espaços que não apenas expressam a experiência, mas permitem sua elaboração discursiva frente a processos históricos de confinamento e exclusão.

O espaço-tempo de construção do feminino constitui-se no reconhecimento de si e na relação com outras mulheres, em uma dinâmica de pertencimento, transmissão e ressignificação da experiência. O ato de escrever, nesse contexto, configura-se como um gesto de escavação de si na historicidade das relações sociais, por meio do qual marcas de coerção, inaudibilidade e invisibilidade são reinscritas em formas narrativas capazes de acolher a pluralidade das experiências femininas e de revelar modos específicos de narrar-se.

A recorrente exclusão das mulheres dos espaços de legitimação literária e cultural conduziu à constituição de tempos e espaços próprios de escrita, frequentemente situados à margem das formas canônicas. Esses espaços-tempos, atravessados por cronotopias do confinamento, da espera ou do risco, evidenciam que a escrita feminina se constrói muitas vezes na zona do perigo discursivo, isto é, em condições nas quais dizer-se implica desafiar interdições históricas e negociar continuamente o lugar da enunciação (Perrot, 2005).

Adeptas da escrita, desde os diários, as agendas, as listas, os cadernos de poesia etc., as mulheres produziram muito, publicaram pouco e permaneceram caladas em boa parte da historiografia, conforme escritos de Woolf (2019). As raríssimas escritoras evidenciadas no século XIX pertenciam à classe nobre, geralmente mulheres brancas que tinham uma restrita e reguladora instrução, mais voltada às obrigações domésticas. Mesmo assim, poucas foram reconhecidas, outras sequer foram citadas na história. As que romperam o ciclo e inauguraram

a escrita, começaram pela poesia, gênero ligado aos afetos maternos, de mais fácil aceitação por seu caráter sentimentalista de fruição, enaltecendo a feminilidade vigente.

A escassa produção escrita acentuava-se na dificuldade em competir em uma cultura opressora. Segundo Sacramento (2012), o sistema letrado, vinculado à produção artística, além de construir as subjetividades e identidades, transmitia valores que reforçavam o *status quo* do cânone, o qual, entre as estranhas intermitências de silêncio e fala, revela as fissuras na história escrita sob um *ethos* falocêntrico.

Apesar disso, as mulheres escritoras resistiram ao espaço e ao tempo, ainda que sua escrita fosse considerada sentimental e ultrarromântica. A “filosofia do sentimento” as colocou no centro de um projeto de mudança. Na Inglaterra do século XVIII, por exemplo, transformaram-se em agentes e começaram a ganhar visibilidade. Mesmo não sendo este “um registro significativo e presente na produção canônica do século XIX na América Latina” (Schmidt, 2020, p. 115), é importante destacá-lo para entendermos todas as razões segregacionistas de isolamento, silêncio e silenciamento das mulheres na historiografia oficial.

No século XIX, as mulheres passaram a se inscrever em outros gêneros além da poesia. Escreveram romances, crônicas, contos etc. Muitas escreveram em sigilo e permaneceram no anonimato, como Maria Helena de Câmara Andrade Pinto, escritora de comédias e prosa em verso, descoberta posteriormente por Ignez Sabino, que registrou e transcreveu um de seus poemas (Muzart, 1995). Outras se sobressaíram, a exemplo das romancistas e poetisas inglesas, Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot; a peruana Clorinda Mattoo de Turner etc.

No Brasil, podemos citar alguns nomes como Francisca Júlia, poeta brasileira parnasiana, que publicou seu primeiro livro *Mármore*, em 1895, e chegou a ser elogiada por autores como Olavo Bilac. Ana Luiza de Azevedo e Castro, que produziu um único romance e alguns poemas; Ana Euridice Eufrosina de Barandes, Maria Angélica Ribeiro, autora de *Os Cancros Sociais*, produziu mais de vinte peças de teatro, publicou algumas e quase todas foram representadas; Flora Sussekind, escritora desde 1982, escreveu com Rachel Valença a obra *O Sapateiro Silva* (1983), subvertendo o movimento literário do parnasianismo ao colocar em cena todo protagonismo do poeta-sapateiro Silva que em nada se associava aos letrados. Esses são alguns exemplos de mulheres escritoras que, lutando com suas limitações, resistiram à cultura dominante.

Diante desse panorama e da menção a mulheres que fizeram da escrita uma forma de (re)existência, importa ressaltar que a escrita feminina, quando emerge de contextos de opressão e desigualdade, inscreve-se como gesto de enfrentamento e de autorrepresentação. Não se trata apenas de registrar experiências individuais, mas de afirmar uma presença historicamente subtraída dos espaços legitimados de produção discursiva. Escrever, nesse contexto, implica atravessar fronteiras simbólicas que procuram restringir as mulheres ao silêncio e à

marginalidade, desestabilizando expectativas sociais que delimitam onde podem estar, o que podem dizer e como devem existir.

É nesse entrecruzamento entre vida e palavra que a reflexão bakhtiniana se mostra particularmente fecunda. Ao compreender o discurso como prática situada, inseparável das condições concretas de existência, torna-se possível observar como a autoria feminina desloca as fronteiras entre o mundo vivido e o mundo narrado. A escrita passa, assim, a funcionar como prolongamento do corpo e das experiências que ele testemunha, incorporando temporalidades da espera, espacialidades do confinamento, ritmos do deslocamento e memórias que insistem em se reinscrever no presente.

Essa operação não se reduz a um gesto estético ou representacional. Trata-se de um gesto existencial, no qual o corpo encontra linguagem e a linguagem reencontra o corpo. Nas narrativas femininas, experiência e enunciação não se dissociam, cada palavra carrega a memória de um gesto, cada silêncio remete a uma história herdada de interdições. O deslocamento aparece aqui como condição da subjetividade feminina, constantemente tensionada entre o que lhe foi imposto e o que ela reivindica.

Ao escrever, essas mulheres tensionam os mecanismos de apagamento histórico dos rastros que, como observa Gagnebin (2012), retornam sob a forma de uma sobreimpressão capaz de perturbar e reconfigurar o visível. A escrita opera, assim, como camada enunciativa adicional, que se sobrepõe à materialidade da experiência vivida e a reinscreve no presente por meio do trabalho da memória. Rememorar, nesse contexto, não significa apenas reconstruir o passado, mas restituir-lhe densidade, agência e legibilidade, impedindo que permaneça soterrado pelo tempo.

É nessa zona de tensão, entre opressão e invenção, silêncio e palavra, rastro e resto, que a escrita feminina se institui como força transformadora. Longe de se limitar à descrição do mundo, ela o reinscreve, recolocando o corpo como agente de sentido e devolvendo à história a pluralidade de trajetórias e de futuros que lhe foram negados.

Ao convocar os “Livros do Futuro”, Cixous (2024 [1986]) projeta a escrita feminina como gesto simultâneo de restituição e invenção: restitui vozes silenciadas e projeta possibilidades ainda não ditas. Esses livros, ao emergirem das zonas de exclusão, operam como arquivos vivos – não apenas de dor e ruptura, mas também de criação subjetiva. Neles, memória, corpo e linguagem se entrelaçam, produzindo narrativas que não se restringem ao exercício introspectivo, mas atuam como contradiscursos capazes de desestabilizar formas canônicas de representação.

As análises reunidas neste número da *Linha d'Água* inscrevem-se nesse horizonte crítico, no qual a escrita de mulheres se configura como prática de dissidência, resistência e reexistência. Ao friccionar passado e presente, essas narrativas enunciam outras maneiras de organizar o espaço e o tempo, abrindo caminhos para novas formas de memória e de existência (Figueiredo, 2024; Certeau, 1994).

## 2 Os cronotopos como zonas de fricção

Ao analisarmos as dimensões cronotópicas das narrativas autobiográficas de mulheres, reencontramos um saber ancestral da linguagem: **há sempre mais de um tempo e mais de um espaço nas diferentes materialidades.**

Bakhtin já anunciara essa heterogeneidade ao descrever a pluralidade dos cronotopos menores e a coexistência de formas que se entrecruzam, se chocam, se engendram (Bakhtin, 2018). Pampa Arán aprofundaria esse gesto ao lembrar que “cada personagem, cada linguagem é portador de uma variante cronotópica” (Arán, 2009, p. 134, tradução nossa), e que nomear um cronotopo dominante é operação interpretativa, nunca evidência imediata.

Färnlöf (2007) também alerta: o cronotopo não é inventário de datas e lugares, mas orientação axiológica que regula o olhar do narrador. Ele é *visão*, não apenas coordenada. Segundo ele, a identificação do cronotopo exige compreender sua dimensão estética e axiológica. Assim, velocidades, distâncias, datas ou lugares não constituem, por si só, um cronotopo; trata-se antes de observar como tais elementos estruturam uma determinada visão do mundo no interior do discurso.

Essa advertência é fundamental para a análise das escritas femininas. Nestes relatos, o tempo raramente se apresenta como linearidade contínua: é frequentemente fragmentado, interrompido por eventos traumáticos, reorganizado retrospectivamente. O espaço tampouco se limita ao lugar físico: pode ser vivido como confinamento, deslocamento, ameaça ou pertença. A cronotopia feminina, portanto, só pode ser apreendida se reconhecermos que tempo e espaço são também categorias de percepção e valor, e que sua descrição exige sensibilidade à experiência representada.

Se levarmos a termo essas advertências, percebemos que a escrita feminina opera em múltiplos níveis de fricção. Cada artigo deste dossiê toca, de maneira própria, essas zonas de fricção. São análises que desvelam como o tempo histórico e o espaço vivido se infiltram nos relatos e, sobretudo, como a subjetividade feminina se constitui nesse entrelaçamento.

## 3 Três dimensões cronotópicas como camadas do vivido

Em diálogo direto com as formulações de Bakhtin em *Formas do tempo e do cronotopo* e com releituras contemporâneas, entre elas a sistematização metodológica proposta por Santos (2023) e no trabalho de Ramos, Santos e Torga (2025), adotamos três dimensões cronotópicas que se revelam particularmente fecundas para a análise de relatos de vida de autoria feminina. Essa tripartição retoma a distinção bakhtiniana entre:

**1. O cronotopo externo dos fatos relatados:** Conforme discutido por Santos (2023), essa dimensão corresponde ao espaço-tempo do acontecimento vivido – guerras, ditaduras, repressão, deslocamentos, migrações, violências de Estado ou estruturais. Essa camada não



deriva diretamente do texto literário, mas do mundo histórico que ele refrata. Em textos de autoria feminina, o cronotopo dos fatos relatados evidencia que a experiência não é neutra: ela é atravessada por assimetrias de gênero, classe, raça, sexualidade e nacionalidade. Trata-se do nível no qual o relato confronta a história oficial, reinscrevendo a experiência feminina em regimes de visibilidade que lhe foram historicamente negados. Bakhtin já indicava que o acontecimento representado carrega uma dimensão axiológica, e este cronotopo revela justamente essa carga de valor.

**2. O cronotopo externo do relato:** Diretamente relacionado ao “cronotopo externo real” formulado por Bakhtin, esse nível diz respeito às condições concretas de produção, circulação e recepção do relato. Como observa Santos (2023), é aqui que se localizam os tempos e espaços da escritura nas diversas possibilidades, ou impossibilidades, de contar. O tempo do relato é sempre posterior, parcial e condicionado; o espaço da escrita pode ser marcado pela clandestinidade, pelo acolhimento institucional ou pela diáspora. Essa dimensão é fundamental para compreender não apenas o que é narrado, mas quando, onde e a partir de que condições essa narrativa se torna possível. Ao enfatizar esse nível, reconhecemos que o ato de narrar é, por si só, gesto político.

**3. O cronotopo interno do relato:** Essa é a dimensão que Bakhtin considera própria e irredutível à obra literária: o espaço-tempo interno do enunciado, construído pela progressão narrativa, pela composição das cenas, pela relação entre personagens e pela temporalidade estética. No caso dos relatos femininos, essa dimensão ganha contornos específicos: interrupções, silêncios, saltos temporais, fragmentações, cenas de clausura, deslocamento ou testemunho. É nesse nível que observamos como a autora elabora formalmente o vivido, integrando memória, ficcionalização, retraimento e exposição. O cronotopo interno é, portanto, a camada em que a subjetividade se inscreve de modo explícito: é a forma estética da experiência.

## 4 Para uma ética da escuta: o sentido deste número

Este número da *Linha D'Água* não pretende ser apenas uma coletânea de artigos. Ele é uma proposta de leitura do mundo: ler os relatos de vida de mulheres como território onde tempo e espaço se entrelaçam, se confrontam, se reescrevem.

Cada contribuição oferece uma janela diversa para essa constelação, contendo textos que exploram cronotopos do confinamento e da violência; abordam questões em torno da posição social da mulher; extrapolam as fronteiras do papel e chegam aos palcos, às artes cênicas; questionam o poder patriarcal; denunciam o atravessamento das opressões de gênero, raça e classe.

Sem considerar a pluralidade de enfoques e as especificidades que marcam cada uma das escritas neste volume reunidas, cabe-nos destacar que todas elas convergem para uma ideia



essencial: **as mulheres redesenham o mundo quando escrevem sobre si**. Elas redesenham o espaço, porque recusam a geografia que lhes foi imposta. Redesenham o tempo, porque reabrem aquilo que a história quis encerrar. Redesenham a voz, porque reclamam o direito de dizer.

Se a literatura sempre foi, como propunha Bakhtin, um lugar privilegiado de inscrição da vida, então as escritas femininas têm marcadamente assumido a configuração de um espaço de resistência, memória e reinvenção subjetiva.

Diante disso, cabe-nos ainda dizer que a edição de *Dimensões cronotópicas dos relatos de vida em escritas femininas* conta com onze artigos. Onze formas de pensar questões do tempo e do espaço na escrita de mulheres. A diversidade de origem das pesquisadoras e pesquisadores, das universidades, das áreas de atuação e mesmo dos objetos de estudo em cada artigo apontam a dimensão do conceito bakhtiniano e fomentam – é o intuito da presente edição – a possibilidade de novos diálogos. A revista conta ainda com a resenha *Um novo (re) começo para uma experiente poetisa: o corpo-memória em Maria do Carmo Ferreira*, elaborada pelo professor Rodrigo Felipe Veloso, que visita a *Poesia reunida* (2024) da poeta mineira.

No artigo *O falar de si e do outro em A solidão da minha pele preta: dança-teatro de Solange Mello*, as pesquisadoras Marina Stuchi e Sonia Pascolati, da Universidade Estadual de Londrina, trazem à cena uma análise do texto-espetáculo “A solidão da minha pele preta” da diretora, bailarina e dramaturga Solange Mello. O texto retoma o conceito de Stuchi (2020) de monólogo polifônico que caracteriza o tom autobiográfico e político da presença dos relatos de mulheres na cena do teatro contemporâneo. As autoras argumentam que o espetáculo de Solange Mello, ao falar de si, carrega consigo a dor e a solidão coletiva de muitas mulheres de pele preta, figurando assim um espaço de denúncia e resistência coletiva. A conclusão a que chegam as autoras é de que o espetáculo extrapola o relato de si e faz da dança um “manifesto poético-político” de afirmação de subjetividades de mulheres negras.

As pesquisadoras Lais Maria da Cunha Casagrande e Maria Gabriela Brandi Teixeira, no artigo *Uma trajetória de sufocamento no conto Maria, de Conceição Evaristo, sob a perspectiva do conceito de cronotopo, de Bakhtin*, denunciam o sufocamento da personagem Maria, do conto de Conceição Evaristo que leva seu nome. Para tanto, as autoras mobilizam o conceito bakhtiniano de cronotopo, cujo efeito na construção narrativa demonstra os atravessamentos causados pela desigualdade de gênero, raça e classe, e do poder patriarcal, sobremaneira na vida de mulheres negras.

Em *Se confesser dans les souvenirs d'enfance dans Sur mes traces de Rajae Benchemsi*, Laila Benhessou propõe uma leitura de *Sur mes traces* (Benchemsi, 2012) a partir das relações entre escrita autobiográfica, memória e revolta feminina. A análise evidencia como o retorno da narradora à casa parental e às lembranças da infância instaura um movimento de rememoração no qual passado e presente se entrelaçam, possibilitando um trabalho tardio de luto e de elaboração de rupturas psíquicas profundas. Por meio do uso de um “eu” simultaneamente subversivo e contestatório, a narrativa interroga normas sociais e culturais de

uma sociedade marroquina marcada por estruturas patriarcais persistentes, reinscrevendo a experiência feminina em espaços tradicionalmente interditados e reconfigurando temporalidades associadas à memória, à espera e ao silenciamento. Mobilizando uma abordagem psicanalítica, o artigo destaca a superposição entre o inconsciente do texto, o da autora e as significações latentes da narrativa, evidenciando como o espaço doméstico e o tempo da infância se tornam cronotopos centrais para a construção da subjetividade.

No artigo intitulado *O cronotopo da choupana e a mulher estrangeira que escreve no Portugal setecentista: cronotopoanálise do prefácio de Aventuras de Diófanos, de Teresa Margarida da Silva e Orta*, os autores, Leticia dos Montes Melo e Pedro Alves, desenvolvem uma análise da inter-relação entre tempo e espaço como elemento central para a compreensão dos múltiplos e complexos sentidos instaurados no prefácio desse romance. Ademais, colocam em diálogo com os pressupostos bakhtinianos a compreensão de paratexto para tratar da posição social ocupada pela mulher no séc. XVIII a partir da escrita e publicação de textos de autoria femininas em Portugal setecentista.

Já no artigo denominado *Morte e vida plathiana: tanatografia e cronotopo do suicídio na sobrevivência da mulher escritora*, os pesquisadores Augusto Rodrigues da Silva Junior, Gerlanea Taisa Toledo da Silva e Marcos Eustáquio de Paula Neto propõem uma análise da relação entre tanatografia e cronotopo do suicídio na obra de Sylvia Plath, tomando como *corpus* principal o romance *A Redoma de Vidro*, colocado em diálogo com textos advindos dos diários e ecos dessa problemática ressoados na poesia de Plath. Ancorados em princípios bakhtinianos, sobretudo nas noções de cronotopo e dialogismo, bem como na imagem póstuma estilizada da autora, o trabalho articula a tese da “mulher incomum”, formulada por Virginia Woolf, com vistas a compreender a condição da mulher escritora e os tensionamentos entre vida, escrita e morte.

No artigo *Entre o eu de ontem e o eu de agora: dimensões cronotópicas em relatos neurodissidentes de mulheres autistas com diagnóstico tardio*, Lorena Gomes Freitas de Castro analisa relatos de vida de mulheres autistas adultas a partir de uma perspectiva sociocognitivo-discursiva. O estudo evidencia como as narrativas autobiográficas articulam tempo e espaço na construção de identidades neurodivergentes, tomando o diagnóstico tardio como um marco cronotópico central que reorganiza a relação entre passado, presente e memória. Ancorada nas teorias do cronotopo, das escritas femininas e da referência, a análise mostra como o “antes” e o “depois” do diagnóstico configuram fronteiras discursivas e afetivas, permitindo a reinterpretação de experiências previamente silenciadas. Ao reinscrever o corpo, a memória e a linguagem no centro da narrativa, esses relatos rompem apagamentos históricos e produzem novas formas de inteligibilidade da subjetividade autista.

No artigo *Corpos de mulheres em guerra: as soviéticas no front durante a Segunda Guerra Mundial*, Joyce Rodrigues Silva Gonçalves analisa a obra de Svetlana Aleksievitch *A guerra não tem rosto de mulher* à luz dos estudos de gênero e da memória, enfatizando as relações entre espaço, tempo e narrativa. A reflexão aborda as tensões entre lembrança e

esquecimento, bem como os processos históricos e sociais de silenciamento que retardaram e suprimiram os testemunhos das mulheres sobre a guerra. Ancorado em referenciais teóricos interdisciplinares, o texto evidencia o valor ético, histórico e político dessas narrativas na reinscrição da experiência feminina na memória coletiva.

Em *As memórias de infância nas crônicas autobiográficas de Clarice Lispector: uma análise sob o olhar do cronotopo bakhtiniano*, Lucas Vinício de Carvalho Maciel e Luiz André Neves de Brito propõem uma reflexão teórico-analítica sobre o conceito bakhtiniano de cronotopo, a partir de sua aplicação à obra de Clarice Lispector. Ao articular a categoria espaço-temporal à construção discursiva dos relatos de vida presentes na prosa clariciana, o estudo esclarece o conceito de cronotopo em diálogo com outras noções do Círculo de Bakhtin e demonstra sua produtividade analítica. As análises destacam motivos como o encontro, a viagem, a estrada e a metamorfose, evidenciando como diferentes cronotopos participam da organização do sentido e da experiência narrativa. Ao final, os autores indicam a contribuição para ampliar as possibilidades de leitura da obra de Lispector, bem como para o aprofundamento dos estudos cronotópicos na crítica literária contemporânea.

O artigo *Desconstruindo as 'Amélias': uma análise comparativa entre a letra da música Desconstruindo Amélia e o conto Vinte anos de amélia*, de Alciene Ribeiro Leite faz uma análise comparativa da música *Desconstruindo Amélia* (2009), dos compositores Pitty e Martin Mendonça e o conto *Vinte anos de amélia*, da escritora Alciene Ribeiro Leite, integrante da obra *Mulher explícita*, publicada em 2019. Nele, a autora Ilka Vanessa Meireles Santos destaca os contrastes e as similaridades da representação feminina, evidenciando como a endo materialidade linguística textual constrói a representação da mulher contemporânea. A abordagem compreende a relevância das produções culturais como espaço de resistência e de construção das identidades femininas.

Em *O amor como ruptura do ciclo de violência em Corpo Desfeito*, de Jarid Arraes, as autoras Natália Bobadilha Colombelli e Susylene Dias de Araujo apresentam uma leitura do romance *Corpo Desfeito* (2022), de Jarid Arraes, centrada na trajetória da personagem Amanda e nas relações afetivas que atravessam sua experiência familiar. A abordagem destaca a violência intergeracional como eixo temático da narrativa e observa como os vínculos construídos ao longo da história contribuem para a problematização das noções de amor, cuidado e pertencimento. O trabalho mobiliza referenciais teóricos dos estudos literários e das relações familiares para contextualizar os conflitos vivenciados pela protagonista, ressaltando a relevância da obra para reflexões contemporâneas sobre memória, afeto e formação subjetiva.

Em *Relações de poder e de domínio a partir dos cronotopos interno e externo identificados em Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, a autora Márcia Maria Fonteles Vasconcelos dedica-se à apresentação e contextualização de uma leitura crítica da obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, a partir da noção de cronotopo. O estudo toma a escrita autobiográfica da autora como forma de representação de tempos e espaços marcados por desigualdades sociais, evidenciando

relações de poder e dominação inscritas no cotidiano narrado. A abordagem enfatiza a construção discursiva do diário enquanto gênero literário e autobiográfico, destacando como as dimensões espaço-temporais, internas e externas à narrativa, contribuem para a configuração de uma representação social atravessada por injustiças históricas. Ancorado principalmente na teoria do cronotopo de Bakhtin, bem como em reflexões sobre discurso, linguagem e interação social, o trabalho oferece uma leitura descritiva e bibliográfica da obra, problematizando os relatos de uma mulher negra em situação de vulnerabilidade social. Dessa forma, o estudo contribui para a compreensão do papel do espaço-tempo na constituição do discurso autobiográfico feminino e na visibilização de experiências historicamente marginalizadas.

Como organizadores deste volume, almejamos que este número, além das contribuições epistemológicas e metodológicas apresentadas em cada trabalho, inspire novas cartografias críticas, novas escutas e novos modos de pensar os cronotopos do vivido – não como formações estáticas, mas como forças em movimento que tensionam, ampliam e transformam a experiência.

## Referências

ANZALDÚA, G. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. In: Estudos Feministas. Ano 8. 1º semestre de 2000.

ARÁN, P. O. Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea. Dialogismo, monologismo y polifonía. *Tópicos del Seminario*, n. 21, 2009, p. 119-141. Disponível em: [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-12002009000100005](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-12002009000100005). Acesso em: 10 dez. 2025

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CIXOUS, H. *A chegada da escrita*. Tradução Danielle Magalhães, Isadora Nuto, Marcelle Pacheco, Patrick Lange, Renata Estrella e Tainá Pinto. Posfácio e coordenação da tradução Flávia Trocoli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024.

DILTHEY, W. *Introdução às ciências humanas: tentativa de fundamentação para o estudo da sociedade e da história*. Tradução Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FÄRNLÖF, H. Chronotope romanesque et perception du monde: à propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours*. *Poétique*, n. 152, p. 439-456, 2007. DOI: <https://doi.org/10.3917/poeti.152.0439>.

FIGUEIREDO, E. *Mulheres contra a ditadura: escrever é (também) uma forma de resistência*. Porto Alegre: Zouk, 2024.

GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. In: GINZBURG, J.; SEDLMAYER, S. (Org.). Walter Benjamin: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MUZART, Z. L. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277/4657>. Acessado em: 15 dez. 2025.

## LINHA D'ÁGUA

RAGO, L. M. *A aventura de contar-se: feminismos escrita de si e invenção de subjetividades*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.

RAMOS, K.; SANTOS, Y. A. B.; TORGA, V. L. A caixa dentro da caixa: marcas cronotópicas do ciclo da violência contra a mulher em “Bom Dia, Verônica”. *Afluente: Revista de Letras e Linguística*, v. 9, n. 26, p. 1–21, 18, 2025. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/afluente/article/view/24939>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SCHMIDT, R. T. Reconfigurando o passado a violência na e da Literatura. In: *Revisões do Cânone: Estudos literários e teorias contra-hegemônicas*. André Mitidieri; Fábio Camargo; Sandra Sacramento (Orgs.). O sexo da palavra. Uberlândia – MG: O sexo da palavra, 2020, p. 111-127.

SACRAMENTO, S. M. P. do. Mulher e literatura: do cânone ao não cânone. *Revista Da Anpoll*, v. 1, n. 33, 2012. Disponível em: <https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/639/650> Acessado em: 20 nov. 2021.

SANTOS, Y. A. B. Testemunhos autobiográficos no Brasil e na Áustria: uma análise contrastiva de discursos (Tese de doutorado) Universidade de São Paulo - Université Paris Cité. São Paulo, 2023.

WOOLF, V. *Mulheres e ficção*. Tradução Leonardo Fróes. 1 ed. São Paulo: Penguin Classics & Companhia das Letras, 2019.

---

Artigo / Article

# O falar de si e do outro em *A solidão da minha pele preta*: dança-teatro de Solange Mello

*Talking about yourself and the other in A solidão da minha pele preta: dance-theater by Solange Mello*

---

**Marina Stuchi** 

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

[marinastuchi@gmail.com](mailto:marinastuchi@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-4330-7497>

---

**Sonia Pascolati** 

Universidade Estadual de Londrina, Brasil

[pascolati@uel.br](mailto:pascolati@uel.br)

<https://orcid.org/0000-0003-1684-346X>

---

Recebido em: 30/03/2025 | Aprovado em: 21/09/2025

---

## Resumo

A cena teatral contemporânea tem sido ocupada por mulheres atrizes, diretoras, dramaturgas, iluminadoras, cenografistas e sonoplastas, presença feminina que instaura novas perspectivas sobre a sociedade e possibilita a circulação de discursos para além dos patriarcais e brancocêntricos. Solange Mello e seu texto-espetáculo *A solidão da minha pele preta* ocupam espaço nessa cena teatral e este artigo analisa a potência desse dizer-dançar feminino e negro a fim de a) compreender a dimensão política e poética dos relatos de si, particularmente de mulheres; b) destacar procedimentos formais como a dança-teatro, as escritas de si e o drama rapsódico; e c) sublinhar as facetas íntima e coletiva do preconceito racial. As reflexões propostas pretendem dar visibilidade para a arte produzida por mulheres, especialmente no campo teatral, apontando como, por meio do falar de si, a artista convoca tempos e espaços aos quais a pele negra tem sido relegada.

**Palavras-chave:** Relatos de si • Escrita de mulheres • Teatro contemporâneo • Dramaturgia londrinense

## Abstract

The contemporary theater scene has been occupied by female actresses, directors, playwrights, lighting designers, set designers, and sound designers, a



female presence that establishes new perspectives on society and enables the circulation of discourses beyond the patriarchal and white-centric ones. Solange Mello and her creation *A solidão da minha pele preta* occupy space in this theater scene and this paper analyzes the power of this feminine and black dance-saying in order to a) understand the political and poetic dimension of self-stories, particularly by women; b) highlight formal procedures such as dance-theater, self-writing, and rhapsodic drama; and c) underline the intimate and social facets of racial prejudice. This reflection aims to give visibility to the art produced by women, especially in the theater, pointing out how, through self-speak, the artist summons times and spaces to which black skin has been relegated.

**Keywords:** Self-stories • Women's writing • Contemporary theater • Londrina's dramaturgy

## Mulheres em cena

Mulheres têm ocupado a cena teatral no Brasil e não é diferente em Londrina, cidade ao norte do Paraná. Em nossas pesquisas recentes sobre a produção dramatúrgica londrinense (Pascolati, 2019; Pascolati; Flory, 2019) e sobre a escrita de mulheres para o teatro (Pascolati, 2023; Pascolati; Loureiro, 2024), identificamos um significativo número de mulheres que, por diversas motivações, tem escrito para teatro. Chegamos a mais de 40 mulheres entrevistadas e recolhemos aproximadamente 60 textos dramáticos para estudo. Algumas autoras escrevem para suas companhias, outras atuam como professoras de teatro e produzem ou adaptam textos para trabalhar com crianças e adultos, mas outras escrevem para suas próprias performances, caso de Solange Mello, a autora destacada aqui.

Solange Mello nasceu na década de 1960, em Chavantes, São Paulo, mas mudou-se para Londrina em 2013, terra vermelha na qual semeou grande parte de seu trabalho dedicado à dança. Foi premiada em vários festivais paranaenses (Campo Mourão, Foz do Iguaçu, Guarapuava, Cascavel) e recebeu o prêmio Mercosur em dança, em Puerto Iguazu, pelo solo *O lírio*, em 2001. Em 2024, passou a residir no litoral do Paraná, para poder bailar embalada pelas ondas e sonoridades do mar.

Sua formação artística inclui cursos de ballet e jazz (1993/1995), expressão corporal (1995/1999) e especialmente Butoh (1999/2002), linguagem sempre presente em seus trabalhos e à qual se dedica desde o final dos anos 1990. O Butoh, ou Butô, é uma dança surgida no Japão pós-guerra, cujos fundadores são Tatsumi Hijikata e Kazuo Ohno, este muito conhecido e reconhecido no Brasil. Além do contexto sombrio da destruição sofrida no Japão pela guerra, essa linguagem tem influências das vanguardas europeias (Expressionismo, Surrealismo, Cubismo) e de traços do teatro Nô. É uma expressão ancorada no corpo do artista e desejante de revelar o interior de quem dança / atua, sempre conectada à poesia manifestada em movimentos e expressões e, sendo assim, não se trata apenas de uma prática artística, mas também filosófica.

## LINHA D'ÁGUA

Segunda ela, sua experiência na dança se sustenta “pela capacidade de observar o ser humano e traduzir as sensações, os sentimentos, as angústias em movimento, com o auxílio de uma música, um espaço, uma luz” (Mello, 2021), ou seja, pela prática da dança-teatro.

Da produção de Solange Mello, acedemos a 3 textos dramáticos ou roteiros coreográficos, assim como aos vídeos correspondentes, todos espetáculos de dança-teatro: *A solidão é azul*, de 2018<sup>1</sup>; *Mater*<sup>2</sup>, de 2020, em parceria com o ator Gabriel Rubim; e *A solidão da minha pele preta*<sup>3</sup>, também de 2020, analisado aqui por possibilitar pensar tanto a escrita de mulheres negras quanto a produção e a crítica acerca de dramaturgia negra contemporânea.

*A solidão é azul* trata dos temas depressão e loucura, condição que por si só já evoca a solidão, e de como a água, o mar, o azul, enfim, podem salvar do cinza da vida sem expectativas e movimento. Na segunda criação, a artista divide a cena com outro corpo, um masculino, para poetizar sobre as dores e delícias da maternidade, dançando passos habituais das relações entre mães e filhos: afastamentos e aproximações, cumplicidade e negação, apego e liberdade. Por fim, em *A solidão da minha pele preta* a bailarina inscreve as dores de seu próprio corpo preto no palco, dançando os preconceitos sofridos por ela, mas tão recorrentes na sociedade brasileira.

O texto-espetáculo faz confluir recursos da dança e do teatro e a fabulação desenvolve-se em 14 cenas dançadas por Solange, acompanhada de 3 vozes em *off*: um narrador, voz masculina registrada por Bruno Porfírio; uma voz jovem da persona-personagem, que parece voltar no tempo para reviver situações dolorosas, com atuação de Luli Rodrigues; e a voz de Edna Aguiar, representação da mesma figura, agora velha, e que também recua no tempo, pela memória, para recordar outras tantas dores, preconceitos e exclusões. Todos os participantes em *off* são atores negros atuantes em Londrina. O texto-espetáculo é construído em modo rapsódico e muitos textos participam de sua tessitura, tais como *slams* da jovem Midria, um poema-performance de Emicida, uma canção de Billie Holiday e especialmente o livro de Carolina Maria de Jesus, *Quarto de despejo*.

Além do destaque da presença de uma mulher na cena teatral local, discutimos a configuração identitária negra em termos individuais e coletivos por meio das escritas de si. A arte é uma forma essencial de resistência e reexistência e torna-se ainda mais potente quando vozes de mulheres negras ganham espaço e destaque; somando-nos a elas, poderemos combater preconceitos que relegam tantas peles pretas à solidão.

---

1 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AuUc331GZxA>. Acesso em: 28 jan. 2025.

2 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TLUg38J5WcE>. Acesso em: 28 jan. 2025.

3 Desse espetáculo, há 2 registros videográficos e ambos foram utilizados como subsídio para as reflexões tecidas no artigo. Vídeo 1 disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1fKCA0soH085o7CyrR4n-qFOqgk-N0gqV/view?ts=6261ac24>. Acesso em: 28 jan. 2025. Vídeo 2 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IUxWDSqkj2E>. Acesso em: 02 fev. 2025.



## 1 Dança-teatro, relatos de si e drama rapsódico

Danço sobre a vida e a morte. Danço sobre a tristeza e a solidão. Piso para o fundo da terra todos os males que me torturam. A dança liberta a mente das preocupações do momento. A dança é uma prece. Na dança celebro a vida enquanto aguardo a morte (Chiziane, 2021, p. 15).

Solange Mello dança. Como ela própria diz, dança as tarefas do cotidiano, pois estar vivo é estar em estado de dança. O bailar de Solange Mello conta uma história, individual e coletiva, e o faz por meio de vozes, cenário, objetos de cena, sonoplastia, ou seja, tudo que, no teatro, provoca a teatralidade. Por isso chamamos *A solidão da minha pele preta* de dança-teatro, modalidade que, segundo Pavis (1999, p. 84), “tem-se valido de todos os ingredientes de uma encenação teatral: o uso de textos – ditos, lidos ou pronunciados em voz *off* – a atenção dispensada à cenografia, aos objetos, aos figurinos, à esmerada coordenação de todos os materiais cênicos”. Não que isso signifique exagero de elementos: ao contrário, a dançarina preza pelo minimalismo, pela simplicidade, mais eloquente do que o excesso, segundo ela.

O espetáculo abre com a canção *Strange Fruit*, na potente interpretação de Billie Holiday; ao entrar no teatro, os espectadores recebem a letra da canção – de autoria do professor branco e judeu Abel Meeropol, conhecido pelo pseudônimo de Lewis Allan –, e sua tradução, estratégia para evidenciar o contexto de segregação racial dos Estados Unidos e a legalizada violência contra negros, nos anos 30 do século passado.

Árvores do sul produzem uma fruta estranha  
Sangue nas folhas e sangue nas raízes  
Corpos negros balançando na brisa do sul  
Fruta estranha pendurada nos álamos (Meeropol, 1939)

Sob um foco de luz circular, um corpo de mulher se move lentamente, anunciando o signo mais poderoso do espetáculo: o corpo negro. Com movimentos duros e lentos, o corpo se coloca no centro do foco de luz circular e as mãos crispadas envolvem o pescoço, sufocando-o. Um dos braços pende, abandonado pelo fluxo da vida, na representação de um enforcamento, imagem dos recorrentes linchamentos de negros nos Estados Unidos. E assim, a violência contra corpos negros é posta em cena. No espaço do palco, evocam-se outros tempos-espacos: o do regime de segregação racial nos Estados Unidos, o da escravidão no Brasil, e tantos outros marcados pelo preconceito, inclusive o vivido pela própria artista.

Esse é o modo como a dança se faz narrativa, se faz drama. A presença do corpo preto e seus movimentos resgatam a história e denunciam formas de violência e anulação da existência negra. Muito poderosa a imagem de mãos que impedem o fluxo do ar, de um corpo que perde o hálito; trata-se de um signo que é ao mesmo tempo morte e resistência, afinal, esse corpo dança a violência para permanecer vivo, para seguir denunciando. Desse modo, o gesto da dança atinge *status* de “gestus social”, uma vez que “o movimento jamais é puro ou isolado e, sim, ligado a motivações psicológicas ou sociológicas” (Pavis, 1999, p. 84).

No caso de *A solidão da minha pele preta*, temos um percurso individual, um tipo de cura por meio da arte, mas particularmente uma denúncia da violência simbólica sofrida há séculos pela população negra nas Américas. A junção da presença do corpo preto, dos gestos remetendo ao enforcamento e da canção-protesto de Billie Holiday projetam uma clara mensagem, especialmente por se tratar da primeira cena do espetáculo, um convite-intimação para que o receptor se engaje na fruição da arte atento às implicações do real ali projetado.

Na cena 5, a sutileza do Butô faz vislumbrar um sopro de liberdade pelo movimento delicadamente coreografado de mãos que voam como borboletas, signo de suavidade, beleza, liberdade e metamorfose. Esta última diz respeito a um processo de cura física e psicológica vivido pela própria atriz. Na infância, suas mãos estavam sempre com feridas, bolhas que causavam repulsa aos colegas de escola: “Quando eu era criança, tinha as mãos cheias de feridas. Nenhuma criança da escola ou da rua ficava perto de mim ou me dava pedaços do lanche. Achavam que era contagioso. Então aprendi a comer sozinha e a esconder as mãos. Hoje elas parecem borboletas desgarradas do meu corpo.” (Mello, 2020, p. 2-3). Artisticamente, a cura das feridas vem pela cor, leveza e pelo movimento dançante da borboleta no ar. São mãos negras libertas do estigma, física e psicologicamente, experimentando a liberdade de ser, de expressar, pela arte, a potência possível da negritude.

Essa experiência da infância chega ao espectador pela voz velha, espécie de ancestralidade que não deixa olvidar o passado, seja ele individual ou coletivo, afinal, as verdadeiras feridas são as cicatrizes nas peles negras escravizadas no antigamente e ainda estigmatizadas no presente. Portanto, unem-se o movimento da dança à fala dramática para a constituição de um dizer teatral, afinal, “a dança-teatro é a dança que produz efeito de teatro” (Pavis, 1999, p. 84).

Evocamos uma última cena, a 9, como argumento para considerar *A solidão...* uma criação de dança-teatro, cena na qual é confeccionada uma ikebana, arranjo floral japonês cujo rito criativo aproxima-se do gesto de esculpir. Tal como a dança, a ikebana reúne linha, ritmo e cor, formando imagens como faz o corpo em movimento no espaço. Essa antiga arte japonesa rege-se pelos princípios do equilíbrio, da simplicidade e da beleza, elementos que, não à toa, estão também na dança Butô e nas criações de Mello.

O vaso é montado enquanto se ouve a voz jovem declamar o slam “A solidão tem cor, a solidão é preta...”, da poeta preta Midria. A poesia destaca a ancestralidade da solidão da mulher preta, ou seja, a perpetuação de estereótipos que objetificam a mulher, particularmente como corpo desfrutável ou empregada doméstica. Contra o estereótipo, habilidosas mãos pretas gestam um arranjo que simboliza o contrário de toda padronização e reificação de pessoas e da vida. A ikebana é gesto de agradecimento, é homenagem aos mais elevados saberes espirituais, portanto, um signo de redenção para essa mulher preta tão só, tão abandonada a si mesma, afinal, como diz Midria (2018), “A solidão da mulher preta é uma espécie de maldita herança que nos persegue incessantemente”.

Na totalidade do espetáculo, mas especialmente nas 3 cenas comentadas, é claro o potencial da dança-teatro: “a dança, obedecendo a uma dramaturgia e a uma encenação, vai ao encontro do teatro [...]. Desta união antinatural entre dança e teatro originaram-se as mais belas produções de nosso tempo”, afirma Pavis (1999, p. 84), de quem ousamos discordar em dois pontos: o uso inapropriado do termo “obedecer” (pelo autor ou pelos tradutores?) por sugerir a ideia de hierarquia e submissão de uma arte à outra, quando absolutamente não é o caso; e a afirmação sobre a união de dança e teatro ser antinatural, já que, desde os primeiros ritos de caça registrados em gravuras rupestres, vemos o desejo de retratar uma cena (drama, teatro) pelo bailado de caça e caçadores (dança). Outra observação é sobre “o nosso tempo”. A primeira edição da obra é de 1980 e o espetáculo em análise é de 40 anos depois, o que não invalida aplicar a observação do estudioso a ele, mas instiga a pensar outros movimentos presentes no texto-espetáculo para além de sua aproximação com a dança-teatro.

Por isso, somamos a essa reflexão as noções de autoficção cênica, proposto por Lima (2017), biodrama, via experimentos de Viviana Tellas, e relatos de si, investigado por Stuchi (2020) como parte da concepção de monólogo polifônico. Esses conceitos se interseccionam teoricamente e há, no espetáculo ora analisado, procedimentos e fundamentos de cada um desses processos criativos do teatro contemporâneo.

Começamos com o conceito de autoficção cênica. Lima (2017, p. 31-32), apoiado em Vera Toro (2010), propõe

três tipos de relações entre autor-personagem no teatro para a constituição de uma autoficção: personagem evidentemente nomeado como autor e interpretado por ele mesmo; o personagem nomeado, mas interpretado por um terceiro; e, por fim, um personagem cuja identidade não é declarada no texto e/ou na cena, mas apenas sugerida, interpretado ou não pelo próprio dramaturgo.

De nossa perspectiva, *A solidão...* encaixa-se no terceiro caso, pois não há nomeação de Solange como persona-personagem, mas ela está em cena e boa parte das experiências relatadas são pessoais. Além do próprio corpo de Solange estar em cena, solo / só, fragmentos de experiências vividas são convocados a dar testemunho do sofrimento causado pelo preconceito, pelo racismo estrutural camuflado pela sociedade brasileira; portanto, aí está a “personagem” apenas sugerida sendo interpretada de modo multifacetado, uma vez que temos um corpo e duas vozes que representam uma mesma persona e suas experiências, desaguando na dramaturgia que fala de si.

Falar de si em cena é autoficção, mas também biodrama, drama que se alimenta da vida, vida posta no palco como drama. Experiências com biodrama têm sido desenvolvidas especialmente por Vivi Tellas, em Buenos Aires, neste começo de século XXI (Ferreira, 2011). Biografias – de autores, diretores, atores – são o material primário do biodrama, portanto, a cena ganha um tom confessional. A indivisibilidade entre real e ficcional coloca o espectador numa zona de incerteza, causando estranhamento e hesitação (Ferreira, 2011). É comum também, tanto na autoficção cênica quanto no biodrama, que não atores estejam em cena,

provocando forte efeito de real ao mesmo tempo que assumem o *status* ficcional inevitável ao estarem no palco.

Tal como na autoficção cênica, real e ficcional são tensionados, mas o biodrama está interessado em abrir espaço, no teatro, para a vida. Em *A solidão da minha pele preta*, elementos do real compõem de forma simbólica, a exemplo de um vestido de cetim que fascina a pequena garota preta durante a criação de uma peça de teatro na escola, ou uma base de argila que, na primeira cena de que participa, representa um prato de comida, e na segunda interação da atriz com ele, se torna o terreno em que a transformação germinará, agora como base para uma ikebana. É prioritariamente simbólica essa composição subjetiva, pois o espetáculo opera “a construção de um plano simbólico no qual os componentes materiais adquirem uma dimensão poética, situando-se em uma ontologia do poético diversa da ontologia do real (Dubatti, 2003, p. 19-21)” (Cornago, 2005, p. 8, tradução nossa).

Apesar dos pontos de contato do espetáculo de Solange Mello com autoficção e biodrama, o interesse da atriz-dançante é pessoal – um modo de autocuidado e cura pela cena, sentindo a dança como potência para renascer em outras formas –, mas principalmente social, pois não basta trazer experiências pessoais para a cena, é preciso que elas sejam vistas como denúncia de uma condição coletiva, a da pele preta. E é nesse ponto que o conceito de relatos de si é importante para nossa reflexão.

## 1.1 A necessidade político-poética de falar de si

Mas eu nunca esquecera a minha mãe. Reconhecia a importância dela na minha vida, não só dela, mas de minhas tias e de todas as mulheres de minha família. E também, já naquela época, eu entoava cantos de louvor a todas as nossas ancestrais, que desde a África vinham arando a terra da vida com as suas próprias mãos, palavras e sangue. Não, eu não esqueço essas Senhoras, nossas Yabás, donas de tantas sabedorias (Evaristo, 2024, p. 18).

Em tese de doutorado, Marina Stuchi (2020) propõe o conceito de monólogo polifônico, estreitamente relacionado ao de escritas de si. O uso declarado de relatos pessoais no teatro é um fenômeno relativamente recente. Na cena contemporânea brasileira, assistimos a um crescente interesse pelo relato autobiográfico como parte inerente da criação dramática, principalmente em obras nas quais o ator/ a atriz é também o autor/ a autora da dramaturgia textual e cênica. Para entender essa relação entre a utilização de relatos de si ou autobiográficos no teatro e o que Stuchi (2020) denomina como monólogo polifônico, é necessário retroceder no tempo e entender a relação entre as mudanças na dramaturgia moderna e as transformações na encenação e na arte do ator no século XX.

Os relatos de si no teatro, principalmente sob a influência da *performance art*, se configuram como um tensionamento entre a vontade de contar uma história pessoal e o processo de (re)criação de si, num panorama no qual “[...] cada vez mais o artista é convocado a se colocar. Ele assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome,

assume a cena para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e essa visão” (Leite, 2017, p. 30). Essa aproximação com as ideias da performance promove uma fissura na representação teatral, acentuando o rompimento com um espaço-tempo ficcional, aproximando o teatro da noção de evento e afastando-o da noção de representação. A arte do ator aproxima-se à do performer, valorizando a voz autoral e a presentificação em cena mais do que a criação e representação de um ser ficcional.

Nesse contexto, o ator/ a atriz torna-se cada vez mais autônomo/a e se envolve no processo de criação como um todo, passando a atuar também como dramaturgo/a e diretor/a da cena criada por ele/ela, normalmente com base em suas vivências e memórias. O uso de relatos autobiográficos no teatro tem relação íntima com o que Michael Kirby (1987) chama de *autoperformance*, um trabalho criado e interpretado pelo ator a partir de um material pessoal, assumindo, normalmente, a forma de um monólogo ou espetáculo solo. Para Bernstein (2001, p. 12), a relação entre o falar de si e a performance se dá na medida em que ambos se configuram como processos abertos, “[...] compreendendo uma miríade de formas possíveis. Talvez por esta razão, a performance solo tenha se tornado um meio tão privilegiado para investigações autobiográficas, abrindo novas possibilidades de representação do sujeito”.

Duas perguntas pertinentes surgem quando pensamos sobre esses processos de criação dentre os quais podemos inserir o de Solange: sobre o que e quem fala no monólogo polifônico que parte dos relatos pessoais dos atores/atrizes na dramaturgia contemporânea brasileira? O movimento emancipatório do ator e da atriz possibilitou um falar de si no teatro, deu voz a subjetividades antes negligenciadas pelo cânone da dramaturgia e possibilitou a essas vozes, antes silenciadas ou sujeitas a representação a partir do olhar do outro, o contar-se, ganhando, então, uma configuração de acordo com seu próprio olhar e a representatividade de poder falar por si. Vale lembrar que o processo colonizatório europeu valeu-se da oposição entre nós (colonizadores europeus) e eles (grupos subalternizados), gerando uma categorização que coloca o **O**utro branco como hierarquicamente superior ao **o**utro colonizado (Bonnici, 2019, p. 259-260) – e no tocante ao tema deste texto, ao negro escravizado. A voz da artista-mulher-negra permite a manifestação de um “[...] ser politicamente consciente que enfrenta o opressor” (Bonnici, 2019, p. 261). Então, falar de si é empoderar-se, é reivindicar um espaço de fala por sua própria voz, fora da tutela do patriarcado e da branquitude hegemônica, no que respeita ao espetáculo aqui analisado.

Sabemos que o ato de fala é um ato de poder e emancipação, pois o falar de si possibilita ao sujeito ser o narrador da própria história, promovendo um entendimento de quem se é ao resgatar aspectos da própria vida e refletir sobre eles. Para Paul John Eakin (2019, p. 10), a importância do falar de si está relacionada com a construção da identidade, pois “[...] nossas histórias de vida não são meramente sobre o que somos, mas, de um modo inescapável e profundo, elas são o que somos, pelo menos enquanto atores posicionados dentro do sistema de identidade narrativa que estrutura nossos arranjos sociais atuais”.

Ao falar de si, a atriz-performer-dançarina expande as discussões para o exterior, para o social, visto que as experiências individuais interessam para além de uma subjetividade, atingindo uma dimensão coletiva, social e política. Para Stuchi (2020, p. 26), o relato de si potencializa a comunicação entre o ator/ a atriz ou performer e o público, sensibilizando-o para a experiência alheia; assim, surgem novas formas de compreensão do estatuto da personagem dramática quando materiais autobiográficos estão em cena, pois eles “potencializam a presença do ator em detrimento da figura de uma personagem dramática” (Stuchi, 2020, p. 26), caso da performance em análise.

Mas, por que falar de si? Para Janaina Leite (2017, p. 9), narramos nossa vida como atos de fala, para performar nossa imagem e nosso passado; nós nos contamos para não esquecer e não deixar que esqueçam ou “[...] porque algo nos tocou, porque fomos afetados, porque pessoas, encontros e acontecimentos produziram em nós a marca desse afeto.”. O ator/ a atriz, ao falar de si mesmo/a, inverte o jogo de mascaramento que a construção de uma personagem dramática tradicionalmente implica e ao relatar sua história pessoal busca descobrir em si mesmo algo em comum com seu interlocutor, promovendo um trânsito do particular para o universal e compartilhar uma experiência capaz de aproximá-lo/a do espectador, que se vê diante de uma pessoa, mais do que de uma personagem fictícia. A empatia se estabelece entre espectador e ator/atriz por este/a compartilhar uma história pessoal, seja ela fictícia ou não.

A dramaturgia contemporânea baseada em relatos autobiográficos promove assim a identificação direta da plateia movida pela curiosidade e pelo desejo de desvendar o enigma da verdade da presença do ator, não se interessando apenas pelo que é dito, ou ainda como é dito, mas pelo desdobramento da palavra-testemunho que deflagra a crise da imagem do sujeito (Monteiro, 2010, p. 2).

O depoimento pessoal no teatro estabelece uma nova relação entre ator/ atriz e público, baseada no desejo de compartilhar uma experiência. Com isso, gera-se a oportunidade de uma nova forma de criação, na qual o artista, ao expor sua história pessoal, tem a oportunidade de reviver algum aspecto de sua vida e formular uma nova narrativa para si, possibilitando que o contato com o outro seja uma comunicação mais horizontalizada, “[...] propiciando ao público a oportunidade de não ser um mero ‘consumidor’ ou ‘figurante’, mas tornando-o também um gerador de conteúdo simbólico” (Silva, 2013, p. 107).

Importa, para Solange, reelaborar suas experiências pessoais por meio da dança, inclusive porque

os relatos de si no teatro não se configuram como uma sucessão de fatos da vida do artista, como na autobiografia, e, sim, estão mais ligados à questão da experiência e ao modo como o indivíduo absorveu a experiência e como a partir disso elabora sentidos para suas vivências por meio da arte (Stuchi, 2020, p. 92-93).

As escritas de si podem ser entendidas pela noção de sujeito que se constitui através do discurso: sujeitos que (re)contam, (re)elaboram suas vivências, (re)criam suas experiências via



arte, passam a limpo a própria história. O que escolhemos contar de nós, qual fragmento de nossa história e como optamos por fazê-lo se revela bastante significativo.

[...] na autobiografia não é tanto o “conteúdo” do relato por si mesmo – a coleção de acontecimentos, momentos, atitudes –, mas precisamente *as estratégias* – ficcionais – de *autorrepresentação* o que importa. Não tanto a “verdade” do ocorrido, mas sua construção narrativa, os modos de (se) nomear no relato, o vaivém da lembrança, o ponto do olhar, o que se deixa na sombra; em última instância, que história (qual delas) alguém conta de si mesmo ou de *outro eu*. É essa qualidade autorreflexiva, esse caminho da narração, que será, afinal de contas, *significante* (Arfuch, 2010, p. 73).

Por mais que uma história possa se submeter a uma prova de verificação, não é esse o fator relevante para a criação de uma obra cênica a partir de relatos pessoais. O modo como o sujeito se sente em relação aos fatos e como eles afetam sua subjetividade são a mola propulsora da criação artística nos relatos de si, procedimento pelo qual é possível ser verdadeiro sem dizer toda ou uma verdade.

Essa nova forma de fazer e pensar a dramaturgia e o teatro é vista como um meio para poder entender a própria vida, pois permite (re)escrever histórias pessoais, (re)viver fragmentos de vida e (re)elaborar conteúdos íntimos, cicatrizar feridas, alcançar redenção consigo mesmo e com o outro. Todavia, apesar de partir de um “eu”, essas dramaturgias falam sobre “nós”. Um texto como o de Solange importa porque ressalta histórias nunca contadas, subjetividades alienadas do palco até o século XXI. Se a mulher negra figura no teatro anteriormente, certamente não é com a sua própria voz, para relatar a si e suas dores, para falar a partir de si e de como o mundo a trata ou a invisibiliza. As escritas de si na dramaturgia e no teatro, em suas múltiplas formas e configurações, possibilitam a sujeitos antes excluídos e à margem se colocarem, falarem de si e se fazerem ouvir a partir da sua própria perspectiva, de seu lugar de fala. Para Djamila Ribeiro (2019, p. 64), o silenciamento do povo negro é estrutural, pois o “[...] falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir.”

São vários os dados biográficos inseridos na dramaturgia de Solange, a começar pela gênese da atriz-personagem, resultado do encontro amoroso entre uma mulher branca e um homem negro. O fruto nasce preto, como a fruta estranha que balança nos álamos, no cantar de Billie Holiday, tão estranha que é recusada pela própria família. O nome – Elvira – pode ser inventado, mas o rechaço é real: “Depois que Elvira separou-se de seu marido negro, sua família branca não a aceitou de volta com a criança negra. Sua mãe servia com fartura a comida no prato das filhas menores. As sobras ela escondia do marido, em saquinhos plásticos que enviava à filha e à neta” (Mello, 2020, p. 2), conta o narrador, única voz / presença masculina no espetáculo.

O patriarca da família jamais aceitou a existência da neta negra, negando-se a dirigir-lhe qualquer palavra. Como aceitar-se negra quando justamente esse traço faz a pessoa ser rejeitada? Temos aprendido com escritoras negras, como Conceição Evaristo, a importância do reconhecimento da ancestralidade como resistência potente contra as estratégias coloniais que

perduram nos sistemas simbólicos de dominação pós-coloniais. Mas a menina renegada pela família branca tem dificuldade de se reconhecer, recuperar sua linhagem, afirmar sua identidade. Tio e avô são materializações do pacto narcísico pelo qual o branco naturaliza sua superioridade e justifica a subalternidade a que relega o outro, negro. Como alerta Cida Bento (2022, p. 18), “Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o ‘diferente’ ameaçasse o ‘normal’, o ‘universal’. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele”. O avô branco, signatário do pacto da branquitude, rechaça a neta negra, a subalterniza para reafirmar sua posição de superioridade, e aí está a base do racismo “[...] criado por uma classificação epistemológica, e não pela representação de diferenças raciais existentes entre os seres humanos. Os não nacionais (imigrantes e refugiados) tornam-se vítimas do racismo graças a classificações epistemológicas” (Mignolo, 2019b, p. 10) instituídas pela colonialidade e as relações de poder dela derivadas.

Duas atitudes resultam dessa negação familiar, ambas pontuadas em momentos da peça. Uma reação é o desejo de ser o oposto, um narciso invertido, incapaz de se amar como é, mesmo que a canção entoada por Midria (2018) diga o contrário: “Ô preta, não se esquece de se amar / Ô preta, não esquece de se amar / Porque o mundo te espanca”. Isso fica claro no áudio em que a voz velha recorda um fato da época escolar:

Fiz uma peça de teatro uma vez, na escola. Me coloquei no papel principal que tinha longas falas. Mandaram que cada um trouxesse o figurino de casa. Quando vi o vestido rosa, brilhante, cheio de enfeites, de uma menina que entrava apenas uma vez e não tinha falas, troquei de personagem com ela e pela primeira vez usei um vestido rosa de cetim com brilhos (Risada) (Mello, 2020, p. 4)

O vestido rosa com brilhos e a sedosidade do cetim são o avesso da aspereza da falta de afeto, da preterição pelo simples fato de ser preta. O signo remete ao mundo encantado da Disney, dos contos de fada, enfim, do universo das princesas brancas, loiras, magras, delicadas, um estereótipo ainda em circulação em diferentes plataformas, desde desenhos infantis a peças publicitárias, apesar de todo o movimento de desconstrução que vimos acompanhando nas últimas décadas. A grande maioria das crianças brasileiras ainda desconhece a existência de tantas belas e fortes princesas africanas, e às crianças pretas é frequentemente negado o direito à representatividade. Quando não se pode ser o que se é, nasce o desejo de ser um outro, valorizado socialmente e hierarquicamente superior; e como todo desejo, também esse é de origem inconsciente. Trata-se da ideologia de branqueamento, como destaca Lélia Gonzalez (2020, p. 130), que

Transmitida pelos meios de comunicação de massa e pelos aparatos ideológicos tradicionais, reproduz e perpetua a crença de que as classificações e valores da cultura ocidental branca são os únicos verdadeiros e universais. Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca prova sua eficácia pelos efeitos da violenta desintegração e fragmentação da identidade étnica produzida por ele; o desejo de se tornar branco (“limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado com a consequente negação da própria raça, da própria cultura.



A outra reação é de ódio, raiva, vingança: “O tio que me chamava de preta morreu, meu avô morreu. Não chorei” (Mello, 2020, p. 4). Como experimentar o luto quando aqueles que se vão representam grilhões? O revide acontece pelo emudecer do choro. A atitude de tio e avô pode ser comparada ao *modus operandi* da colonialidade: colocar o outro como subalterno, fazer da diferença desigualdade, submeter a constituição identitária do negro ao modelo brancocêntrico europeu, afinal, “[...] as hierarquias garantem a superioridade dos brancos como grupo dominante” (Gonzalez, 2020, p. 130). Porém, há formas de resistir:

A resistência discursiva [e artística, acrescentamos] é a estratégia adotada para intentar uma reversão da situação causada pela colonização. É através dela que os sujeitos colonizados tentam quebrar a perpetuação das formas de pensar que se fundamentam no binarismo para compor a realidade social, cultural e política dos países dominados, sendo assim, é por meio do revide que o sujeito colonizado empreende na recuperação de sua voz, e revela sua inconformidade às imposições do colonialismo (Alves, 2009, p. 222) (Carvalho, 2024, p. 50) –

inclusive quando elas acontecem no âmbito privado, como reflexo do racismo estrutural.

O termo resistência certamente tem uma conotação política e positiva no contexto evocado por nós. Entretanto, Mignolo (2019b, p. 6) propõe a re-existência como reação ainda mais veemente à colonialidade, pois “Reexistir é algo diverso de resistir. Se você resiste, você fica preso às regras do jogo que outros criaram, especificamente à narrativa e às promessas de modernidade e da necessária implementação da colonialidade. Não pode haver um único modelo de re-existência.”. Por essa perspectiva, podemos interpretar o ressentimento manifesto pelo silêncio e pela contenção das lágrimas como manifestação do “[...] conservadorismo desobediente decolonial” que “é a energia que gera o ódio dignificado e a cura decolonial, e seus principais objetivos são desvincular-se para reexistir, o que implica em [sic] revincular-se com os legados que se quer preservar, a fim de engajar-se em modos de existência com os quais as pessoas querem se engajar.”

O outro a partir de que nos constituímos habita primeiramente o círculo familiar, e seu primeiro centro é o seio materno, que no caso de nossa “personagem”, acentua a dificuldade de aceitação da própria imagem, como recorda a voz velha: “Minha mãe, branca de cabelos lisos, odiava meu cabelo. Cresci ouvindo que meu cabelo era feio e que não tinha jeito. Só cortando mesmo” (Mello, 2020, p. 4). Trazer para a cena e compartilhar essa experiência é um modo de reexistir diante da colonialidade por denunciar a hegemonia de padrões estéticos europeus num país de maioria negra como é o Brasil, por negar a homogeneização identitária imposta pela colonização.

Se o preconceito está já no cordão umbilical, não seria diferente no entorno social. Várias são as violências sofridas por pessoas negras evocadas pelos movimentos da dança e pelos textos ouvidos em *off*. A cena 6, por exemplo, retrata uma situação comum em “casas de família” que “acolhem” meninas negras para o trabalho doméstico. A menina de 13 anos é constantemente assediada pelo patrão, até o dia em que lhe passa a mão na bunda porque “queria saber se todas as negras eram fogosas mesmo” (Mello, 2020, p. 3). Além de configurar uma

violência contra a infância e desvelar a posição de subalternidade social do negro, a serviço do branco para o trabalho manual e braçal, como nos tempos da escravidão, denuncia o abuso físico sofrido por muitas dessas meninas e, sobretudo, o mito da negra fogosa, sempre disponível para o sexo.

As mulheres negras são ultrasexualizadas desde o período colonial. No imaginário coletivo brasileiro, propaga-se a imagem de que são “lascivas”, “fáceis” e “naturalmente sensuais”. Essa ideia serve, inclusive, para justificar abusos: mulheres negras são as maiores vítimas de violência sexual no país. [...] É importante refutar a visão colonial, que via os corpos negros como violáveis (Ribeiro, 2020, p. 83-84).

Lélia Gonzalez (2020, p. 134-135) evoca dois momentos de resistência feminista: em 1975, o Encontro das mulheres latinas no Rio de Janeiro, e em 1987, o Manifesto da Mulher Negra Peruana no Dia Internacional da Mulher, o qual denuncia que as mulheres negras foram “[...] moldadas como uma imagem perfeita em tudo o que se refere a atividades domésticas, artísticas e servis; fomos [foram] consideradas ‘especialistas em sexo’. É dessa maneira que foi se alimentando o preconceito de que a mulher negra apenas atende a essas necessidades”, exatamente a posição em que a menina de 13 anos é colocada: submetida a trabalho servil e tendo seu corpo preto precocemente sexualizado.

O negro continua sendo visto como escravizado pelas elites e pela classe média, pelo mercado e pelo sistema produtivo, marcado – a ferro... – por muitos estigmas. A falsa superioridade da branquitude não se conforma que o negro possa galgar *status* social, ocupar os mesmos espaços – literalmente, aliás! – como retratam as cenas 9 e 10.

JOVEM: Vou trabalhar. E como todo dia, passar aquele constrangimento no elevador, com todos achando que tomei o elevador errado. O de serviço é do outro lado. Olham-me torto. Eu me seguro. Estudei, tenho um bom cargo. Esse elevador é meu também.

[...]

VELHA: Não uso elevadores, evito o máximo que posso. Tenho vergonha e medo de me mandarem sair. Não entro em lojas meio sofisticadas, tenho medo de ser considerada ladra. Nas poucas vezes que entrei fui atendida com desconfiança (Mello, 2020, p. 4).

Por que não pode uma negra ascender os andares de um prédio (e das classes sociais)? Por que está ela relegada ao térreo, à terra? Na fala da voz jovem fica clara a necessidade de o subalterno ocupar espaços, tomar como seus espaços coletivos que não lhe podem ser negados pela cor da pele. Já a voz velha revela uma posição resignada, de quem prefere proteger-se do preconceito pelo silêncio. O que pode explicar isso é o olhar do outro, superior, para a existência negra, sempre inferiorizada. Isso afeta profundamente a autoestima das pessoas pretas, como vemos na cena 14, já ao final do espetáculo: “Me confundem no restaurante com a garçonete, na loja com a balconista, em meu consultório com a atendente e no portão de minha casa perguntaram-me se eu tinha uma amiga para indicar, pois precisavam de uma diarista. No meu carro sou parada em todas as blitz. Aos poucos o medo vai me vencendo.” (Mello, 2020, p. 4-5).

Medo. É assim que, historicamente, grupos têm sido minorizados. É assim que invasores dominaram outros povos, colonizadores exploraram suas colônias e dizimaram comunidades originárias, que os negros foram escravizados e mantidos sob coação da força física e simbólica. Há várias formas de vencer o medo. Uma delas, é via reconfiguração identitária, empoderamento, autoafirmação. No corpo de Solange Mello, vemos isso no contraste entre uma das coreografias iniciais – um corpo reprimido, acossado, sem voz – e o movimento final do mesmo corpo, com braços abertos, olhar para o alto, em plena liberdade. A dança desse corpo negro é decolonial na medida em que denuncia “[...] noções colonialistas de classe, gênero e raça e geopolítica”, uma vez que retira a mulher negra da condição de subalternidade, de objeto da violência do Outro, e o coloca na condição de plenitude, configurando um processo de “[...] cura das ‘feridas’ coloniais que se inscrevem nos corpos, experiências, memórias, trajetórias e subjetividades dos povos subalternizados” (Paiva, 2021, p. 69).

A arte, o teatro, a dança podem nos livrar do medo.

## 1.2 Drama rapsódico e o entrelaçar de fios discursivos

Por fim, trazemos um último conceito para analisar a criação de Solange Mello, o de drama rapsódico. Para Sarrazac (2017), a dramaturgia moderna e contemporânea responde a uma pulsão rapsódica, ou seja, é fruto de uma costura de materiais diversos, trazendo para o texto-espetáculo características como a fragmentação e o hibridismo, especialmente de traços dos gêneros épico, lírico e dramático. Desse modo, já não faz sentido aproximar-se dessas produções pela perspectiva do drama puro ou absoluto, afinal, “o movimento da obra não procede mais da ação que avança, conforme o princípio dialético hegeliano, mas do poder que tem o rapsodo de interromper a ação, de suspendê-la e, sobretudo, de ali interpolar, praticamente sem limites, todas as cenas paralelas, todas as digressões, todos os comentários que julgar oportunos” (Sarrazac, 2017, p. 277). A divisão do texto-espetáculo em 14 cenas sublinha seu caráter fragmentário; desfilam situações pontuais de preconceito e exclusão, mescla de memórias pessoais, textos literários e musicais e vivências de preconceito social. O drama rapsódico é fluxo, tal como o Butô, o fluir da vida.

O hibridismo de *A solidão...* está presente desde a intersecção entre dança e teatro, mas é notável a copresença do modo épico pelas vozes jovem e velha que narram episódios da vida de Solange, poeticamente transmutados, e do modo lírico pelo extravasamento da subjetividade e tom confessional de muitas cenas. É certo que não temos o modo dramático em sua configuração clássica, mas é justamente esse o efeito da rapsódia no seio da forma dramática: romper convenções, especialmente as configurações de personagem e ação, pois não há o desenvolvimento linear de uma fabulação, já que “[...] ao regime já extinto da concatenação das ações se substitui o do espaçamento de cenas ou de quadros mais ou menos autônomos, mais ou menos permutáveis, mais ou menos facultativos” (Sarrazac, 2017, p. 278).

Os procedimentos de colagem e montagem (Sarrazac, 2012) são fundamentais para a pulsão rapsódica do drama, e isso é evidente no processo de costura dos mais diversos materiais. À canção de Billie Holiday, se somam dois *slams* de Midria, em intersecção com um poema de Emicida, “Milionário do sonho”, e tudo sob a égide do romance *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus. Desse modo, recortes de vozes alheias, todas pretas, vêm se somar à voz da própria atriz-dançante (lírico) para contar (épico) a dura realidade do racismo no Brasil. É pela rapsódia que o singular se torna coletivo e a dança-teatro-rapsódia de Solange Mello se faz denúncia e resistência; o falar de si (espaço-tempo do singular) é vereda para o fluir de outros dizeres, vozes, discursos, portanto, para a instauração de múltiplas espacialidades e temporalidades (espaço-tempo do coletivo).

*Quarto de despejo* é fundamental para a constituição da persona-personagem de *A solidão de minha pele preta*. A voz jovem lembra do tempo em que recebiam, ela e a mãe, comida acondicionada em sacos plásticos, logo, toda misturada, e a admoestação da mãe sobre a “frescura” de tentar separar a comida. A situação faz esse eu que fala de si se sentir irmanado à vivência de Carolina Maria de Jesus na favela – e à de tantas mulheres negras pobres brasileiras: “VELHA: Eu separava [a comida] para ficar bonito. Gosto de tudo bonito, tudo combinando. Ali no cortiço cansei de ver tanta coisa feia que podia ser bonita. Eu arrumava meu barraco, enfeitava, zombavam de mim. Preta e pobre metida! Preta metida!” (Mello, 2020, p. 2). O deslizamento entre uma voz (Mello/ jovem e velha) e outra (Carolina Maria de Jesus / narradora) no plano discursivo é flagrante, mas o efeito é de contiguidade entre subjetividades. E o ponto comum entre elas é a exclusão causada pela pobreza e pela negritude.

A tessitura de *A solidão da minha pele preta* escolhe convocar vozes negras e periféricas: a da favelada Carolina Maria de Jesus, dos ritmos do *rap*, do *hip-hop* e do *slam* representados por Emicida e Midria, e do *jazz* e do *blues* no vocal de Billie Holiday. Instaurar diálogos com outras vozes que não as da tradição europeia, brancocêntrica, é uma atitude decolonial, própria de artistas que desejam questionar e confrontar a herança colonial, propondo novos padrões artísticos e estéticos, o que resulta na desestabilização das estruturas e relações de poder. A arte abre caminhos para a reescrita da história de uma perspectiva decolonial e para a reinterpretação do lugar dos subalternizados no mundo contemporâneo.

A cena final do espetáculo é embalada pela canção “Por uma folha”, na interpretação de Flavia Wenceslau. A letra fala em seguir em frente em meio à multidão, o indivíduo que segue seu próprio caminho apesar dos constrangimentos sociais, consciente de que “O mundo é grande, mas a negritude enclausura num mundo menor, num espaço onde poucos pretos podem respirar” (Mello, 2020, p. 5). Isso não é suficiente para calar o eu-lírico da canção – “Minha questão é minha voz quem diz” (Wenceslau, 2017) – como não foi capaz de calar Carolina Maria de Jesus, tal qual a última fala em *off*: “VELHA: Saí do cortiço no final da década de 70. O cortiço saiu de mim rapidamente porque nunca estive realmente lá. Meu corpo sim. Minha mente não” (Mello, 2020, p. 5). A arte – a música, a dança, as artes plásticas, o teatro, a literatura, o grafite, a performance – é um potente caminho de decolonialidade.

## Considerações finais

Iniciamos este texto afirmando que, para Solange Mello, estar vivo é estar em estado de dança e que essa bailarina-atriz sente profundamente a dança implicada no cotidiano. A posição assumida pela atriz-bailarina abraça uma atitude decolonial à medida que se afasta da visão da arte como busca pelo Belo e instituiu o fazer artístico como um elemento intrínseco à vida cotidiana, resgatando uma concepção de arte como “capacidade de fazer algo” e escapando à perspectiva europeia e burguesa de arte, de acordo com as reflexões de Walter Mignolo (2010; 2019a) acerca do conceito de *aesthesis*. De acordo com o pensador argentino, é preciso recuperar o sentido de *aesthesis*, preterido pelo conceito de estética a partir do século XVII, especialmente porque o segundo está intimamente ligado a “sensación de lo bello” e marcado pela visão colonialista europeia, ao passo que o primeiro é associado a “[...] vocablos como ‘sensación’, ‘proceso de percepción’, ‘sensación visual’, ‘sensación gustativa’ o ‘sensación auditiva’” (Mignolo, 2010, p. 13), isto é, “[...] um fenômeno comum a todos organismos vivos com sistema nervoso” (Paiva, 2021, p. 69), conceito que não se apoia em hierarquias e exclusões.

É assim que interpretamos – ou melhor, experienciamos – o texto-espetáculo de Solange Mello, cuja vibração poética e imagética é um convite para a *aesthesis*: sentir o movimento do corpo, apreciar as imagens teatral e performaticamente construídas em cena, entregar-se ao fluir das ações-situações. Se considerada a acepção proposta por Mignolo para estética, a presença de um corpo negro de mulher na cena desestabiliza a norma eurocêntrica, patriarcal e brancocêntrica típica do pensamento colonial para instaurar outro paradigma, um que permita apreciar o corpo negro sem aprisioná-lo a concepções de beleza eurocentradas.

Ao comentar uma exposição do artista estadunidense Fred Wilson – *Mining the Museum* (1992) –, Mignolo (2010, p. 18-19) elogia a virada decolonial do artista cuja obra revela o “[...] museu como lugar da negação e da opressão aos povos subalternizados” (Paiva, 2021, p. 70). Para ele,

Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben. Los procesos decoloniales consisten en sacar a ambos de sus lugares reprimidos, mostrando también las características imperiales de la “negación”. La opresión y la negación no se limitan al sujeto europeo moderno — el trabajador asalariado de Marx o el sujeto moderno europeo que analizaba Freud. Operan en la opresión racial/colonial, y también en la negación de los sujetos imperiales y coloniales: el negro que quiere ser blanco, y el amo que se niega a ver que la opresión y explotación de otro ser humano es eticamente reprochable y humanamente inaceptable.

O espetáculo *A solidão da minha pele preta* é a afirmação de facetas da subjetividade negra e ao dizer-se, instaura-se como sujeito de discurso contra a negação, o silenciamento, a

opressão colonial. Fazendo isso por meio do drama rapsódico, reitera-se a polifonia intrínseca à rapsódia, aglutinando formas, materiais, modos poéticos: tudo é conjugado, acentuando a pluralidade e a diversidade. O intertexto praticado por Solange Mello é um modo de convocar outras vozes pretas para somar à sua, para fazer da dor individual uma luta coletiva. Por isso é importante acreditar na possibilidade do fim da solidão da pele preta, crença que implica, obrigatoriamente, a transformação social, a luta contra preconceitos e exclusões. E para isso é preciso formar um coro que possa falar do “eu” e do “nós”:

Ao falar sobre vidas, as formas de teatro biográfico tocam em assuntos muito humanos, abordando temas como a capacidade de sofrer e seguir adiante, de se reestruturar enquanto vida a partir dos embates da própria vida, assuntos relacionados às recordações e reflexões sobre o tempo. Essas propostas direcionam o olhar para o cotidiano, com a intenção de ressaltar dele o que existe de tocante, emocionante e surpreendente em relação às vidas comuns (Ferreira, 2011, p. 4).

Esse coro será mais potente se regido por mulheres que escrevem, performam, dançam, gritam suas dores e delícias e convocam a mobilização de todos contra preconceitos, marginalizações, segregações, hierarquias, enfim, contra os efeitos nefastos do patriarcado e do machismo.

Rodrigo França (2020, p. 25), em sua reescrita da clássica narrativa sobre um pequeno príncipe, *O pequeno príncipe preto*, apresenta uma situação na qual crianças disputam doces acirradamente. O novo pequeno príncipe, agora preto e ciente de sua ancestralidade, ensina às crianças um poderoso segredo, o princípio filosófico UBUNTU, o espírito de coletividade que se opõe ao individualismo estimulado pelo capitalismo contemporâneo – que, aliás, continua escravizando, de modo cada vez mais simbólico e embrutecedor. Esse pequeno príncipe preto explica: “Por que vocês não dão as mãos e vão juntas e juntos? Por que não fazem UBUNTU? Eu sou porque nós somos! UBUNTU significa ‘nós por nós’! Se forem assim, juntos e juntas, todos vão ganhar as balas. Todos serão vencedores”.

Por isso falar de si não é um ato solitário ou individual; é um gesto de comunhão. É um gesto político. Compartilhar a solidão da pele preta é dar visibilidade à dor, é denunciar o racismo estrutural, e quando uma mulher o faz, trata-se da conquista de um território de fala capitaneado há séculos por homens. Solange Mello escolhe falar pela dança, traduzir em movimentos sua história, suas dores, suas vitórias e ressurreições, as tantas metamorfoses ao longo da História e da vida. E esse falar de si, reiteramos, é um manifesto poético-político afrontando o sistema colonial. Decolonizar é permitir à mulher negra deixar a condição de subalternidade e afirmar-se identitariamente frente à colonização, ao eurocentrismo. Falar pela dança-teatro, pelo relato de si, via drama rapsódico, é reconfigurar-se identitariamente, é transitar da condição de objeto a sujeito do discurso (Spivak, 2010).

Se o movimento permite apoderar-se do direito à voz, é fundamental dar visibilidade a vozes para além dos grandes centros e das grandes produções. Há passos de dança numa cidade ao norte do Paraná que se fazem resistência e é importante garantir que essa dança, que essas vozes sejam ouvidas. A arte persiste em nos fazer ver e compreender o óbvio: o quanto



necessitamos de metamorfoses sociais, de reexistências. Solange Mello (2020, p. 3) e sua arte sussurram – ou gritam? – para que dancemos juntos pela irmandade, pela igualdade, pois “Palavras dançam, idiomas dançam. Eu danço as palavras de qualquer idioma. Não danço apenas uma dança negra, danço um mundo todo do qual faço parte”.

## Referências

- ALVES, E. R. F. Revide de colonizador e colonizado em *The narrative of Jacobus Coetzee* (1974), de J. M. Coetzee. In: BONNICI, T. (org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá: Eduem, 2009.
- ARFUCH, L. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- BENTO, C. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BERNSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 1, p. 91-103, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57010>. Acesso em: 20 jan. 2025.
- BONNICI, T. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria Literária*: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. Maringá: Eduem, 2019, p. 253-280.
- CARVALHO, C. F. *Almost the same but not white*: mito grego e dramaturgia de autoria negra em obras pós-coloniais em língua inglesa no Caribe e na África. 2024. Tese (Pós-Graduação em Letras). Guarapuava: Unicentro, 2024.
- CHIZIANE, P. *Nikette*: uma história de poligamia. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- CORNAGO, Ó. Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, Conselho Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 5-28. Disponível em: <https://digital.csic.es/bitstream/10261/334949/1/Biodrama.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2025.
- DUBATTI, J. *El convivio teatral* - Teoría y práctica del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- EAKIN, P. J. *Vivendo autobiograficamente*: a construção da identidade na narrativa. Tradução Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.
- EVARISTO, C. *Olhos d'água*. 21. reimp. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2024.
- FERREIRA, L. Teatro biográfico: A experiência do biodrama na Argentina. *Anais da VI Reunião Científica da ABRACE*. Porto Alegre, 2011. p. 1-5. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/vireuniao/historia/7.%20FERREIRA,%20Ligia.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2025.
- FRANÇA, R. *O pequeno príncipe preto*. Ilustrações Juliana Barbosa Pereira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.
- GONZALEZ, L. Por um feminismo afro-latino-americano. In: RIOS, F.; LIMA, M. *Por um feminismo afro-latino-americano*: ensaios, intervenções e diálogos. São Paulo: Zahar, 2020.
- KIRBY, M. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- LEITE, J. F. *Autoescrituras performativas*: do diário à cena. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2017.
- LIMA, R. A. de. *Intersecções entre autoficção cênica e metateatro no teatro contemporâneo*: zonas crepusculares. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

MEEROPOL, A. Strange Fruit. Billie Holiday. *Álbum Strange Fruit*. Commodore Records, 1939. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/billie-holiday/177349/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

MELLO, S. *A solidão da minha pele preta*. 2020. Datiloscrito inédito.

MELLO, S. Introdução ao espetáculo A solidão é azul. Vídeo. 42min.56s. *Canal do MARL - Movimento de Artistas de Rua de Londrina*. 16 jun. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AuUc331GZxA>. Acesso em: 28 jan. 2025.

MIDRIA. A solidão tem cor, a solidão é preta. Vídeo. 1min48s. *Canal Manos e Minas*. 08 ago. 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=zVPPLS\\_UG0c](https://www.youtube.com/watch?v=zVPPLS_UG0c). Acesso em: 30 jan. 2025.

MIGNOLO, W. Aesthesis decolonial. *Calle 14- revista de investigación en el campo del arte*. v. 4, n. 4, 2010.

MIGNOLO, W. Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial uma década después. *Calle 14- revista de investigación en el campo del arte*, v. 14, n. 25, 2019a.

MIGNOLO, W. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. In: CARNEIRO, A. (org.). *Arte e descolonização*. São Paulo: MASP; Afterall, 2019b. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao>. Acesso em: 28 out. 2025.

MONTEIRO, G. L. G. (Auto)biografia na cena contemporânea: entre a ficção e a realidade. *Anais da ABRACE* 2010. Disponível em: [http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20%20\\_Auto\\_biografia%20na%20cena%20contempor%EA2nea.pdf](http://www.portalabrace.org/vicongresso/territorios/Gabriela%20L%EDrio%20%20_Auto_biografia%20na%20cena%20contempor%EA2nea.pdf). Acesso em: 28 jan. 2025.

PAIVA, A. S. A visão decolonial nas artes a partir de dois artigos antológicos de Walter Mignolo. *Arte & Crítica*, ano XIX, n. 59, 2021. Disponível em: <https://abca.art.br/2023/11/20/a-visao-decolonial-nas-artes-a-partir-de-dois-artigos-antologicos-de-walter-mignolo/>. Acesso em: 27 out. 2025.

PASCOLATI, S.; MOREIRA, N. J. A. *Bodas de café*. Londrina: Eduel, 2019.

PASCOLATI, S. 'Não sou dramaturga': atravessamentos teóricos em dizeres de atrizes-dramaturgas. *Todas as musas - Revista de Literatura e das múltiplas linguagens da arte* (on-line), v. 15, p. 148-161, 2023. Disponível em: [https://www.todasasmusas.com.br/29Sonia\\_Pascolati.pdf](https://www.todasasmusas.com.br/29Sonia_Pascolati.pdf). Acesso em: 20 mar. 2025.

PASCOLATI, S.; FLORY, A. Para um capítulo do teatro político no norte do Paraná a partir dos anos 1980: *Bodas de café* (1984) e *Medidas contra a violência* (2006). *Aletria: Revista de Estudos de Literatura*, v. 29, p. 17-36, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18831>. Acesso em: 20 mar. 2025.

PASCOLATI, S.; LOUREIRO, A. A. Dramaturgia e resistência: vozes de mulheres em Londrina. In: RAUEN, M. G. R.; FEY, A. S. (org.). *Mulheres nas Artes, Letras, Ciências e em Cotidianos no Paraná*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 454-480. Disponível em: <https://www.pimentacultural.com/livro/mulheres-artes/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RIBEIRO, D. *Lugar de fala*. São Paulo: Pólen, 2019.

RIBEIRO, D. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SARRAZAC, J. (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SARRAZAC, J. *Poética do drama moderno – de Ibsen a Koltès*. Tradução Newton Cunha, J. Guinsburg e Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SILVA, D. F. S. da. *O ator e o personagem: variações e limites no teatro contemporâneo*. 2013. Tese (Doutorado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.



SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STUCHI, M. *Como eu cheguei até aqui*: os relatos de si no monólogo polifônico. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

TORO, V. La auto(r)ficción en el drama. In: TORO, V.; SCHLICKERS S.; LUENGO A. (Eds.). *La obsesión del yo*. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana. Madri: Iberoamericana; Vervuert, 2010.

WENCESLAU, F. Por uma folha. *Single Por uma folha*. 2017. Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/flavia-wenceslau/discografia/por-uma-folha-2017/>. Acesso em: 07 fev. 2025.

Artigo / Article

# Uma trajetória de sufocamento no conto *Maria*, de Conceição Evaristo, sob a perspectiva do conceito de cronotopo, de Bakhtin

*A path of suffocation, in the short story Maria, by Conceição Evaristo, under the perspective of the concept of cronotopo, by Bakhtin*

**Laís Maria da Cunha Casagrande** 

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

laiscasagrande@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-8836-7311>

**Maria Gabriela Brandi Teixeira** 

Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

mariagabriela.teixeira@mackenzie.br

<https://orcid.org/0009-0000-2281-1478>

Recebido em: 28/03/2025 | Aprovado em: 21/09/2025

## Resumo

Conceição Evaristo, em seu conto “Maria”, publicado na obra *Olhos D'Água*, no ano de 2014, denuncia as mazelas da sociedade do ponto de vista de uma mulher negra, pobre e dedicada aos filhos. Objetiva-se analisar a narrativa de sufocamento da personagem, apontando como a autora constrói discursivamente o relato de vida de Maria com base na dimensão espaço-temporal reveladora dos traços autênticos da realidade da mulher contemporânea. Para entender como os elementos de espaço e tempo situam valorativamente o discursivo construído no conto, usaremos como fundamento o conceito de cronotopo literário, de Bakhtin (2014), além da crítica literária feminista, a fim de embasar as correlações desenvolvidas nessa pesquisa. Justifica-se o estudo pela necessidade de problematizar e demonstrar como a crítica social, especificamente relativa à mulher negra e pobre, pode ser construída discursivamente em relação ao elemento espaço-temporal. Concluímos que os traços discursivos internos ao texto, no conceito bakhtiano de cronotopo, refletem a dimensão externa da narrativa, já que a trajetória de sufocamento da mulher está objetivamente retratada no espaço de confinamento do ônibus urbano, na breve duração de um assalto.

**Palavras-chave:** Mulher • Espaço • Tempo • Ônibus • Sufocamento

## Abstract

Conceição Evaristo, in the short story *Maria*, published in the piece *Olhos D'Água*, in 2014, reports the problems of the society from the point of view of a black, poor woman, dedicated to her children. We aim at analysing the narrative of suffocation of the character, pointing out how the author builds discursively the life story of Maria, through the dimensions of space and time, that reveals authentic traits of authenticity of the reality of the contemporary women. To understand how the elements of space and time value the discourse of the story, we will bring as foundation the concept of cronotopo developed by Bakhtin (2014), besides the feminist literary critics, to base the correlations developed in the research. We justify the present study by the need to problematize and demonstrate how social critics, specifically the one related to the black, poor woman, may be discursively built in relation to the space-time element. We conclude the discursive traits internal to the text, in the concept of cronotopo by Bakhtin, reflect the external dimension of the narrative, since the path of suffocation of the woman is objectively told in the space of lockdown of an urban bus, in the short period of time of a robbery.

**Keywords:** Woman • Place • Time • Bus • Suffocation

## Introdução

A literatura de autoria feminina demonstra particularidades que contribuem significativamente para o debate de questões essenciais da sociedade contemporânea. Conceição Evaristo, por meio de uma escrita particular e sensível, denuncia mazelas sociais existentes ainda atualmente, como o racismo e a discriminação em razão do gênero e da classe econômica. No conto “Maria”, da obra *Olhos D'Água*, Evaristo problematiza a discrepância entre classes e a discriminação de gênero, mostrando como a mulher, em especial a negra e pobre, continua sendo explorada e oprimida.

Nessa narrativa, a construção discursiva dessa personagem, por parte de uma mulher também negra e de infância pobre, expõe ao leitor o retrato possivelmente realista da vida de uma camada da sociedade que é responsável pela potente engrenagem social. A autoria feminina do conto imprime à história uma dimensão objetiva e concreta de uma realidade assustadoramente cruel e injustificada.

Em “Maria”, nota-se a esfera tempo-espacial muito bem delimitada, os acontecimentos dão-se quase integralmente dentro de um ônibus urbano, durante um dia banal, no trajeto de passageiros, em suas rotinas aparentemente apáticas. Sob a luz do conceito bakhtiniano de cronotopo, pretende-se, neste artigo, investigar como a escolha da específica dimensão espaço-temporal do conto “Maria” está refletida na construção discursiva e dá significado particular à história de vida da personagem. A trajetória da mulher negra e pobre é comparada no texto à mesma sensação de sufocamento que é possível sentir em um brevíssimo momento de assalto

a espaço coletivo urbano, o ônibus, situação e lugar em que passageiros confinados não são capazes de escapar.

A linguagem utilizada por Evaristo reflete os elementos extraverbaux valorativos dos acontecimentos, ou seja, a construção discursiva da narrativa permite identificar que as marcações verbais podem espelhar a própria realidade, seu tempo, seu espaço e os fatos perturbadores que são apontados nessa história. Ainda, ao delimitarmos o estudo na dimensão cronotópica, na fusão tempo-espaço do conto, verifica-se que o espaço (transporte coletivo urbano, o ônibus) e o tempo (duração de um assalto) dessa história são não somente elementos constitutivos do discurso, mas indicativos da valoração dos fatos representados.

## **1 Arcabouço teórico: considerações sobre o conceito de cronotopo de Bakhtin**

Para o presente estudo, a fim de analisar o conto “Maria”, de Conceição Evaristo, usaremos o arcabouço teórico relativo ao conceito de cronotopo proposto pelo pensador russo Bakhtin, e a crítica literária feminista contemporânea. Iremos considerar a relevância da autoria feminina no relato do momento vivido pela personagem e a escolha do tempo e do espaço, um ônibus urbano, o transporte coletivo, como aspectos determinantes para o desenvolvimento da narrativa.

A dimensão espaço-temporal da narrativa literária situa verbal e fisicamente os personagens dentro de suas histórias, mas, além disso, de forma primordial, posiciona-os valorativamente nos lugares que ocupam e nas épocas em que vivem. Nesse contexto, está o conceito bakhtiniano de cronotopia, neologismo criado pelo autor para designar o amálgama das noções de tempo e espaço, responsável por delimitar e caracterizar o discurso literário e suas personagens.

De acordo com Bakhtin (2014, p. 211 e p. 217), o cronotopo seria a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas” e “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade”. Embora Bakhtin tenha extraído esse conceito de seus estudos de romances, biografias e autobiografias antigas, verifica-se que é possível transpô-lo a textos literários de quaisquer gêneros e de qualquer época, já que o cronotopo é indissociável da narrativa e sua composição é indissolúvel, na medida em que não é possível ao leitor aceções acertadas se não for considerada a relação entre o tempo e o espaço da história, seja ela de qualquer gênero.

O cronotopo, então, é um conceito construído por Bakhtin com a finalidade de estudar, dentro do texto, as categorias inseparáveis de tempo e espaço, artisticamente expressadas na literatura (essas categorias são constitutivas especificamente da literatura e não de outras formas de arte), relacionando a realidade histórica com a narrativa fictícia, representada. Observou-se, por meio da caracterização dos diferentes personagens nos diversos tempos e espaços e na

relação entre eles, que cada um exercia uma posição específica, justamente em razão do lugar ocupado. Assim, a fusão das classes tempo e espaço no escopo do texto literário embasa a narrativa e tem a função não somente de situar as personagens, mas de justificar e explicar seus comportamentos e ações, explorando as significações possíveis.

Fiorin (2006) explica de forma didática o conceito criado por Bakhtin, afirmando que as pessoas organizam suas experiências imediatas com imagens do mundo que são criadas a partir das categorias de tempo e espaços, as quais são inseparáveis:

Para estudar a natureza das categorias de tempo e espaço representados nos textos, Bakhtin cria o conceito de cronotopo, formado das palavras gregas *crónos* (= tempo) e *tópos* (= espaço). Os textos literários revelam-nos os cronotopos de épocas passadas e, por conseguinte, a representação do mundo da sociedade em que eles surgiram. Figura-se o mundo por meio de cronotopos, que são, pois, uma ligação entre o mundo real e o mundo representado, que estão em interação mútua. O cronotopo brota de uma cosmovisão e determina a imagem do homem na literatura. A relação entre espaço e tempo é indissolúvel (Fiorin, 2006, p. 133).

Assim, Fiorin (2006) aponta que o tempo e o espaço dos romances variam, mas há uma indissolubilidade absoluta na relação entre essas categorias. E, por meio do discurso, como leitores, poderemos desvendar os marcadores textuais que apontam as conexões existentes entre a realidade e a história representada. Considerando que há inumeráveis gêneros textuais, tanto quanto há infinitos tipos de interações sociais, podemos denominar incontáveis dimensões cronotópicas nos textos. Dessa forma, haverá um cronotopo diverso para cada texto, determinado e escolhido pelo autor da história, a fim de possibilitar ao leitor as condições necessárias para compreender os meandros da narrativa, seja em seu viés imaginário, seja em sua aproximação com a realidade.

Logo, o cronotopo configura-se como a fusão das categorias espaço-tempo, compondo uma ferramenta de análise na organização e compreensão dos diversos textos literários, refletindo e justificando (mostrando os motivos) os comportamentos das personagens no meio em que foram inseridas pelo autor e pelo narrador, pelo enunciador e pelo enunciatário. Os marcadores discursivos de espaço e tempo, portanto, indicam a posição histórica e social de um determinado texto e definem, de forma coerente e indissolúvel, as construções de mundo criadas na literatura. O cronotopo é um dos pontos de constituição do texto literário, uma vez que mostra como a ligação das categorias de tempo e espaço operam no texto e como, de modo artístico, essa fusão guia o leitor a compreender as ações humanas por meio das personagens representadas.

## 1.1 Considerações sobre a autoria feminina e a crítica literária feminista

Nosso segundo embasamento teórico ancora-se na crítica feminista da literatura. De acordo com Zolin (2009, p. 211 - 213), a crítica literária feminista tem origem em 1970, nos Estados Unidos da América, com a publicação da tese de doutorado de Kate Millet, intitulada

*Sexual Politics*, e, também, com os debates acadêmicos e sociais sobre o espaço relegado à mulher na sociedade. O movimento feminista, o qual preconiza a ampliação dos direitos civis e políticos das mulheres, aliado à literatura, deu ensejo ao surgimento da crítica literária feminista, que tem por objetivo questionar e transformar a condição de subjugada da mulher e seus modos de representação na literatura, desafiando a tradição da prática acadêmica patriarcal.

O feminismo, como movimento político, embasa-se na crença de que é possível à mulher mudar a posição de inferioridade que lhe foi imposta pela sociedade ao longo dos tempos, passando a ocupar um lugar de maior igualdade no meio social. Essa perspectiva assume que a experiência da mulher como escritora e também como leitora é diferente da experiência masculina e, pretende, dessa forma, interferir na ordem enraizada, desconstruindo o caráter discriminatório das ideologias de gêneros.

Assim, a mulher passa a deter um importante papel na produção e na recepção de obras literárias. Estudar um texto sob o ponto de vista da crítica literária feminista significaria, então, a partir de uma postura crítica, investigar e, conforme aponta Zolin (2009, p. 212):

tentar romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa um lugar secundário em relação a lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação.

De acordo com Bellin (2011, p. 7), o feminismo, inicialmente, articula-se à ideia, baseada em tom de denúncia, de que existe uma dinâmica de poderes integrada no binômio “dominação masculina” *versus* “submissão feminina”. O surgimento de categorias de gêneros marcaria, assim, uma conquista das mulheres no sentido de estabelecer novas bases teórico-metodológicas para se compreender os questionamentos trazidos pelo feminismo. Novas abordagens, tais como a psicanalítica, a linguística e a feminista seriam capazes, portanto, de apontar diferentes elementos de investigação e construção do conhecimento.

Nesse universo, mostra-se particularmente necessário, segundo Bellin (2011, p. 10), levarmos em consideração, em uma análise do texto literário, a sociedade, o gênero do autor, o do leitor e as configurações sociais que permeiam a obra. Dessa forma, seria impossível “dissociar uma análise de gênero das condições de vida de um dado ambiente social”, já que as representações literárias são efetivamente construções marcadas por fatores culturais e estéticos.

A crítica literária feminista é enriquecida a partir do debate trazido por hooks (2009) a respeito da necessidade de situar a escrita de autoria feminina negra como uma forma de resistência contra a segregação de raças e o poder patriarcal opressor que silencia a voz dessas mulheres. Para hooks (2009), que estudou a estrutura da cultura norte-americana do racismo e do sexismo, é impossível pensar nas questões do feminismo sem contemplar as políticas de raça e classe, devendo ser consideradas as vidas das mulheres que vivem à margem da sociedade, particularmente as que são negras. Isso porque, segundo a autora, nenhum outro grupo social tem sua identidade tão marginalizada quanto as mulheres negras, as quais são raramente

reconhecidas ou consideradas. A hierarquia ainda presente hoje coloca os homens brancos em primeiro lugar na pirâmide social, seguidos pelas mulheres brancas, seguidas pelos homens negros e, finalmente, na base, em última posição, encontram-se as mulheres negras.

hooks (2006) entende que a literatura feminista, que é baseada na experiência majoritária de mulheres brancas e privilegiadas, revoluciona ao reivindicar o direito da mulher negra de expressar-se, de ser protagonista e de ter sua própria voz. E essa possibilidade representa um avanço no debate literário quando se trata de questionar as estruturas patriarcais que estão fixas há tanto tempo. Ademais, a presença da escrita da mulher negra no cenário da literatura reafirma a identidade feminina negra e contribui de forma concreta para a abertura de uma consciência social que reconheça e valorize a experiência de vida dessas mulheres.

A seguir, iremos analisar o conto “Maria”, escrito por Conceição Evaristo, publicado em 2014, na obra *Olhos D'Água*, explorando as complexidades singulares da obra, com embasamento na crítica literária feminista e no conceito de cronotopo de Bakhtin. A autora, ao escrever sobre a protagonista Maria, apresenta uma gama de temas, entre os quais destacamos as questões de gênero, propondo ao leitor refletir sobre os múltiplos significados que essas adquirem no contexto da sociedade brasileira contemporânea. Pretendemos explorar a questão das desigualdades estruturais que moldam as vidas das mulheres negras e periféricas, muitas vezes marginalizadas e oprimidas, tal qual se apresenta a vida da protagonista Maria.

## **2 O conto Maria, de Conceição Evaristo - a trajetória do sufocamento no relato de vida da personagem refletida na construção discursiva da narrativa**

“Maria” é um conto escrito em terceira pessoa; por meio de um narrador onisciente, o leitor é conduzido ao universo da personagem. Inicia-se a história ao posicionar o espectador junto à Maria, no ponto de ônibus, enquanto aguardava o transporte público para retornar à casa. No momento imediatamente anterior, a personagem encontrava-se na casa da patroa, onde havia acontecido uma festa. Maria estava sentindo-se feliz, pois levava consigo alguns restos das comidas da festa, além de frutas e uma gorjeta. Nos primeiros parágrafos, o narrador já revela ao leitor a condição socioeconômica ocupada pela protagonista, ou seja, trata-se de uma empregada doméstica, pobre, que espera pelo ônibus e leva restos de comida para os filhos e sente-se contente por esse motivo.

Os elementos verbais, textuais, formais são responsáveis por refletir na própria narrativa da trajetória de vida da personagem Maria a presença da crítica social feita pela autora Conceição Evaristo em relação à condição contemporânea da mulher brasileira. Embora a crítica feminista esteja posta de forma muito evidente no conto, é possível perceber que o olhar de Evaristo ultrapassa as questões de gênero para alcançar também o território social e racial.



Observa-se, por exemplo, no segundo parágrafo do texto, após tomarmos ciência de que as mãos de Maria doíam por ter sofrido um corte enquanto cortava o pernil para a patroa, temos a exclamação “Que coisa! Faca a laser corta até a vida!”. Essa citação trata diretamente do processo de consciência da personagem, ou seja, temos acesso à realidade sensível de Maria por meio de seu próprio pensamento. A reprodução do fluxo do pensamento da mulher permite ao leitor ter ciência da dor que Maria estava sentindo pelo corte da faca a laser. O efeito dessa técnica, como mencionado, é o de maior proximidade do leitor com a personagem e sua perspectiva interna, por meio da possibilidade de tomarmos ciência daquilo que ela pensa e sente. O fluxo de consciência proporciona ao espectador uma experiência íntima com a profundidade do sofrimento, além de possibilitar enxergar o sentimento de esperança que está sempre presente em Maria. Nesse âmbito, a crítica feminista se vale de tais questões interiorizadas a fim de expandir as questões significativas para a melhor compreensão do universo feminino.

O narrador onisciente do conto, portanto, traz à história o efeito de objetividade e impessoalidade para relatar o percurso da breve vida da personagem; e o uso da técnica do fluxo de consciência, por sua vez, fica responsável por proporcionar a existência de uma dimensão intimista, mais subjetiva da narrativa, na medida em que possibilita o acesso do leitor ao mundo interior de Maria, a seus pensamentos e sentimentos. Assim, a autora demonstra uma espécie de desabafo da personagem em relação ao trajeto sufocante, dentro do ônibus que é assaltado.

Maria, a protagonista do conto, é uma figura metonímica, que representa as mulheres negras, pobres, trabalhadoras e mães. A condição da personagem aponta para a posição de inúmeras mulheres da sociedade brasileira contemporânea, evidenciando como o sistema patriarcal pode, muitas vezes, marginalizar a figura feminina, mantendo-a em posição de subordinação, invisibilidade e dependência.

Conceição Evaristo explora, entre outros, os temas do feminismo, do racismo e da disparidade de classes, contribuindo de forma significativa para o fortalecimento da mulher negra na literatura brasileira e do movimento afro-feminista. Sobre a mulher negra, pouco representada na literatura, Evaristo (2009) afirma:

A ficção ainda se ancora nas imagens de um passado escravo, em que a mulher negra era considerada só como um corpo que cumpria as funções de força de trabalho, de um corpo-procriação de novos corpos para serem escravizados e/ou de um corpo objeto de prazer do macho senhor. Percebe-se que a personagem feminina negra não aparece como musa, heroína romântica ou mãe. Mata-se no discurso literário a prole da mulher negra, não lhe conferindo nenhum papel no qual ela se afirme como centro de uma descendência. À personagem negra feminina é negada a imagem de mulher-mãe, perfil que aparece tantas vezes desenhado para as mulheres brancas em geral (Evaristo, 2009, s.p.).

Verifica-se, efetivamente, que a narrativa apresenta o esvaziamento da figura da mulher na medida em que Maria é mostrada por meio das facetas de mãe preocupada com os filhos, ex-mulher envergonhada por ter tido outros filhos e trabalhadora dedicada, que corta a mão e

está cansada, mas mesmo assim, feliz porque vai levar aos filhos os restos da comida da festa da patroa. Maria não é construída no texto como mulher autônoma, mas como figura que representa e cumpre papéis sociais determinados e específicos (mãe, ex-mulher, empregada). A respeito dessa subalternidade da mulher, Nascimento e Benatti (2020) afirma que Maria não sente raiva pela atitude do homem de tê-la abandonado porque aparentemente, “ela, assim como as mulheres em geral, considera que o papel de educar e alimentar os filhos sejam biologicamente femininos. O homem pode ter a liberdade da escolha entre cuidar ou não” (Nascimento, 2020, p. 22).

Diferente da figura masculina, a figura feminina é privada de certas escolhas e é submetida a um mundo mais limitado e inflexível. A subalternidade da mulher diante da sociedade patriarcal é mostrada de forma explícita na passagem em que Maria envergonha-se quando questionada sobre ter tido outros homens e outros filhos: “Você já teve outros... outros filhos? A mulher baixou os olhos como que pedindo perdão” (Evaristo, 2016, p. 40).

Do lado oposto ao da protagonista, o personagem do pai do filho de Maria, seu “ex-homem”, o assaltante, em momento algum tem a mesma reação que Maria, seja durante a breve conversa, em que pergunta como estava o filho, seja durante o assalto. Não se nota na atitude do homem qualquer tipo de vergonha por deixar o filho aos cuidados exclusivos da mãe, por exemplo. Verifica-se, em vista desses dois personagens, uma crítica ao sistema patriarcal, à tradição masculina imperante na sociedade, em que somente a mulher se desculpa por ter tido outros homens e outros filhos. O pedido de desculpa e a vergonha cabem à mulher, mesmo que não haja motivos para tal.

Nesse ponto, remetemo-nos aos estudos de Foucault sobre as relações de poder e as punições. Foucault (2014, p. 116) aponta que existem relações de poder em todos os contextos e processos sociais, não somente nos presídios, conventos ou escolas. No conto de Maria, vemos a relação de poder do homem sobre a mulher, em um primeiro momento na cena em que o “ex-homem” indaga se ela teve outros e a personagem demonstra explicitamente que se envergonha por ter tido mais parceiros e mais filhos, como já mencionado anteriormente. Essa relação de poder seria uma relação do poder psicológico de um personagem (homem) em relação ao outro (mulher).

Em um segundo momento, temos essa relação de poder demonstrada pelo próprio corpo físico de Maria, que é “dilacerado”, “pisoteado” (Evaristo, 2016, p. 42) pelos passageiros, provando como a figura feminina é desumanizada e subjugada pela sociedade e pelo poder patriarcal. Esse poder é característico do domínio de um corpo (físico) sobre o corpo do outro. Traduz-se em um mecanismo de controle sobre o corpo alheio, no caso, o da mulher, Maria.

Foucault afirma (2013, p. 117) que existe uma disciplina dos corpos, que fabrica pessoas submetidas e dóceis. Essa disciplina “dissocia o poder do corpo; faz dele, por um lado, uma “aptidão”, uma “capacidade” que procura aumentar; e, por outro, inverte a energia, a força que

daí poderia resultar, e faz dele uma relação de sujeição estrita”. O poder é, para Foucault (2013, p. 238):

Um conjunto de ações sobre ações possíveis; ele pode sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações.

Assim, o conto demonstra o discurso do poder do homem e da sociedade versus a subalternidade da mulher, mostrando os estereótipos associados a ela (ser mulher, negra, pobre, mãe). Trata-se da construção cultural, social e histórica de uma identidade que sofre pelo preconceito e racismo justamente e unicamente por essa condição social, de gênero e de raça. Aos assaltantes, é dada a oportunidade da fuga, ao passo que à mulher, em sua condição subalterna, restou ser linchada e morta dentro do ônibus.

Os insultos dos outros passageiros à Maria, trazendo a questão da raça de forma pejorativa (“Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois” [Evaristo, 2016, p. 42]), mostram uma raiva irracional dos passageiros em relação à mulher, a qual deveria, na realidade, ser direcionada aos criminosos (os passageiros são personagens que representam, aqui, a própria sociedade). No entanto, ao contrário, esse sentimento é dirigido à mulher, a parte mais suscetível e vulnerável, e mais especificamente, àquela mulher negra que ali estava (“Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!” [Evaristo, 2016, p. 42]). Nascimento e Benatti (2020) afirma que:

A esmagadora maioria da crítica feminina que se construiu até o início do século XXI, mesmo em um país multirracial como o Brasil, ‘inculca a não existência, a ausência e a exclusão da mulher negra’ (BONNICI, 2007, p. 106). Se analisarmos histórica ou literariamente a presença da mulher negra nas sociedades ou nas representações literárias, perceberemos que elas foram apagadas, e/ou excluídas de qualquer contexto. Somente agora no século XXI é que começam a surgir levantes de valorização da mulher mais marginal de todas, a mulher negra (Nascimento; Benatti, 2020, p. 10).

Conceição Evaristo, escritora brasileira contemporânea cuja obra se destaca por sua profunda reflexão sobre o racismo, a desigualdade social e a identidade das mulheres negras na sociedade, nesse breve conto de potência significativa, mostra que a mulher, em especial a mulher negra, vive à margem de sua sociedade, porque é invisível e desprezível, constitui-se na figura que “pode” ser pisoteada, que “pode” ser insultada. Existem formas de dominação social, às quais Maria é submetida e, de forma metonímica, mostra que uma grande parte das mulheres Marias sofre essa mesma condição de subjugação. Maria, por exemplo, depende de restos de comida e gorjetas para sustentar seus filhos, revelando como a desigualdade estrutural afeta sua vida.

É justamente nesse contexto que Conceição Evaristo atua em prol da mulher negra e seus direitos, entre os quais o direito de ser reconhecida e protegida, quando trabalha em seu

conto as questões que foram, por muito tempo, relegadas pela literatura. O conceito de “escrevivências”, criado pela autora, reflete essa atuação:

A Escrevivência pode ser como se o sujeito da escrita estivesse escrevendo a si próprio, sendo ele a realidade ficcional, a própria inventiva de sua escrita, e muitas vezes o é. Mas, ao escrever a si próprio, seu gesto se amplia e, sem sair de si, colhe vidas, histórias do entorno. E por isso é uma escrita que não se esgota em si, mas, aprofunda, amplia, abarca a história de uma coletividade. Não se restringe, pois, a uma escrita de si, a uma pintura de si. (Evaristo, 2020, p. 35).

A “escrevivência”, a escrita de suas próprias vivências, as quais conseguem atingir uma grande parcela social, parece, em grande parte, estar demonstrada nesse conto, particularmente. Nascimento e Benatti (2020, p. 18) afirmam que Maria é um nome simbólico, que remonta também ao primeiro nome da autora e de suas irmãs. A imagem relativa à personagem feliz por levar restos de comida para os filhos aponta para um relato de Evaristo, e suas vivências pessoais, expresso em depoimento no I Colóquio de Escritoras Mineiras, realizado em 2009, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG):

[...] nós conhecíamos nas [ruas] de Belo Horizonte, não só o cheiro e o sabor do lixo, mas ainda, o prazer do rendimento que as sobras dos ricos podiam nos ofertar. Carentes de coisas básicas para o dia a dia, os excedentes de uns, quase sempre construídos sobre a miséria de outros, voltavam humilhantemente para as nossas mãos. Restos (Evaristo, 2009, s.p.).

Como se verifica pelo depoimento da própria autora, sua escrita representa um pouco de suas próprias vivências em Belo Horizonte e, ao mesmo tempo, consegue atingir a vida de muitas daquelas mulheres que são negras, mães, trabalhadoras. Sobre a questão da subalternidade da mulher, Balisa e David (2017, p. 9) observa, citando Spivak:

Eis a condição de subalternidade da mulher, negra e pobre: ‘Se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade’ (SPIVAK, 2010, p. 67). Ainda, Spivak (2010) considera fundamental que mulheres intelectuais concedam espaços para que sujeitos subalternos sejam representados e ouvidos. Nessa direção, Conceição Evaristo cria sua relevante literatura de consciência (Balisa; David, 2017, p. 9).

Bakhtin (2003, p. 138-140), a respeito da estética da criação verbal em biografias e autobiografias do Renascimento, afirma que nesse período o tom confessional das obras irrompia frequentemente na autossuficiência da vida e em sua expressão. Entende o autor que não há um limite acentuado entre a autobiografia e a biografia, há diferenças, mas essas não estão no plano da consciência. Em nenhuma delas a relação do autor com ele mesmo (eu-para-si) é um elemento organizador da forma, mas em ambas, tanto na biografia quanto na autobiografia, há a descrição de uma vida de uma forma ultrajante em que se pode objetivar artisticamente a própria vida. O valor biográfico pode organizar a narração da vida do outro e também a experiência da própria vida, e essa narração pode se configurar como uma forma de conscientização. Ademais, como veremos adiante, as dimensões do cronotopo interno (relação

entre espaço-tempo) desse conto são capazes de refletir as dimensões externas dos relatos de vida de mulheres como Maria.

A descrição de uma vida, o relato de uma vivência, a forma biográfica é para Bakhtin (2003, p. 139-141) muito realista, pois conta com menos elementos de isolamento e acabamento e o ativismo do autor é amenizado. E narrador e narrado apossam-se um do outro, sem entrar em conflito, pois a vida de um é assimilada, construída, organizada em harmonia com a vida do outro, conforme aponta Bakhtin no excerto (2003):

Esse outro que se apossou de mim não entra em conflito com meu *eu-para-mim*, uma vez que não me desligo axiologicamente do mundo dos outros, percebo a mim mesmo numa coletividade: na família, na nação, na humanidade culta; aqui a posição axiológica do outro em mim tem autoridade e ele pode narrar minha vida com minha plena concordância com ele. Enquanto a vida flui em indissolúvel unidade axiológica com a coletividade dos outros, é assimilada, construída e organizada no plano da possível consciência alheia dessa vida, é percebida e construída como uma possível narração que sobre ela o outro faz para os outros (os descendentes); a consciência do possível narrador e o contexto axiológico do narrador organizam ato, o pensamento e o sentimento em que estes estão incorporados em seus valores ao mundo dos outros [...]. O fato de que o outro não foi inventado por mim para uso interesseiro, mas é uma força axiológica que eu realmente sancionei e determina minha vida (como a força axiológica da mãe que me determina na infância) confere-lhe autoridade e o torna autor interiormente compreensível de minha vida; não sou eu munido dos recursos do outro mas o próprio outro que tem valor em mim, é o homem em mim. Não sou eu mas o outro, investido de afetuosa autoridade interior em mim, quem me guia, e eu não o reduzo a meios (não é o mundo dos outros em mim mas sou eu no mundo dos outros, familiarizado com ele); não há parasitismo (Bakhtin, 2003, p. 140-142).

Bakhtin (2003) entende, nessa perspectiva, que o personagem e o narrador podem facilmente intercambiar posições, podendo o narrador relatar a vida do outro ou o outro relatar a vida do próprio narrador:

Aqui a personagem e o narrador podem facilmente intercambiar posições: seja eu a começar narrando sobre o outro, que me é íntimo, com quem vivo uma só vida axiológica na família, na ação, na sociedade humana, no mundo, ou o outro a narrar a meu respeito, de qualquer forma eu me entrelaço com a narração nos mesmos tons, na mesma configuração formal que ele. Sem me desvincular da vida em que as personagens são os outros e o mundo é o seu ambiente, eu, narrador dessa vida, como que me identifico com as personagens dessa vida. Ao narrar sobre minha vida cujas personagens são os outros para mim, passo a passo rever a escrita eu me entrelaço em sua estrutura formal da vida (não sou o herói da minha vida, mas tomo parte nela), coloco-me na condição de personagem, abranjo a mim mesmo com minha narração; as formas de percepção axiológica dos outros se transferem para mim onde sou solidário com eles. É assim que o narrador se torna personagem. Se o mundo dos outros goza de autoridade axiológica para mim, ele me assimila enquanto outro (Bakhtin, 2003, p. 140-142).

Dessa forma, conclui-se que Evaristo apresenta uma escrita permeada de questões sobre as quais o debate é, ainda, muito necessário, como as de gênero, sociais e raciais. Maria é um conto sucinto, porém apresenta de forma potente a trajetória sufocante e de falta de autonomia da mulher negra na sociedade contemporânea brasileira. E é justamente por meio da representação das dificuldades dessa personagem que Evaristo atua no sentido de apresentar os questionamentos e debates mais importantes que devem ser feitos na atualidade pelos leitores.

### **3 A dimensão cronotópica bakhtiniana (unidade tempo-espço) na construção discursiva do retrato de vida de Maria**

#### **3.1 A unidade temporal: a breve duração de um assalto e da extirpação da vida**

A construção discursiva de Conceição Evaristo no conto que relata a vida de Maria é influenciada pela delimitação da dimensão cronotópica (a fusão tempo-espço), ou seja, a constituição narrativa permite identificar que as marcações de espaço (transporte coletivo urbano, o ônibus) e tempo (duração de um assalto) não apenas delimitam os elementos constitutivos do discurso, mas trazem, na própria linguagem a camada valorativa dos fatos narrados, representativos da realidade de uma parcela social. Embora sejam categorias indissociáveis, o tempo e o espaço, como ensinado por Bakhtin, para fins de esclarecimento, iremos estudar essas classes em dois tópicos: o primeiro, o tempo, e o segundo, o espaço.

Por meio de uma narrativa cronologicamente linear, iniciada no tempo presente da personagem, percorremos a trajetória de Maria (“Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar” [Evaristo, 2016, p. 39]). A fim de esclarecer quem é a personagem, o narrador mostra alguns momentos de seu passado e suas esperanças para o futuro, que acredita estar próximo: chegar em casa e ver seus filhos, levando-lhes frutas e osso de pernil.

O narrador opta por seguir a ordem linear dos acontecimentos, com dois tipos de retorno ao passado (*flashback*). O primeiro, imediato, mostrando a cena antecedente à inicial, em que Maria espera o ônibus, ou seja, o momento em que a personagem está na casa da patroa, trabalhando, preparando pernil para a festa, fato esse que lhe rendeu o corte na mão (“No dia anterior, no domingo, havia tido festa na casa da patroa. Ela levava para casa os restos. O osso do pernil e as frutas que tinham enfeitado a mesa. Ganhara as frutas e uma gorjeta. O osso, a patroa ia jogar fora. Estava feliz, apesar do cansaço” [Evaristo, 2016, p. 39]).

O segundo *flashback* mostra um tempo remoto, mais distante, momento em que a personagem havia tido seu filho com o homem que assaltaria o ônibus. Esse retorno ao passado é especialmente importante, pois revela ao leitor quem é o assaltante e qual a relação dele com Maria, conforme pode ser verificado em:



Maria sentou-se na frente. O homem assentou-se ao lado dela. Ela se lembrou do passado. Do homem deitado com ela. Da vida dos dois no barraco. Dos primeiros enjoos. Da barriga enorme que todos diziam gêmeos, e da alegria dele. Que bom! Nasceu! Era um menino! E haveria de se tornar um homem. Maria viu, sem olhar, que era o pai do seu filho (Evaristo, 2016, p. 40).

Para completar a estrutura linear da narrativa, que nos coloca inicialmente no presente, nos revela o passado imediato e o passado remoto, há, por fim, a noção de futuro (por meio da figura da prolepse). Essa dimensão de futuro é demonstrada no sentimento de esperança da personagem de chegar em casa para entregar aos filhos as frutas, a comida que a patroa havia lhe dado e o beijo e o carinho que o homem havia enviado ao filho. Na noção de futuro, há a interrupção da trajetória de esperança, pelo linchamento que tira a vida de Maria e não a permite chegar em casa, pois a mulher é morta dentro do ônibus pelos passageiros: “Por que estavam fazendo isto com ela? [...] Estavam todos armados com facas-laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher já estava todo dilacerado, todo pisoteado” (Evaristo, 2016, p. 42).

Portanto, a autora traça um percurso cronologicamente linear da narrativa, marcado pelos acontecimentos do presente, inicialmente, com Maria esperando seu transporte; pelas lembranças do passado imediato, na casa da patroa, trabalhando, e a um passado mais remoto, para dar ao leitor o conhecimento de quem era o assaltante do ônibus (pai de seu filho); e, por fim, marca-se, com pinceladas de futuro, a esperança da personagem de chegar em casa para encontrar os filhos. Esse percurso linear é interrompido pelo assalto ao ônibus e pelo posterior linchamento de Maria. A quebra temporal, com a interrupção no curso dos acontecimentos, mostra a própria descontinuação da vida de Maria, que não pode completar seu caminho e chegar em sua residência, pois é “pisoteada” pelos passageiros.

Embora a narrativa apresente ao leitor a cronologia temporal extensa da vida da personagem, seu passado, seu presente e seu futuro, a dimensão de tempo do conto é marcada também pela breve duração de um assalto a um ônibus, cheio de pessoas, à luz do dia e pelo linchamento de Maria. A brevidade de um assalto é marcada na constituição discursiva do conto pela própria brevidade do parágrafo. Evaristo utiliza exatamente um parágrafo para construir linguisticamente a cena do assalto ao ônibus, e mais alguns parágrafos para construir o linchamento da personagem, mostrando como o elemento extraverbal e a unidade temporal abreviada constituem a linguagem e podem refletir nela os acontecimentos narrados.

A dimensão tópica marca o uso da linguagem, como em “E logo após, levantou rápido sacando a arma”, “Apenas a voz do outro se ouvia pedindo aos passageiros que entregassem tudo rapidamente” e “Os assaltantes desceram rápido” (Evaristo, 2016, p. 41). A constituição discursiva do linchamento de Maria também é delimitada pelo elemento extraverbal do tempo, excepcionalmente curto, em que se tira a vida de uma mulher, momento em que Maria é capaz de fazer toda a recapitulação de sua vida, como explicou Bakhtin (2011) a respeito do cronotopo concreto das biografias retóricas, como estudaremos no tópico subsequente. Vejamos a



passagem do brevíssimo momento em que a mulher é pisoteada e morta pelos passageiros, que desconfiaram ser ela parte do grupo de assaltantes:

Foi quando uma voz acordou a coragem dos demais. Alguém gritou que aquela puta safada lá da frente conhecia os assaltantes. [...] Ouviu uma voz: *Negra safada, vai ver que estava de coleio com os dois*. Outra voz vinda lá do fundo do ônibus acrescentou: *Calma, gente! Se ela estivesse junto com eles, teria descido também*. Alguém argumentou que ela não tinha descido só para disfarçar. Estava mesmo com os ladrões. Foi a única a não ser assaltada. *Mentira, eu não fui e não sei por quê*. [...]. A primeira voz, a que acordou a coragem de todos, tornou-se um grito: *Aquela puta, aquela negra safada estava com os ladrões!* O dono da voz levantou e se encaminhou em direção à Maria. A mulher teve medo e raiva. Que merda! Não conhecia assaltante algum. Não devia satisfação a ninguém. *Olha só, a negra ainda é atrevida*, disse o homem, lascando um tapa no rosto da mulher. Alguém gritou: *Lincha! Lincha! Lincha!*... [...] Maria punha sangue pela boca, pelo nariz e pelos ouvidos. A sacola havia arrebentado e as frutas rolavam pelo chão. Será que os meninos iriam gostar de melão? Tudo foi tão rápido, tão breve, Maria tinha saudades de seu ex-homem. Por que estavam fazendo isto com ela? O homem havia segredado um abraço, um beijo, um carinho no filho. Ela precisava chegar em casa para transmitir o recado. Estavam todos armados com facas a laser que cortam até a vida. Quando o ônibus esvaziou, quando chegou a polícia, o corpo da mulher estava todo dilacerado, todo pisoteado (Evaristo, 2016, p. 41-42).

A descrição do linchamento é discursivamente sucinta, curta. Em poucos parágrafos, a autora mostra ao leitor a fragilidade e brevidade da vida. Nesse excerto, a autora usa o mecanismo do fluxo de consciência para revelar o pensamento da personagem por meio da fala em primeira pessoa “Mentira, não fui eu e não sei porquê” (Evaristo, 2016, p. 41). Por essa frase, vemos que a protagonista afirma em seu mundo psíquico-consciente que os passageiros contam uma mentira ao acusá-la de um crime do qual não fez parte (“não fui eu”). Fluxo de consciência é um termo desenvolvido pelo psicólogo norte-americano William James, que afirma que “dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo” (James, 1981, p. 231). Na literatura, o fluxo de consciência é “um tipo de ficção no qual a ênfase básica está na exploração dos níveis de consciência pré-discursivos, com o propósito, principalmente, de revelar o ser psíquico dos personagens” (Humphrey, 1976, p. 4). Assim, sendo uma técnica que pretende reproduzir os processos da mente, as abstrações da consciência, em um nível anterior ao da expressão concreta exterior desse conteúdo, o fluxo de consciência traz ao conto uma dimensão intimista da vida da personagem.

Por meio do uso do fluxo da consciência como técnica, na constituição da linguagem, que se demonstra a brevidade dos fatos; o linchamento acontece em meio à duração de um pequeno, breve e profundo pensamento. Assim, a unidade temporal do conto, traduzida na duração de um percurso no trajeto de um ônibus para voltar para casa, na duração de um assalto, na duração de um linchamento, espelha a duração de tempo que se é necessária para a extirpação da vida humana. Esse tempo também é espelhado no uso sucinto da linguagem (a brevidade das palavras, pouco mais de quatro páginas, refletem a brevidade da vida).

### 3.2 A unidade espacial: o ônibus como elemento extraverbal (espaço) delimitador da constituição da linguagem

Bakhtin (2014) mostra, pela elaboração do conceito de cronotopo, que as categorias de tempo e espaço condicionam o discurso. O espaço da narrativa, o ônibus, é uma figura que reflete essencialmente a própria trajetória da vida da personagem, na medida em que concretiza a imagem sinestésica de sufocamento, de impossibilidade de movimento de Maria perante sua condição de mulher negra, pobre, mãe solo e trabalhadora, e da falta de autonomia da figura feminina frente ao mundo (a subalternidade da mulher ao homem). O espaço é um elemento especificamente relevante dessa narrativa, pois é possível, por meio dele, traçarmos linhas paralelas de trajetórias: a do ônibus e a da vida da personagem.

Da mesma forma que esse meio de transporte coletivo dá pouca autonomia ao usuário, obrigando o passageiro a uma sensação de confinamento, o narrador mostra que a vida de Maria é, igualmente, um percurso de falta de autonomia diante das condições sociais em que se encontra: a luta diária sufocante para sustentar os filhos, os insultos, o linchamento, do qual é impossível escapar. Observa-se que a personagem está submetida à determinadas condições que a fazem perder grande parte de sua autonomia.

Conforme afirmou Bakhtin (2014, p. 211), há uma interligação fundamental das relações temporais e espaciais em relação ao texto, e ela é artisticamente assimilada. Esse tempo e espaço biográficos da narrativa de vida de Maria mostram o caminho de vida percorrido pela personagem, e, conseqüentemente, uma das maneiras de organização da sociedade contemporânea. Esse espaço do transporte coletivo urbano, um espaço público, passa a ser um espaço em que um assalto e, em última análise, um linchamento, são acontecimentos validados pela sociedade, em algumas ocasiões e condições específicas. Há uma valoração na proposta do linchamento de Maria que é aceita pelos passageiros logo após o assalto (aceite provavelmente causado pelos sentimentos de raiva, tristeza e frustração dos assaltados e a necessidade de culpar outrem, após a fuga dos criminosos).

O cronotopo de Bakhtin, portanto, indissociável do texto e nele expresso de forma intencional e, também, artística, aponta como o ônibus pode refletir os modos de ser e estar, os comportamentos, as ações de uma parcela social que experimenta as dificuldades do transporte coletivo urbano. Vejamos, então, a fusão espaço-tempo, condicionada pela constituição narrativa do conto: a imagem refletida do sufocamento no ônibus no percurso de Maria é demonstrada em quatro momentos, alinhados cronologicamente: inicialmente, a falta de autonomia é demonstrada pela **espera** da personagem pelo transporte público: “Maria estava parada há mais de meia hora no ponto de ônibus. Estava cansada de esperar. Se a distância fosse menor, teria ido a pé (Evaristo, 2016, p. 39). Não existe a possibilidade de determinar, por exemplo, o horário de pegar o transporte para retornar à casa, é necessário aguardar.

Posteriormente, há a noção de oportunidades limitadas da vida da personagem, concretizada pela cena em que se mostra a possibilidade condicionada de **sentar** ou não, de ter

mais **conforto** ou não dentro do transporte, dependendo de quantos passageiros haveria no ônibus: “Quando o ônibus apontou lá na esquina, Maria abaixou o corpo, pegando a sacola que estava no chão entra as suas pernas. O ônibus não estava cheio, havia lugares. Ela poderia descansar um pouco, cochilar até a hora da descida” (Evaristo, 2016, p. 40).

Em uma terceira etapa, o espaço do ônibus reflete o **confinamento** da personagem face à sociedade e à vida, por meio do breve tempo do assalto, quando não há a possibilidade de escapar da situação. Os sentimentos de desespero e angústia são inevitáveis, pois, confinada no ônibus, não há saída por onde Maria pudesse escapar. Essa condição reflete diretamente a falta de autonomia da vida da mulher, a dificuldade de sair da situação de pobreza em que se encontra, o sufocamento e as dificuldades da condição de mãe, negra e pobre, conforme verificamos pelo excerto:

Outro lá atrás gritou que era um assalto. Maria estava com muito medo. Não dos assaltantes. Não da morte. Sim da vida. Tinha três filhos. O mais velho, com onze anos, era filho daquele homem que estava ali na frente com uma arma na mão. O de lá de trás vinha recolhendo tudo. O motorista seguia a viagem. Havia o silêncio de todos no ônibus. Apenas a voz do outro se ouvia pedindo aos passageiros que entregassem tudo rapidamente. O medo da vida em Maria ia aumentando. Meu Deus, como seria a vida dos seus filhos? Era a primeira vez que ela via um assalto no ônibus. Imaginava o terror das pessoas. O comparsa de seu ex-homem passou por ela e não pediu nada. Se fossem outros os assaltantes? Ela teria para dar uma sacola de frutas, um osso de pernil e uma gorjeta de mil cruzeiros. Não tinha relógio algum no braço. Nas mãos nenhum anel ou aliança. Aliás, nas mãos tinha sim! Tinha um profundo corte feito com faca-laser que parecia cortar até a vida (Evaristo, 2016, p. 41).

Por fim, pela imagem do **linchamento**, aborda-se a questão da impossibilidade de defesa da personagem diante da sociedade que a julga, ataca e fere cruelmente, sem permitir qualquer possibilidade de fuga. Aqui assemelham-se os estudos de Bakhtin a respeito das biografias retóricas (ou autobiografias), marcadas pelo caráter público (“atos verbais cívico-políticos, de glorificação ou autojustificação pública”), em que no “cronotopo concreto realizava-se a exposição e recapitulação de toda a vida do cidadão, efetuava-se a sua avaliação público-civil” (Bakhtin, 2011, p. 252). O espaço do ônibus, como o espaço do transporte coletivo urbano, funciona aqui como uma espécie de praça pública, em que a vida da personagem é exposta e, em forma de espetáculo, em uma espécie de glorificação inversa, sua vida é dilacerada aos olhos do público.

A respeito do uso do transporte coletivo urbano na narrativa literária, Silva e Rufino (2023, p. 14 - 18) mostra a importância dessa figura no conto “Maria”, afirmando que a experiência de trânsito em um ônibus pode ser confortável ou de total desconforto, dependendo de diversos fatores, como a quantidade de pessoas e assentos, a superlotação, a quantidade de bagagem, o barulho. O transporte coletivo constitui tanto um espaço de abrigo quanto um espaço inseguro, já que não há controle de quem a ele tem acesso:

Sua arquitetura interna, em geral, impede a fuga e a reação diante da surpresa de um ato violento, como um assalto repentinamente anunciado. O espaço do ônibus

urbano seria um ambiente ‘de confinamento social temporário’ que abriga práticas de convivência específicas e regulares, como fragmentos do que se dá na vida social, havendo a presença de uma ‘pequena ética’, característica, que inclui atos de solidariedade, como prestar uma informação a respeito do trajeto do veículo (...) Alguns desses atos solidários são desencadeados justamente pelos ‘desconfortos estruturais da viagem em ônibus urbano’ e a identificação entre os passageiros, e se constituem como elos sociais para garantir a própria convivência nesse tipo de espaço social. Tais interações constituem uma ‘fala sem obrigação social’, na qual há fluidez, como o que se daria numa sala de visitas, além da possibilidade do anonimato, da suspensão temporária de identidades e diferenças sociais ou da criação de vínculos pelo convívio cotidiano, como no caso de trabalhadores/as que saem no mesmo horário, têm o tempo comum de interação durante a espera e/ou um trajeto compartilhado (Silva; Rufino, 2023, p. 14 - 18).

Conclui-se, assim, que o cronotopo bakhtiniano no conto “Maria”, concretizado na figura do transporte coletivo urbano, o ônibus, na breve duração de tempo de um trajeto e de um assalto, é o elemento essencial da narrativa, na medida em que, de forma alegórica, simboliza a trajetória e a condição da personagem, por meio da noção de sufocamento, confinamento, falta de autonomia e de impossibilidade de fuga, além da fragilidade e da frugalidade da própria vida. O cronotopo do conto (a relação espaço-tempo) relativo ao ônibus e à brevidade do assalto/vida da personagem marcam, de forma verbal, as condições externas, os elementos não verbais do relato; o ônibus, tanto quanto a condição de Maria, representam um universo de limitações impostas, das quais é particularmente difícil, senão quase impossível, a libertação.

Pelo estudo do conceito de cronotopo de Bakhtin, verificamos que no conto “Maria”, os elementos narrativos do tempo e do espaço são responsáveis por refletir na própria construção textual a abordagem dos temas do racismo, da desigualdade de classes e de gêneros e da sociedade patriarcal que subjuga a mulher. A perspectiva do conceito de cronotopo descrito por Bakhtin (2014) cria, portanto, o efeito de realidade do conto, na medida em que o tempo de duração curto do conto e do trajeto remetem ao brevíssimo momento do julgamento e da morte da mulher negra no ônibus. A construção narrativa do espaço (um ônibus), igualmente, aponta para a trajetória de sufocamento da personagem, a qual, em um espaço apertado e de fuga impossível, não consegue se libertar. A sensação de que está presa a uma situação da qual não pode escapar, metaforizada na imagem de estar presa dentro do ônibus, é efeito direto da criação narrativa que remete ao conceito de cronotopo. Aqui verifica-se a interligação da relação tempo-espaço, artisticamente assimilada pela literatura, em uma narrativa fictícia, remetendo o leitor a uma realidade histórica inquestionável, qual seja, a sociedade racista e patriarcal ainda existente na era contemporânea. O efeito da fusão das classes do tempo e do espaço no texto literário descreve, situa e demonstra a realidade social na qual a mulher negra vive.

## Conclusão

Por meio de uma escrita singularmente sensível, Conceição Evaristo nos guia a conhecer a vida de uma mulher negra, pobre, mãe, trabalhadora, em um dia comum de sua rotina. Apreende-se dali as dificuldades e constrangimentos a que são submetidas as mulheres nessas mesmas condições.

“Maria” é um conto que aborda de forma objetiva as questões relacionadas a raça, gênero e disparidades sociais, mostrando que a mulher negra ainda hoje sofre grande opressão, julgamento e negligência por parte da sociedade. Ainda que um ônibus tenha sido assaltado por homens, a verdadeira vítima, aquela que irá sofrer as agressões, julgamentos e humilhações pelos passageiros (sociedade) será a mulher, que em nada se relaciona ao crime direcionado aos usuários daquele transporte.

Objetivou-se, nesse artigo, investigar a construção discursiva do relato de vida de Maria nas dimensões temporal e espacial, segundo o conceito bakhtiniano de cronotopo, mostrando como a trajetória da personagem na volta do trabalho para casa, no ônibus, reflete a vida de dificuldades, opressões e sufocamento da mulher. Pretendeu-se demonstrar como a própria constituição da linguagem da autora demonstra essa realidade da mulher negra, em específico, por meio da unidade espaço-temporal escolhida de forma específica para apresentar sua denúncia. Esses elementos de escrita (tempo e espaço), indissociáveis da narrativa, são responsáveis por dimensionar as condições de produção e recepção da descrição da vida da personagem metonímica e é por meio dessa constituição que Evaristo atua a favor das causas a que se dispõe, de forma sutil, sensível e potente.

## Financiamento

A autora Laís Maria da Cunha Casagrande agradece à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa de doutorado (nº do processo: 88887.995092/2024-00).

## Referências

BAKHTIN, M. O autor e a personagem na atividade estética. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.01-20.

BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica). In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec; Annablume, 2014. p. 211-362.

BELLIN, G. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. *FronteiraZ*, n. 7, p. 75-85, 2011.

DAVID, N. A; BALISA, F. F. A violência contra a mulher negra no conto “Maria” de Conceição Evaristo. *Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, v. 7, n. 1, p. 72-82, 2017.

## LINHA D'ÁGUA

EVARISTO, C. A escrivência e seus subtextos. In: DUARTE, C L; NUNES, I. R. (org.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020, p. 26-46.

EVARISTO, C. *Literatura Afro-Brasileira – UFMG*: Depoimento concedido durante o I Colóquio de Escritoras Mineiras, realizado em maio de 2009, na Faculdade de Letras da UFMG. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo>. Acesso em: 01 dez. 2025.

EVARISTO, C. Maria. In: *Olhos D'Água*. Pallas Editora, 2016, p. 39-42.

FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*. São Paulo: Leya, 2014.

FOUCAULT, M. O Sujeito e o Poder. In: DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. *Uma Trajetória Filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. p. 231-249.

HOOKS, B. *Feminismo é para todo mundo: políticas arrojadas para a revolução*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 2006.

HOOKS, B. A place where the soul can rest. In: *Belonging: a culture of place*. New York: Routledge, 2009. p. 143-152.

HUMPHREY, R. *O fluxo da Consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, Willian Faulkner e outros*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JAMES, W. *The Principles of Psychology*. The Works of William James, vols. I, II, III. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

NASCIMENTO, K. A.; BENATTI, A. R. “Maria”: a representação da mulher negra e do racismo no conto de Conceição Evaristo. *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade-Igarapé*, v. 13, n. 1, p. 38-65, 2020.

SILVA, S. R. R; RUFINO, J. E. O espaço do transporte coletivo representado na literatura: Análise do conto “Maria”, De Conceição Evaristo. *Revista de Letras Norte@mentos*, v. 16, n. 44, p. 91-110, 2023.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T; ZOLIN, L. O. (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

Article / Article

# Se confesser dans les souvenirs d'enfance dans *Sur mes traces de Rajae* Benchemsi

*Confiding into childhood memories in Sur mes traces of Rajae*  
Benchemsi

---

**Laila Benhessou** 

Université Hassan Premier, Maroc

benhessou2laila@gmail.com

<http://orcid.org/0009-0000-1405-2109>

---

Reçu : 27/03/2025 | Approuvé : 18/09/2025

---

## Résumé

*Sur mes traces* (Benchemsi, 2012), recueil de nouvelles à trait autobiographique, évoque la quête de soi d'une narratrice valide. Dans la maison parentale, elle remonte dans le temps et puise dans les souvenirs d'enfance pour faire son deuil tardivement. Par ailleurs, elle se sert d'un « je » à la fois subversif et contestataire pour récuser les normes ancestrales d'une société ancrée dans ses archaïsmes et revoir dans un cadre d'hommage et de reconnaissance la mort suspectée de son père. Par le biais d'une voix mêlant nostalgie, joie et sens de critique, le recueil marque un retour dans le passé pour se réconcilier avec les déchirures psychiques soulevées et retrouver le sens de la vie dans chaque nouvelle. Ainsi, le recours à l'approche psychanalytique va dans le sens de superposer l'inconscient du texte qui se confond avec celui de l'écrivaine Benchemsi et aussi avec la signification inconsciente du texte lui-même. A ce titre, la mise en scène d'un protagoniste féminin rebelle le statut subalterne de la femme marocaine, interroge non seulement les codes sociaux qui expulsent sa présence féminine de la sphère publique, mais aussi les stéréotypes adossés à la gent féminine depuis toujours. Cette étude se propose donc d'analyser les enjeux scripturaux de cette révolte militante à travers les changements psychologique de la narratrice-héroïne au fil de la narration.

**Mots-clés :** Maison d'enfance • Imagination • Récit de vie • Bibliothèque • Corps féminin rebelle



## Abstract

*Sur mes traces* (Benchemsi, 2012), a collection of short stories with autobiographical overtones, evokes the self-searching journey of a lucid and self-aware narrator. Within her parental home, she travels back in time and draws upon childhood memories to mourn, albeit belatedly. Moreover, she employs a subversive and defiant "I" to reject the ancestral norms of a society deeply rooted in its archaisms, while revisiting—through a framework of homage and recognition—the suspicious death of her father. Through a voice that blends nostalgia, joy, and critical insight, the collection represents a return to the past as a means of reconciling the narrator with her psychic wounds and of rediscovering the meaning of life in each story. In this respect, the use of a psychoanalytic approach aims to superimpose the text's unconscious dimension with that of the writer, Benchemsi, as well as with the text's own latent meaning. Accordingly, the portrayal of a rebellious female protagonist challenges the subaltern status of Moroccan women, questioning not only the social codes that expel the female presence from the public sphere, but also the long-standing stereotypes attached to womanhood. This study therefore seeks to analyze the scriptural and psychological stakes of this militant revolt through the evolving psychological transformation of the narrator-heroine throughout the narrative.

**Keywords:** Childhood home • Imagination • Life story • Library • Rebellious female body

## Introduction

En général, lors d'un processus thérapeutique où le souffrant puise dans le mot pour transcrire, à sa guise, ses maux non pas pour les valoriser mais plutôt pour les repenser en faveur d'une réconciliation plus ou moins réussie avec son présent, effectivement, l'envie de se raconter ouvertement met en perspective cette volonté implicite de se confesser dans la parole pour évacuer les traumatismes du passé et s'affranchir d'un passé pesant. Dans un cadre littéraire, l'auteur, se dote d'un sens critique pour interroger les structures socioculturelles d'une société qui se veut inégalitaire. Il peut, dans ce sens, endosser le rôle de représentant de son époque. Souvent, il se veut critique à l'égard des normes et mœurs de cette dernière et cherche à faire, par conséquent, émanciper ses concitoyens. Toutefois, ceci n'est possible qu'avec une introspection méticuleuse qui fait plonger à la fois l'auteur et le lecteur dans les souvenirs et la mémoire de celui-ci. Ainsi, dès que l'imagination démystifie, outrepassa et dynamise la logique consciente du texte, ce sont les manifestations du « ça », qui s'imposent à l'insu de l'auteur pour constituer le nœud générateur de ses réflexions et ce, en la présence de procédés narratologiques révélateurs de son inconscient tels que ses fantasmes, la fiction, les lapsus, etc. Pour sa part, Benchemsi, l'auteure du texte soumis à l'étude, en usant de sa plume pour appréhender les préjugés et la domination de la pensée masculine, tente, par-là, d'exorciser son diable interne en mettant à distance toute vision manichéenne qui pose la femme, non pas en tant qu'être indépendant de l'homme mais comme un dispositif chosifié. De la sorte, son récit accueille, salutairement, sa voix rebelle contre toutes les ségrégations sociales d'où sa

## LINHA D'ÁGUA

résilience prochaine avec les séquelles du passé. Et parce qu'elle se joue de l'extériorité de ses créatures littéraires pour amener le lecteur à s'identifier à l'inégalité qu'avaient endurée les femmes marocaines auparavant, *Sur mes traces*, loin de se cantonner à vocation cathartique, semble être « le porte-plainte » de toutes les peines au féminin. En effet, par le biais des techniques narratologiques, pour ne pas citer que la mise en abîme et les récits enchâssés que regroupe le récit-cadre, de nombreuses voix féminines entremêlant un ressenti de haine, de rage et de prise de position, revendiquent, avec audace, leur droit à l'égalité et s'affirment en tant qu'actants rivaux à leur binôme éternel : l'homme.

Incontestablement, faire appel aux souvenirs d'une enfance tourmentée met à nu autant de douleurs que de causes, qui deviennent, à leur tour, le moteur de la cure à travers lequel, nous explorerons les situations de lutte auxquelles la narratrice-auteure doit faire face.

Certainement, suite à un choc émotionnel, l'écriture est l'outil qui permet à la victime, en quelques sortes, de dépasser ses traumatismes. Par le biais de l'écriture, le corps souffrant, loin d'être le dépôt d'une production pathologique, traduit ce vœu de se reconstruire, à nouveau, dans un cadre de catharsis et de reconnaissance. Dès lors, la souffrance devient un mécanisme de libération par lequel les gens se délestent de leur malheur auprès d'une « forme possible de dévotion qui rapproche de Dieu, purifie l'âme » (Lacan, 1966, p. 90) et leur permet de gagner le salut de leurs corps déchus. De cette figure recherchée, le mal se décline en un trouble psychique qui met à mal une réalité tapie notamment dans le champ du langage. Notons sur ce point que, souffrir à cause de l'autre, nous transfère une image spéculaire par laquelle émerge le sujet parlant de sa propre douleur.

Par ailleurs, nous identifions dans *Sur mes traces*, ce désir clairvoyant de « reconstruire et créer un style vraiment neuf » (Didier, 1981, p. 31) pour découvrir un corps unifié et singulier. Celui-ci, matérialise ce souhait de plonger en soi pour relater, à sa manière, des souvenirs tels qu'ils sont vécus. À travers un « je » complexe, l'auteure marocaine Rajae Benchemsi met l'accent sur une voix féminine prise en otage par une enfance mouvementée. À ce niveau, la transcription de ses sentiments les plus intenses au fil de son recueil, constitue une friche de recherche inhérente aux paradoxes du quotidien marocain et à cette réalité de garder vivant en mémoire nos défunts tel est l'exemple de l'image idyllique qu'avait suggérée Benchemsi lors de sa description méticuleuse de son père, décédé encore jeune dans sa nouvelle intitulée *L'Épître à mon père*. Pouvons-nous, de ce fait, se focaliser sur son désarroi existentiel au fil de la narration ou s'agit-il plutôt d'un processus de conciliation à travers lequel elle cherche à se rétablir auprès du flot de ses souvenirs ? En l'absence de *l'identité de nom* entre auteure, narratrice et personnage principal, considérons-nous toujours *Sur mes traces*, un récit à trait autobiographique ? Dans quelle mesure l'espace de la maison parentale contribue-t-il à la délivrance de l'auteure marocaine de ses souffrances ?

## 1 Le choix de l'approche psychanalytique

Avant de présenter notre étude, nous aimerions rappeler les motivations à l'origine de notre recherche ainsi que les raisons ayant suscité notre attention pour le choix non seulement de la production marocaine comme sujet d'investigation mais aussi de l'approche psychanalytique adoptée. Sûrement, le fait de s'interroger sur les enjeux majeurs de la production féminine n'est guère fortuit. Bien au contraire, il émane d'une réflexion qui trouve sa genèse dans ce lien extrêmement interactif entre le récit, la critique de la réalité sociale et la condition subalterne de la femme marocaine. Ceci dit, la pertinence avec laquelle Benchemsi, a mis en évidence son vécu tourmenté, nous pousse à repenser le rôle qu'occupait la femme marocaine depuis toujours. Et, c'est bien autour de ce rapport dominant-dominé que nous nous sommes confrontés à des problématiques étroitement liées à la question de l'équité et aux rapports sociaux de genre qui sont d'ailleurs souvent fondés sur la hiérarchie et le pouvoir attribué aux hommes au détriment des femmes dans des espaces, à la fois, ouverts et fermés : l'espace de la maison et celui de dehors.

Par ailleurs, l'audace et la détermination avec lesquelles sont dévoilées les traumatismes, sous le signe féminin, concrétise une prise de position contre tous les clichés d'autrefois. Sur ce volet, la création littéraire comme vecteur d'enquête où s'instaure le pouvoir des mots et le vœu de voir la femme reconquérir son propre corps et son identité suspendue s'impose tout naturellement car en tant qu'être autonome et libre, elle apparaît digne d'exprimer ses propres désirs sur fond d'estime et d'estime de soi. A ce propos, la récurrence du corps féminin ligoté par les archaïsmes est, en effet, à comprendre comme symbole non plus de réclusion mais, au contraire, de révolte et d'affirmation de son existence. Cela justifie le choix du personnage féminin comme fil conducteur de notre analyse à l'image d'Ariane qui forme le pivot de celle-ci.

Vue comme étant coupable de son malheur et de l'abus auquel elle est soumise, la femme refuse catégoriquement d'évoquer ouvertement de telles expériences par peur d'être rejetée à nouveau ; ce qui explique sa déréliction physique et psychique. Toujours est-il qu'en cherchant à découvrir le déni au féminin et à mettre à nu l'injustice sociale à laquelle la femme exploitée est condamnée, nous avons opté pour une auteure militante qui a eu l'audace d'exposer ouvertement son intimité, en transcrivant, sur un ton subversif, ses traumas tributaires de son indignation à un ordre injuste, qui empêche la femme, depuis toujours, d'agir et interagir à sa façon.

Effectivement, le personnage de la narratrice tel que nous allons aborder marque un retour lourd de l'événementiel qui « [...] donne plus de visibilité à la misère du monde » (Zekri, 2006, p. 66) et ce, dans le but de créer un sens à partir du « déjà-là du monde ». La sublimation de ses souvenirs par le biais de l'écriture, procure à son recueil une tournure de littérisation où ses désirs inconscients cherchent avant tout de se libérer. A travers cet outil de création littéraire, la narratrice ne se limite pas seulement à partager sa propre vision, mais cherche aussi à dire ce qui la ronge de l'intérieur. L'expression de soi, acte conscient, est la transcription

artistique par laquelle l'inconscient et la mythologie de l'auteure sont traduits de façon inconsciente d'où l'apport de la psychanalyse. Loin de se cantonner à sa dimension ludique, *Sur mes Traces* s'alimente autour d'une vision anticipatrice d'un futur prometteur dans lequel la narratrice fait son deuil.

Dans un cadre subjectif, la narratrice-auteure « met en mot la réalité » (Zekri, 2006, p. 65) de son vécu et instaure, par-là, un espace virtuel où l'épaisseur psychologique de son tempérament rend l'analyse plus compliquée. Nous étudierons les enjeux scripturaux de cette prise de conscience à la fois implicite et explicite à travers ses changements psychologiques. A ce niveau, Jean Bellemin Noël nous propose, dans la psychanalyse textuelle (1985), la superposition de l'inconscient du texte qui se confond avec celui de l'écrivain et avec la signification inconsciente du texte littéraire. Pour cela, l'étude de l'inconscient du texte reposera donc sur une fusion d'une part entre la biographie et le vécu inconscient et d'autre part, entre la vie sociale et la vie intime de l'écrivaine. Nous visons le texte, le choix des mots ainsi que les structures syntaxiques. Dans la même optique, nous vous renvoyons à l'autobiographie fictive d'Assia Djébar, *L'amour, la fantasia* (1985) : c'est plutôt en réaction à son absence de l'histoire coloniale malgré sa participation effective à la liberté de son pays que l'écrivaine cède la parole à la femme algérienne pour retranscrire sa lutte engagée contre le colonialisme. *L'amour, la fantasia* se veut alors un cri pluriel où le fictif se mêlant au réel lors de la narration des faits relatés, réécrit autrement l'histoire officielle en ce qu'elle accorde plus d'importance à la participation de la femme à l'indépendance de sa patrie. Et parce qu'elle se sert de l'extériorité de ses créatures littéraires pour amener le lecteur à s'identifier à l'inégalité que supportaient ses grands-mères auparavant, son texte, à l'instar de tous les textes féminins magrébins, semble être un témoignage cru de leurs peines sociales. Soulignons que dans les récits « intérieurs »<sup>1</sup> où les écrivaines s'identifient à leur personnage principal, c'est en effet, leur indignation contre ce regard marginal projeté à leur égard qui est mis à nu d'où son écho avec *Sur mes traces*.

Ceci dit, la récurrence de l'image du personnage problématique féminin souffrant, s'offre comme indice patent qui l'insère dans son histoire et dans l'histoire universelle en tant qu'adhérant actif dans le monde où il interagit. De ce fait, la disposition alternative de la psyché d'une société ancrée dans ses mœurs séculaires, relève des habitus<sup>2</sup> sexués comme l'affirme Bourdieu dans *La domination masculine* (1998) et entre en interaction avec le déni de ce régime mysogène qui relègue la femme au second plan. De par la présence effective d'une narratrice omniprésente qui dévoile son enfance traumatisée après le départ imprévu de son père, la véracité de son histoire, de par son cachet sincère, implique le lecteur et le rend complice davantage. Dès lors, il paraît judicieux de déconstruire le mécanisme de l'écriture dans le roman

---

<sup>1</sup> Dans *La Critique Littéraire au XX siècle* de Tadié et à la page 154, Lukács nous renvoie à ce « roman de l'intériorité -qui- marque que le héros refuse de se réaliser dans le monde, se réfugier en lui-même, et juge le combat avec l'extérieur impossible [...] c'est le roman de la désillusion. Ce désaccord entre le héros et le monde se manifeste de la manière la plus totale dans le temps ».

<sup>2</sup> Concept emprunté à Bourdieu

choisi pour mieux cerner le déploiement de la souffrance, leitmotiv de la création littéraire féminine marocaine. Sur ce point, pour quelle raison considérons-nous *Sur mes traces* un recueil de vie ?

## 2 Sur mes traces, un recueil de vie à caractère d'un journal intime

Nul doute, chaque auteur a sa façon de rédiger son récit de vie. Ainsi, *l'identité du nom* entre le nom du personnage et le nom de l'auteur conclut qu'il s'agit d'une autobiographie selon le pacte Lejeunien. Cependant, *Sur mes Traces* nous semble difficile à définir son genre vu que son auteure n'envisage pas clairement qu'il s'agit d'un écrit sur sa vie. En effet, le leitmotiv de rédiger une autobiographie va avec ce besoin sous-jacent de se comprendre soi-même afin de se réconcilier avec son présent. Benchemsi, pour sa part, puise dans son enfance pour la transcrire, à sa guise, en y choisissant des faits fatidiques tel le cas de la mort mystique de son oncle qui, en se renfermant sur lui-même durant cinq ans, « s'abîma- salutaire- dans l'attente du retour de Dieu » (Benchemsi, 2012, p. 43). Notons, en effet, que par le procédé de la remémoration, elle revient, en nostalgie, sur ses douleurs et les repense pour marquer, partant, son deuil en l'arrivée de sa fille « Famou- qui- a achevé de -lui- réconcilier avec la vie » (Ibid., p. 31). En faisant d'elle-même l'objet de son écriture, elle transcende la sphère individuelle, dévoile ses peines et s'expose à l'étude de tout un chacun. Sa plume contestataire dévoile cette volonté concrète de transgresser le statut occulté qu'avait occupée la femme marocaine au sein d'une « société patriarcale, féodale, cynique, hypocrite et corrompue » (Gontard, 1993, p. 345). A ce propos, elle déclare :

Ce qui en propre n'appartient qu'à moi, n'intéresse que moi. Pourtant est-il possible de n'écrire que pour moi ? [...] Je suivrai cependant une trace qui ne me trompe pas et qui, plutôt que de me mener vers l'objet de ma quête, me mène vers moi-même. Parole ou écriture ? Double illusion. Ressasser ses souvenirs. Déstructurer les strates de la mémoire afin de la réorganiser [...]. Je revêts enfin mon habit de lumière ! (Benchemsi, 2012, p. 23)

En transcrivant son vécu, elle nous confronte à ses idées personnelles, cherchant, de la sorte, à se libérer de ses inhibitions. Ainsi, durant les quatre nouvelles que constituent le recueil, elle ne cesse plus de nous glisser des indices qui nous renvoient à sa présence valide.

Sombrée dans le déni depuis la mort subite de son père « Benchemsi » (Benchemsi, 2012, p. 25), elle s'oppose à cette réalité amère en créant une autre qui lui est propre et à laquelle elle se rattache de toutes ses forces dans l'ultime but de mettre terme à son calvaire « qui a duré plus de trente années » (Benchemsi, 2012, p. 25). Auprès des indicateurs temporels « aujourd'hui » et « à présent », la narration oscillant le « je » d'une narratrice à la fois enfant et adulte, instaure une distanciation et une prise de recul aux histoires relatées. En épousant le dispositif d'un journal intime, les micro- récits datés semblent un acte personnel intime qui nous rapproche d'une femme en confession pour son bien-être. Si Françoise Simonet-Tenant (2001)

conçoit le journal intime comme étant une réaction à un acte brutal qui survient « lorsque l'identité du sujet se voit mise en danger, ou tout au moins, se trouve dans une situation de vulnérabilité » (p. 92), Benchemsi, se sert aussi de cette technique narratologique pour se débarrasser de ses séquelles et récupérer l'équilibre à sa psyché troublée :

A la lisière du temps et de l'histoire, mon imagination, de mots et de sons, se répand dans les esprits et érige le songe des enfants. Ses mille et une nuits. Ses dômes de couleur aux sept princesses. Ses voyages inaccessibles. Ses océans sans rivage. Enfin, quelques fois seulement, ses extases (Benchemsi, 2012, p. 5-6).

Par le pouvoir du mot, la narratrice-autrice sort d'elle-même et nous représente un autre monde dans le souhait de quitter celui de la contingence et de la déréliction. Auprès des toponymes<sup>3</sup> et des dates de naissance de son père et de son décès à titre d'exemple, elle nous rapporte une période de son enfance et son écriture paraît, par-là, une renaissance salvatrice d'où son trait intime. Sur ce point, Son recueil se veut plus un journal intime qu'un texte de vie dans la mesure où il épouse le dispositif du calendrier chevauchant les micros récits entre deux narrations externe et interne : celle du personnage-enfant et celle de la narratrice-adulte.

### 3 Faire le deuil en mémoire d'une figure parentale émancipée

Le recueil de nouvelles *Sur mes traces* nous plonge directement dans un univers féérique et déchirant à la fois. Les micro-récits sélectionnés abordent les traumatismes d'une auteure en quête d'un hommage à la mémoire de son père et aussi dévoilent une prise de conscience engagée où le lecteur est invité à repenser l'histoire narrée dans le cadre d'une critique sociale. Loin de se limiter à sa fonction cathartique, l'acte d'écrire tel qu'il est perçu chez elle, devient une théâtralisation discursive par laquelle elle met en scène les écheveaux d'une écriture narcissique, piquante et subversive à la recherche des pistes de réflexion inhérente à son vécu intime et ce, en son rapport avec le contexte dans lequel elle vit et évolue. Ainsi, s'institue une interrogation autour d'un « je » subjectif et valide qui, en combinant l'histoire, le réel et les traumatismes émotionnels, attribue aux faits relatés une pluralité de sens où les signes verbaux faisant partie d'un système cohérent, semblent porteurs des réflexions engagées préfigurant l'expérience d'écrire.

Mélancolique et désenchantée, Benchemsi remonte à son enfance et ne trouve que sa mère Khadija pour l'aider à identifier les traits distinctifs d'un père authentique, mort quelques années après sa naissance. En se référant à ses descriptions méticuleuses, elle lui dépeint, en puzzle, un cliché original auquel nous reconnaissons un caïd hors norme, ayant une personnalité déterminée et bienveillante vu « sa culture hétéroclite [...] sa modernité d'avant la lettre [...] sa lutte acharnée contre l'occupant à deux reprises à leurs serres » (Benchemsi, 2012, p.26). De ce profil atypique, son père qui « désirait des filles et Dieu -lui- en accorda sept » (Benchemsi,

---

<sup>3</sup> Un bon nombre de lieux valides peuplent le recueil des nouvelles pour ne pas citer que Meknès, la ville natale de l'auteur Benchemsi.



2012, p. 25) formait en compagnie de sa femme un couple moderne d'un Maroc des années 1928, une époque marquée au fer rouge par des lois rigides et une vision égocentrique à l'égard de la femme. De par cette complicité conjugale entre les conjoints découle une critique d'un héritage séculaire qui conçoit la suprématie de l'homme comme étant un droit non simplement légal mais aussi acquis. Justement dans la nouvelle intitulée *L'épître à mon père*, Benchemsi aborde la mort de son père et s'aperçoit, avec amertume, que tout en elle était suspendu dès son départ imprévu d'où l'enjeu d'une résilience prochaine après une longue durée de deuil. Si dans les mots, elle arrive à se libérer de son chagrin intensif, c'est parce qu'elle a voulu, d'une part, garder en mémoire l'image d'un père militant, et d'autre part, se détacher d'un monde chaotique où la notion de l'honnêteté n'a plus de valeur. Sur un ton sarcastique, elle nous raconte les circonstances douteuses de son enterrement et nous pénètre par le biais d'un discours dérouté dans les rouages d'une société corrompue et malsaine :

Tu [son père] mourus à Meknès. Dans ta ville natale. Ville où tu devais prendre tes nouvelles fonctions. Tu avais entamé une lutte contre la corruption et c'est déjà pour cela que tu fus muté de Fès à Meknès [...] Tu mourus avant l'aube, la veille de la fête du trône (Benchemsi, 2012, p. 27).

De cette prise de conscience réfléchie, Benchemsi entend porter ses critiques contre une société puritaine qui refuse de s'ouvrir sur d'autres civilisations malgré le passé glorieux des croisades islamiques. Par le procédé d'un retour en arrière, elle cherche à « déstructurer les strates de la mémoire afin de la réorganiser » (Ibid., p. 22) dans le cadre d'une prise de position. En effet, l'affaire du servant qui a dupé son père en lui volant « plusieurs volumes qu'il vendit à des oulémas » ne va que mettre à nu les paradoxes d'une tranche sociale de la société marocaine, ancrée dans ses conduites désuètes. En dépit de sa couleur noir, M'Barek, le servant, veille sur son apparence physique afin de « se faire passer pour un shérif alaouite -et-éloigner tout soupçon » (Benchemsi, 2012, p. 24). De cette scène à la fois poignante et comique, se forge un modèle ironique de l'esclavagisme à la marocaine où seules les familles bourgeoises en bénéficient pour se vanter et s'exhiber auprès de leur fortune.

Selon la perception de Heidegger, le monde réel est fortement marqué par la duplicité<sup>4</sup> et le formalisme puisqu'il s'agit d'adopter des convenances, et de se conformer au modèle imposé par le « on » sous peine d'exclusion. Benchemsi étale son intimité condensée de sens et s'aperçoit authentique en ses réactions et interprétations personnelles. En s'inspirant de la fiction, elle se dégage de sa passivité et reflète une sensibilité particulière à s'extraire de l'immédiateté pour revoir le passé autrement. Soulignons qu'on ne peut imaginer à partir de rien, que l'imagination a besoin d'un support, et que la construction d'un monde imaginaire nécessite non seulement un apprentissage et une expérimentation personnelle mais aussi une perception critique concernant les événements dits. Alain (1916), dans *Eléments de philosophies*, constate que le rôle de l'art est capable de nous aider à construire des mondes

---

<sup>4</sup> Il est question d'une duplicité, nommée aussi neutralité bienveillante où le monde porte un masque. Ainsi, le soi disparaît dans l'indifférenciation et dans le « on » alors que dans le monde de l'imagination, l'exception n'est pas condamnable.



imaginaires en vue d'obtenir une saisie du réel enrichie. En effet, tout ce qui se présente à nous dans le champ littéraire provient en fait de la recombinaison, du réarrangement d'éléments qui ont été expérimentés dans la réalité, vécus dans le passé, et qui proviennent, de la mémoire.

Benchemsi, se servant de ses souvenirs d'enfance, nous identifie à une fille joyeuse et assoiffée de lecture sous l'encouragement d'un père affectueux :

A Rabat mon enfance fut heureuse et j'entends encore mes cris de joie dans les rues du quartier de l'Agdal où nous habitons alors une villa où j'appris à reconnaître ta bibliothèque qui demeura longtemps comme un mystère indéchiffrable mais qui m'initia, par intuition, à l'univers alors pour moi simplement inconnu et magique, de cette culture arabe et islamique [...] (Benchemsi, 2012, p. 26).

De par son intellectualisme hétéroclite, Rajae Benchemsi apprend aussi de son père le sens de l'autonomie ce qui va lui permettre dans le futur de préserver son identité féminine malgré les règles rigides de la société patriarcale qui conçoit l'émancipation de la femme à mal à sanctionner. En contrepartie, Laïla, personnage principal de *Une femme tout simplement*, s'apercevant une fille abandonnée en l'absence d'un repère parental, nous dresse, sous le signe de la critique, l'image d'un père incapable de verbaliser son amour parental par peur d'être ridiculisé par ses proches : tyrannisé par son héritage conservateur et son esprit libéral, il finit par refuser toutes les formes de la modernité et décide d'éduquer sa progéniture suivant le modèle traditionnel de ses aïeuls :

[le père de Laïla] souffrait de son incapacité à adopter une ligne de conduite harmonieuse, et cela se traduisait par un comportement tantôt souple, tantôt inflexible. Notre relation en devenait passionnelle, conflictuelle » (Trabelsi, 1995, p.11).

De cette déchirure mentale qu'engendrait l'attitude du père de Laïla, découle un mal-être dont souffraient, depuis toujours, toutes les sociétés piégées entre deux cultures différentes. Une injustice familiale à laquelle l'itinéraire réussi de Benchemsi se réfère intelligemment pour nous amener à repenser, avec brio, l'héritage ancien d'un contexte en mutation qui participe favorablement à la pérennité du pouvoir masculin. Pourtant, il serait judicieux de questionner les mécanismes qui ont contribué à l'épanouissement de ce père-Caïd, hors norme, sachant bien qu'il est né et a grandi dans une période frappée par ses archaïsmes et ses stéréotypes, celle du colonialisme français.

Dans un autre cadre, nul doute, l'espace clos de la bibliothèque familiale, de par sa dimension conviviale, est un coin de savoir en ce qu'il permet à Benchemsi d'acquérir les outils d'analyse qui vont lui faciliter, par la suite, l'ouverture sur d'autres mentalités, là où la notion de l'intersubjectivité paraît la condition sine qua non d'un brassage culturel pacifique, accueillant et enrichi.

## 4 La maison d'enfance, la bibliothèque : lieu d'imbrication des langues et des cultures

Si le temps accompagne l'évolution de la trame narrative dans un récit, l'espace, de par sa valeur symbolique, est chargé également de sens qu'il faut souligner auprès des interactions des actants. L'espace romanesque (Mitterrand, 1999, p. 50), de son côté, est un lieu personnifié car il reflète les caractères des personnages et s'avère être, sous cet angle, une passerelle virtuelle entre leur vécu et les images véhiculées. L'espace dans *Sur mes traces*, loin d'être une toile de fond, se téléscopie autour des réminiscences mouvementées et se nourrit auprès d'une voix narratrice en quête de son bien-être. Effectivement, l'espace de « la maison d'enfance » représente pour Benchemsi un refuge de stabilité dans lequel elle constate, avec un temps de présent, que « la vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison » (Bachelard, 1961, p. 26) parentale et ce, à l'abri d'un extérieur néfaste. Sur un ton de méditation, le foyer natal est souvent décrit dans des fragments entremêlant nostalgie, tristesse et prise de conscience :

Debout face à la bergerie, je suis-là, dans l'éloignement de toute pensée. Je ne pense à rien. Ou plutôt à rien de précis. Je laisse à mon instinct le soin d'orienter mes désirs. Je ne sais où entrer en premier lieu ; dans la maison de mon enfance ou dans la petite maison blanche où vécu mon oncle ? (Benchemsi, 2012, p. 35)

De cet attachement psychique à l'espace de la maison, repenser ce rapport intrinsèque entre l'identité de la personne, la construction de sa personnalité et ses traumatismes qu'elle peut accumuler depuis l'enfance est mise à nu. À ce titre, pouvons-nous déduire que Benchemsi revisite les coins intimes de son enfance pour rompre avec ses souffrances ?

Pareillement dans un autre exemple, le foyer parental paraît pour Khadija, personnage principal de *Cérémonie*, un repère fixe qu'il lui permet de revenir chez ceux qui lui offrent l'abri et la sécurité dont elle a besoin après son divorce : ses parents. L'expression de « la seule maison possible » (Chami, 2017, p. 7), revient tel un refrain tout au long du roman, indice tangible de sa stabilité psychique. Dans la nouvelle intitulée *L'interprète des éphémères*, l'endroit ferme de la bibliothèque se veut un coin herméneutique vu la diversité de ses références culturelles et son rôle déterminant dans la construction et le rebondissement de l'histoire narrée. Benchemsi pour qui l'espace est le support autour duquel tourne les autres éléments du récit y compris celui du temps, estime que « loin d'être indifférent, l'espace dans un roman s'exprime [...] dans des formes et revêt des sens multiples jusqu'à constituer parfois la raison d'être de l'œuvre » (Benchemsi, 2012, p. 24). Chargée de significations, la bibliothèque, loin de se limiter à sa vocation ludique, est plutôt liée aux réactions engagées des personnages imaginés. Chez la femme de son oncle, décédée il y a des années, Benchemsi nous accompagne lors de sa visite à sa bibliothèque et nous fait part de sa curiosité intellectuelle :

J'[l'auteure Benchemsi] entrai dans la qubba. Je m'assis et regardai tous ces volumes. J'étais je l'avoue très perplexe à l'idée d'entrer dans l'intimité d'un être après sa mort. [...], je laissai libre cours à mes déambulations mentales avant de m'autoriser à passer à l'acte (Benchemsi, 2012, p. 7).

Par le biais d'une critique reproductive, Benchemsi s'insurge contre les discriminations sociales et fait renaître des personnages polémiques pendant sa lecture à certains livres de la bibliothèque à son oncle. Tel Balzac, elle se sert de l'observation voire de l'imagination et nous dépeint avec une prise de conscience, la figure d'une jeune fille dont le regard noir et atemporel en dit long sur un malaise existentiel. En le baptisant par un prénom qui préserve son identité féminine, le personnage de Nadia se distingue en cette femme effacée qui, se trouvant reléguée à ses tâches ménagères, demeure, à jamais, mineure et impassible dans les yeux des siens. Telle qu'elle est exposée dans le récit, l'image de Nadia remplit, de ce fait, une fonction informative dans la mesure où elle devient le médiateur entre la pensée réactive de l'écrivaine et la réalité morne d'un Maroc médiéval. Ne cherchant ni à plaire son lecteur ni à combler un vide dans la narration, le portrait de Nadia dévoile les paradoxes d'un contexte où il est question d'une décomposition d'un destin irrémédiable : celui de la condition subalterne de la femme marocaine. En cela, Nadia s'adonne comme symbole pour repenser l'irreprésentable tout en maintenant sa transcendance, et se définit, par ailleurs, comme un pont entre le monde des idées et le monde sensible : loin d'imiter le réel, ce qu'elle « donne, c'est à penser, de quoi penser », là où Benchemsi nous apprend à travers la création de Nadia à revisiter le passé auprès d'un retour sur soi et sur la vie sociale.

Ainsi, *Sur mes traces* donne plus de consistance et d'existence au réel, car « ce n'est pas l'art qui imite l'art mais la nature qui imite l'art ». Nadia devient alors une puissance d'illusion au point de s'incorporer aux événements réels et mener, partant, le lecteur à interroger la version officielle. Simultanément et à l'image d'un démiurge, Benchemsi attribue à un personnage masculin le prénom de Rahim et le qualifie de gentilhomme vu son esprit éveillé et sa tenue occidentale. A l'encontre du modèle classique, en compagnie de Nadia, tous les deux constituent un couple atypique et harmonieux d'où son écho avec celui de ses parents. Revenant à l'espace de la bibliothèque, celui-ci matérialise un champ fertile de socialisation et d'échange équitable « où deux langues, l'arabe et le français, se côtoient le plus naturellement du monde ». Selon Bachelard (1961) l'espace suggère plus d'informations et de souvenirs tandis que le critère du temps se veut un « temps abstrait » qui manque de consistance et d'un repère réel. De ce fait, la bibliothèque se lit donc comme étant une « localisation de souvenirs » (p. 27) qui déclenche une avalanche de souvenirs en vue de réconforter les troubles de Benchemsi lors de son immersion dans son vécu tourmenté. En effet, nombreuses sont les indications temporelles citées dans la nouvelle ce qui lui permet de revivre une intimité partielle car « plus urgente que la détermination des dates est, pour la connaissance de l'intimité, la localisation dans les espaces de notre intimité » (Bachelard, 1961, p. 28). Pour leur part, les lieux et les objets comme le cimetière, le tombeau de son père, le jardin de la maison d'enfance, le nom de ministre français Michel Jobert, le salon et la bibliothèque témoignent d'un passé révolu certes, mais se veulent en même temps les porteurs concrets de la mémoire familiale autour desquels les nouvelles se tissent.

De ce constat, la bibliothèque, de par son rôle et instructif, concrétise un champ vaste d'intersubjectivité où ce rapport à l'autre dépasse ce cadre physique pour en parler d'une

relation authentique entre les consciences. En partageant un monde imaginaire avec un lecteur hétérogène sans pour autant que les points de vue soient interchangeables contribue à persévérer sa singularité d'où cette imbrication pacifique avec d'autres cultures et d'autres appartenances ethniques. Une vision rebelle, dont puise Benchemsi pour critiquer la vision égocentrique des sociétés occidentales qui ne se lassent pas de manifester leur vœu de s'y imposer en tant que modèle à suivre pour les peuples colonisés, est forte manifestée dans ce passage :

[la bibliothèque de mon père] [...] demeura longtemps comme un mystère indéchiffrable mais qui m'initia, par intuition, à l'univers alors pour moi simplement inconnu et magique, de cette culture arabe et islamique que tu acquis auprès de ton père[...] puis à l'université de la Qaraouiyyine » (Benchemsi, 2012, p. 25-26).

Loin de se faire piéger dans les méandres du conformisme et la dissolution de la singularité, Benchemsi se sert d'un « je » de sympathie, expression empruntée à Rousseau, pour s'ouvrir à l'humanité tout entière et devenir un médiateur entre moi et le lointain. De ce sentiment d'attraction spontanée entre les êtres fonde toute la moralité authentique. Bergson creuse la notion de sympathie jusqu'à la concevoir dans son acception générale qui s'ouvre à tout ce qui vit et à tout ce qui est sensible d'où sa distinction de l'amitié, celle-ci supposant la réciprocité, échoue lors du contact des tempéraments différents. Ainsi, la bibliothèque se métamorphose en un berceau d'altérité favorisant la dispersion de la conscience dans la conscience commune à travers « la neutralité de bienveillante » selon la perception d'Heidegger. De cette dispersion intersubjective entre les consciences, l'être humain n'existe qu'à peine et ne se sent interpellé par rien quoiqu'il soit le degré du désaccord. D'ailleurs, la lecture des livres d'un tel calibre comme ceux de « Maurice Blanchot et de Georges Bataille » (Benchemsi, 2012, p. 29), permet à Benchemsi de ressusciter son passé non pas pour le glorifier mais pour pouvoir le repenser sous le signe du féminin.

## Conclusion

Historiquement, le domaine littéraire était jalousement réservé à la gent masculine. Les femmes, perçues comme « sexe inférieur », étaient exclues de cet espace de pouvoir, excepté quelques écrivaines qui ont pu y accéder malgré la misogynie à l'œuvre dans leur société. Dans ce contexte conflictuel, l'accès de la femme marocaine au domaine de l'écriture, de par son aspect transgressif aux frontières du symbolique de genre, devient l'outil par lequel la présence effective du personnage féminin dans le récit au féminin acquiert une réclamation universelle contre toutes les formes d'oppression sociale dont souffraient sans cesse les femmes dans le monde. La transcription de leur malheur pesant, telle qu'elle est perçue, vécue et racontée par des voix malmenées par le poids écrasant de la tradition et par la pression du système social, devient l'instrument par la domination masculine est interrogé.

Bien évidemment, étudier *Sur mes traces* permet de dégager l'empreinte de l'affect du texte, traduisant l'épuisement du corps et de l'esprit de son écrivaine Benchemsi. Ainsi, nous

reconnaissons sa volonté consciente de renaître à nouveau pour se découvrir, par la suite, un corps libéré. Celui-ci verbalise ses peines auprès d'un « je » authentique qui « se précipite en une forme primordiale, avant qu'il ne s'objective dans la dialectique de l'identification à l'autre » (Lacan, 1966, p. 90), dans le but d'honorer une voix prise en otage par un héritage injuste et anarchique. A ce niveau, le dévoilement de ses émotions bouleversantes constitue un terrain de recherche inhérent aux paradoxes du vécu marocain et à cette réalité à se confesser dans le mot. C'est sans doute là que l'acte d'écrire se charge de sens dans la mesure où il confère une sorte de puissance à notre auteure sous le choc des mœurs transmises d'une génération à une autre. Dès lors, le processus de l'écriture devient, dès lors, le dépôt de son malaise qui, dans le cas de sa libération de son passé fardeau, mène à la résilience et à un recouvrement d'équilibre, débouchant sur une voie soi-disant saine.

Face à cette position rétrograde, la voix rebelle de Benchemsi s'inscrit dans une dynamique de réflexion où le statut occulté de la femme est interrogé, avec acuité, dans toutes les sociétés myogènes. Soulignons ainsi que sa narration piquante configure un terrain autotélique où se constitue un champ de sens produit par le contact de ses outils à la fois narratifs et langagiers. Cette orientation littéraire authentique matérialise « une prise de position devant l'histoire et la société » dans un processus d'auto-représentation où elle alterne entre la fiction et le réel pour dépeindre le mal d'une femme marocaine sous ses divers aspects. Elle ne songe pas à communiquer ses douleurs mais cherche avant tout à réfléchir sur tout ce qui a contribué aux paradoxes de la société marocaine.

Il revient à dire que dans les nouvelles analysées, la fiction loin de se limiter à sa fonction reproductrice assure une médiation entre la réceptivité de la sensibilité et la spontanéité de l'entendement. De ce fait, la voix engagée de la narratrice-auteure s'engage dans sa propre vie pour réclamer sa prise de position au lieu de ressasser le passé. De par son action réactionnaire, elle ne se limite pas seulement à transformer le monde, elle se transforme elle-même en un actant rebelle à tout système totalitaire et son recueil de nouvelles apparaît donc comme un miroir dans lequel elle se contemple et s'arrête sur le mal dont elle endurait depuis la perte de son père. D'ailleurs, secouer le cliché d'autrefois en la présence atypique d'un couple moderne, complice et amoureux, celui de ses parents, s'avère une obsession caractérisant la production féminine contemporaine. Justement, le personnage féminin de Nadia, manifestant des blessures symboliques, participe à la contribution d'une représentation esthétique de la complexité de son quotidien. En se fixant un idéal dont il faut se rapprocher mais qui semble difficile à réaliser, Benchemsi fait corps avec son malheur et conteste, par-là, le régime installé et les traditions en pratique. Par ailleurs, l'ambivalence d'une voix alternant douleurs féminines et tendances castratrices lui confère une dimension androgynique dans la mesure où sa narration oscille entre l'expression de ses douleurs et la dénonciation de la tendance sadique que la société attend des hommes.

## Bibliographie

BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1961.

BENCHEMSI, R. *Sur mes traces*. Rabat : Marsam, 2021.

CHAMI, Y. *Cérémonies*. Paris : Actes Sud, 2017.

DIDIER, B. *L'écriture-femmes*. Paris : Éditions Puf / Ecriture, 1981.

GONTARD, M. *Le moi étrange : littérature marocaine de langue française*. Paris : L'Harmattan, 1993.

LACAN, J. Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je. In : LACAN, J. *Écrits*. Paris : Seuil, 1966, p. 93-100.

MITTERAND, H. *L'illusion réaliste de Balzac à Aragon*. Paris : Presses Universitaires de France, 1999.

SIMONET-TENANT, F. *Le journal intime-genre littéraire et écriture ordinaire*. Conde-sur-Noireau : Tétraèdre, 2001.

TRABELSI, B. *Une femme tout simplement*. Rabat : Eddif, 1995.

ZEKRI, K. *Fiction du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*. Paris : l'Harmattan, 2006.

---

Artigo / Article

# O cronotopo da choupana e a mulher estrangeira que escreve no Portugal setecentista: cronotopoanálise do prefácio de *Aventuras de Diófanos*, de Teresa Margarida da Silva e Orta

*The chronotope of the hut and the foreign woman who writes in 18th-century Portugal: chronotope analysis of the preface of Aventuras de Diófanos by Teresa Margarida da Silva e Orta*

---

**Letícia dos Montes Melo** 

Universidade de São Paulo, Brasil

leticiamontes@usp.br

<https://orcid.org/0009-0009-7520-9937>

---

**Pedro Alves** 

Universidade de São Paulo, Brasil

pedrorev@usp.br

<https://orcid.org/0009-0007-8648-3523>

---

Recebido em: 30/04/2025 | Aprovado em: 21/10/2025

---

## Resumo

Este artigo busca traçar uma análise dos elementos de espaço e tempo, guiada pelas Teorias do Texto do Círculo de Bakhtin, no prefácio-pedido de desculpas do romance português oitocentista *Aventuras de Diófanos*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, autora luso-brasileira estrangeirada, de forma a compreender as estratégias textuais da escritora no que se denomina cronotopo. Aqui, se analisarão as relações espaço-temporais presentes no prefácio, que se caracteriza por ser uma justificativa à obra que se segue, explicitando-se a relevância do conceito de paratexto para a análise, para que se discuta elementos como a posição social da mulher no século XVIII, a escrita e a publicação femininas no Portugal setecentista, e uma conexão entre os estudos das literaturas de autoria feminina e da análise do discurso.

**Palavras-chave:** Análise cronotópica • Literatura feminina • Escrita de si



## Abstract

This article aims to provide an analysis of the elements of space and time, guided by the Textual Theories of the Bakhtin Circle, in the apology-preface of the 19th-century Portuguese novel *Aventuras de Diófanés* by Teresa Margarida da Silva e Orta, a foreignized Luso-Brazilian author, in order to understand the writer's textual strategies within what is termed chronotope. Here, the space-time relations present in the preface will be analyzed, which is characterized as a justification for the following work, so that elements such as the social position of women in the 18th century, female writing and publication in 18th-century Portugal, and a connection between the studies of women's literature and discourse analysis can be discussed.

**Keywords:** Chronotopic analysis • Female literature • Self-writing

## Introdução

Segundo Bakhtin (1993, p. 211), o cronotopo é a “interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura”. Diante disso, pode-se afirmar que o tempo e o espaço são indissociáveis dentro dessa categoria, e essa indissociabilidade fundamenta certas formas literárias como *conteúdo* e *estrutura*. O prefácio, considerado uma espécie de texto-moldura que antecipa sentidos, orienta a leitura e estabelece um horizonte de interpretação, também se organiza segundo um cronotopo próprio. Nesse sentido, analisar o prefácio de *Aventuras de Diófanés*, escrito pela própria autora, permite investigar o modo como ela mesma simultaneamente comenta, legitima (ou não) e reinscreve o seu texto no espaço discursivo de sua época, revelando as tensões entre as questões de autoria, gênero e recepção que permeiam a sua obra.

Integrando o conjunto de enunciados que circulam o texto principal, o prefácio participa de sua órbita sem se confundir com ele. Denominado por outras tradições como paratexto, pode ser compreendido na perspectiva bakhtiniana como um enunciado concreto, compartilhando com a obra a mesma condição dialógica do texto (Bakhtin, 2016, p. 103). Isto é, o prefácio não somente introduz a obra, mas intervém na própria construção de seus efeitos de sentido, instaurando uma relação dinâmica entre autora, obra e leitora (Bakhtin, 2016, p. 99). Nesse sentido, constitui-se como espaço de realização do pensamento daquela que escreve – pensamento que se constrói na interação entre o texto literário principal e o horizonte crítico que ela mesma instaura para interpretá-lo.

Teresa Margarida da Silva e Orta, escritora luso-brasileira, quando publicou o romance *Aventuras de Diófanés* (1752) no Portugal setecentista sob o pseudônimo feminino de Dorothea Engrássia Taveda Dalmira, conferiu à primeira edição da obra um prefácio que, de acordo com a definição de Carpeaux (2008, p. 43), trata-se de um prefácio-pedido de desculpas, elaborado em tom autopiedoso, no qual a autora desculpa-se por seu gênero diante dos atos de escrita e publicação de uma obra literária. Permeado de imagens que remetem à antiguidade

## LINHA D'ÁGUA

clássica, em contraste com as limitações de gênero enfrentadas pela autora em seu século, o prefácio gira em torno da esperada incapacidade feminina de publicar obras literárias no oitocentos ao lado da escolha ousada de sua autora de dar à luz a um romance.

Em retomada da concepção bakhtiniana, em *Aventuras de Diófnanes*, mais do que uma intersecção entre as dimensões discursivas, o cronotopo é a própria matriz organizadora da significação, conferindo inteligibilidade às ações, às trajetórias e aos afetos das personagens. Nesse sentido, ultrapassa sua função meramente descritiva dos espaços e do movimento do tempo narrativo e se instaura enquanto forma viva em sua articulação com o todo textual, subsidiando a posição axiológica da autora-criadora que molda e forma o conteúdo discursivo (Bakhtin, 2018, p. 233). Portanto, embora a configuração cronotópica do prefácio possa, à primeira vista, parecer secundária em relação à narrativa principal, elaborar uma análise tendo em vista a potência autobiográfica inscrita em suas páginas é uma forma de compreender a correlação espaço-temporal do texto com a constituição da obra como um todo, para apreender o posicionamento de Orta frente à sua literatura e ao seu século, marcado pela opressão a seu gênero.

Em concordância com isso, o artigo está dividido em quatro momentos. A princípio, busca-se trazer um panorama acerca de quem foi Teresa Margarida da Silva e Orta para que se apresentem as problemáticas de autoria em *Aventuras de Diófnanes*, que colaboram com a análise do prefácio endossado pelas noções de espaço e tempo suscitadas. Em segunda instância, define-se o que é cronotopo a partir de Bakhtin. Então, analisam-se as tensões cronotópicas presentes na obra. Por fim, faz-se o entrelaçamento entre espaço e tempo para ilustrar o que denominamos *cronotopo da choupana*, que tem-se como um importante mecanismo na construção do discurso de Orta no que diz respeito à sua identidade enquanto mulher, estrangeira e escritora.

## 1 Teresa Margarida da Silva e Orta, e suas Aventuras de Diófnanes (1752): biografia, obra e o Iluminismo

Teresa Margarida da Silva e Orta foi considerada por Ernesto Ennes (1947, p. 211) e Rui Bloem (1945, p. 275) a primeira mulher nascida no Brasil, mesmo que radicada em Portugal desde a infância, a publicar um romance. Hoje em dia conhecida pela autoria de *Aventuras de Diófnanes*, romance publicado pela primeira vez em 1752 sob o pseudônimo de Dorothea Engrássia Taveda Dalmira, foi submetida a uma série de apagamentos na história da literatura, a começar por sua obliteração na terceira e na quarta edição da obra em questão. A terceira edição, intitulada *Aventuras de Diófnanes, Imitando o Sapiientíssimo Fénelon na sua Viagem de Telêmaco*, teve a autoria atribuída a Alexandre de Gusmão, autor jesuíta luso-brasileiro, enquanto na quarta edição a autoria do livro foi totalmente apagada, atribuindo-a, apenas, a “uma mulher portuguesa”.

As questões supracitadas, no que diz respeito à autoria e ao apagamento de Orta, corroboram uma análise de sua biografia e, posteriormente, literatura, esta última marcada por inúmeros elementos autobiográficos que revelam não somente suas marcas de autoria, como também a sua condição enquanto mulher escritora no século XVIII. Isso, ainda marcado por uma questão histórico-política com o advento do Iluminismo, que desestruturou bases sociais consolidadas e reformulou noções artístico-culturais e sociais. Assim, viabiliza-se uma análise cronotópica do prefácio da obra, este que é tão representativo do tempo e espaço no qual Orta escreveu e publicou.

### **1.1 Teresa Margarida da Silva e Orta e as problemáticas de autoria em *Aventuras de Diófanos*: pseudônimo e obliteração**

Teresa Margarida da Silva e Orta nasceu em São Paulo, entre de 1711 e 1712. Mudou-se para Portugal com os pais e irmãos quando tinha 5 anos de idade. Recebeu exímia educação, junto à irmã mais nova, Catarina, no Convento das Trinas. Foi deserdada pelo pai aos 16 anos após decidir casar-se com Pedro Jansen Moller, contrariando a vontade da família de fazê-la seguir a vida religiosa tal como a irmã, o que a afastou dos familiares. Após o falecimento do marido, Orta teria restabelecido contato com o irmão mais velho, Matias Aires, autor do livro *Reflexões sobre a vaidade dos homens*, de 1752 (Lopes *et al.*, 2023).

*Máximas de virtude e formosura com que Diófanos, Climenéa e Hemirena, Príncipes de Tebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*, a primeira edição de *Aventuras de Diófanos*, foi publicada em 1752, exatamente um ano antes do falecimento de Pedro Jansen Moller, com autoria de Dorothea Engrássia Tavadra Dalmira, um anagrama perfeito para Dona Theresa Margarida da Silva e Orta.

Em 1770, Teresa Margarida da Silva e Orta seria encarcerada num mosteiro como pena por ter mentido ao rei de Portugal<sup>1</sup>. Durante o período de seu encarceramento, Orta escreveria um poema épico-trágico narrando os acontecimentos que a levaram até o cárcere, além de uma novena do patriarca São Bento e de uma petição em verso à Rainha Maria I.

Em 1777, o ano em que Orta foi solta de seu cárcere, seria publicada a segunda edição de *Aventuras de Diófanos*, com uma alteração no título, remetendo-o ao romance francês *Aventuras de Telêmaco* (1691), de François Fénelon: *Aventuras de Telêmaco: Aventuras de Diófanos ou Máximas de virtude e formosura com que Diófanos, Clymeneia e Hemirena, Príncipes de Thebas, venceram os mais apertados lances da desgraça*, ainda com autoria de Dorothea Engrássia Tavadra Dalmira.

---

<sup>1</sup> O crime em questão girava em torno de seu filho mais novo, Agostinho, e de sua futura nora, Teresa José Xavier da Cunha e Melo, em função de ter acobertado o relacionamento dos dois. Orta foi presa no Mosteiro de Ferreira de Alves, por ordem do Marquês de Pombal, Agostinho foi degredado para Angola, e a futura nora, encarcerada num convento e impedida de usar o nome de sua família (Flores, 2011).

É na terceira edição que ocorre, além de uma alteração no título, *Aventuras de Diófanés*, *Imitando o Sapientíssimo Fénelon na sua Viagem de Telêmaco*, denominando-a uma imitação, uma atribuição diferente de autoria, nesse caso, a Alexandre de Gusmão, autor português do movimento dos estrangeirados. Junto à atribuição de autoria, há uma nota do autor, na qual Gusmão, aparentemente, apresenta-se como o verdadeiro responsável pela obra<sup>2</sup>.

A quarta edição, de 1818, é uma publicação póstuma de *Aventuras de Diófanés* na qual o título foi alterado mais uma vez, além de ter ocorrido uma obliteração completa de autoria, indicando-a somente como obra de “uma autora portuguesa”. O novo título, *História de Diófanés, Clymeneia e Hemirena, Príncipes de Thebas*, é acrescido de um subtítulo, *História moral*<sup>3</sup>. Essa edição foi profundamente mutilada, a começar pelo número de páginas; enquanto na edição de 1790, a anterior, o romance apresenta 328 páginas, na edição de 1818 há somente 99 páginas. Outra mudança significativa consta na subdivisão dos seis livros, feita nas três primeiras edições, sendo que, na de 1818, o romance não apresenta divisão de capítulos ou livros. Em relação à trama, a edição de 1818 exclui completamente certos trechos da história, concentrando-se somente na primeira metade da trama original.

## 1.2 Aventuras de Diófanés: uma breve apresentação

*Aventuras de Diófanés* é, segundo Sousa e Silva (2017), um romance de provação, ou de provas. Bakhtin (2011, p. 225) afirma que tal gênero apresenta um herói “acabado e inalterável”, que é submetido a uma série de provas que põe em xeque “sua lealdade, suas virtudes, suas façanhas, sua magnanimidade, sua santidade, etc”. Ele define que:

Nos romances deste tipo, o mundo é apenas o teatro das lutas e das provas do herói. Os acontecimentos, as peripécias são a pedra de toque do herói; este é sempre dado como uma imagem concluída, e possui desde o início suas qualidades que, ao longo de todo o romance, só são verificadas e postas à prova (Bakhtin, 2011, p. 225).

Com clara influência da cultura grega, ou dos estudos profanos, como era chamado o estudo das tradições greco-latinas no século XVIII (Lopes, 1985, p. 94), *Aventuras de Diófanés*

---

<sup>2</sup> A questão da autoria de *Aventuras de Diófanés* foi colocada em discussão a partir de Barbosa Machado, contemporâneo de Orta, no “Dicionário Bibliográfico” que escreveu, documentando escritores portugueses diante de suas biografias e bibliografias (Bloem, 1945, p. 310). Barbosa Machado, ao publicar o quarto volume da *Biblioteca Lusitana*, em 1759, reafirma a autoria de Orta em *Aventuras de Diófanés*. A essa época, Alexandre de Gusmão já era falecido, mas a escritora ainda estava viva, e não houve qualquer protesto a esse respeito.

<sup>3</sup> O conceito de moralidade era amplamente utilizado no século XVIII e no século XIX em obras de cunho pedagógico, direcionadas a um público infantil, com o objetivo de preparar a criança para a vida adulta. Um elemento importante da mulheridade ao longo desses séculos era a educação aplicada à maternidade, ou seja, um incentivo à educação que partia da mãe, de forma a mostrar que uma mãe sempre seria a melhor educadora para seus filhos. Na quarta edição, por mais que a autoria não seja específica, ela é atribuída a uma mulher, reforçando o papel feminino de educar.

demonstra ser uma prova de uma recepção da literatura clássica no Portugal do século XVIII. Ambientado na própria Grécia Antiga, a obra conta com personagens cidadãos gregos, o que exigiu, no fim da obra, um aviso à censura reafirmando que o livro não busca ir contra as normas da Igreja Católica, apenas perpassar um recorte do povo pagão antigo e utilizar-se de seus cenários para então reafirmar os valores e costumes cristãos.

Em *Aventuras de Diófanos*, acompanha-se a protagonista Hemirena, princesa de Tebas, filha dos reis Diófanos e de Climenéia, irmã de Almeno e desposada pelo príncipe de Delos, Arnesto. Durante uma viagem marítima que a levaria até os jogos públicos e à celebração do casamento de Hemirena, o navio da família é atacado por piratas de Argos que matam o príncipe Almeno, separa mãe, pai e filha, e os entrega como escravos. Esse é o início da peregrinação de Hemirena que, durante o ataque, pela mãe, é incentivada a manter a sua honra e a sua virtude, elementos que a acompanham ao longo de toda a sua jornada.

O primeiro paradeiro de Hemirena é a residência de Hortélio, capitão da nau inimiga, que a leva para ser criada de sua filha Anquísia, que, dominada pela inveja, submete Hemirena a diversas humilhações. Três anos depois, em função de sua inveja descontrolada, Anquísia vende Hemirena para Atenas e, como escrava, é comprada pela princesa Beraniza, que se torna sua amiga e confidente. É para Beraniza que Hemirena conta sobre o seu passado e revela a sua verdadeira identidade como princesa de Tebas. Bereniza, então, assegura que Hemirena será bem tratada por todos do palácio. A princesa de Atenas, devido a uma doença, falece após quatro anos desde a compra de Hemirena, o que motiva Hemirena a fugir de Atenas e dar início, verdadeiramente, à sua peregrinação, dessa vez com uma nova identidade: ela veste roupas masculinas e assume o nome de Belino, para então partir para o restante de suas aventuras.

No Livro III de *Aventuras de Diófanos*, há um importante discurso de Delmetra, no qual ela é motivada, nas bodas do pastor Learco, a responder a dúvidas dos convidados, perguntas essas que se centravam em temas como o amor, a amizade, os deveres e direitos femininos, em específico das mulheres da Corte, a virtude, e a prudência de um rei. Ao longo do discurso de Delmetra, estendem-se linhas sobre os papéis femininos, a preferência por mulheres comedidas, e o acautelamento diante de moças não casadas. Em contrapartida, também valores revolucionários, como a defesa da educação e do letramento feminino, promovendo uma crítica ao ócio compulsório feminino.

### **1.3 A nova faceta da antiga ordem: a mulher sob a égide da Razão**

O advento do Iluminismo, surgido no bojo de um século XVIII ainda tensionado pelas reverberações do mundo religioso medieval, anuncia como marco a racionalização dos saberes e do progressivo desmonte das bases ideológicas outrora consolidadas pela autoridade eclesiástica. Essa nova ordem do pensamento de base filosófica e conceitual, de viés ostensivamente revolucionário, poderia anunciar novas proposições para a identidade feminina, histórica e discursivamente construída em oposição ao masculino.

No entanto, ao perscrutar os discursos dos filósofos iluministas homens, especialmente a partir da construção das enciclopédias (Antonio, 2018), evidencia-se que, longe de uma subversão das categorias convencionadas, as posições sociais de gênero são rearticuladas sob novos paradigmas, já não legitimados apenas por fundamentos metafísicos e/ou religiosos, mas agora alicerçado nas diferenças estabelecidas como naturais, inscritas nos domínios da anatomia e da biologia (Laqueur, 2001, p. 189-229). Dessa forma, o Iluminismo, mesmo enquanto proclama o nascimento da razão, reinstaura, por meio de um novo regime discursivo, as hierarquias de gênero que conformam as estruturas sociais convencionadas.

Em outras palavras, a antiga ordem das hierarquias é reafirmada em nova aurora: a mulher como o Outro, agora da razão, indexada não ao pecado, mas essencializada por sua própria biologia. Como afirma Bourdieu (1999, p. 16), as diferenciações são suficientemente alinhadas para se reforçarem mutuamente, num jogo contínuo de transferências práticas e simbólicas, tendo como resultado uma exclusão outra: não mais religiosa e moral, mas a partir de um regime de diferenciação com base na natureza.

## 2 Bakhtin e o conceito de cronotopo

A fusão entre tempo e espaço, enquanto categorias humanas e, portanto, históricas, materiais e corpóreas, ocupa lugar importante na reflexão analítica bakhtiniana na literatura. Em seus ensaios *As formas do tempo e do cronotopo*, Bakhtin percorre um vasto panorama histórico – das epopeias da Antiguidade Clássica aos universos folclóricos de Rabelais – para evidenciar como o entrecruzamento dessas dimensões constitui o romance enquanto gênero literário. Se tempo e espaço se fundem no cosmo literário, originando o conceito de cronotopo bakhtiniano, então se fazem ver e sentir no modo como se movimentam no texto e através dele. Tal fusão ultrapassa a dimensão puramente discursiva-formal: tempo e espaço, nessa perspectiva, moldam a própria constituição verboideológica do gênero discursivo literário. É por essa via que a leitora pode entrever, nas linhas da obra, um certo ponto de vista sobre o mundo, sobre o desenrolar dos acontecimentos e sobre a própria formação e transformação, sempre situado em um tempo historicamente localizado.

Como aponta Bakhtin, a narradora do romance não fala de um lugar neutro: ela é um sujeito socialmente constituído, historicamente situado, e seu discurso carrega as marcas de uma linguagem social (Bakhtin, 2015, p. 124). Em outras palavras, os conteúdos materiais e objetivos da realidade concreta não apenas atravessam o romance, mas também condicionam as formas de representação da experiência, delimitando as fronteiras e os limiares nos quais a criação literária pode se realizar. Dessa maneira, o conceito de cronotopo abre caminhos possíveis para analisar a maneira como a mulher concreta se constitui como força organizadora dos valores axiológicos que estruturam o universo da visão estética (Bakhtin, 2018, p. 251).

Nesse sentido, o prefácio de *Aventuras de Diófanes*, assinado sob o pseudônimo de Dorothea Engrassia Tavadra Dalmira, mobiliza, em uma espécie de diálogo “justificado” com



a leitora possível, não apenas uma legitimação ética para a sua narrativa fantástica, mas também instaura as marcas de um espaço social rigidamente hierarquizado pela diferença sexual. A composição discursiva não apenas espelha a ordenação dos papéis femininos no século XVII, mas também reinscreve, na configuração do espaço periférico da choupana, seu cronotopo: o tempo-espaço da privação e da clausura, mas também da resistência. Nesse campo, carregado de valores axiológicos, a narrativa institui um novo sistema de valores, tensionando as fronteiras entre o público e o privado, o isolamento e a liberdade, a exclusão e a subversão. É dessa forma que o prefácio articula, no entrelaçamento dos significantes, um deslocamento das margens para o centro da expressão literária e a possibilidade da escrita feminina enquanto matriz de sentido estético e ideológico.

### 3 Sobre os tensionamentos espaço-temporais presentes no prefácio

Segundo Genette e Maclean (1991, p. 261), o trabalho literário consiste no texto, mas este raramente vem em seu estado puro, sendo acompanhado de outros elementos paratextuais como o nome do autor, o título, eventuais ilustrações e, também, o prefácio. Em *Aventuras de Diófanés*, o prefácio ganha nome de prólogo, mas mantém as características de um prefácio – é explicitamente endereçado ao leitor, e não tem correlação direta com a narrativa da obra ficcional.

O prefácio de *Aventuras de Diófanés* é iniciado por meio de um gesto enunciativo marcado pela antecipação do olhar julgador de um leitor pressuposto, o Outro discursivo, explicitando uma das premissas centrais da filosofia bakhtiniana: a constituição dialógica da linguagem. Como aponta Funck (1994, p. 17), a mulher que, nessa época, ousasse contestar o sistema da escrita como domínio do fazer masculino, encontrava-se sem apoio diante de uma crítica que desconsiderava outras formas que não aquelas do paradigma hegemônico masculino, entendido como universal. Esse movimento de antecipação e autodefesa revela, já no espaço limiar do prefácio, a consciência do lugar de subalternidade ocupado pela mulher no espaço literário e no circuito de legitimação discursiva.

Leitor prudente, bem sei que dirás ser o melhor método não dar satisfações; mas tenho razão particular, que me obriga a dizer-te, que não culpes a confiança de que me revisto, para representar a figura dos doutos no teatro deste livro, pois nele basta que o natural instinto observe os preceitos da razão, para satisfazer o ardente desejo com que procuro infundir nos ânimos daqueles por quem devo responder, o amor da honra, o horror da culpa, a inclinação às ciências, o perdoar a inimigos, a compaixão da pobreza e a constância nos trabalhos, porque foi só este o fim, que me obrigou a desprezar as vozes, com que o receio me advertia a própria incapacidade; e como em toda matéria pertence aos sábios advertir imperfeições, quando reparares em erros, que desfigurem esta obra, lembre-te que é de mulher, que nas tristes sombras da ignorância suspira por advertir a algumas a gravidade de Estratônica, a constância de Hipona, a fidelidade de Políxena, e a ciência de Cornélia (Orta, 1945, p. 1).



O vocativo “leitor prudente”, que abre o prefácio, excede sua função persuasiva imediata e demarca um espaço discursivamente tensionado: a mulher inserida no contexto da escrita se vê simultaneamente convocada e repelida do campo do fazer literário legítimo. Por meio do ato concreto, reivindica o direito de escrever, o de narrar, enfim, o de participar do fazer literário, mas o faz revelando, antes, uma identidade que precisa justificar o próprio ato de dizer, performando, em termos butlerianos (Butler, 2013), um gesto de deferência que assegure sua presença num campo de domínio essencialmente masculino. Esse tensionamento entre concessão e interdição constitui o espaço cronotópico ocupado pela autora-narradora e mobiliza uma dinâmica de responsividade, em que o enunciador se constitui sempre na antecipação do olhar e da palavra do outro, e é nesse horizonte dialético de alteridade que a autora-narradora constrói sua voz.

Desse modo, a chave de leitura que reconhece o tom irônico desta narradora não se mostra deslocada. Se entendemos a ironia aqui não como gesto sarcástico e exterior ao enunciado, mas como imanente ao próprio jogo de subordinação e transgressão que o texto performa, então, ao desculpar-se por sua posição inferior e rebaixada, a autora-narradora reinscreve essa condição como valor político e ideológico de sua enunciação. Em outras palavras, não há uma recusa direta e explícita da norma, mas o uso dessa norma para revelar a sua precariedade, afirmando-se exatamente no ponto em que as práticas discursivas e sociais dominantes a querem silenciosa.

É nesse sentido que tal movimentação não invalida a leitura da ironia como parte do caráter transgressor da escrita da autora; ao contrário, reforça-a como gesto duplo – recusa e acatamento, simultaneamente – que opera no interior de uma estrutura discursiva específica. O caráter irônico, nesse sentido, mascara um certo agenciamento: a mulher que não deveria escrever, especialmente narrativas fantásticas, escreve, e ao fazê-lo, institui um espaço ético e estético, ainda que demarcado pelas fronteiras de legitimidade.

Em vista disso, neste trecho inicial, a evocação de figuras femininas da Antiguidade, como Zenóbia, a rainha guerreira, e a mãe dos gracos, Cornélia, reconhecida por sua sabedoria e virtude, rememora espacialidades obliteradas e recupera espaços simbólicos historicamente relegados. No entrecruzamento dessas espacialidades, o passado deixa de ser exclusivamente coleção de figuras e modelos fixos, esquecidos e exteriores à narrativa, e se transforma em força motriz, capaz de reconfigurar o tempo narrativo. Conforme afirma Bakhtin (2018, p. 227), o discurso é estruturado cronotopicamente, ou seja, carrega em si as marcas das relações espaciais e temporais que o constituem. É precisamente a partir desse movimento de pedir indulgência ao leitor pelas imperfeições da obra – movimento que, em primeiro plano, reitera as vozes sociais interiorizadas que associam a autoria feminina ao menor valor literário – que marca o início da relação espacial-temporal do texto. Essa aparente autodepreciação não é um recuo; antes, incorpora um espaço ambivalente no qual a narradora, ao acionar tais figuras, reorganiza e estabelece o cronotopo enunciativo: o espaço da modernidade é interrompido pela irrupção de um passado que reconfigura o tempo do texto. Então, o que se observa é um deslocamento

da paisagem, na qual, sobre o terreno da consciência inferiorizada, constrói-se um memorial em que as vozes do passado feminino operam como potencialidades de legitimação e ruptura. Isso aponta para a concepção de que a literatura do passado não é resíduo morto, mas matéria viva que se atualiza na contemporaneidade inacabada da autora, como propõe Bakhtin (2018, p. 232).

Dessa forma, a choupana é uma tensão entre o lugar social ocupado pela mulher, marcado pela desautorização, silenciamento e inferioridade, e o lugar simbólico que ela reivindica ao inscrever-se como sujeito da escrita. Surge, então, o desenho de um quadro contra-genealógico: a linhagem feminina de saber, virtude e resistência que desestabiliza o espaço dominante, marcado pela exclusão estrutural das mulheres dos domínios da razão, da ciência e da literatura. Essa proposta de uma contra-genealogia se dá a partir da presença, também, de figuras masculinas evocadas no prefácio, pois é justamente no modo como essas referências são mobilizadas que se evidencia o tensionamento do fazer discursivo da autora-narradora.

Também é certo, que para pintar Majestades me faltam os pincéis de Apeles, e não tenho a pena de Homero; mas como sou estrangeira, tenho visto bastante para poder contemplar soberanas propriedades, assentando em que não há vapores tão elevados, que possam formar sombras na grandeza do Olimpo (Orta, 1945, p. 1-2).

Apeles, o pintor grego célebre por seu realismo, e Homero, o grande poeta épico, são evocados para reforçar uma distância simbólica e histórica: a escrita da narradora, por ser “de mulher”, não poderia aspirar à grandeza dos clássicos. Contudo, mesmo ao se posicionar abaixo dos modelos hegemônicos, a narradora afirma que a sua obra carrega um propósito moral, aquilo que denomina “o essencial, que conduz para o melhor fim” (Orta, 1945, p. 4), deslocando a literatura do campo da primazia formal para o da formação moral. Segundo Ribeiro (2002, p. 28), o Portugal setecentista inibiu a mulher na leitura e na escrita, mas a apresentou uma espécie de letramento por meio de uma atribuição de função social à educação feminina, essa amplamente motivada em razão da necessidade de a mulher ser capacitada de prover boa educação doméstica a seus filhos, para, assim, melhor prepará-los para a vida adulta. Por meio de sua escrita, formada a partir de uma educação condicionada, a autora-narradora pretende incutir aos leitores valores como “o amor da honra, o horror da culpa, a inclinação às ciências, o perdoar a inimigos, a compaixão da pobreza, e a constância nos trabalhos” (Orta, 1945, p. 1), fundamentos que justificam a escrita e, com isso, sua própria autoria.

#### **4 Minha choupana, vizinha da Serra da Estrela**

Pensar o tempo a partir do momento histórico no qual a autora escreve exige considerar a desintegração da sociedade em classes e interclasses – movimento que, como aponta Bakhtin (2018, p. 87), rompe com a antiga unidade entre vida pública e privada, agora regidas por sistemas axiológicos distintos. Essa ruptura altera o modo como os conteúdos da experiência são representados na literatura: elementos antes centrados no todo social perdem força no

âmbito privado. É nesse horizonte, onde o privado se torna um terreno de elaboração da experiência, que se pretende a leitura do prefácio, onde a vida individual, aparentemente íntima e isolada, é perpassada pelo tempo histórico e pelas formas de organização da narrativa.

É sob essa perspectiva que se configura o que aqui se propõe a chamar de cronotopo da choupana, ou seja, uma forma específica de articulação entre espaço e tempo que reorganiza a narrativa a partir de uma posição marginal. Sendo uma pequena habitação afastada dos centros de poder e associada à pobreza e à marginalidade social, não se reduz a um espaço geográfico, mas como articulação espaço-temporal que possibilita a insurgência de uma subjetividade feminina de resistência. Seu primeiro aparecimento ocorre apenas ao final, antes do Livro I, após a narradora conduzir o leitor por um percurso temporal marcado pela evocação de figuras da Antiguidade:

Não estranhes que em uma serrana coubessem soberanos pensamentos, pois sabes que em uma Aldeia nasceu Pirro, que venceu os Epirotas; em outra Cipião, que venceu os Africanos; em outra Otávio, que venceu os Germanos; e em outra Tito, que venceu os palestinos: mas no caso que a enchentes das críticas engrossem tanto, que cheguem a sátiras, nem assim creias que me chegarão à notícia, porque vivo na minha choupana vizinha da Serra da Estrela, aonde não chegam novidades da Corte; mas se houver quem se resolva a maltratar-me, eu lhe respondo com Demétrio, quando lhe perguntou Lâmia, porque estava triste, e não falava? Dizendo: Deixa-me, que eu faço bem o meu ofício, calando, como tu o teu, falando; e se a discrição degenerar, sendo ingrata às intenções desta obra, a infâmia de ser tal terei por satisfação do meu agravo (Orta, 1945, p. 4-5).

Não se trata da choupana apenas enquanto cenário descritivo, mas como forma de deslocamento do plano da memória histórica para um tempo específico: o lugar de enunciação da autora-criadora, onde espaço periférico e tempo insurgente se articulam para dar corpo a uma subjetividade que se produz na escrita. Após a extensa rememoração dos feitos heroicos masculinos, o aparecimento tardio da choupana é significativo, pois irrompe como ponto de ruptura na sequência discursiva e desloca o eixo da autoridade.

Nesse sentido, a choupana organiza o modo de produção da narrativa, a escrita da obra nasce num espaço interdito e desautorizado, mas é precisamente nele que a autora constrói uma posição enunciativa que reverte a lógica da exclusão. Assim, a choupana se torna condensação das tensões estruturantes da análise: entre o público e o privado, o apagamento e a inscrição, entre obediência à exclusão e a invenção de um lugar outro.

Como adverte a narradora “não estranhes que em uma serrana coubessem soberanos pensamentos”, afinal, é justamente no espaço marginal de uma serrana que muitos vencedores conquistaram suas vitórias. Dessa maneira, há um reposicionamento nas coordenadas de valoração da narrativa: é no espaço socialmente relegado que se delineia o tempo da narrativa, capaz de desestabilizar as hierarquias convencionadas que associam centralidade ao prestígio e marginalidade à insignificância.

Nesse sentido, o cronotopo da choupana não é apenas uma espacialidade menor e afastada, mas converge uma temporalidade insubmissa, onde a escrita afirma-se como prática transgressora. Situada à margem da corte e do centro, a choupana é simultaneamente periferia social e núcleo simbólico da enunciação; é ali, no espaço silenciado e renegado da serrana, estrangeira e deslocada, que se engendra uma nova possibilidade de inscrição do sujeito mulher na história da criação literária. A obra, nascida desse lugar interdito de onde “não chegam novidades da corte”, não defende inserção no centro, mas o desautoriza e suspende a partir da escrita que insurge.

## Considerações finais

Há, no prefácio de *Aventuras de Diófanes*, uma delicada ironia que se reveste de importantes cronotopias que estabelecem um curioso campo de análise, não somente sob o domínio dos estudos do discurso, como também do que tange ao literário e ao sociológico. No prefácio, Orta inscreve suas marcas de autoria lado a um manifesto dos seus direitos enquanto mulher e escritora frente ao opressivo século XVIII, o que é entrelaçado à sua condição de estrangeira, para fundamentar uma interpretação transgressora desse paratexto, que foi capaz de romper com rígidas estruturas sociais de seu tempo-espaço.

A análise cronotópica do prefácio, à luz da teoria bakhtiniana, revela que o lugar de Teresa Margarida da Silva e Orta, descrito como subalternizado, seja diante de Portugal, devido à sua condição enquanto estrangeira, seja diante do patriarcado, em relação ao seu gênero, sustenta o andamento do paratexto. Isso, junto à sua temporalidade, marcada por um retorno à antiguidade clássica, teve o objetivo de trazer à tona figuras, como Pirro, que, como ela, também romperam com estruturas e cenários. Assim, inscreve-se a potência do cronotopo no paratexto, marcado, inicialmente, por um pedido de desculpas, mas que logo torna-se um espaço de reafirmação da identidade da escritora e de seu posicionamento literário e político.

## Referências

- ANTONIO, E. M. M. A superioridade na igualdade: razão, sexualidade e gênero no verbete “mulher” na enciclopédia Iluminista (1756). In: LIMA, M. P. (Org.). *Estudos de gênero e história: transversalidades*. Salvador: UFBA, 2018, p. 66-82.
- BAKHTIN, M. Formas de tempo e de cronotopo no romance. Ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética: A teoria do romance*. Trad. A. F. Bernadini et al. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993 [1934-1935].
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance I: a estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

## LINHA D'ÁGUA

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BLOEM, R. O Primeiro Romance Brasileiro. Retificação de um erro da história literária do Brasil. In: ORTA, T. M. da S. e. *Aventuras de Diófanos*. Prefácio e estudo bibliográfico de Rui Bloem. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

CARPEAUX, O. M. “O prefácios dos prefácios”. In: CARPEAUX, O. M. *História da Literatura Ocidental*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. p. 43. Disponível em: [https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/528992/000826279\\_Historia\\_Literatura\\_Ocidental\\_vo\\_1.1.pdf](https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/528992/000826279_Historia_Literatura_Ocidental_vo_1.1.pdf). Acesso em: 30 abr. 2025.

ENNES, E. *Estudos sobre história do Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1947. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/338/1/252%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 30 abr. 2025.

FLORES, C. Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793). *Convergência Lusíada*, v. 22, n. 26, p. 189-189, 2011.

FUNCK, S. B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNCK, S. B. (Org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

GENETTE, G.; MACLEAN, M. Probings: Art, Criticism, Genre. *New Literary History*, v. 22, n. 2, p. 261-272, 1991.

LAQUEUR, T. A descoberta dos sexos. In: LAQUEUR, T. *Inventando o Sexo: Corpo e Gênero dos Gregos a Freud*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LOPES, J. de S.; GONÇALVES, L. E.; MELO, L. dos M.; FACHIN, P. R. M. Para um estudo da escrita feminina além do cânone: Teresa Margarida da Silva e Orta, Carmen Dolores e Julia Lopes de Almeida. *Migulim-Revista Eletrônica do Netlli*, v. 12, n. 3, p. 114-138, 2023.

LOPES, M. A. “IV: Novos papéis”. In: LOPES, M. A. *Mulheres, espaço e sociabilidade: A transformação dos espaços femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.

ORTA, T. M. da S. *Aventuras de Diófanos*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1945.

RIBEIRO, A. I. M. *Vestígios da educação feminina no século XVIII em Portugal*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 2002.

SOUSA, M. S. de; SILVA, F. M. da. Problemáticas da autoria e da camuflagem feminina em As Aventuras de Diófanos, de Teresa Margarida Silva e Orta. *cadernos pagu*, v. 49, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/18094449201700490017>.

Artigo / Article

# Morte e vida plathiana: tanatografia e cronotopo do suicídio na sobrevivência da mulher escritora

*Death and Plathian life: thanatography and chronotope of suicide in the survival of the woman writer*

**Augusto Rodrigues da Silva Junior** 

Universidade de Brasília, Brasil  
augustorodriguesdr@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>

**Gerlanea Taisa Toledo da Silva** 

Universidade de Brasília, Brasil  
gtaisatoledo@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0006-5982-839X>

**Marcos Eustáquio de Paula Neto** 

Instituto Federal de Brasília, Brasil  
marcoseustaquio94@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0001-5622-5477>

Recebido em: 30/03/2025 | Aprovado em: 12/09/2025

## Resumo

Neste artigo, analisamos a relação entre tanatografia e o cronotopo do suicídio em Sylvia Plath. Por meio da análise do romance *A Redoma de Vidro* (1963; 2019), de seus relatos nos diários e dos ecos dessa questão em sua poesia, discutiremos uma tese fulcral deixada por Virginia Woolf: a condição da "mulher incomum", ou seja, a mulher que é escritora. Em sua trajetória, Sylvia Plath movimentou indícios de forças pulsionais presentes em seu processo de criação, colocando em questão os limites da escrita e uma compreensão da escrita de morte nos seus relatos de vida e no seu escrito ficcional. Na sua imagem póstuma e de autoria estilizada (Bakhtin, 2002, p. 212), marcada como alguém que cometeu morte voluntária, sob a perspectiva do cronotopo suicidário, movimentamos a análise dos mecanismos dialógicos da decomposição biográfica presente na escrita plathiana. Assim, a *construção discursiva de relatos de vida e de autoria* feminina ganham novos contornos nesse romance com as variantes e vertentes tanatográficas da loucura, do delírio e da iminência do suicídio: para alguns, somente da personagem; para outros,



da autora e da personagem. Aproximando interfaces bakhtinianas com elementos cronotópicos, a tanatografia plathiana movimenta um *thanatos* e uma grafia que faz do ato suicida diretriz de prosa autoconsciente.

**Palavras-chave:** Cronotopo • Tanatografia • Suicídio • *A redoma de vidro* • Sylvia Plath

## Abstract

This article explores the relationship between thanatography and the chronotope of suicide in Sylvia Plath's work. Through an analysis of *The Bell Jar* (1963), her diary entries, and the resonances of these themes in her poetry, we revisit a central thesis proposed by Virginia Woolf: the condition of the "uncommon woman", that is, the woman writer. Throughout her trajectory, Plath mobilizes traces of pulsional forces within her creative process, interrogating the limits of writing and formulating a thanatographic conception of death-writing in both her autobiographical accounts and her fictional narrative. In her posthumous, stylized authorial image (Bakhtin, 2002, p. 212) – shaped by the mark of a self-inflicted death –, we analyze, from the perspective of the suicidal chronotope, the dialogic mechanisms of biographical decomposition present in Plath's writing. Thus, the discursive construction of life narratives and female authorship acquires new contours, articulated through thanatographic variants of madness, delirium, and the imminence of suicide: for some, of the character; for others, of both author and character. By intertwining Bakhtinian interfaces with chronotopic dynamics, Plath's thanatography articulates a *Thanatos* and a *graphê* that render the suicidal act a structuring axis of self-conscious genre.

**Keywords:** Chronotope • Thanatography • Suicide • *The Bell jar* • Sylvia Plath

## Considerações iniciais

Este artigo analisa o romance de Sylvia Plath pela perspectiva da tanatografia. Para a abertura do texto, uma tese de Virgínia Woolf apresenta consciência profundamente cronotópica ao interrelacionar os modos de vida das mulheres com os modos de escrita femininos. Começamos com uma primeira citação reveladora da questão:

Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum – o número de filhos que teve, se o dinheiro de que dispunha era seu, se tinha um quarto para ela, se contava com ajuda para criar família, se tinha empregadas, se parte do trabalho doméstico era tarefa dela –, apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência da vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora (Woolf, 2019, p. 10).

Sua angústia e consciência apontam para a importância da autonomia cotidiana da mulher. Essa inquietação deixada por Virginia Woolf discute a condição da "mulher incomum", a mulher escritora. Sua escrita reverbera nos elementos sócio-históricos que exigem da "mulher comum" ("dona de casa") que ela não se torne uma "mulher incomum" (escritora). Essa mulher,



que lutou com a própria condição humana estigmatizada por uma doença mental, aponta para a construção do relato feminino e para a autoria feminina. Sua obra levou o público a refletir sobre o fazer criativo-artístico e o agir biográfico, pulsante na escrita feminina.

Virginia Woolf e Sylvia Plath fazem parte de um cânone (tanatográfico) de escritoras que se mataram. Cânone esse em que a criação literária ficou associada ao ato de retirar a própria vida de modo enigmático e trágico. Nesse conjunto, temos as seguintes mulheres-artistas que definiram o próprio momento do ocaso: Florbela Espanca, Marina Tsvetaeva, Anne Sexton, Marta Lynch, Izabel Marie e Ana Cristina César, para nomear apenas algumas.<sup>1</sup>

É nesse movimento “pluripessoal da consciência” de Woolf (Auerbach, 2001, p. 484) que suas reflexões nos levam ao encontro dialógico entre Sylvia Plath e a escrita paradigmática de morte, nascida de mulher. Instaurando elementos para construção de compreensão cronotópica, nos concentraremos em seu romance *A redoma de vidro*. Publicado em 1963, sob o pseudônimo de Victoria Lucas (note-se, o segundo nome masculino e bíblico). Nessas antinomias tecidas com as marcas profundas do inconsciente e da “vivência da ausência” é que o cronotopo se instaura e estrutura essa análise:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo o condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se; penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 2002, p. 211).

Conforme Katerina Clark e Michael Holquist, o cronotopo “é uma ponte, não um muro, entre dois mundos” (Clark; Holquist; 2008, p. 297). Assim, no livro ficcional de Plath, o espaço é intensificado e penetra intensamente no enredo e na história. A história de Esther Greenwood, uma jovem promissora e ambiciosa que, aos dezenove anos, ganha uma bolsa de estudos para estagiar em uma revista de moda em Nova York. Ao chegar na cidade, Esther se depara com os limites da condição humana, entrando em colapso e sendo internada numa clínica psiquiátrica. Das quatro tentativas suicidárias é que a escrita tanatográfica se constrói. Na indissolubilidade de espaço e tempo, o cronotopo da morte da mulher incomum se inscreve. Esther movimentase justamente na tradição literária das ilusões perdidas – com os personagens Lucien de

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf (nascida em Londres, Reino Unido, em 25 de janeiro de 1882 - falecida em Rodmell, Sussex, Reino Unido; em 28 de março de 1941): suicidou-se por afogamento, entrando no rio Ouse com pedras nos bolsos. Maria Tsvetaeva (nascida em Moscou, Rússia, em 8 de outubro de 1892 - falecida em Ielábuga, Tartaristão, URSS, em 31 de agosto de 1941): suicidou-se por enforcamento. Florbela Espanca (nascida em Vila Viçosa, Portugal, em 8 de dezembro de 1894 – falecida em 8 de novembro de 1930): suicidou-se por overdose de barbitúricos. Anne Sexton (nascida em Newton, Massachusetts, EUA, em 9 de novembro de 1928 - falecida em Weston, Massachusetts, EUA, em 4 de outubro de 1974) suicidou-se por intoxicação por monóxido de carbono. Ana Cristina César (nascida no Rio de Janeiro, Brasil, em 2 de junho de 1952 - falecida no Rio de Janeiro, em 29 de outubro de 1983) cometeu suicídio atirando-se do sétimo andar de seu apartamento. Marta Lynch (nascida em Buenos Aires, Argentina, em 8 de março de 1925 - falecida em Buenos Aires, Argentina, em 8 de outubro de 1985): suicidou-se por disparo de arma de fogo.

Rubempré, Raskolnikov e Rubião, bem como os limites das ilusões feminina perdidas que vão de Ofélia a Anna Kariênina, de Emma Bovary a Lady MacBeth de Mytzenski, Helena e Flora<sup>2</sup>.

Na autobiografia, transformada em diário, muitas passagens implicam confissões da mulher que deseja escrever para ser incomum: “a realidade é o que eu crio” (Plath, 2017, p. 179). Seu processo criativo sempre foi um misto de experiências e técnicas geradas no berço de sua angústia. Ao juntar suas partes por meio da escrita, Plath conseguia totalizar suas experiências e buscava não se deixar abater por elas. Em momentos de angústia disse: “Se pelo menos uma vez eu conseguisse ver um modo de escrever um conto, um romance, para transmitir o que sinto, não viveria desesperada” (Plath, 2017, p. 535). Ela “sentia que se não escrevesse, ninguém a aceitaria como ser humano” (Plath, 2017, p. 519) e que, se não fosse amada pelo que era, ao menos poderia (e desejava) ser amada pelo que escrevia, pois a escrita era para ela “um modo de organizar e reorganizar o caos da experiência” (Plath, 2017, p. 520) e uma extensão de si mesma.

Entre aquele feminino comum e incomum apontado por Woolf, atravessado por Plath, do ponto de vista da decomposição biográfica, assim se resume a vida de Esther, a protagonista de *A redoma de vidro*: a narrativa tanatográfica acompanha a transformação psíquica gradual da personagem. Em um adoecimento mental crescente, marcado pelo embate entre identidade e aparência, efeitos provocados pelo perfeccionismo (necessário à uma artista da moda), pela difícil conciliação entre desejos pessoais, exigências externas e *ilusões perdidas* é que os “cruzamentos e as fusões de sinais” enformam o cronotopo artístico plathiano. Entendendo o percurso do romance: a história de uma vida no tempo e no espaço e a leitura para que saibamos o fim, interessa, antes de chegar ao fim do livro *A redoma de vidro*, ao fim da vida de Esther e ao fim do artigo, percorrer o princípio cronotópico da tanatografia suicidária.

## 1 Tanatografia suicidária e autoria feminina

Mesmo desfrutando de todos os privilégios que, aos olhos da sociedade, deveriam garantir-lhe felicidade e realização, Esther Greenwood, ao chegar em Nova York, encontra-se imersa em um turbilhão de possibilidades que, em vez de libertá-la, a lançam em um estado de confusão e paralisia frente ao curso da vida. Diante das incertezas sobre o futuro, sua identidade fragmenta-se, e o peso das expectativas sociais impõe-se como um fardo insuportável.

Em um hotel, Esther dividia a estadia com doze meninas, dentre elas, Doreen, sua amiga de festas, “que a escolheu logo de cara” (Plath, 2019, p. 11). Doreen era o tipo de amiga com quem Esther se sentia confortável, uma garota normal: “ela fazia com que eu me sentisse muito

---

<sup>2</sup> Limites das ilusões perdidas: Lucien de Rubempré (*Honoré de Balzac; Ilusões Perdidas, 1843–1847*), Raskólnikov (*Fiódor Dostoiévski; Crime e Castigo, 1866*), Rubião (*Machado de Assis; Quincas Borba, 1891*). Personagens femininas suicidárias: Ofélia (*William Shakespeare; Hamlet, 1601*); Anna Kariênina (*Lev Tolstói, 1877*); Emma Bovary (*Gustave Flaubert; Madame Bovary, 1857*); Lady Macbeth (*William Shakespeare; Macbeth, 1606*); Helena (*Machado de Assis; Helena, 1876*), Flora (*Machado de Assis; Esaú e Jacó, 1904*).

mais inteligente do que as outras, e era muito engraçada de verdade” (Plath, 2019, p. 11). Doreen era uma garota loira, de olhos azuis, vinda de uma escola para moças de alta sociedade do sul do país, que sempre levava na boca “um sorriso maldoso, mas divertido e misterioso, como se todas as pessoas ao redor fossem meio idiotas e ela pudesse contar umas boas piadas sobre elas quando tivesse vontade” (Plath, 2019, p. 11). Ao seu lado, Esther se sentia confiante, esperta e “cínica como o diabo”.

No amor, a protagonista tinha uma relação com Bud Willard, um estudante de medicina que aos seus olhos vivia de aparências e era um homem cretino e hipócrita. Esther desprezava Bud e, apesar de todos acharem que ela casaria com ele, “sabia que isso jamais aconteceria, nem se ele fosse o último homem da terra” (Plath, 2019, p. 61). O rompimento amoroso dos dois acontece após Esther fazer-lhe uma visita na Universidade de Yale e perceber que a vida que ele levava não era bem a que ela esperava: Bud era fútil, era medíocre, era masculino demais.

Na decomposição biográfica, a relação da protagonista com sua mãe é marcada por uma tensão silenciosa e uma incompreensão profunda. Suas aparições na narrativa são bem sucintas e podemos observá-la somente pela ótica da narradora. A mãe representa as expectativas sociais e normas que Esther rejeita, tentando moldá-la em um ideal feminino convencional. Essa pressão contribui para o isolamento de Esther, que se sente sufocada dentro de uma redoma social e desamparada como jovem que deseja construir sua carreira e imagem de mulher.

A loucura, assistida nas suas internações em clínicas psiquiátricas, levavam Esther a longas reclusões nesse espaço de controle e esse estigma gerava reclusões também em suas passagens pelo hotel. Tendo pouco contato com as internas e com as meninas que moravam no hotel, mulheres buscando mudar a vida em Nova York, mais uma vez movimentam os sonhos e os desejos de se tornarem “mulheres incomuns” diante de um mundo que cerceia e que exige que as mulheres permaneçam “comuns” (sempre em diálogo com a tese cronotópica de Virgínia Woolf).

O encontro com Joan, amiga de Doreen, também possibilita que Esther desenvolva seu próprio “Eu” e decida sobre seu destino para contar sua trajetória suicidária da seguinte maneira: primeiro, Esther tenta interromper sua vida cortando os pulsos com uma lâmina durante o banho, recorda de um filósofo romano e desiste: “Era como se o que eu quisesse matar não estivesse naquela pele [...] mas em outro lugar mais profundo e secreto, bem mais difícil de alcançar” (Plath, 2019, p. 165). Na segunda tentativa, Esther tenta se enforcar, mas percebe que seu corpo encontra maneiras de se salvar e desiste. A terceira ocorre quando tenta afogar-se no mar, mas acaba sendo “impelida para cima como uma rolha” (Plath, 2019, p. 180). Na quarta, atravessamos uma aproximação entre o relato biográfico e bibliográfico: a personagem vive um episódio parecido com o que ocorreu na vida da autora, quando tinha apenas 20 anos de idade, em 28 de agosto de 1953. Sylvia e Esther ingeriram grande quantidade de pílulas para dormir e tiveram uma overdose de soníferos (Alessandri, 2008). No livro, após esse episódio, Esther é internada numa clínica psiquiátrica e sua condição agrava-se.

Aproximando gêneros do discurso, pensando nos relatos de vida de escrita feminina, importa trazer os diários de Plath. Antes de sua primeira tentativa de suicídio com remédio, ela registra no diário em 14 de julho de 1953:

Tudo bem, você chegou ao limite – tentou hoje, após 2 horas de sono apenas, nas duas noites anteriores, a se isolar completamente da responsabilidade: olhou para os lados e viu todo mundo ou casada ou ocupada e feliz e pensando e sendo criativa, e sentiu pavor, enjoo, letargia, pior de tudo, falta de vontade de lidar com tudo [...] Deus, meu deus, meu deus: onde estás? Quero, preciso de você: crer em você, no amor e na humanidade. Você não pode fugir assim. Precisa raciocinar (Plath, 2017, p. 219-220).

Entre a confissão do diário e a criação ficcional tudo que Sylvia escreve aponta ausência de uma mulher no mundo. Seja nos seus diários, no seu romance, e em muitos poemas o feminino está sempre no Limite (Edge): “A mulher está finalizada./ Morta, seu corpo/ Morto traja um sorriso de satisfação” (Plath; *The Collected Poems*, 5 de fevereiro de 1963; tradução nossa).

Desde o primeiro capítulo em *A redoma de vidro*, a narrativa dá indícios de que a trama girará em torno de uma questão filosófica crucial: o ato de tirar a própria vida. Segundo a concepção de Minois, na primeira metade do século XIX, o suicídio era considerado “fragilidade, covardia, loucura, perversão: o suicídio é tudo menos uma manifestação da liberdade humana” (Minois, 2018, p. 400). Se, para o historiador francês, o suicídio horroriza e continua sendo “a solução definitiva ao alcance de todos, que nenhuma lei e nenhum poder no mundo consegue proibir”, para Esther parece ser a única saída de sua redoma de sofrimento. A angústia associada à falta de propósito e dificuldade de escolhas da protagonista, leva-nos a dialogar com Freud (2006). Para o teórico austríaco:

nossas possibilidades de felicidade sempre são restringidas por nossa própria constituição. Já a infelicidade é muito menos difícil de experimentar. O sofrimento nos ameaça a partir de três direções: de nosso próprio corpo, condenado à decadência e à dissolução, e que nem mesmo pode dispensar o sofrimento e a ansiedade como sinais de advertência; do mundo externo, que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas; e, finalmente, de nossos relacionamentos com os outros homens (Freud, 2006, p. 84-85).

Durante a narrativa, a vida de Esther vai se dissolvendo e se fragmentando a partir dessas dimensões. Na internação psiquiátrica, Esther reconhece o fascínio que sentia pela amiga Joan: “era o duplo sorridente da melhor versão do seu antigo eu, especialmente criada para me seguir e atormentar” (Plath, 2019, p. 230) e, em alguns momentos, a protagonista revela “não saber se havia inventado Joan” (Plath, 2019, p. 245). A bifurcação da consciência, juntamente com a ilusão psicológica da necessidade do outro para poder dar sustentação à própria personalidade é um retrato da teoria freudiana. Nesse sentido, essa amizade pode ser interpretada como um processo de divisão (considerando que dentro de cada um de nós há um outro e uma busca de si).

O aparecimento de Joan na clínica faz com que Esther se reconheça, e se distancie das forças esmagadoras que a atormentavam, uma vez que ela pôde reconhecer que o que tentara matar através do suicídio era ela própria: “Seus pensamentos não eram os meus pensamentos, seus sentimentos não eram os meus sentimentos, mas éramos próximas o suficiente para que seus pensamentos e sentimentos fossem a versão distorcida dos meus” (Plath, 2019, p.245). Nesse sentido, a alteridade, ocupa o papel de emissário de morte. Joan personifica o passado de Esther, encarnando tudo o que Esther buscou extinguir ao atentar contra a própria vida. Contudo, no território nebuloso das alucinações e do corpo tornado objeto, Esther encontra uma estratégia paradoxal: aniquilar-se sem desaparecer por completo. Afinal, a redoma não era impenetrável, havia fissuras em seu vidro.

Estudar um livro que se constitui como relato de loucura, escrita de morte e tentativas de suicídio, também implica entender que o fenômeno humano de tirar a própria vida é cronotopicamente significativo:

O cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros na literatura. Pode-se dizer, sem rodeios, que os gêneros e as modalidades de gêneros são determinados justamente pelo cronotopo, e, ademais, que na literatura o princípio condutor no cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria de conteúdo-forma determina (em grande medida) também a imagem do homem [sic] na literatura; essa imagem também é essencialmente cronotópica (Bakhtin, 2018, p. 12).

Nessa tanatografia de Plath, o cronotopo suicidário movimenta muitas categorias de conteúdo-forma. Conforme Camus “só existe um problema filosófico realmente sério: é o suicídio” (Camus, 2016, p. 19). A força categórica dessa máxima permite-nos levantar tensões no campo literário e sócio-histórico-cultural sobre a relação entre processo criativo e desejo de tirar a própria vida. Como coloca Durkheim “todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado” (Durkheim, 2000, p. 14) é uma situação-limite. No caso dos gêneros (entre o feminino e o masculino), o ato de tirar a própria vida é quase sempre visto como algo individual. No caso feminino, esse elemento sócio-histórico-cultural é, muitas vezes, coletivo: essa coletividade que pressiona a mulher para que ela se mantenha como uma “mulher comum” pode ser a mesma que a leva ao suicídio. Esse estado feminino ordinário resulta no processo tanatográfico, em que “a busca pela escrita que não chegava a faz morrer aos poucos, a cada linha não escrita, a cada poema recusado, em cada leitura mal vista pelos amigos. Porque a escrita salva e fere” (Amaral, 2018, p. 255). Desse modo, sua escrita resulta do sofrimento e das tentativas, que desaguam no esforço de escritas e de pensamentos.

Em *Estética da criação verbal* (2003), Bakhtin mostra que autoria e personagens articulam categorias estéticas e filosóficas na relação tempo-espço envolvida na produção de discurso. Em *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo* (2018), o tempo-espço se constrói e se sustenta como acontecimento dialógico que se expande no grande tempo:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade,

torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 2018, p. 12).

Uma vez que o fim trágico de Plath e a publicação póstuma alteraram o curso de sua biografia, pensar as várias redomas que cercam esse romance póstumo acrescenta elementos novos à teoria da tanatografia. Além de se definir como *thanatos* (morte) e grafia (morte) (Silva Junior, 2008; 2014), buscar essa tradição dos diálogos dos mortos é também se interessar pelo diferente: tradição de personagens que trazem uma nova mundividência, tais como loucos, bobos, suicidas e personagens artistas, escritores, filósofos. Nessa caracterização do cronotopo artístico-literário, o tempo biográfico torna os anseios e sentimentos do mundo de Plath visíveis e o espaço criativo movimenta enredo (no romance), imagem de autora (nos diários) e a história (na poesia).

Sylvia Plath, enquanto autora criadora viva, escrevendo sobre suicídio, fazia dessa imagem cronotópica uma força criativa que se espalhava filosoficamente em sua obra. Ao realizar o ato de tirar a própria vida, ela torna o que seria temática, algo confessional, biográfico (por óbvio) e até mesmo monológico (pela abordagem obsessiva do tema – o que leva a crítica a tomar o suicídio como paradigma indiciário de sua obra completa). Nas primeiras linhas da *Redoma de vidro*, Esther já descreve o início do seu processo de adoecimento mental:

Era um verão estranho, sufocante, o verão em que eletrocutaram os Rosenberg, e eu não sabia o que estava fazendo em Nova York. Tenho um problema com execuções. A ideia de ser eletrocutada me deixa doente, e os jornais falavam no assunto sem parar – manchetes feito olhos arregalados me espiando em cada esquina, na entrada de cada estação de metrô, com seu bafo bolorento de amendoim. Eu não tinha nada a ver com aquilo, mas não conseguia parar de pensar em como seria acabar queimada viva até os nervos (Plath, 2019, p. 07).

Na abertura prologante dessa tanatografia, ela apresenta sua ideia fixa. Sua doença “impacta” na recepção de tal modo que vai compondo um estado de apreensão lutuosa que se mantém ao longo de toda a narrativa. À medida que as tentativas de suicídio se sucedem, o “capítulo final” é pressentido. Uma morte-outra noticiada deflagra a relação da personagem com o tema. Interessante notar que Plath realiza os dois exercícios de escrita de morte, destacado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski*: a morte em primeira pessoa, tônica de Tolstói e, segundo o crítico russo, monológica; e a morte em terceira pessoa, marca que Dostoiévski infunde na representação um dialogismo na escrita de morte:

Na literatura, para ficar com um exemplo comparativo, Tolstói descreve a morte sempre a partir da experiência interior do indivíduo e Dostoiévski opta sempre pela morte assistida, narrada e comentada pelo outro. No mundo de Tolstói, a morte é conclusiva e silenciadora. No de Dostoiévski, ela nada conclui, ela convida às versões que cada pessoa viva pode elaborar e recontar (Silva Junior, 2014, p. 03).

Ela narra a experiência do relato dos Rosenberg na cadeira elétrica, olhando de fora, converge para uma forma dialógica de pensar os modos de morrer e de matar nos EUA: a pena



de morte, típica dessa cultura (imperialista e terrorista), e evoca desdobramentos psicológicos com metáforas corporais que têm olhos, cheiros, sensações e até um bafo de manteiga de amendoim (*peanut butter*). Esther expressa seu fascínio pela morte na alteridade: “Eu gostava de assistir as pessoas vivendo situações extremas. Se houvesse um acidente rodoviário, uma briga de rua ou um feto num pote de laboratório, eu parava e olhava tão intensamente que nunca mais esquecia daquilo” (Plath, 2019, p. 20). Esse é o mesmo princípio dialógico-tanatográfico de Dostoiévski em *Os demônios* (romance em que temos, pelo menos 28 suicídios) e estudado por Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2003).

Assim, a morte *dialogicizada*, vista de fora, permite que o outro dê um acabamento ao indivíduo; ao contrário da morte *monologizada* – narrada de dentro, em primeira pessoa. A cadeira elétrica é uma condenação e isso reverbera nas instâncias mais íntimas dessa mulher que tenta se firmar socialmente. Essa imagem aponta para uma condição condenatória: ou seja, viver em uma redoma mental (de vidro) que aprisiona. Essa prisão vítrea lança estilhaços na alma da personagem, o que a leva a quatro tentativas de suicídio.

A experiência sepulcral e da ausência do outro (ou de si) no mundo é preenchida por palavras e imagens – e até mesmo a crítica literária aproxima-se dessa relação lutuosa quando se aproxima dessas escritoras (que se mataram). Essas narrativas de Plath invocam situações lutuosas e o romance *A redoma de vidro*, na figura Esther Greenwood insere-se nesse panorama tanatográfico. Escrita de morte que aproxima a experiência da palavra à vivência da ausência de si no mundo. Interessante destacar que, no plano do relato (pessoal): na poesia e nos diários é mais plausível detectar elementos confessionais; no romance, por sua vez, o simples fato de a personagem não se matar aponta para uma autonomia de consciências, ou seja Plath alcança a polifonia na sua prosa de ficção.

O pensamento suicidário, à medida que vai se efetivando em atos/ações (dialogando com Durkheim, 2000), apresenta-se não apenas como um evento possível dentro da narrativa, mas como um estado de espírito, um modo de estar no mundo, que funde autoria e feminino no desejo de viver pela escrita e de sobreviver como mulher (incomum).

A experiência lutuosa da recepção do romance não se dá apenas pela possível perda da personagem, mas também pela radical desintegração de suas certezas. Como uma “mulher de papel” (Ribeiro, 1996), Esther personifica essa falta que a literatura impõe e expõe: ao mesmo tempo em que sua narrativa constrói um testemunho íntimo da dor, ela também nos confronta com a impossibilidade de fixar um sentido definitivo para o seu destino de mulher. No limiar entre sobrevivência e aniquilação, a leitura do romance impõe uma nova perspectiva de melancolia literária, em que cada releitura ressignifica o luto – não apenas pelo que ocorre na obra, mas pelo que ela nos força a revisitar dentro de nós mesmos (enquanto mulher ou enquanto ser nascido de mulher).

A galeria cronotópica de imagens mortuárias de Esther infunde, assim, um conjunto paradigmático do imaginário (psicológico) da personagem em sua “redoma de vidro”. Esta



imagem-título do livro, inclusive, é a metáfora utilizada para retratar o estado psíquico de Esther Greenwood, que se vê presa e sufocada dentro de uma redoma emocional, vendo sua vida passar diante dos seus olhos e seus sonhos perderem o sentido: “Era minha grande chance, mas lá estava eu, imobilizada, deixando a oportunidade escapar entre meus dedos” (Plath, 2019, p. 10). A personagem respirava um “ar viciado”, um bafo que soprava nessa redoma:

Não teria feito a menor diferença se ela tivesse me dado uma passagem para a Europa ou um cruzeiro ao redor do mundo, porque onde quer que eu estivesse – se fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado (Plath, 2019, p. 182).

O trecho retrata o estado de desesperança e sofrimento que Esther se vira, aprisionada durante a experiência na clínica. Uma mulher burguesa, com possibilidades de ir à Europa ou a um cruzeiro, se vê enclacada, mais uma vez por um “ar viciado”. Sua visão negativa em relação a si mesma, ao mundo e ao futuro, tem seu ápice na segunda parte do romance, quando esse estado de angústia e desmembramento identitário a deixa sem recursos linguísticos. Esse detalhe remonta aos elementos tanatográficos da obra: a linguagem da loucura, a falta de palavras, o silenciamento e as crescentes tentativas de suicídio vão enterrando a personagem nessa redoma de loucura e delírio. Sua decomposição biográfica, em vida, é contada em capítulos: e cada “capítulo” biográfico é uma tentativa de suicídio – que é o maior dos silenciamentos.

Durante a internação na clínica, Esther tenta ler um trecho de James Joyce e escrever um romance e se vê impossibilitada de fazê-lo, já que “as letras adquiriram farpas e chifres de bode” (Plath, 2019, p. 140). Mais uma vez os traços da “mulher incomum” são trazidos pela construção de Plath. Ela opta por James Joyce (o escritor não publicado pelo marido de Virgínia) e que foi uma primeira influência para Sylvia Plath. As palavras de *Ulisses*, balançando “para cima e para baixo” (Plath, 2019, p. 140), associam-se a “formas fantásticas e intraduzíveis” (Plath, 2019, p. 140) e as letras vão se tornando as inimigas da razão.

Note-se, ainda, que a personagem além de trabalhar com moda, tem um desejo de autoria: nesse ponto, a linguagem, que também é marca da poética fragmentária e inacabada plathiana, aponta para uma espécie de decomposição biográfica em vida. A linguagem nela, nessa Esther delirante, é a linguagem do outro – não por acaso tentando ler James Joyce dentro de uma clínica psiquiátrica. Esse romance desafiador vai se apresentando ineficaz, pois não serviria para “identificar, nomear, transmitir ou significar” nada.

Logo, no romance, sofremos a dor do luto pelas tentativas de suicídio da personagem (e pela sombra biográfica da morte voluntária da autora). Narrativas se entrecruzam em vários *tempos*: no tempo de escrita do livro; no tempo da vida; no tempo da edição/publicação; nos tempos da recepção. Se acrescentarmos à teoria da tanatografia certo *thanatos*, aproximado das noções pulsionais freudianas (Freud, 2006), é possível notar as forças autodestrutivas escancaradas na poética de Plath que caminham para refletir sobre o fim fatídico da autora, pela

busca constante de tirar a própria (de Esther e da autora) e de sua imensa reverberação tanatográfica na poesia e nos diários. Além de chamar a atenção da crítica, esse estigma (e ato) desencadeou o enigma do caráter autobiográfico de sua obra, trazendo-lhe um sucesso póstumo que despertou o interesse de pesquisadores, críticos e leitores por suas criações literárias (garantindo a ela um *Pulitzer póstumo* em 1982).

Seus últimos poemas, por exemplo (*The Munich Mannequins*, *Totem*, *Words*, *Contusion*, *Paralytic*, *Balloons*, *Poppies in July*, *Kindness*, *Contusion*, *Edge* e *Words*), parecem descortinar para a recepção o que estaria prestes a acontecer no apartamento de Londres, em fevereiro de 1963, como uma espécie de narrativa póstuma escrita de véspera.

Se o livro de poesia tivesse sido publicado com a presença da autora no mundo – ele seria lido com as camadas próprias de uma autora viva. Uma vez que a publicação é póstuma, fatalmente, o processo editorial, recepção e crítica literária fora fadada a aproximar os dois atos de autoextermínio: da autora e as tentativas da personagem. Pensando num constructo tanatográfico, em diálogo com Bakhtin, a morte narrada em romance, tem suas marcas e autonomia dialógica própria. O suicídio de uma personagem modifica a experiência individual da recepção. Conforme nos mostra Augusto Silva Junior (2014):

Na ausência do outro, com o livro fechado, convive-se, na lembrança, com uma imagem em presença. Para Walter Benjamin, a palavra *fim* convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida. Mas, neste caso, todo romance constitui-se, sempre, de dois fins. O fim do livro e o fim de uma existência no tempo, no espaço, na memória (Silva Junior, 2014, p. 01).

Para a tanatografia, o suicídio de Plath, em princípio, não deveria ser projetado nas tentativas da personagem. Na autonomia discursiva de vozes do romance polifônico, a protagonista tem sua melancolia ancorada nas próprias fantasias, sonhos, desejos e idealizações do que poderia ser a vida e que não foi. Talvez, no âmbito da análise do discurso, da psicanálise, ou até mesmo de uma crítica genética seja plausível tecer essas mesmas conexões que fazemos/faríamos entre poesia, diários e romance. Nesse sentido, podemos pensar que o silêncio de significação, em sua produção ficcional, nessa protagonista, seja um modo arrojado de abordar o tema. Esther vive um conflito interno mobilizado pelos elementos pulsionais (Freud, 2006) que caracterizam a sua doença (e não exatamente a de Sylvia Plath). Entre imagens e palavras temos uma possível não representação biográfica que se coloca na decomposição biográfica da personagem:

O silêncio me deprimia. Não era o silêncio do silêncio. Era o meu próprio silêncio. Eu sabia perfeitamente que os carros estavam fazendo barulho, e que as pessoas dentro deles e atrás das janelas iluminadas dos prédios estavam fazendo barulho, e que o rio estava fazendo barulho, mas eu não conseguia ouvir nada. A cidade estava dependurada na minha janela, achatada como um pôster, brilhando e piscando, mas poderia perfeitamente não estar lá, já que não me afetava em nada (Plath, 2019, p. 26).

No entanto, o desejo do outro ainda assim parece ser uma demanda para Esther. Ela parecia ter clareza de seus desejos particulares (que iam em direção contrária ao que seria esperado das mulheres na época de Woolf e na época de Plath). Esther sonhava em conseguir uma bolsa de estudos no exterior, trabalhar com moda, ser poeta, romancista e até mesmo professora universitária. Afinal, que mulher desejaria terminar em uma clínica psiquiátrica ao invés de se casar: “Era sempre a mesma coisa: eu vislumbrava um homem sem defeitos à distância, mas assim que ele se aproximava eu percebia que não era bem assim. Essa é uma das razões porque nunca quis me casar” (Plath, 1999, p. 95).

Nessa decomposição tanatográfica, que vai se dando pelo adoecimento de Esther, a escrita do livro pauta-se pela aproximação entre processos sociais, processos discursivos e processos pessoais da personagem. Nesses “silêncios de silêncios” que se espriam nas relações dela com as pessoas e com o mundo, a morte, enquanto ação suicidária, significa. Diante das redomas e cronotopos sócio-histórico-culturais impostos ao feminino, reverbera um cronotopo histórico e geográfico (e até mesmo geopoético) que é trazido por Bubnova da seguinte maneira:

Somente a presença do eu como uma terceira pessoa, o sujeito personalizado, situado e condicionado em seu cronotopo histórico e geográfico, torna possível o macrodiálogo entre culturas projetado para o “grande tempo”. A mudança de contextos pressupõe uma expansão semântica. Nosso conhecimento, nossa interação com as obras (marcas) do passado somente é possível ao se levar em consideração seu enriquecimento histórico (Bubnova, 2015, p. 10).

Essa tanatografia suicidária, princípio que aproxima loucura e dialogismo, autoextermínio e alteridade movimenta o macrodiálogo no grande tempo. Na representação de mulheres de papel (“nascidas” e escritas por homens ou por mulheres). George Minois, assim vai caracterizar o pensamento do suicídio no século XX:

A decisão de por fim à vida resulta de inúmeros fatores, dos quais muitos independem da vontade, para não mencionar apenas, evidentemente, suicídios conscientes. No entanto, a escolha final continua sendo do indivíduo. “Não existe nada mais misterioso do que o suicídio”, escreveu Henry de Montherland em *Le Treizième César* [O décimo terceiro César]. “Quando pretendo explicar as razões de um suicídio qualquer, tenho sempre a impressão de estar cometendo um sacrilégio. Pois só o suicida poderia tê-las conhecido e teria condições de compreendê-las. Eu não digo: de torná-las compreensíveis; na maioria das vezes elas são variadas e inextricáveis, e fora do alcance de um terceiro (Minois, 2018, p. 402).

O historiador francês ressalta a complexidade do suicídio, que resulta de múltiplos fatores, nem sempre acessíveis à consciência ou à compreensão de terceiros. Essa perspectiva ressoa na trajetória de Sylvia Plath, cuja morte tem sido incessantemente analisada sob diversas lentes: biográfica, psicológica e literária. A ideia de que “não existe nada mais misterioso do que o suicídio” pode ser relacionada à forma como a obra de Plath antecipa e simboliza sua morte, gerando um dilema interpretativo: até que ponto sua escrita revela sua decisão final de tirar a própria vida?

Lembramos que “a própria formulação da teoria [do cronotopo] de Einstein, tal como Bakhtin a entende, demonstra que existe uma *variedade* de percepções de tempo e do espaço disponíveis” (Morson; Emerson, 2008, p. 384). Assim, *A Redoma de Vidro* (2019) apresenta um retrato de um colapso psíquico alinhado a eventos reais de sua vida, relatados nos *Diários*, mas que não eram a vida da autora. Para Irene Machado, “esta habilidade de ver o tempo na dinâmica dos fenômenos emergentes do mundo é que define o processo cronotópico” (Machado, 1995, p. 279).

O cronotopo suicidário do romance *A redoma de vidro* nos parece assim, ser um catalisador na história da escrita feminina, considerando, ainda, escritoras que se suicidaram. Há suicídios sem obra; mas há suicidas com escrita e é isso que torna essa tanatografia plathiana tão instigante e consolidada. Esther tentou suicídio quatro vezes e termina o livro, supostamente, viva. Sylvia Plath consumou seu ato na quarta vez. Virginia Woolf, encheu seu vestido de pedras e se matou no rio Ouse. As duas escritoras, “mulheres incomuns”, saíram da vida como importantes escritoras do século XX.

## Considerações finais

Em *Mrs. Dalloway* (1925), a narrativa fragmentária oscila entre as memórias de Clarissa e Septimus Warren Smith, fazendo com que a presença dessa dupla polifonia exerça uma função importantíssima entre as características básicas de composição na obra. Abordando a bifurcação da consciência, juntamente com a ilusão psicológica da necessidade do outro para poder dar sustentação à própria personalidade, Virgínia Woolf supera a monologia narrativa e adota essa visão para narrar a experimentação moral e psicológica de estados psíquicos inabituais. Em um cenário pós-guerra, a narrativa tem seu ápice no ato suicidário de Septimus Warren-Smith, que encerra sua vida pulando a janela do 7º andar. Ao passo que a mulher comum, Mrs Dalloway, permanece viva – lembremos, como Esther.

No romance *A redoma de vidro* (2019), podemos observar o desencontro interno de Esther quando suas experiências com a chefe da Revista são narradas: “Passei a vida dizendo a mim mesma que o que eu queria fazer era estudar, ler, escrever e trabalhar feito uma louca, e isso realmente parecia ser verdade- eu fiz as coisas direitinho e tirei A em tudo, e quando cheguei à universidade não havia nada que pudesse me deter...” (Plath, 2019, p. 39). No entanto, ao ser questionada sobre o que pensava em fazer quando terminasse aquele estágio ela responde “na verdade eu não sei” (Plath, 2019, p. 40).

Notemos que das quatro tentativas de suicídio, Esther escolheu duas pela água, elemento que está sempre presente quando ela tem desejos e fantasias suicidas. Na primeira vez, durante o banho, ao se lembrar de como “um velho filósofo romano gostaria de morrer cortando as veias em um banho quente” (Plath, 2019, p. 165) a personagem desiste filosoficamente.

Após entrar aquela manhã no banheiro e ter “enchido a banheira de água morna, pegado uma gilete” (Plath, 2019, p. 165) e ver sua primeira tentativa de tirar a própria vida fracassada, é perceptível a crescente onda de mal-estar (Freud, 2006) que assola Esther. Essa coisa mais profunda e secreta a ser alcançada, a ser cortada, extirpada, define a matéria feminina e suicidária (de uma mulher que sentia necessidade de ser incomum). A banheira, na solidão e confinamento, pareceu-lhe um lugar para a quietude final: a água parada leva ao devaneio da morte, mas não ao fato consumado. Nesse momento da narrativa, nada a satisfazia, nada a alegrava, tudo parecia mais difícil de ser executado: a vida que deveria ser, não acontecia. Nessa primeira tentativa, a personagem que inicialmente parecia “não sentir nada”, ao dirigir-se até o armário, vê nessa “outra suicidária” a possibilidade de se salvar: “já que se fizesse aquilo olhando no espelho, seria como assistir outra pessoa, num livro ou numa peça” (Plath, 2019, p. 163).

A presença dessa “outra espelhada” revela-nos o construto freudiano do inconsciente, no qual é possível associar sonhos e devaneios da protagonista. Na solidão, a imagem especular torna-se uma companhia e a “salva” dessa primeira tentativa. Em várias passagens da narrativa, Esther deseja que seus pensamentos pulsionais sejam apenas sonhos. Esther desejava piamente que a realidade fosse sonho, pois o mundo inteiro é uma redoma de vidro, um sonho ruim. Entre situações comuns, como o ganho de peso, paira uma imensa caveira cinzenta. Esther vive uma dualidade psíquica. Em alguns momentos, ela parece estar consciente de seu estado mental, afirmando que “sabia que havia algo errado com ela naquele verão em Nova York” e em outros demonstra não se reconhecer.

Na poética do suicídio de Sylvia Plath, há elementos que indicam as forças destrutivas presentes em seu processo de criação. Carvalho (1999) associa essa prática à condição de escritora: “a escrita permite ao escritor dizer para si mesmo que não é preciso se matar todos os dias, visto que é possível se matar a qualquer dia” (Carvalho, 1999). Ao fazer um retrato da condição mental de Esther Greenwood, a voz narrativa parece exprimir o irrepresentável da melancolia (Freud, 1917) atrelado a um relato vivo de profunda solidão. Retratando como é se sentir “no olho de um tornado, sob uma redoma de vidro” a linguagem ecoa nos devaneios que caminham para entorpecimento cotidiano – a normalidade.

Em *Luto e melancolia*, Freud (1996) associa esse vazio à perda libidinal do sujeito, do próprio eu. Para Silva Junior (2014): “Analisar um discurso sobre a morte é pensar sobre essa solidão do fim. O acabamento que leva o ser humano a imaginar novas existências e que traz o ser de papel a voltar para contar, a narrar para não morrer, uma forma de burlar aquilo que é interdito pelo silêncio totalizante” (Silva Junior, 2014, p. 3).

Assim, *A redoma de vidro* (2019) pode ser entendida como um rito de passagem, um romance de deformação em que o que “faz adoecer” é a normalidade. Esther não conhece outra vida e sua saída aponta sempre para o suicídio. É importante lembrar que a narrativa foge um pouco da linearidade habitual, transitando entre o presente e as memórias da protagonista. Sylvia Plath utiliza o fluxo de consciência, técnica bastante utilizada por Machado de Assis,

James Joyce, Virginia Woolf (e Clarice Lispector), para narrar as experiências íntimas da protagonista.

Numa passagem de seus *Diários*, a escritora, de forma sensível e profunda, utiliza a metáfora: “Escrever rompe os túmulos dos mortos e os céus acima dos quais se ocultaram os anjos proféticos” (Plath, 2017, p. 330), conferindo à criação, uma condição divina. Sob a perspectiva freudiana, o “túmulo dos mortos” evidencia os mecanismos destrutivos, pulsionais e mortíferos que residem no inconsciente, e que a escrita pode evocar. Já os anjos proféticos, vistos como mensageiros de verdades universais e revelações de um plano superior, são usados por Plath para destacar a escrita literária como uma ferramenta para acessar verdades profundas, além do alcance da percepção consciente. Isso aponta para a escrita como a possibilidade de alcançar a “mulher incomum”.

Na concepção de Plath, a escrita não era o centro de sua vida, era a própria vida. Um lugar de sustentação do próprio eu, acompanhado da necessidade de aprovação dos outros. Nas plumas de sangue e radicalidade poética, ela tentava reorganizar sua existência: “Minha saúde é criar histórias, poemas, romances, da experiência: é por isso, ou melhor, é por isso que é bom que eu tenha sofrido e descido ao inferno, embora não a todos os infernos” (Plath, 2017, p. 330). Em seus diários, ela explicita sua forma poética de extrair imagens de suas experiências e da vida nua e crua, assim como Woolf, para tecer sua prosa. Seu desejo de “escrever por ter o ímpeto de se destacar num meio de traduzir e expressar a vida” (Plath, 2017, p. 217) para ela era tudo, já que “não conseguia se satisfazer com a tarefa colossal de simplesmente viver” (Plath, 2017, p. 217).

Vários trechos dos diários plathianos expressam o sofrimento sentido quando não conseguia produzir, e o quanto temia a morte da imaginação:

Sinto-me paralisada, sem ninguém no mundo com quem conversar, totalmente afastada da humanidade. Num vácuo autoinduzido. Sinto-me cada vez pior. Não posso ser feliz fazendo qualquer coisa, exceto escrever, e não consigo ser escritora: nem mesmo uma frase consigo formular: o medo me paralisa, a histeria mortal (Plath, 2017, p. 469).

Nesses momentos de escassez e paralisia criativa, Plath chegou a problematizar se a poesia que escrevia não era uma desculpa e uma fuga para não escrever prosa (Plath, 2017, p. 469), pois o ritmo e as expectativas já não eram os mesmos de antes e não conseguia mais ler ou escrever: “tudo que já li esgarça e some: não acumulo, não lembro. Este ano vou me dedicar a um crescimento pequeno, constante, nada espetacular, e me livrar deste pânico” (Plath, 2017, p. 471). Enquanto fazedora de histórias, Plath tentava criar e recriar-se ao mesmo tempo. A luta entre a mulher comum e a mulher incomum atravessam sua escrita do diário e podem ser projetadas na luta de Esther pela sobrevivência. Virginia Woolf, mais uma vez, pode nos auxiliar nessa compreensão:



Mas ainda é verdade que, antes de escrever exatamente como deseja, uma mulher tem muitas dificuldades a enfrentar. Antes de tudo há a dificuldade técnica — tão simples na aparência. Mas tão desconcertante, na realidade, que a própria forma da frase não é compatível com ela. É uma frase feita por homens; muito pesada, muito descosida, muito pomposa para uma mulher usar. Num romance, porém, que cobre tão grande extensão de terreno, um tipo comum e usual de frase tem de ser encontrado para conduzir o leitor [sic], cômoda e naturalmente, de um extremo a outro do livro. E isso uma mulher deve fazer por si mesma, alterando e adaptando a frase corrente até escrever alguma que tome a forma natural de seu pensamento, sem esmagá-lo nem distorcê-lo (Woolf, 2019, p. 14).

Reescrever suas vivências era como estar em um laboratório de elaboração, onde era possível reviver e reinventar a vida, na tentativa de transformá-la à sua maneira, delineando de uma forma psiquicamente coerente, aquilo que a realidade não conseguia representar. Plath afirmou:

Meu propósito, que já mencionei antes, meio nebulosamente, é oferecer ao leitor [sic], numa pseudorealidade, certas atitudes, sentimentos e ideias (inevitavelmente “Pseudo”). Uma vez que meu mundo feminino é apreendido em larga medida por meio das emoções e sentidos, eu trato desta forma em meus escritos — e frequentemente estou sobrecarregada de passagens pesadas, descritivas, além de um caleidoscópio de símbolos (Plath, 2017, p. 109).

Nesse exercício da tanatografia, ela encontrou vida durante muito tempo. Quando sua condição mental voltou a assombrá-la, em meados de agosto de 1957, relatou: “suponho que o simples fato de eu ser capaz de escrever aqui, segurando a caneta, prove a minha capacidade de seguir vivendo” (Plath, 2017, p. 386) e, mais tarde, em janeiro de 1959, questionou: “se escrever não for uma válvula de escape, o que é?” (Plath, 2017, p. 535).

No livro, a tentativa de representação da mulher que deseja ser incomum vai se decompondo tanatograficamente a cada linha, fazendo com que escrita e *cripta* sejam indissociáveis e o encontro com a morte torne-se inevitável: “Eu estava traindo a confiança, o compromisso criativo de afirmação da vida, do céu e inferno, lama e mármore” (Plath, 2017, p. 181). É importante destacar que Sylvia Plath publicou o romance antes de morrer e “deixou” a personagem viva. Ao passo que Ted Hughes (seu ex-marido) organizou o livro de poesia *Ariel* deixando uma atmosfera suicidária bem delineada.

Na morte de Joan, no fim do romance, há uma situação traumática que determina o rumo de Esther, pois a forma como essa perda se instaura subjetivamente na protagonista acaba ocasionando sua ruína. Como nos esclarece Freud (1996), o sujeito sabe que perdeu, mas não sabe o que perdeu, apresentando-se na melancolia uma perda de objeto que foi omitida da consciência. De forma que nos parece que Esther sabe que perdeu, mas não sabe o que de si mesma foi perdido com o objeto. Com essa perda, melancolia e crise são reinstauradas. Vale ressaltar que a amiga Joan foi encontrada enforcada numa árvore da clínica, ou seja, é uma alteridade suicidária também.



Assim, concluímos que as mulheres escritoras e incomuns reverberam umas nas outras criando uma sinfonia de escritas de vida em relatos femininos que as tornaram emblemáticas de suas respectivas gerações. Sylvia Plath, leitora da criadora de nosso paradigma cronotópico, assim confessa em seu diário:

Virgínia Woolf ajuda. Seus romances tornam os meus possíveis: Vejo-me descrevendo episódios: você não precisa acompanhar sua Judith Greenwood no desjejum, almoço, jantar, nem relatar suas viagens de trem, a não ser que o caso a revele, empurre. Torne-a enigmática: quem é aquela moça loura: ela é uma vaca: ela é a deusa branca. Torne-a emblemática de sua geração. Que é você (Plath, 2017, p. 335).

Em *A redoma de vidro* (2019), o autoaniquilamento da personagem faz com que a experiência pela palavra ultrapasse os limites da criação artística. Esther busca a morte por não se encontrar na vida. Em seu destino, a doença e o desejo pelo fim estruturam sua decomposição biográfica.

A autora é quem moldava os destinos das palavras. Seu destino fatal também foi uma escolha: “Em mais de uma ocasião, Sylvia Plath alegou ter escrito esse romance para livrar-se do seu próprio passado, contribuindo para que se visse nisso uma confirmação da natureza autobiográfica do livro” (Carvalho, 1999, p. 77). Se o estigma do suicídio marca sua biografia para sempre, é certo que sua biografia terá sempre a marca, registrada: a de que ela foi uma “escritora incomum”.

Dessas forças ltuosas, mediadas pela literatura, a autora presa em sua própria redoma, rompeu o túmulo dos mortos e ultrapassou os limites da criação. Demonstrando seu sentimento de inadequação à vida de mulher comum, Sylvia Plath construiu sua poética da morte e vida incomum. Seu silêncio ensurdecedor com a morte voluntária deu lugar à sua voz de escritora. Palavras ditas e não ditas, numa tentativa última de representação, constituíram um discurso sustentável diante do insustentável peso de viver. Enquanto a função e finalidade da escrita é o próprio existir, numa obra póstuma ela já é o próprio lembrar. Para a escritora, que é recordada pela posteridade como suicida, sua biografia continua pulsando como autora criadora e criativa. Suas palavras (não só as últimas) continuam vivas e respondendo ao mundo. Os estilhaços de uma redoma de palavras estão espalhados pela sua obra: no caso de Sylvia Plath, cabe à leitora e ao leitor juntar, montar, colar e guardar cada palavra deixada pelo seu testamento literário espreado no tempo, no espaço e páginas.

## Referências

AMARAL, L. L. O. A arte de morrer: a poética do suicídio de Sylvia Plath. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 20, 2018.

ALESSANDRI, S. M. B. *Um estudo psicanalítico acerca do suicídio em Sylvia Plath*. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica). PUC/São Paulo, São Paulo, 2008.

ASSIS, M. de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 12. ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1987.

## LINHA D'ÁGUA

Todo conteúdo da *Linha D'Água* está sob Licença Creative Commons CC BY-NC 4.0.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. 5ª ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2. ed. Tradução: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2018.

BUBNOVA, T. *Fondamenta degli incurabili: (sobre o grande tempo)*. *Bakhtiniana*, v. 12, n. 1, p. 65-75, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/2176-457329673>.

BUBNOVA, T. *O que poderia significar o “Grande Tempo”? Bakhtiniana*, v. 10, n. 2, p. 5-16, 2015. DOI: <https://doi.org/10.1590/2176-457323260>.

CARVALHO, A. C. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DURKHEIM, É. *O suicídio: estudo de sociologia*. Trad. de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, S. Contribuições para uma discussão acerca do suicídio. In: FREUD, S. *Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, volume XI. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: *O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos: Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. Luto e melancolia. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FREUD, S. *As pulsões e seus destinos*. Edição bilíngue. 1. ed. Editora Autêntica, 2013.

FREUD, S. A interpretação dos sonhos. In: FREUD, S. *Obras Completas, volume 4*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019 [1900].

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Série Diversos. Dir. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Ed. São Paulo: FAPESP, 1995.

MINOIS, G. *História do suicídio: a sociedade ocidental diante da morte voluntária*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Ed. Unesp, 2018.

MORSON, G. S.; EMERSON, C. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística; tradução de Antonio de Pádua Danesi*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PLATH, S. *A redoma de vidro*. Tradução de Chico Mattoso. 2. ed. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

PLATH, S. *Os Diários de Sylvia Plath*. 2. ed. Tradução: Celso Nogueira. São Paulo: Biblioteca azul, 2017.

RIBEIRO, L. F. *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: EdUFF, 1996.

SILVA JUNIOR, A. R. da. *Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

SILVA JUNIOR, A. R. da. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. *ComCiência*, n. 163, 2014.

WOOLF, V. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2020.

WOOLF, V. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, V. *Mrs Dalloway*. Tradução: Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Penguin Companhia, 2017.

---

Artigo / Article

# Entre o eu de ontem e o eu de agora: dimensões cronotópicas em relatos neurodissidentes de mulheres autistas com diagnóstico tardio

*Between yesterday's self and today's self: chronotopic dimensions in  
neurodissident accounts of autistic women with late diagnosis*

---

**Lorena Gomes Freitas de Castro** 

Universidade Federal de Sergipe, Brasil

lorenna.gfc@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-8833-6796>

---

Recebido em: 30/04/2025 | Aprovado em: 15/09/2025

---

## Resumo

Neste artigo analisamos as dimensões cronotópicas de relatos de vida de mulheres autistas adultas diagnosticadas tardiamente. A partir de uma abordagem sociocognitivo-discursiva ancorada na Linguística Textual Contemporânea (Koch, 2009; Marcuschi, 2008; Cavalcante, 2012), consideram-se os relatos autobiográficos como práticas enunciativas que articulam tempo e espaço na construção de identidades neurodivergentes (Castro, 2023). Fundamentado nas teorias do cronotopo (Bakhtin, 2003), das escritas femininas (Anzaldúa, 2021; hooks, 2021) e da referenciação (Mondada; Dubois, 2003), o estudo revela como o *antes* e *depois* do diagnóstico configura marcos discursivos e afetivos. A análise evidencia que essas narrativas rompem silenciamentos históricos e reconfiguram a subjetividade autista por meio da linguagem. Conclui-se que tais escritas ativam um saber do corpo e da memória, reafirmando a potência da linguagem como lugar de resistência, visibilidade e reconstrução de si.

**Palavras-chave:** Autismo • Diagnóstico Tardio • Escritas Femininas • Espaço-tempo • Linguística Textual

## Abstract

This article analyzes the chronotopic dimensions of life narratives written by adult autistic women diagnosed in adulthood. Based on a sociocognitive-discursive approach anchored in Contemporary Textual Linguistics (Koch, 2009; Marcuschi, 2008; Cavalcante, 2012), autobiographical accounts are considered enunciative practices that articulate time and space in the construction of neurodivergent identities (Castro, 2023). Grounded in the theories of the chronotope (Bakhtin, 2003), feminist writings (Anzaldúa, 2021; hooks, 2021), and referential processes (Mondada; Dubois, 2003), the study reveals how the *before* and *after* of the diagnosis configures discursive and affective milestones. The analysis shows that these narratives break historical silences and reconfigure autistic subjectivity through language. It is concluded that such writings activate a knowledge of the body and memory, reaffirming the power of language as a place of resistance, visibility, and self-reconstruction.

**Keywords:** Autism • Late Diagnosis • Feminist Writings • Space-Time • Textual Linguistics

*Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva dessa complacência que temo. Porque não tenho escolha. Porque preciso manter vivos o espírito de minha revolta e a mim mesma. Porque o mundo que crio na escrita compensa aquilo que o mundo real não me dá. Ao escrever, eu organizo o mundo, ponho nele uma alça em que posso me segurar. Eu escrevo porque a vida não satisfaz meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando eu falo, pra reescrever as histórias mal escritas que eles contaram de mim, de você. Para ficar mais íntima comigo mesma e contigo. Pra me descobrir, pra me preservar, pra me fazer, pra ter autonomia. Pra dissipar os mitos de que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora.*

Glória Anzaldúa

## Notas Iniciais Atípicas

Este artigo propõe, por meio de escrevivência metatextual, um deslocamento da perspectiva neurotípica, trazendo à luz dimensões cronotópicas em relatos neurodissidentes de mulheres autistas com diagnóstico tardio em prol da subjetividade neurodivergente (Benedetto, 2020; Ortega, 2008; Castro, 2023; Orrú, 2024). Esse recorte advém também de uma tese de doutorado cuja pesquisa está alinhada a uma perspectiva sociocognitivo-interacional da linguagem e de caráter funcionalista dos estudos, uma vez que pressupõe a língua em interação, em funcionamento e em decorrência de quaisquer princípios que possam exercer sobre ela

## LINHA D'ÁGUA

alterações significativas de efeitos de sentido, a saber, os contextos sociais, cognitivos, culturais, identitários, dentre outros.

A partir da definição fundamental de cronotopo proposta por Bakhtin (2003) e do escopo teórico da Linguística Textual contemporânea (LT) (Marcuschi, 2008; Koch, 2009; Cavalcante, 2012; Cavalcante; Custódio Filho; Brito, 2014; Bentes; Rezende, 2017), analisamos as perspectivas de alguns relatos de mulheres autistas com diagnóstico tardio, bem como a própria tese de Castro (2023), visto que no manifesto autístico é sustentado o reconhecimento científico do diagnóstico tardio da autora, de seu *antes/depois*, identificando não somente o campo dêitico discursivo como prova do capacitismo estrutural, como também sinalizando o poder catártico dos relatos e a importância de uma ética amorosa *bellhookiana* em prol do letramento anticapacitista.

“Durante a história da humanidade, a ciência foi impactada pelos preceitos patriarcais, uma vez que, em sua maioria, eram os homens que falavam sobre tudo, nomeavam, decidiam e registravam tudo, inclusive em relação a: o que é ser mulher [...]” (Orrú, 2024, p. 9), não seria diferente sobre o autismo em meninas e mulheres, como defende a autora. As leituras enviesadas pelos ideais machistas excluem ainda muitas mulheres do acesso ao diagnóstico, fazendo com que sejam subdiagnosticadas e, quando são diagnosticadas corretamente, isso acontece bem mais tardiamente, fazendo com que sofram por muito mais tempo em decorrência do acúmulo de demandas, ausência de suporte e de orientação (Orrú, 2024).

As escritas de mulheres autistas com diagnóstico tardio podem constituir ferramentas discursivas de combate ao preconceito e à discriminação e, ao mesmo tempo, promover o reconhecimento da neurodiversidade enquanto identidade (Donvan; Zucker, 2017; Grandin; Panek, 2021; Bernier; Dawson; Nigg, 2021; Castro, 2023; Orrú, 2024), ou seja, essa perspectiva não dispensa o entendimento do transtorno do espectro autista enquanto deficiência - inclusive legalmente reconhecido como tal<sup>1</sup> - não obstante, nossa oposição aqui é evidentemente ao discurso biomédico capacitista, porque este resguarda a construção social da patologização do autismo (Orrú, 2024).

Por meio do fenômeno da referenciação, ou melhor, da (re)elaboração dos objetos de discurso (Mondada; Dubois, 2003), Castro (2023) aponta a construção referencial de (id)entidades atípicas e, o mais importante para este artigo, o *continuum antes/depois* diante do contexto desse diagnóstico. Mais precisamente, podemos dizer que as (id)entidades mencionadas são (re)construídas indicando lugares de neurodissidências, tomando, nesse processo, o *antes* como a ausência do diagnóstico e o *depois* como a experiência de ressignificação a partir do diagnóstico tardio de transtorno do espectro autista (TEA).

---

<sup>1</sup> A Lei Berenice Piana é que institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista, do ano de 2012, e a Lei Brasileira de Inclusão, conhecida como Estatuto da Pessoa com Deficiência, é o documento que consolida a mudança de paradigma da deficiência no Brasil da perspectiva assistencialista para a que se propõe a garantir os direitos de pessoas com deficiência promovendo a autonomia, inclusão plena e a participação ativa em todos os contextos da sociedade.

*Grosso modo*, o presente artigo propõe investigar os efeitos de sentido produzidos por dimensões cronotópicas (Bakhtin, 2003) em relatos de vida de mulheres autistas adultas diagnosticadas tardiamente e estabelecer aproximações conceituais com algumas categorias fundamentais da Linguística Textual, tais como cotexto e contexto. A escrita desses relatos constrói um tempo subjetivo que articula o *antes* e o *depois* do diagnóstico, e um espaço que abriga experiências de silenciamento, resistência e (re)conhecimento de si. Nosso interesse se justifica pela ausência de maiores conhecimentos a respeito dessa temática em geral, pois, “fomos ensinados pelas linhas das narrativas hegemônicas” (Piccolo, 2022, p. 48) e “por décadas os consensos da comunidade médica e científica basearam-se de modo imperante em ideias e noções masculinas sobre o autismo, suscitando uma violenta negligência acerca das singularidades inerentes às mulheres com autismo em pesquisas e espaços da clínica” (Orrú, 2024, p. 153).

Dito isso, entre aspectos fundamentais da referência e o conceito de cronotopo de Bakhtin (2003), não analisamos aqui categorias narrativas ou personagens, no sentido literário, porém, analisamos a (re)construção de sentidos das narrativas de si de mulheres autistas com diagnóstico tardio em textos com base no tempo e espaço (o campo dêitico) como elementos constitutivos da linguagem. Ademais, prezamos também pela decolonização do conhecimento nos estudos do discurso, contrariando a homogeneização e a ausência de protagonismo, visto que “também é importante notar que muitos dos teóricos sociais e linguistas são homens, que apresentam suas teorias androcêntricas disseminadas no mundo como se as mulheres estivessem ausentes” (Pardo, 2019, p. 50).

Ao problematizar não só os espaços de oportunidades que são pouco oferecidos aos grupos conhecidos enquanto socialmente minorizados, mas as teorias e métodos que são utilizados para lidar com os conhecimentos a eles relacionados, neste artigo as reflexões ultrapassam o lugar de oportunidade e visibilização de relatos de mulheres autistas adultas diagnosticadas tardiamente e reivindicam também o lugar teórico que, majoritariamente, é construído por pessoas não autistas. Essa problematização é urgente e necessária, principalmente quando direcionada pelo discurso biomédico capacitista, porque, desta forma, a pessoa autista é, quase sempre, relegada aos lugares de estigma e de rotulagem. Devemos repensar urgente perspectivas epistemológicas que, enquanto hegemonia, demonizam o que é visto como diferente e, para isso, precisamos nomear adequadamente os fenômenos para que se evite a omissão, o esvaziamento da diversidade e para promover uma equidade epistemológica que legitime outras formas de conhecer e existir.

Não nos aprofundaremos aqui em debates acerca de conceitos como os de lugar de fala e os de experiência, não estamos afirmando que pessoas não autistas não possam falar sobre autismo. Estamos priorizando o *olhar de dentro* que lida com relatos de experiências mais ou menos comuns “partilháveis que permitem um nível de interação específico” (Velho, 1981, p. 125). Esse olhar se consolida na contrapartida de pesquisas e de contextos outros que, total ou parcialmente, numa perspectiva tradicional, lidam com os participantes meramente como



objetos de estudo ou de trabalho e não como sujeitos agentes de suas comunidades. Esse olhar só pode ser construído de *dentro* na própria vivência em si, no máximo, na convivência real (pessoas próximas, sejam familiares ou não), sem que essas pessoas sejam tratadas como informantes nativos (hooks, 2017) ou sejam objetificadas de quaisquer outras formas.

A seguir, na segunda seção *Cronotopias, escritas neurodissidentes e campo dêitico: alinhamentos teóricos*, fazemos um apanhado do escopo teórico que direciona nossas análises e reflexões; no terceiro momento, explanamos *Aspectos metodológicos*; depois, na quarta seção *Interpretações Atípicas: análises possíveis e discussões*, analisamos a partir do olhar de dentro e com perspectiva científica alguns trechos, bem como refletimos sobre o manifesto autístico de Castro (2023) e, por último, encerramos com as *Considerações Atípicas Finais...* seguidas das *Referências*.

## 1 Cronotopias, escritas neurodissidentes e campo dêitico: alinhamentos teóricos

Nesta seção abordaremos os conceitos teóricos fundamentais para a desenvoltura deste artigo. Sabemos que, desenvolvido pelo filósofo e teórico da linguagem (Bakhtin, 2003), a definição de cronotopo combina dois termos originalmente gregos, *crónos* (χρόνος) e *tópos* (τόπος), que significam, respectivamente, tempo e espaço e refletem a articulação desses dois fenômenos entre si na construção de sentidos textual-discursiva, ou seja, dos gêneros. Sobre escritas femininas e resistência, mencionamos a importância dos relatos autobiográficos como ferramentas de ressignificação de si e da tomada de protagonismo das próprias narrativas, a partir desses vieses, Anzaldúa (2021) e hooks (2017, 2021).

No que alude à neurodiversidade enquanto marcador social, o que temos a reforçar é que o TEA é uma neurodivergência, não constitui apenas uma forma diferente de ser e estar no mundo (em função das próprias características do neurodesenvolvimento), mas também é deficiência reconhecida por lei e deve ser entendida como tal, principalmente, na compreensão de necessidades de suporte de autistas adultos que, na maioria das vezes, têm seu diagnóstico questionado ou deslegitimado por causa de estigmas e rótulos. Explicamos brevemente sobre o fenômeno da referenciação e a importância da dêixis na construção das identidades neurodissidentes para que possamos pensar esses conceitos juntos não apenas na metodologia, mas, sobretudo, nas interpretações e análises possíveis, sigamos.

### 1.1 Cronotopo e narrativa

Segundo Bakhtin (2003), o cronotopo é a unidade de tempo e espaço que estrutura a narrativa, funcionando como eixo organizador da experiência discursiva. No contexto das escritas femininas e neurodivergentes, o tempo não é linear, mas marcado por rupturas, retornos e ressignificações. Esse conceito é indispensável não só para quem analisa literatura, discurso,

mas também narrativas ou identidades com base em tempo e espaço como elementos constitutivos da linguagem.

Isso porque o cronotopo é a configuração espaço-temporal que molda, organiza a estrutura textual-discursiva, seja de natureza literária ou não e, por isso, é mecanismo que indica os acontecimentos, as pessoas envolvidas, o contexto, o lugar e o tempo em que as realizações acontecem. Sendo assim, quando falamos de dimensões cronotópicas, a saber, as relacionadas à escrita de mulheres autistas, seus relatos, buscamos entender como esses materiais se organizam muito além do elemento material, as informações que revelam por meio das categorias de tempo e de espaço e como estas influenciam na construção de sentido, na estrutura textual, nos valores sociais e culturais que são apresentados nos textos e na própria resignificação de si.

O que nos importa substancialmente no conceito de cronotopo de Bakhtin (2003) e nossa proposta é pensar onde e quando os eventos se passam, como o tempo vivido e o espaço experienciado moldam os relatos e como essas relações (re)constroem subjetividade e memória.

## 1.2 Escritas femininas e resistência

“Escrevo para registrar o que os outros apagam quando eu falo, pra reescrever as histórias mal escritas que eles contaram de mim [...] Pra dissipar os mitos de que sou uma profeta louca ou uma pobre alma sofredora” (Anzaldúa, 2021). Ao convocarmos autoras como Anzaldúa e bell hooks (2017, 2021), compreendemos a escrita como gesto político, que rompe silenciamentos e ativa outras formas de saber e, por isso, assimilamos o corpo-escrevente como território de luta e de reinvenção.

Nos relatos autobiográficos foram encontrados traços dissidentes e também verificamos a remissão às memórias com os conhecimentos atuais, possibilitando recategorizações de experiências e de si mesmas (Castro, 2023). Isso acontece porque o diagnóstico tardio dessas mulheres funciona como um divisor de águas, a reviravolta, o evento determinante no espaço-tempo *antes/depois*, viabilizando uma releitura de diversos elementos sobre si e podendo fornecer mais qualidade de vida para essas pessoas, subvertendo fortemente a incompreensão de si mesma pela sensação de desencaixe social, de estranhamento de si.

O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs (1990), excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir e pensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. Na percepção de Lima (2008), a memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi”, e que se daria no consciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída por aquilo que está, agora, à disposição do indivíduo no conjunto de representações que povoa sua consciência atual.

Nosso recorte de dimensões cronotópicas objetiva trazer à luz formas de escritas produzidas por mulheres que ainda são, repetidamente, silenciadas e/ou marginalizadas. Essas escritas reivindicam espaços de fala, reconstroem o feminino por meio da linguagem e reconfiguram as formas tradicionais de narrar e de viver, inclusive, numa perspectiva autística.

### 1.3 Neurodiversidade como marcador social

O conceito de neurodiversidade não corresponde exclusivamente ao TEA, mas abarca outras realidades neurológicas<sup>2</sup>. Ao recorrermos a termos como neuroatípico e neurodivergente, referimo-nos a pessoas que apresentam características neurológicas divergentes das variações mais comuns do ser humano (Benedetto, 2020). Deixamos evidente, ainda conforme Benedetto (2020), que não há intenção alguma neste material de unificar as experiências e muito menos generalizá-las ou romantizá-las, reconhecemos que o acesso ao diagnóstico não é fácil e seu processamento menos ainda; ratificamos apenas, segundo Castro (2023), que a resignificação de si a partir de uma visão mais justa é sim possível com o diagnóstico tardio, junto ao acompanhamento responsável e da partilha entre pares autísticos.

Sendo assim, pessoas que não apresentam nenhuma divergência neural são classificadas como neurotípicas, uma vez que apresentam um modo de funcionamento neurológico considerado típico (Santos, 2019; Benedetto, 2020; Bolsoni, C.; Macuch; Bolsoni, L. 2021). No entanto, qualquer pessoa não é apenas autista, podendo ocupar diversos recortes sociais que vão influenciar diretamente em sua qualidade de vida e na acessibilidade que pode ter. A exemplo disso, precisamos nos atentar e expandir o debate sobre classe, raça e gênero, pois, na maioria das vezes, ele apenas cita muito vagamente a deficiência e esta não é uma realidade única, mas indica vivências e experiências tão vastas quanto os mecanismos de acessibilidade de que as pessoas em cada contexto necessitam (deficiência visual, auditiva, física, intelectual, TEA ou múltiplas).

Concordamos com Ortega (2008) sobre a perspectiva do TEA como movimento da neurodiversidade. Ratificamos a ideia de que o autismo não é uma doença, ainda que configure variação neurológica cuja necessidade de distintos suportes, - inclusive médicos -, sejam reais não só isso, mas também reiteramos o fato de que é um aspecto da (neuro)diversidade humana, tal qual outros que assim também podem ser considerados a exemplo de gênero e raça (Ortega, 2008). Ainda assim, para efeitos legais, a pessoa autista é reconhecida por meio de um dispositivo legal (Lei Federal 12.764 de 27 de dezembro de 2012) como pessoa com deficiência,

---

<sup>2</sup> O conceito de neurodiversidade não corresponde exclusivamente ao do Transtorno do Espectro Autista (TEA), no entanto, abarca outras realidades neurológicas tais quais o Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade (TDAH), dislexia, discalculia, por exemplo, dentre outras (Bolsoni, C.; Macuch; Bolsoni, L. 2021).

a qual deve ter seus direitos assegurados a partir do deslocamento do olhar biomédico e patologizante.

## 1.4 Referenciação e dêixis na construção de identidades

Os processos de referenciação e dêixis permitem a ancoragem dos relatos em espaços e tempos significativos. O campo dêitico, *eu ontem x eu agora*, é uma das categorias fundamentais para compreendermos os deslocamentos subjetivos provocados pelo diagnóstico tardio (Castro, 2023). A referenciação para a LT é concebida como fenômeno textual-discursivo, o qual consiste no conjunto dinâmico de atividades linguísticas de introdução, de manutenção e/ou reelaboração encadeada de expressões referenciais na produção textual. O tema da referenciação é, atualmente, um dos temas centrais da relação:

entre o texto e os diferentes níveis de contextualização mobilizados por produtor/leitor para a produção de sentidos. A referenciação mobiliza necessariamente a relação língua x mundo e, como esse mundo 'adentra' o texto, isso torna dramático falar, em termos estritos, de uma 'interioridade' do texto em contraposição a uma 'exterioridade' contextual que o circunscreve (Bentes; Rezende, 2017, p. 275).

A dêixis, um dos processos de referenciação, é um fenômeno referencial que acontece na e pela interação congregando aspectos do momento da interação. Nas palavras de Cavalcante, Custódio Filho e Brito (2014, p. 85), essa categoria de análise “só se configura como tal se se tomar como ponto de origem quem é o falante e onde ele se localiza, quer seja no tempo/espaço real da enunciação, quer seja no tempo/espaço de sua fala no contexto”. Visto desta maneira, a dêixis também é entendida como o próprio fenômeno que contribui para a construção do contexto. Hanks (2022, p. 204-205), também mostra que a dêixis, na verdade, ocupa uma posição central no estudo do contexto porque “ela é a forma simples mais óbvia em que o cenário da produção discursiva é incorporado à própria estrutura da língua”.

No que diz respeito aos recursos linguísticos, quando esses sentidos são mobilizados pelas estruturas, pelos mecanismos de língua, estamos falando de cotexto. Intrínseco à noção de contexto, o cotexto basicamente se refere ao que conhecemos como superfície textual (Koch, 2009; Marcuschi, 2008), pois podemos observar o cotexto tanto nas modalidades escrita, falada e imagética, ou seja, concernente às materialidades linguística e não linguística. Cotexto e contexto são mecanismos dinâmicos, engrenagens que conversam entre si, estão à disposição dos interactantes e são fundamentais na perspectiva da referenciação, uma vez que ela se constitui como fenômeno textual-discursivo que ocorre de forma processual, contínua, isto é, por etapas cuja orientação pode se dar por meio de recursos linguísticos ou não, os quais carregam sentidos diversos e ao mesmo tempo os constroem, movimentando objetos de discurso. Isso significa dizer que, embora as classificações relacionadas a texto, cotexto e contexto sejam distintas entre si, não são, porém, indissociáveis.

Podemos dizer então, de uma perspectiva metatextual, que os elementos verbais de que trata Bakhtin (2003) na definição de cronotopo estão para o cotexto da LT, bem como os elementos extraverbais estão para o contexto, pois, ainda que sejam mecanismos distintos, não se separam em função da construção de sentidos, demonstrando a fusão de elementos entre o espaço-tempo e as condições do dizer (quem fala, para quem, onde e quando) explícitas pelo campo dêitico.

Além disso, conforme Hanks (2022), a base da dêixis não é o aspecto espacial ligado ao referente, no entanto, constitui o acesso que as pessoas da interação têm do referente, especificamente no que diz respeito à percepção, à cognição e ao social. Para isso, é preciso que nos atentemos à ocorrência das expressões indiciais, ou seja, dêiticos, nos esquemas contextuais, uma vez que “eles tendem a ser muito sensíveis a se o referente é ou não um objeto de conhecimento compartilhado, ou se um outro participante tem reivindicação especial sobre o objeto (por autoridade, propriedade, familiaridade habitual)” (Hanks, 2022, p. 4).

## 2 Aspectos metodológicos

Este artigo apresenta um delineamento qualitativo, interpretativo e ancorado em uma abordagem sociocognitiva-interacional da linguagem. O corpus é composto por alguns trechos relatos autobiográficos de mulheres autistas adultas com diagnóstico tardio (via formulário), encontrados na tese de Castro (2023), bem como sendo a própria tese parte de seu relato.

Para critérios de análise observamos as marcas cronotópicas como tempo subjetivo, espaços de pertencimento e de não pertencimento e marcos identitários. Apresentamos alguns trechos de relatos em que o tempo subjetivo corresponde ao eixo *antes/depois* do diagnóstico (eixo de ruptura ou de subversão); espaços de pertencimento ou não trazem como exemplos contextos variados podendo ser o próprio ambiente familiar, escola/universidade, atendimentos de saúde, dentre outros; e a tensão entre a memória e a descoberta identitária.

Os trechos utilizados foram selecionados conforme o uso de marcas do gênero feminino nos relatos encontrados na tese de Castro (2023) que, no que diz respeito à identidade de gênero, trazem os seguintes números dos 38 participantes totais do grupo de controle: 25 mulheres cisgênero, 06 homens cisgênero, 01 homem transexual, 04 pessoas não-binárias, 01 pessoa gênero fluido e a última pessoa preferiu não responder. Apesar de pouco mais da metade dos participantes terem se identificado enquanto mulheres cisgênero, os dados são diversos, apontando, inclusive, para uma menor participação de homens cisgênero nesta pesquisa e participação significativa de pessoas não-binárias e gênero fluido, pessoas que integram o espectro LGBTQIA+.

Contexto este que não deve ser negligenciado ao falarmos de autismo, visto que cerca de 70% dos autistas se identificam como pessoas LGBTQIA+, ou seja, há um alto índice de não heteronormatividade, homossexualidade e bissexualidade entre pessoas neuroatípicas e,

portanto, essas características também devem ser levadas em consideração em seus acompanhamentos, bem como suas identidades de gênero devidamente respeitadas (George; Stokes, 2017; Bernier; Dawson; Nigg, 2021; Bruce, Munday; Kapp, 2023).

O tipo de pesquisa é qualitativo e interpretativo; o referencial teórico está ancorado na Linguística Textual e conceito de cronotopo de Bakhtin (2003) junto aos estudos de escritas femininas e a teoria da referenciação; o instrumento de coleta da pesquisa de origem foi formulário digital e, para nossas análises, selecionamos especificamente trechos de relatos de mulheres adultas autistas diagnosticadas tardiamente.

Como estratégia de análise definimos a observação das dimensões tempo-espço e a referenciação, sobretudo no que se refere ao campo dêitico e o eixo maior *antes/depois* pós-diagnóstico tardio e os cuidados éticos são, respectivamente, consentimento e anonimato. Além disso, registramos aqui que, quando utilizamos a categoria *mulher*, acolhemos todas as mulheridades possíveis, compreendendo gênero como uma construção social e jamais fazendo distinção entre mulheres cis e trans, ainda que não tenha havido mulheres participantes da pesquisa original se identificando como mulheres trans.

Reiteramos aqui nosso compromisso com a perspectiva decolonial e combativa ao academicismo, porque, como bem pontua hooks:

Olhando para trás, vejo que nos últimos vinte anos conheci muita gente que se diz comprometida com a liberdade e a justiça para todos; mas seu modo de vida, os valores e os hábitos de ser que essa gente institucionaliza no dia a dia, em rituais públicos e privados, ajudam a manter a cultura da dominação, ajudam a criar um mundo sem liberdade (hooks, 2017, p. 42).

Dito isso, não basta que tomemos como inéditas ou pouco abordadas as realidades de grupos sociais minorizados<sup>3</sup> - que não são minorias numéricas, mas grupos sociais que são colocados em posição de subalternização, exclusão ou vulnerabilização pelas dinâmicas de poder hegemônicas -, mas nos questionarmos sobre quais tipos de conhecimentos estamos produzindo acerca desses grupos e que retorno estamos levando para a sociedade a fim de atender aos propósitos de transformações sociais alinhadas com valores de equidade, justiça e acessibilidade.

### 3 Interpretações atípicas: análises possíveis e discussões

Nossas análises partiram, principalmente, pelas noções de cronotopo (Bakhtin, 2003) e referenciação (Mondada; Dubois, 2003), privilegiando a observação dos marcos temporais subjetivos (*antes/depois* do diagnóstico), espaços simbólicos de exclusão e de resistência e processos linguísticos de ancoragem identitária no discurso. No ensaio de Bakhtin (2003),

---

<sup>3</sup> Mulheres, pessoas negras, pessoas indígenas, pessoas da comunidade LGBTQIA+, pessoas com deficiência, pessoas neurodivergentes, idosos, refugiados, pessoas em privação de liberdade etc.



*Formas do tempo e do cronotopo no romance* (em *Estética da criação verbal*), a principal definição de cronotopo aparece da seguinte forma “No romance, a imagem artística do homem está intrinsecamente ligada à imagem do espaço e do tempo, a uma totalidade concreta e sensível chamada cronotopo. O cronotopo é a correlação essencial de relações temporais e espaciais assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2003, p. 221-222).

Isto quer dizer que o cronotopo é uma narrativa e, assim como o campo dêitico, tem a função de articular tempo e espaço de modo indissociável, criando uma moldura - ou um contexto – na qual personagens vivem e se desenvolvem. Não apenas isso, o cronotopo reflete os valores, a visão de mundo e as formas de vida de uma sociedade.

### Trecho nº 01

O diagnóstico, pra mim, *foi libertador. Sempre fui julgada* pelo meu comportamento “diferente”. Era chamada de *preguiçosa, chata, ruim, chata, esquisita* entre outras coisas, principalmente dentro do contexto familiar. Entender que essas características todas não são por “minha culpa” foi como tirar uma tampa do meu nariz e enfim poder respirar. Minha relação com minha família melhorou muito, e hoje, ao invés de julgada, sou respeitada pela minha diferença (grifos nossos)

No excerto acima, temos o uso de expressões verbais no passado que fazem remissões ao *antes* (*foi libertador, fui julgada*) e também o uso de expressões referenciais nominais que atribuem sentidos de valor pejorativos, ou seja, estigmas (Goffman, 1980), tais quais *preguiçosa, chata, ruim, esquisita*. A sujeita desse relato deixa explícito que o diagnóstico foi libertador, o que antes parecia sem explicação ou, pior, sua culpa, passam a deixar de ser, propiciando uma sensação de alívio comparada como, finalmente, poder respirar. Nesse trecho, verificamos o eixo *antes/depois* do diagnóstico no qual a mulher autista ressignifica a si mesma, identificamos a dimensão ou cronotopo da descoberta (quando) e o da casa, por exemplo, constituindo, num tempo anterior, um lugar de silêncio que passa a se tornar o de resistência.

### Trecho nº 02

[...]. o diagnóstico salvou a minha vida! *antes dele*, eu encarei uma depressão severa por me achar esquisita e não me encaixar. *o diagnóstico me abriu portas de autoconhecimento, me ensinou que eu ser diferente é só uma condição e que posso ser feliz apesar de*. porém, eu sofri muito antes do diagnóstico.

Aqui, mais uma vez identificamos o cronotopo da descoberta encapsulado pelo enunciado *o diagnóstico salvou minha vida!*. O campo dêitico é instaurado com o uso do referente *antes* (elemento verbal/ cotexto) e aponta para o momento depressão, de estigma e de sensação de não pertencimento de si mesma. O *depois* é construído a partir do enunciado seguinte *o diagnóstico me abriu porta de autoconhecimento (...)*. Vale destacar o uso do sintagma nominal *feliz*, referente que recategoriza a mulher autista de uma anterior situação de depressão, tendo sua realidade transformada em outra, a partir da ressignificação de si mesma. Ratificamos ainda que o cronotopo, assim como o campo dêitico, reflete valores e visões de mundo. Se vivemos em uma sociedade capacitista e neuronormativa, mesmo nascendo



dissidentes, essa identidade leva tempo para ser construída e elaborada como tal, principalmente, no caso de diagnósticos tardios, pois esses autistas crescem vivenciando sensações de não pertencimento que não têm nome e que sequer sabem o porquê. Mais precisamente, como apresenta Bakhtin (2003), o tempo e o espaço, além de não funcionarem separadamente, indicam as relações e os valores culturais.

A dimensão cronotópica, que está para o campo dêitico como já explanado, pode representar alterações nas relações das pessoas com o mundo, não se restringindo às noções de tempo e de espaço, interferindo drasticamente na formação das sujeitas que aqui apresentamos e moldando suas subjetividades, isto é, essas mulheres sempre foram autistas, porque autismo não tem cura e nem precisa dela; não obstante, a partir do processamento do diagnóstico acontecem revisitações de memórias e recategorizações de lembranças. Esses processos são individuais e únicos, apesar de ganharem forças no reconhecimento coletivo do encontro entre pares autísticos, pois a dimensão temporal de cada mulher autista não é cronológica, é experiencial, subjetiva, emocional, permeada de memórias e transformações.

### Trecho nº 03

Mais do que isso, esta tese não é apenas uma proposta, mas um manifesto. Sim, um Manifesto Autístico, porque extrapola a tentativa de sugerir algo ou aquilo que se propõe e, ao mesmo tempo, constitui o reconhecimento científico do meu próprio antes/depois do diagnóstico tardio [...].

Neste último trecho, na tessitura textual de sua tese, Castro (2023) torna evidente o cronotopo da escrita como espaço-tempo político; o texto que se desvela não é somente tese e não está isento de posturas ideológicas, também é *manifesto*, expressão nominal que indica não somente a exposição de ideias e argumentos científicos organizados, como também as vulnerabilidades e as visceralidades de mostrar as próprias feridas. Assim como nos anteriores, esta escrita autobiográfica traz perspectivas sobre cura, sobre reexistência e, acima de tudo, de reivindicação política. A sujeita que ocupa, no sentido da neurodissidência, um lugar de subalternidade, toma para si a própria narrativa, construída no gênero discursivo e científico tese de doutorado, assumindo lugar de agência, ao mesmo tempo objetiva e subjetiva, além da (re)elaboração identitária.

Temos nas análises atípicas possíveis as seguintes dimensões cronotópicas:

#### Quadro 1. Dimensões cronotópicas

<b>Da descoberta</b>	Marcado pela ruptura temporal entre <i>antes/depois</i> do diagnóstico de autismo, os relatos constroem um tempo bifurcado, no qual o passado é reinterpretado à luz de um presente revelador: <i>o diagnóstico salvou a minha vida nº 02</i> . Neste tempo espessado, as sujeitas se constroem, ressignificando memórias e traumas antigos sob uma nova lente identitária.
----------------------	---

<b>Da exclusão e da resistência</b>	Espaços como escola/universidade, consultórios médicos e a própria casa surgem como cenários ambivalentes, pois podem surgir como o espaço de silenciamento e invalidação, bem como podem se transformar em lugares de descoberta e de acolhimento: <i>Minha relação com minha família melhorou muito, e hoje, ao invés de julgada, sou respeitada pela minha diferença nº 01</i> . Os espaços não são neutros, são atravessados por afetos, marcas sociais, relações de poder que hierarquizam as vivências das pessoas, marginalizando-as, mas, também, possibilitando experiências de resistência.
<b>Da escrita</b>	<i>Essa não é apenas uma proposta, mas um manifesto autístico nº 03</i> . Neste exemplo, o tempo-espaço da escrita é simultaneamente memória, presente político e futuro possível; o espaço da escrita é também a página e se configura como território de afirmação identitária e de desvio da norma neurotípica.

**Fonte:** elaboração própria

Seja na perspectiva bakhtiniana ou do campo dêitico - que se aproximam -, as escritas femininas citadas, bem como outras, apresentam um mundo simbólico que havia sido construído pela sujeita autista até então e, ao mesmo tempo, o mundo ressignificado em seu imaginário (Antunes, 2007), gradualmente, a partir das experiências que podem ser recategorizadas/ ressignificadas através de novos dados, no caso, graças à lente do diagnóstico.

Nos três exemplos, podemos citar ainda a oportunidade da escrita, e de sua partilha, como ferramenta catártica, espaço de cura e, sobretudo, como ato de comunhão, pois “a maioria de nós encontra esse espaço de comunhão curativa entre almas afins” (hooks, 2021, p. 243). Quando resgatamos a noção de reconhecimento entre pares (Castro, 2023), antes de tudo, alinhamo-nos com a ideia bellhokiana de comunhão, porque, enquanto mulheres autistas adultas diagnosticadas tardiamente, nós nos conhecemos pelo que somos, reconhecendo o sofrimento pelo que passamos.

Para hooks (2021), amor não é um sentimento passivo ou uma convenção romântica, é ação ética baseada em compromisso ativo e de cuidado, e isso é o que acontece na ressignificação pós-diagnósticos tardios de mulheres autistas que conseguem se ressignificar no processo de autoconhecimento. E, quando acontece, esse fenômeno não é instantâneo, pois lembremos que pessoas são socializadas para serem capacitistas, porque, assim como o racismo e o patriarcado, o capacitismo opera como mecanismo de dominação social. De acordo com Orrú,

Não é de um minuto para outro, a partir do recebimento de um diagnóstico, que a pessoa muda de comportamento, pensamento, ação e reação consigo mesma e com

o mundo ao redor. A (des)conexão do *modus operandi* de como se colocaram no mundo das relações sociais com relação a como se sentem no íntimo, e de sua própria relação com o autismo, pode trazer angústias e demandar tenacidade e perseverança nos novos propósitos de vida” (Orrú, 2024, p. 267).

hooks (2021) diz que todas as pessoas têm a capacidade de mudar os próprios paradigmas e, não só isso, que os padrões só mudarão quando a linguagem mudar e é isso que acontece nos trechos apresentados, ocorre um processo de reinventar-se, uma transformação de si, individualmente, com o outro, coletivamente, no reconhecimento entre pares. Essas movimentações conversam diretamente, também, com as dores da fronteira que traz Anzaldúa (2021), a ferida da identidade partida, transformadas em espaços de criação, resistência e de resignificação que surgem reorganizadas no cotexto e no contexto dos relatos, caracterizando os cronotopos apresentados anteriormente.

Para a autora chicana, a ferida não se resume a sofrimento. Ao nomear seu capítulo como *a vulva é uma ferida aberta*, ela provoca um deslocamento de esquemas contextuais. Assim como o eixo *antes/depois*, a ferida não deixa de sangrar, mas se converte em escrita insubmissa, espaço/momento de criação e de insurgência. Nesse sentido, as escritas femininas emergem como práticas de cura discursiva e ferramentas de combate à discriminação, em que o corpo que foi (e ainda é) historicamente silenciado encontra na língua(gem) território para (re)existência. *Grosso modo*, assim como Anzaldúa ressignifica a dor da fronteira em produção epistemológica, as mulheres autistas aqui analisadas recategorizam, textual e discursivamente, suas trajetórias de vida através da escrita, ativando muito mais do que referentes, mas saberes do corpo, da memória e da linguagem.

## Considerações atípicas finais...

As dimensões cronotópicas nos relatos de mulheres autistas com diagnóstico tardio são muitas possíveis e revelam a potência transformadora da escrita como prática de reconstrução subjetiva. O tempo deixa de ser apenas linear e passa a ser experienciado como memória que ressignifica o passado a partir do presente. O espaço, por sua vez, deixa de ser neutro e se torna cenário afetivo e político de exclusão e resistência.

Essas narrativas reafirmam a importância do reconhecimento da neurodiversidade autística (como identidade e como deficiência) e da legitimidade das escritas femininas no campo acadêmico, revelando que a linguagem pode, sim, ser instrumento de cura, justiça e reconstrução de mundos possíveis. Nas nossas análises e interpretações atípicas possíveis, definimos três cronotopos específicos que podem ser, em maior ou menor incidência, identificados na maioria dos relatos, incluindo, em Castro (2023), na própria tese.

Percebemos que a dimensão temporal estruturante nos relatos é o *antes* e o *depois* do diagnóstico. Esse marco cronotópico organiza a memória, redefine afetos e reconfigura o próprio sujeito. Os espaços narrados variam entre a casa, a escola, o ambiente médico, a

universidade, o trabalho e as redes de apoio. São locais que oscilam entre a opressão e o acolhimento, e revelam como o espaço (por vezes, o mesmo espaço) é marcador simbólico de exclusão ou pertencimento. Por fim, a escrita autobiográfica surge como ferramenta discursiva de (re)existência, rompendo com as narrativas hegemônicas sobre o autismo e ativando um lugar de enunciação legítimo.

Quanto à leitura feminista e anticapacitista dessas produções narrativas, observamos como o relato se torna gesto político e epistêmico pois identificamos que a escrita autobiográfica opera como prática de cura e de resistência; a dimensão cronotópica/ o campo dêitico como reveladora de deslocamentos identitários e territoriais e os relatos contribuições para os estudos da linguagem e para os letramentos inclusivos, pois estamos falando de (re)construções de sentido pela ancoragem subjetiva.

Conforme Pardo (2019), precisamos criar novos significados de forma colaborativa e multidisciplinar instaurando ferramentas propulsoras de novos saberes, porque “somente a instalação de novas práticas sociais e discursivas acerca do conhecimento pode dar lugar à construção de conceitos, formas, teorias e métodos novos relevantes para os diferentes grupos que participam da pesquisa” (p. 56).

Dito isso, concordamos com bell hooks quando diz que “o amor em ação tem sempre a ver com o serviço” e que “servir aos outros é um caminho tão proveitoso para curar o coração quanto qualquer outra prática terapêutica” (2021, p. 244-245). Queremos pontuar, por via das dúvidas, que, neste momento, entendemos servir enquanto nos reconhecer e nos (re)construir junto aos nossos pares sempre que isso for possível. E que a cura a que nos referimos com as palavras de hooks não significa, de forma alguma, a cura de nosso diagnóstico, porque nem ela existe e nem dela precisamos, entretanto, precisamos nos curar dos tantos adoecimentos cujas exclusões e estigmas nos causaram. Assim, mesmo que precisemos desentranhar sentidos carcomidos por tantas aflições amontoadas, talvez seja possível, também, estarmos disponíveis para as pessoas de forma construtiva em prol de uma sociedade justa e eticamente amorosa, sobretudo, para aqueles que mais precisam, até porque, como diz Audre Lorde (2022) em *Irmã Outsider* “sem comunidade, não há libertação”.

## Agradecimentos

Agradeço aos meus pares autísticos que, ao narrar suas próprias travessias, ajudam a redesenhar o mundo.

*Entrevistas  
Entrepares  
Sobreviver são travessias  
— Lorena de Castro*

## Referências

- ANTUNES, H. S. Relatos autobiográficos: uma possibilidade para refletir sobre as lembranças escolares das alfabetizadoras. *Educação: Revista do Centro de Educação UFSM*, Santa Maria, v. 32, n. 1, p. 81-96, 2007. Dossiê: Alfabetização e Letramento. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/reeducacao/article/view/661>. Acesso em: 15 jun. 2023.
- ANZALDÚA, G. *A Vulva é uma Ferida Aberta e Outros Ensaios*. Trad. Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021.
- BAKHTIN, M. Formas do tempo e do cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 221-264.
- BENEDETTO, M. S. *Autismo sem ismo: a neurodiversidade e a experiência interior por uma etnografia não normativa*. 2020. Dissertação (Doutorado) - Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2020.
- BERNIER, R. A.; DAWSON, G.; NIGG, J. T. *O que diz a ciência sobre o Transtorno do Espectro Autista: fazendo as escolhas certas para o seu filho*. 1. ed. Trad. Sandra Maria Mallmann da Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2021.
- BENTES, A. C.; REZENDE, R. C. Linguística textual e sociolinguística. In: SOUZA, E. R. F.; PENHAVEL, E.; CINTRA, M. R. (Org.). *Linguística textual: interfaces e delimitações – Homenagem a Ingedore Grunfeld Villaça Koch*. São Paulo: Cortez, 2017, p. 258-301.
- BOLSONI, C. L.; MACUCH, R. da S.; BOLSONI, L. L. M. *Neurodiversidade no meio acadêmico: reflexos das falhas educacionais em uma instituição de ensino superior no interior do Paraná*. Revista Educação Especial, [S. l.], v. 34, p. e11/1-19, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.5902/1984686X55425>. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/educacaoespecial/article/view/55425>. Acesso em: 15 ago. 2022.
- BRASIL. *Lei nº 12.764, de 27 de dezembro de 2012*. Institui a Política Nacional de Proteção dos Direitos da Pessoa com Transtorno do Espectro Autista e altera a Lei nº 7.853, de 24 de outubro de 1989. Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 2, 28 dez. 2012.
- BRASIL. *Lei nº 13.146, de 6 de julho de 2015*. Institui a Lei Brasileira de Inclusão da Pessoa com Deficiência (Estatuto da Pessoa com Deficiência). Diário Oficial da União: seção 1, Brasília, DF, p. 2, 7 jul. 2015.
- BRUCE, H.; MUNDAY, K.; KAPP, S. K. Exploring the experiences of autistic transgender and non-binary adults in seeking gender identity health care. *Autism in Adulthood*, [S.L.], v. 5, n. 2, p. 191-203, 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.1089/aut.2023.0003>.
- CAVALCANTE, M. M. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CAVALCANTE, M. M.; CUSTÓDIO FILHO, V.; BRITO, M. A. P. *Coerência, referenciação e ensino*. São Paulo: Cortez, 2014.
- CASTRO, L. G. F. de. *Mas você não tem cara de autista: relato autobiográfico, diagnóstico tardio e campo dêitico*. 2023. Tese. (Doutorado em Letras - Linguística) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, Sergipe, 2023. Disponível em: <https://ri.ufs.br/jspui/handle/riufs/21515>.
- DONVAN, J.; ZUCKER, C. *Outra sintonia: a história do autismo*. 1. ed. Trad. Luiz A. de Araújo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- GEORGE, R.; STOKES, M. A. Sexual Orientation in Autism Spectrum Disorder. *Autism Research*, [S.L.], v. 11, n. 1, p. 133-141, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1002/aur.1892>.
- GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GRANDIN, T.; PANEK, R. O cérebro autista: pensando através do espectro. 14. ed. Trad. Cristina Cavalcanti. Rio de Janeiro: Record, 2021.

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

HANKS, W. F. Trabalho de campo sobre dêixis. Tradução de Érica Marciano de Oliveira. *Fórum Linguístico*, Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 1-24, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/forum/article/view/90793>. Acesso em: 28 abr. 2023.

HOOKS, bell. *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

HOOKS, bell. *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. Tradução de Ana Ban. 1. ed. Rio de Janeiro: Elefante, 2021.

KOCH, I. G. V. *Introdução à Linguística Textual: trajetória e grandes temas*. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

LIMA, G. de O. S. *O rei do cangaço, o governador do sertão, o bandido ousado do sertão, o cangaceiro malvado: processos referenciais na construção da memória discursiva sobre lampião*. 2008. Tese (Doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 2008. Disponível em: <file://https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/431960>. Acesso em: 01 dez. 2022.

LORDE, A. *Irmã outsider: ensaios e discursos*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: José Olympio, 2020.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. 3. ed. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

MONDADA, L.; DUBOIS, D. Construção de objetos de discurso e categorização: uma abordagem dos processos de referenciação. In: CAVALCANTE, M. M.; RODRIGUES, B. B.; CIULLA, A. (org.) *Referenciação*. São Paulo: Contexto, 2003, p. 17-52.

ORRÚ, S. E. *O autismo em meninas e mulheres: diferença e interseccionalidade*. 1. ed. Petrópolis: Vozes, 2024.

ORTEGA, F. O sujeito cerebral e o movimento da neurodiversidade. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 477-509, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132008000200008>.

PARDO, M. L. Decolonização do conhecimento nos estudos do discurso. In: RESENDE, V. de M. *Descolonizar os estudos críticos do discurso*. Viviane de Melo Resende (Org.). Campinas, SP: Pontes Editores, 2019.

PICCOLO, G. M. *O lugar da pessoa com deficiência na história: uma narrativa ao avesso da lógica ordinária*. Curitiba: Appris, 2022.

SANTOS, K. S. *Marcas de hesitação na fala de crianças com autismo: construção de sentidos sob o paradigma textual-interativo*. 2019. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019.

VELHO, G. Observando o familiar. In: VELHO, G. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 121-132.



Artigo / Article

# Corpos de mulheres em guerra: as soviéticas no *front* durante a Segunda Guerra Mundial

*Women's bodies at war: Soviet Women at the front during World War II*

Joyce Rodrigues Silva Gonçalves 

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

joycerodriguesufmg@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0003-4643-1810>

Recebido em: 18/04/2025 | Aprovado em: 12/10/2025

## Resumo

Este trabalho se propõe a analisar a obra *A guerra não tem rosto de mulher*, da jornalista bielorrussa Svetlana Aleksievitch, laureada com o Prêmio Nobel de Literatura. A investigação é conduzida a partir da perspectiva dos estudos sobre gênero e suas relações com a memória, considerando a experiência das mulheres soviéticas no *front* da Segunda Guerra Mundial. Consideram-se as peculiaridades de espaço e tempo presentes na narrativa, mobilizando o conceito bakhtiniano de cronotopo para examinar as conexões entre o ambiente de guerra e a subjetividade das testemunhas. Ademais, são pontuadas problemáticas inerentes às narrativas de memória traumática, explorando a tensão entre a lembrança e o esquecimento, bem como os desafios da representação da catástrofe. Reflete-se, ainda, sobre o sistemático silenciamento sofrido por essas combatentes, tanto pela História oficial quanto pela sociedade, investigando as razões pelas quais seus relatos e discursos foram suprimidos, adiados e deslegitimados em detrimento de uma visão androcêntrica do conflito. Os aportes teóricos que orientam o texto articulam proposições de autores como Mikhail Bakhtin, Ecléa Bosi, Elisabeth Badinter, Teresa de Lauretis, Michel Foucault, Michel Pollak, Giorgio Agamben, Márcio Seligmann-Silva, Sigmund Freud e Theodor Adorno, visando compreender a construção da identidade feminina e a resistência em contextos de violência extrema.

**Palavras-chave:** Mulheres • Segunda Guerra Mundial • Memórias • Gênero • Campos de batalhas

**LINHA D'ÁGUA**

Todo conteúdo da *Linha D'Água* está sob Licença Creative Commons CC BY-NC 4.0.



## Abstract

This study aims to analyze the work *The Unwomanly Face of War*, by Belarusian journalist and Nobel Prize in Literature laureate Svetlana Alexievich. The investigation is conducted from the perspective of gender studies and their relationship to memory, considering the experience of Soviet women on the front lines of World War II. It accounts for the peculiarities of space and time present in the narrative by mobilizing the Bakhtinian concept of the chronotope to examine the connections between the war environment and the witnesses' subjectivity. Furthermore, the study highlights problematics inherent to traumatic memory narratives, exploring the tension between remembrance and forgetting, as well as the challenges regarding the representation of catastrophe. It also reflects on the systematic silencing endured by these combatants, imposed by both official History and society, investigating the reasons why their accounts and discourses were suppressed, postponed, and delegitimized in favor of an androcentric view of the conflict. The theoretical framework guiding the text articulates propositions from authors such as Mikhail Bakhtin, Ecléa Bosi, Elisabeth Badinter, Teresa de Lauretis, Michel Foucault, Michel Pollak, Giorgio Agamben, Márcio Seligmann-Silva, Sigmund Freud, and Theodor Adorno, aiming to understand the construction of female identity and resistance in contexts of extreme violence.

**Keywords:** Women • World War II • Memoirs • Gender • Battlefields

## Introdução

O livro *A guerra não tem rosto de mulher*, da jornalista bielorrussa Svetlana Aleksievitch, publicado em 1985, foi traduzido do russo e publicado no Brasil em 2016, ostentando na capa o selo do Prêmio Nobel de Literatura conferido à autora em 2015. A obra apresenta relatos de mulheres soviéticas em uma perspectiva pouco ou nada explorada sobre a participação feminina na Segunda Guerra Mundial. A obra permite um diálogo entre os estudos sobre memória traumática e os estudos de gênero em uma antologia polifônica em que a autora reúne testemunhos de mulheres que atuaram no front, nesse contexto. Aleksievitch percorreu mais de cem cidades ao redor da então União das Repúblicas Socialistas Soviéticas em busca dessas mulheres e de seus relatos sobre a guerra.

Somente décadas após a guerra é que as combatentes soviéticas se propuseram a falar sobre suas experiências no conflito, a maioria delas já bem idosas.

Pensando nas relações de tempo e espaço na narrativa, observamos que, apesar de o espaço retratado ser os campos de batalha, o *front* da Segunda Guerra Mundial, esse espaço/tempo é também subjetivo, já que as lembradoras relatam suas experiências em suas casas, muito tempo após essas vivências, sendo entrevistadas por Aleksievitch. Tempo e espaço se constituem na obra também como categorias simbólicas e políticas. A essa articulação entre temporalidade e espacialidade na construção de sentidos de uma narrativa chamamos de cronotopo, conceito estabelecido por Mikhail Bakhtin em seus estudos linguístico-discursivos.

## LINHA D'ÁGUA

Em sua obra *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*, Bakhtin desenvolve o conceito fundamental de “cronotopo”, termo que vem do grego *chronos* (tempo) e *topos* (espaço). Ele o utiliza para designar a conexão indissociável entre tempo e espaço na narrativa literária, especialmente no romance. O cronotopo, segundo o autor, é a forma concreta e sensível em que o tempo se torna visível e o espaço se torna significativo na obra. A análise percorre diferentes tipos de cronotopos ao longo da história do romance, desde a Antiguidade até o realismo moderno. Bakhtin mostra como cada forma de romance (aventura grega, romance sentimental, biográfico, realista, etc.) cria sua própria configuração espaço-temporal, que condiciona as ações das personagens, os modos de representação e a própria visão de mundo da narrativa.

As dimensões cronotópicas em *A guerra não tem rosto de mulher* se constituem a partir do tempo da memória, da espera, da repetição, no cotidiano doméstico rememorando o tempo da guerra; a partir da fragmentação temporal como estrutura narrativa, com saltos, pausas, retornos, reticências. O espaço da escrita de Svetlana como resistência é um aspecto importante, já que a autora ocupa o papel de porta-voz, como salvaguarda das memórias dessas mulheres combatentes. Vários cronotopos são relevantes nas narrativas dessas mulheres, como o da casa, como tempo cíclico, cotidiano, íntimo; o do exílio ou da migração, nos deslocamentos físicos, subjetivos, indo e retornando da guerra; o do corpo, a partir do tempo biológico, ciclos menstruais, gravidez, envelhecimento; o da própria escrita, com o espaço-tempo da criação quando a jornalista se dedica a recolher os relatos, da ruptura do silêncio das soviéticas, mesmo apenas quando já idosas.

Ecléa Bosi, em seu texto *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, dedica-se a esse grupo específico de lembradores e afirma que uma das funções sociais do velho é recordar, é reconstituir o passado a partir da perspectiva do presente. Considerando que o ato de lembrar é essencial para a ressignificação da própria vida e do autoconhecimento, rememorar, para as mulheres soviéticas, denota uma tentativa, frustrada ou não, de reelaboração dos traumas vividos nos tempos de guerra. Nessa perspectiva, a concepção de cronotopo ocorre em razão da distância no tempo e no espaço, o que ressalta a seletividade das memórias das combatentes.

Quando alguém se dispõe a narrar sua história, suas experiências de vida, não apenas ressignifica sua própria existência, como também a daqueles que se colocam como interlocutores. Segundo Bosi (1987, p.43), “[o] narrador tira o que narra da própria experiência e a transforma em experiência dos que o escutam”.

Recordar é, portanto, além de reportar-se ao passado, reatualizá-lo e reconfigurá-lo no presente, tornando-se um elemento fundamental para a noção de permanência da memória individual, coletiva e histórica ao longo do tempo. Por isso, é importante que essas memórias sejam registradas e continuadas através das gerações seguintes.

Ou seja, o discurso dessas mulheres sobre suas vivências nos campos de batalhas só encontrou espaço e segurança nos registros de Aleksievitch.

## 1 Corpos de mulheres em guerra: aborto, menstruação, estupro

Michel Foucault, em sua obra *História da Sexualidade* (1988 [1976]), reflete sobre o processo de controle e disciplinarização das mulheres ao longo da história. Esse processo ainda pode ser observado na sociedade atual, mas de modo mais sutil e velado, pois os movimentos feministas se colocam como forma de resistência para refutar a supremacia masculina, buscando a igualdade de direitos em todos os aspectos. Entre três categorias apontadas por Foucault como meio de legitimação do domínio masculino – o discurso, a heteronormatividade e a judicialização (que fazia cumprir as regras de submissão das mulheres aos homens) –, a primeira delas, que está atrelada ao campo discursivo, é a que nos interessa na análise da condição das mulheres na guerra. O filósofo observa que, a partir do século XVIII, houve um crescente discurso de valorização da moral sexual em conformidade não apenas com o pensamento burguês, mas, principalmente, religioso. A implementação de um paradigma de “decência”, de modo bastante conservador, impulsionava as falas e os discursos, fazendo com que o sexo e a sexualidade, de forma geral, fossem assuntos completamente restritos à intimidade da família. Foucault sinaliza que esses discursos estavam pautados na busca de um padrão que conformasse o sexo e a sexualidade a partir de um viés de recato e de castidade. E nisso se inclui não apenas a prática do sexo em si, mas, principalmente, o controle dos pensamentos, dos desejos, das vontades e, sobretudo, dos corpos femininos.

Embora o discurso dominador tivesse uma abrangência social, invariavelmente estabelecia uma hierarquia entre quem detinha o poder de enunciá-lo (quais sejam: pais, maridos e até médicos) e quem sofria diretamente seus efeitos, ou seja, filhas, esposas, pacientes. Logo, os discursos de controle e disciplinarização do sexo se tornaram, efetivamente, instrumentos de poder e controle sobre os corpos e as vontades das mulheres, já que, socialmente, eram consideradas frágeis e passíveis de tutelamento. Esse domínio, escamoteado sob a falsa justificativa da necessidade de proteção do sexo feminino, baseava-se nos ideais de representação simbólica da mulher como ser sublime, como mãe. Além disso, de acordo com esse discurso, os corpos deveriam ser disciplinados sob o argumento de que assim se evitaria sua objetificação. No caso clínico, a alegação geralmente era a transmutação da mulher enquanto portadora de patologias médicas e psiquiátricas.

Desse modo, as mulheres soviéticas, ao se voluntariarem para servir à nação na Segunda Guerra Mundial, realizaram um movimento de transgressão da regra, de quebra do “decoro” tão prezado pela sociedade de modo amplo, principalmente pelos homens da época. Todavia, não foi tranquila essa inserção das mulheres no mundo masculino da guerra. Eram frequentes o preconceito relativo à suposta fragilidade, física e emocional, a discriminação de gênero com a subestimação do feminino diante da sobreposição do masculino e a violência sexual.

As circunstâncias relacionadas ao corpo feminino na guerra, recorrentes nos relatos das soviéticas, várias vezes levavam a outros problemas relacionados, como o aborto e o suicídio, e podem ser verificadas na passagem abaixo (Aleksiévitch, 2016, p. 363-365):

[V]ocê não imagina os caminhos da Vitória... Encontramos algumas jovens russas. Comecei a falar com elas e me contaram... Uma delas estava grávida. A mais bonita. Tinha sido estuprada pelo patrão do lugar onde trabalhavam. Obrigou-a a viver com ele. Ela andava e chorava, batia na barriga: “Não vou levar um *fritz* para casa! Não vou!”. As outras tentavam convencê-la... Mas ela se enforcou... Junto com o pequeno *fritz*... (Anastassia Vassílievna Voropáieva, cabo, operadora de projetor)

A partir desses testemunhos, podemos ao menos imaginar uma face muito peculiar da guerra através da perspectiva dos discursos dessas mulheres. O relato citado acima nos mostra ainda outra problemática relativamente comum nas experiências traumáticas, que é o suicídio. Por vários motivos, pessoas decidiam acabar com a própria existência, ou para não se submeterem à barbárie, ou porque não viam mais razão na vida, mesmo se sobrevivessem à guerra. No exemplo do trecho acima, a mulher russa preferiu a morte a ter um filho do inimigo; enfim, causas não faltavam para a recusa da vivência dos horrores da guerra. Alguns soldados mutilados também não desejavam mais viver, talvez pela mutilação física e/ou psicológica, como exemplifica o excerto seguinte (Aleksiévitch, 2016, p. 385): “No combate eles queriam viver, ansiavam por viver [...] Já ali eles se recusavam a comer, queriam morrer. Se jogavam do barco” (Tamara Stiepánovna Umniáguina, Terceiro-Sargento da Guarda, enfermeira-instrutora). Esse trecho se refere à ocasião em que findaram os combates em Stalingrado, e as equipes de enfermagem foram encarregadas de levar os doentes e feridos em estado grave em navios e barcas para socorro adequado.

Outros casos de suicídio estavam atrelados à maternidade. Como a obra nos elucidada, a maioria das mulheres soviéticas foi voluntária na guerra. Muitas já eram mães, mas, em sua maioria, eram muito jovens. Algumas daquelas que já tinham filhos, frequentemente bebês, acabavam por estar em meio às batalhas com seus rebentos.

## 2 Maternidade e guerra

Como muitas das mulheres no *front* eram mães, várias deixaram seus filhos em casa, outras tantas levaram consigo seus rebentos e tiveram que enfrentar a guerra com eles. As que delegaram os cuidados de suas crianças a familiares e/ou conhecidos frequentemente evitavam se lembrar delas, tentando, desse modo, se esquivar de mais esse sofrimento: “[N]em lembrávamos dos nossos filhos, tínhamos medo de lembrar” (Aleksiévitch, 2016, p. 350).

Nos relatos dessas mães guerreiras, podemos observar uma perspectiva bastante peculiar desses indivíduos, já que não era tão assustador e nada inédito quando um pai se ausentava de casa em razão de servir ao seu país durante uma guerra. Já as mães se afastarem de suas famílias era algo até então inusitado, talvez ainda o seja, atualmente, sob o olhar da sociedade de modo geral.

É importante ressaltar, antes de tudo, que a maioria das mulheres soviéticas se dispusera a guerrear, eram voluntárias; muitas brigaram para estar na guerra e, mais ainda, nas linhas de frente das batalhas.

Entretanto, essa não era uma decisão tranquila ou que não causasse perturbação nas mães do *front*. Diversas mulheres lembradoras reconhecem que faziam um julgamento momentâneo dos fatos, sabiam dos perigos que corriam com suas crianças, mas somente anos mais tarde se deram conta da real dimensão do risco a que submeteram seus filhos durante as batalhas, como é possível observar no relato que se segue:

[M]inha filhinha era pequena, com três meses eu já a levava nas missões [...] Eu trazia remédios da cidade, curativos, soro... Botava entre os bracinhos e as perninhas da minha filha, punha a fralda e levava. Os feridos estavam morrendo na floresta. Precisava ir. Precisava! Ninguém mais conseguia passar, se infiltrar, havia postos e policiais alemães por todos os lados, eu era a única que passava, com meu bebezinho de fraldas. [...] Agora é terrível admitir... Ah, é difícil! Eu esfregava sal no bebê para dar febre, para que ela chorasse. Então ela ficava toda vermelha, cheia de bolhas, gritava, se esgoelava. Me paravam no posto: “Tifo, pan... Tifo...”. Me mandavam ir embora o quanto antes [...] Minha filha era pequena, ainda mamava no peito. [...] Quando passávamos o posto, eu entrava na floresta e chorava, chorava. Gritava! Tinha tanta pena da minha filha. Mas uns dias depois ia de novo... (Maria Timofêivna Savítskaia-Radiukevitch, mensageira partisan) (Aleksiévitch, 2016, p. 350).

As que porventura não eram mães conseguiam, ainda assim, avaliar as circunstâncias: “Tinha a Tchernova que, já grávida, transportou uma mina junto ao quadril, sendo que ali pertinho batia o coração do seu futuro bebê” (Vera Serguêivna Romanovskaia, enfermeira *partisan*) (Aleksiévitch, 2016, p. 350).

A morte é um fato absolutamente relacionado às guerras; todavia, alguns nascimentos também foram realidade nos campos de batalha da Segunda Guerra Mundial, considerando a participação massiva das mulheres soviéticas na ocasião. Em um dos relatos, uma enfermeira do *front* conta sua experiência como parteira, quando uma mulher deu à luz uma criança em meio aos combates (Aleksiévitch, 2016, p. 254): “Quando os soldados escutaram que a criança tinha nascido... ‘Viva! Viva!’ Assim, baixinho, quase num sussurro. Nasceu uma criança na linha de frente!” (Anna Nikoláieva Khrolóvitch, tenente da guarda, enfermeira).

Além da presença de crianças na guerra com suas mães combatentes, dos nascimentos no *front* e do fato de muitas mulheres deixarem em casa seus filhos para irem às batalhas, havia também os casos mais trágicos, em que as vidas desses infantes foram exterminadas. Os nazistas, de acordo com muitas das narrativas, demonstravam prazer em assassinar inclusive crianças de quaisquer idades. Muitas vilas e cidades foram sendo devastadas à medida que o exército alemão avançava; ninguém era poupado, e com as crianças não era diferente. A título de exemplo, um desses casos é narrado por uma mensageira *partisan* (Aleksiévitch, 2016, p. 314), que conta ter encontrado na estrada uma mulher já inconsciente, que não conseguia andar,

se arrastava e pensava que já estivesse morta. Após o resgate e os primeiros socorros, a mulher recobrou um pouco de consciência e contou o que lhes havia sucedido, a ela e a seus filhos:

[E]la contou como eles tinham sido fuzilados, como conduziram para o fuzilamento ela e os cinco filhos. Enquanto eram levados para um galpão, mataram as crianças. Atiravam e achavam divertido... Sobrou o último, um bebê de peito. O fascista sinalizava: jogue para cima, vou atirar. A mãe jogou a criança de forma que ela mesma a matasse... Seu filho... Para que o alemão não tivesse tempo de atirar... Ela dizia que não queria viver, não podia viver neste mundo depois disso, só no outro mundo... Não queria... (Valentina Mikháilovna Ilkévitch, mensageira partisan).

Podemos imaginar, a partir do trecho acima, o quanto sofreram as mães que vivenciaram a guerra, tanto as combatentes quanto as civis, ao verem a destruição de seus filhos, de suas famílias. É possível fazer, inclusive, uma analogia com o mito de Medeia, na tragédia grega, em que a mãe prefere, ela mesma, matar seus filhos a entregá-los para que o inimigo o faça. O que, aliás, é uma decisão difícilima, considerando que não é possível imaginar o que seria pior: ver um filho ser assassinado ou assassinar um filho. Embora saibamos que Medeia resolve executar os filhos por vingança contra Jasão, seu esposo, por tê-la abandonado, parece haver a mesma pulsão instintiva de possessividade materna nas soviéticas que decidem por realizar esses atos.

Outro episódio que retrata um dilema parecido, também entre as *partisans*, é o registrado por Svetlana (Aleksiévitch, 2016, p. 32), em que uma das mulheres narra sobre o que presenciou quando se escondia com seu grupo em um pântano, um lodaçal onde as tropas alemãs não entravam, e ali permaneceram durante dias, semanas, com água cobrindo até o pescoço:

[H]avia conosco uma operadora de rádio que tivera um filho havia pouco tempo. A criança estava com fome... Pedia o peito. Mas a própria mãe estava passando fome, não tinha leite, e a criança chorava. Os soldados da tropa punitiva estavam por perto... Tinham cachorros... Se os cachorros escutassem, todos nós morreríamos. Todo o grupo, umas trinta pessoas. Entende? O comandante tomou a decisão... Ninguém se animava a transmitir a ordem para a mãe, mas ela mesma adivinhou. Foi baixando a criança enroladinha para a água e segurou ali por um longo tempo... A criança não gritou mais... Nenhum som... E nós não conseguíamos levantar os olhos. Nem para a mãe, nem uns para os outros... (Anônima).

O filicídio, portanto, não era algo tão raro no contexto da guerra, seja por se recusarem a entregar os seus filhos ao inimigo, seja para pouparem a vida de um grupo, como nos trechos elencados acima. Além dessas razões, alguns relatos surgem na obra como um momento de loucura da mãe, já que, praticamente, todos estavam devastados, passando fome, adoecidos, e as crianças, geralmente, não tinham consciência de que a resolução dos problemas não se encontrava ao alcance de suas mães.

Embora os relatos de filicídio sejam impactantes, não é possível fazer um julgamento dessas mulheres, levando-se em consideração as situações trágicas que as conduziram a tais atos. Ao mesmo tempo em que não se pode achar normal ou natural uma decisão dessas, seja a



opção por um aborto ou o próprio filicídio, também não é possível naturalizar o amor materno e categorizá-lo como instintivo.

A filósofa francesa Elisabeth Badinter, em sua obra *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, publicada originalmente em 1980, elabora reflexões teóricas sobre a condição da mulher na modernidade, especialmente sobre a maternidade. Embora as análises no livro estejam focadas no papel das mulheres na sociedade francesa, é possível se apropriar dos seus pensamentos e ampliá-los até a problematização da condição feminina em outros contextos, como as circunstâncias das mulheres soviéticas no *front*. Ao abordar essa temática, considerando que seja atribuído social e psicanaliticamente um caráter afetivo e sensível à mulher, Badinter não mede esforços na tentativa de desnaturalizar o “instinto da maternidade”, desconstruindo o discurso de que toda e qualquer mulher nasce para ser mãe, que essa seria uma de suas poucas funções sociais.

Badinter não nega a existência do amor materno; entretanto, afirma que não se trata de algo natural, inerente a todas as mulheres; ao contrário, seria uma construção social que, como vários outros fenômenos sociais, faz referência a um conjunto de valores morais dominantes de uma determinada época.

Nas circunstâncias da guerra, podemos imaginar quão catastróficas foram as experiências das mulheres que vivenciaram dilemas em relação à maternidade. Hodiernamente, contudo, pode-se pensar o lugar ocupado pelas mulheres na sociedade, desnaturalizar o caráter instintivo que fora atribuído a elas e mostrar, por exemplo, que a não manifestação de afetos pela prole ou que optar por não ter filhos é uma escolha e um direito da mulher. As que optam por não ter filhos ainda são consideradas anormais, insensíveis, egoístas, e as que não cuidam de suas crianças como deveriam e/ou não demonstram afeto são consideradas “mães desnaturadas”. Segundo a autora, trata-se de discursos masculinistas usados como instrumento de dominação, submissão e culpabilização, observados por Badinter em sua obra, uma vez que, ao ser estabelecido o conceito de infância como algo desvinculado do mundo adulto, ainda na segunda metade do século XVIII, o homem se abstém dessa responsabilidade e delega os cuidados infantis às mulheres-mães.

Outro incidente de filicídio é tristemente retratado por uma testemunha soviética (Aleksiévitch, 2016, p. 36), que conta:

[D]e manhã, as tropas punitivas queimaram nossa aldeia... Só quem correu para a floresta se salvou. Saíram correndo sem nada, com as mãos vazias, nem pão levaram. Nem ovos, banha. À noite tia Nástia, nossa vizinha, batia na filha porque ela ficava chorando o tempo todo. Tia Nástia estava com seus cinco filhos. A Iúlietchka, minha amiguinha, era bem fraquinha. Estava sempre doente... E os quatro meninos, todos pequenos, também pediam para comer. A tia Nástia ficou louca: “U-u-u... U-u-u.”. À noite escutei... Iúlietchka estava pedindo: “Mamãe, não me afogue. Não vou... Não vou mais pedir comidinha para você. Não vou.”. De manhã, ninguém mais viu a Iúlietchka... A tia Nástia.... Voltamos para o povoado carbonizado. O povoado fora consumido pelo fogo. Logo a tia Nástia se enforcou



na macieira negra de seu jardim. Se enforcou bem baixinho. Os filhos estavam ao lado dela, pedindo para comer...

Além de relatos como esses, sobre perda dos filhos em várias circunstâncias da guerra, há também o fato da perda da infância dessas crianças, já que seus pais, especialmente as mães, ao se ausentarem do lar, deixavam seus filhos de quaisquer idades com familiares ou conhecidos. Em vários dos relatos, são narrados casos em que as mães retornam do *front* e não reconhecem seus filhos, ou, principalmente, as crianças não reconhecem suas mães. Um desses testemunhos é registrado por Svetlana (Aleksiévitch, 2016, p. 343):

[V]ou contar para você como me encontrei com meu filho... Isso já foi depois da libertação. [...] As mulheres do destacamento, que eram mais velhas, me avisaram: “Se encontrar o menino, não chegue logo dizendo que é a mãe dele, de jeito nenhum. Você imagina o que ele sofreu sem você?” [...] Entrei no pátio. O que estava vestindo? Uma *guimnastiorka* alemã, um casaco acolchoado remendado, calças velhas. [...] “Como se chama, menino?”, perguntei. “Liônia...”. “Com quem você mora?” “Antes morava com a vovó. Quando a vovó morreu, eu a enterrei.” [...] “E onde estão seu pai e sua mãe?” “Papai está vivo, está no front. Mas a mamãe, os fascistas mataram, foi o que a vovó disse.” Então eu não aguentei: “Por que é que você não reconhece sua mãe?” Ele se jogou em cima de mim: “Papai!”, eu estava vestindo roupas masculinas, usando um gorro. Depois me abraçou com um grito: “Mamãe!”. (Raíssa Grigórievna Khosseniévitch, partisan).

A mesma Raíssa Grigórievna Khosseniévitch, *partisan*, levava sua filha mais nova com ela para as batalhas (onde permaneceram por mais de um ano), carregava a criança junto a equipamentos de guerra e era admirada por homens. Um comandante de brigada reconhece: “Mas que mulher! Numa situação dessas, levando uma criança, e não soltou a máquina. Nem todos os homens conseguiriam fazer isso.” (Aleksiévitch, 2016, p. 342).

A fala do comandante, reproduzida no parágrafo anterior, nos leva a observar que, ao longo da obra, surgem (algumas vezes mais, outras vezes menos explicitamente) as concepções mais tradicionais de masculino e feminino. As comparações são comuns entre os homens militares que lidam com as mulheres-soldado, entre os civis, ao se referirem às mulheres que foram à guerra, e algumas vezes, mesmo entre essas mulheres. Ir às batalhas não era, e talvez ainda não seja considerado, “coisa de mulher”. No máximo, era vista como normal a atuação das mulheres nos segmentos médicos, nas equipes de enfermagem e nos bastidores da guerra, lavando e cosendo roupas e cozinhando para os homens, na medida do possível.

Enfim, são questões extremamente profundas, catastróficas, que se delineiam em torno da condição feminina na guerra.

### 3 Vaidade e perda do feminino na Guerra

Como já mencionado, as mulheres soviéticas escolheram ir à guerra por amor à pátria. Há relatos de meninas que insistiram para ser aceitas no serviço militar, inclusive menores de idade; outra que, após ser reprovada em um exame de vista, chorou muito até que decorou as

menores letras da parte inferior do teste: “[D]epois enxuguei as lágrimas e disse que estava pronta para passar pela comissão de novo. E passei” (Antonina Mirônovna Lenkova, mecânica de uma oficina de campanha de veículos blindados) (Aleksiévitch, 2016, p. 232). Antonina Mirônovna Lenkova narra ainda que, quando ela e outras meninas chegaram à unidade de destino, o comandante queria dar-lhes funções na cozinha, no depósito e como escrivãs. Ao que ela se exaltou: “Somos voluntárias! Viemos defender a pátria! Só vamos se for para as subdivisões militares...” (Aleksiévitch, 2016, p. 234). Foram, então, atendidas e enviadas para o serviço propriamente militar.

Em vários relatos, algumas soviéticas afirmam que davam mais valor à vitória do que à vida e, após a guerra, muitas reiteraram em seus testemunhos o orgulho de terem lutado nas batalhas, como declara Liubov Mikháilovna Grozd, enfermeira-instrutora: “[S]empre tive orgulho de ter estado no *front*. Defendi a pátria...” (Aleksiévitch, 2016, p. 302).

Porém, algumas delas não abriram mão imediatamente de hábitos construídos como tipicamente femininos, como a vaidade de utilizar determinados acessórios ou itens que na guerra não seriam necessários. Embora no *front* as combatentes fossem soldados como os demais, nos relatos dessas mulheres é possível observar resquícios de uma feminilidade construída socialmente ao longo dos tempos, como no excerto abaixo (Aleksiévitch, 2016, p. 96):

[L]evei uma saia, aliás, minha preferida, dois pares de meias e um par de sapatos. Estávamos evacuando Varônej, mas me lembro que passamos correndo em uma loja e comprei para mim mais um par de sapatos de salto. [...] Lembrando agora, eram uns sapatos tão elegantes... Também comprei um perfume... (Vera Ióssifovna Khóreva, cirurgiã militar).

Assim como Vera, muitas outras mulheres-soldado mal sabiam que só “voltariam a ser mulheres” após a guerra. Nesse sentido, como nos mostra Svetlana (Aleksiévitch, 2016, p. 102): “E para falar a verdade, só nos deram saia no fim da guerra, como farda de gala. E só aí recebemos também calcinhas em vez de roupa de baixo masculina” (Sófia Konstantínovna Dubiniakova, primeiro sargento, enfermeira-instrutora).

Ainda que furtivamente, uma e outra moça se sentiam femininas utilizando algum acessório que as lembrasse de que eram mulheres:

[U]ma menina recebeu de casa um vestidinho de lã. Ficamos com inveja, mesmo que não fosse permitido usar nossos próprios vestidos. [...] Mas eu tinha uns brincos escondidos; à noite eu os colocava e dormia com eles... [Maria Nikoláievna Shiólokova, sargento, comandante do departamento de comunicação] (Aleksiévitch, 2016, p. 238).

Outra combatente confessa ter ganhado, certa vez, dois ovos pequenos de uma dona de casa a caminho do *front*, pois a mulher a julgou muito magra e deduziu que ela precisava se alimentar. Stanislava Pietróvna Vólkova, segundo-subtenente, comandante do pelotão de

sapadores, ao invés de comer os ovos, preferiu quebrá-los para limpar suas botas empoeiradas, três números maiores que os seus pés:

[C]laro que queria comer, mas meu lado feminino venceu: queria ficar bonita. [...] Como tudo isso é pesado, como tudo isso é masculino, o cinto, tudo. Eu detestava em particular como o capote ralava no pescoço, e ainda por cima aquelas botas. Mudavam os passos, mudavam tudo (Aleksiévitch, 2016, p. 241-242).

A fala acima nos permite observar como a mulher se sentia incomodada com a nova configuração de seu vestuário. Quando surgiam com alguma aparência feminina, eram repreendidas por seus superiores militares:

[T]ínhamos muitas meninas bonitas... Fomos a uma casa de banhos, e ali trabalhava uma cabeleireira. Olhamos umas para as outras, e todas tingimos as sobrancelhas. O comandante foi duro conosco: “Vocês vieram para combater ou para ir a um baile?” Passamos a noite toda chorando e esfregando as sobrancelhas para tentar tirar a tinta. De manhã, ele andava e repetia a cada uma: “Preciso de soldados, não de damas. Damas não sobrevivem à guerra.” [Anastassia Pietróvna Chéleg, terceiro sargento, operadora de aeróstato] (Aleksiévitch, 2016, p. 240).

A postura do comandante na citação acima revela a concepção masculina da relação entre guerra e gênero. Sendo soldados, as mulheres eram úteis; sendo damas, não. Nem mesmo podiam eventualmente se apresentar com alguma característica marcadamente feminina, como exemplifica Anastassia Chéleg sobre quando tingiram as sobrancelhas, como se isso as tornasse mais frágeis ou fracas. Esses impasses contribuíram para que várias combatentes avaliassem, posteriormente, suas experiências, com falas como: “Sinto que vivi duas vidas: uma de homem e outra de mulher...” (Aleksiévitch, 2016, p. 240).

Algumas narrativas retratam uma preocupação maior com alguns detalhes do que propriamente com os perigos das batalhas. Em um relato anônimo, uma soviética conta que, após um bombardeio, ela viu na terra algo se mexendo, começou a cavar e bateu um rosto, cabelos. Era uma mulher, e quando abriu os olhos não perguntou o que houve, apenas perguntou por sua bolsa, dizendo que lá estavam seus documentos, ao que a outra ajudou: “Comecei a procurar a bolsa dela na hora. Achei. Ela pôs em cima do peito e fechou os olhos. Logo a ambulância se aproximou, e levamos a mulher para dentro. Conferi ainda mais uma vez se ela estava com a bolsa” (Aleksiévitch, 2016, p. 165). Outras revelam a necessidade de se manter a vaidade até mesmo após a morte (Aleksiévitch, 2016, p. 204, 238 e 245):

[T]inha muito medo de, se me matassem, ficar feia. Via muitas moças mortas... Na lama, na água... Bem... Desse jeito... Eu não queria morrer assim... às vezes me escondia de um bombardeio e não pensava tanto em ser morta, e sim em esconder o rosto. Os braços. Acho que todas as meninas pensavam nisso. Os homens riam de nós, achavam isso divertido. Diziam que não estávamos pensando na morte, e sim o diabo sabe em quê, em alguma coisa idiota. Em bobagens de mulher (Olga Vassílievna).

[D]urante toda a guerra tive medo de que mutilassem minha perna. Eu tinha pernas bonitas. Para um homem, e daí? Não é tão terrível, mesmo perder uma perna. Ele será um herói do mesmo jeito. Um noivo! Mas se uma mulher é mutilada, seu

destino está decidido. Destino de mulher... (Maria Nikoláievna, sargento, comandante do departamento de comunicação).

[A]té o fim, só um medo me restou ficar feia depois da morte. Um medo de mulher... Só não queria que um projétil me fizesse em pedaços... Eu sei como é isso... Eu mesma recolhi... (Sófia Konstantínovna Dubniakova, enfermeira-instrutora).

Os relatos acima evidenciam que, embora as mulheres estivessem ocupando lugares convencionalmente masculinos, atuando nas frentes de batalha, muitas delas ainda não conseguiam dissociar suas práticas usualmente femininas. No segundo exemplo supracitado, há um julgamento fundamentado na tradição de que o homem retorna da guerra como herói, e que isso compensaria a possibilidade de se perder um membro. Mesmo mutilado, ele ainda é valorizado pela sociedade. Já a mulher precisa voltar pelo menos inteira, para ter alguma chance de se casar, ou apenas para se sentir mulher, motivo pelo qual muitas se recusaram a ir para o *front*. Uma das combatentes, Anna Semiónovna Dubrovna, reporta a fala de uma jovem vizinha: “Ela admitiu para mim, sinceramente: ‘Eu amo a vida. Quero passar pó de arroz, me pintar, não quero morrer’.” (Aleksiévitch, 2016, p. 87). As mulheres, ao vivenciarem essas circunstâncias, estariam diante de questões ideológicas de gênero, como propostas por Teresa de Lauretis, que irá amparar teoricamente esse conceito logo mais adiante.

Apesar de a vaidade ser uma característica comum entre as mulheres, mesmo aquelas que se encontravam na guerra, era inevitável que se colocassem em igual posição aos homens em relação aos regimentos militares. A primeira coisa a que precisavam se submeter quando se alistavam e eram admitidas era o corte dos cabelos; algumas relatam com pesar as lembranças desses momentos, em que viam as tranças inteiras e os rabos de cavalo serem apartados de si, em uma espécie de amputação, de ritual de transformação do sujeito, de mulheres em homens. É conhecida a importância dos cabelos para a maioria das mulheres. Entretanto, como estavam plenamente dispostas a guerrear, estavam também determinadas a renunciar, ainda que temporariamente, a sua feminilidade. A regra de cabelos compridos para mulheres, aliás, é uma construção histórica desde sempre representada nas artes plásticas. É relevante considerar que essa representação da mulher com cabelos longos frequentemente foi elaborada a partir do olhar masculino, do que foi, ao longo da história, a idealização da mulher.

Ao longo das narrativas das soviéticas, é possível observar o processo inevitável de perda do feminino construído socialmente. Era necessário, obviamente, que essas mulheres se tornassem soldados como os homens, começando pelo corte dos cabelos, como já pontuado. As roupas masculinas eram outra forma de distanciamento do protótipo feminino: “O mais terrível na guerra, para mim, era usar cueca. Isso sim era um horror” (Lola Akhmétova, soldado, fuzileira) (Aleksiévitch, 2016, p. 108). Pode-se perceber uma concepção marcadamente construída a partir de um estereótipo social do que é próprio da mulher e do que é próprio do homem. Embora as mulheres estivessem combatendo no *front*, transcendendo completamente as funções sociais típicas femininas, ainda se prendiam aos conceitos convencionais que foram internalizados ao longo da História.

A perda biológica do feminino também era uma realidade entre as mulheres do *front*, já que, como afirma a mesma Aleksandra Semiónovna (Aleksiévitch, 2016, p. 247): “[o] organismo se reorganiza a tal ponto, que, por toda a guerra, não éramos mulheres. Não tínhamos coisas de mulher... Menstruação... Bem, você entende... E depois da guerra nem todas conseguiram ter filhos”. Várias das combatentes sinalizam a perda do ciclo biológico como um fator de perda da identidade feminina. Em outro relato (Aleksiévitch, 2016, p. 251), observamos o mesmo sentimento de perda de identidade:

[P]assaram seis meses... E, por causa da sobrecarga, deixamos de ser mulheres... Se transformou a nossa... Perdemos o nosso ciclo biológico... Dá para entender? Foi terrível. Era terrível pensar que você nunca mais vai ser mulher... (Maria Nésterovna Kuzmenko, primeiro-sargento, arqueira).

Apesar das inevitáveis transformações sofridas pelas mulheres no *front*, nada disso alterava quem de fato elas eram: mulheres fortes, decididas a defender seu país, ainda que à custa de suas famílias e de suas próprias vidas. Não sentiam a necessidade de serem homens, de pertencerem ao sexo oposto para serem competentes o bastante e para servirem ao exército; ao contrário, algumas confessam que o fato de pertencerem ao sexo feminino lhes deu capacidade para vivenciarem esses momentos históricos, como registra Svetlana (Aleksiévitch, 2016, p. 377): “[s]em ser mulher não dá para sobreviver na guerra. Nunca tive inveja dos homens. Nem na infância, nem na juventude. Nem na guerra. Sempre fui feliz por ser mulher” (Elena Boríssovna Zviáguintseva, soldado, arqueira).

Um caso interessante é reportado por Olga Vassílievna, que conta que, décadas após a guerra, o marido mostra à neta de seis anos do casal uma foto dos tempos de combate, e a garota então pergunta/afirma à avó: “Vovó, antes você era menino, né?” (Aleksiévitch, 2016, p. 136). Ou seja, mesmo depois de um tempo considerável, os padrões de masculinidade e feminilidade continuavam os mesmos, já que vão se reproduzindo e sendo internalizados naturalmente através dos discursos.

Embora fique explícito ao longo do livro que o sexo feminino, apesar de sofrer alterações físicas/biológicas na guerra, não se diferencia em suas funções sociais em relação ao gênero masculino, *A guerra não tem rosto de mulher* traz também exemplos de particularidades das mulheres que merecem ser consideradas).

## 4 (Pre)conceitos e concepções tradicionalistas de masculino e feminino

Teresa de Lauretis, em seu texto “A tecnologia do gênero”, publicado originalmente em inglês em 1987 (e compondo o volume organizado por Heloísa Buarque de Holanda, *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, que veio a público em 1994), concebe considerações a respeito do conceito de gênero e suas relações com o meio social. A autora destaca que, ao longo do tempo, esse conceito estava calcado unicamente na diferença

sexual, o que gerou as formações de espaços sociais “gendrados”, reducionismos e estereótipos. Da mesma forma como já fora sinalizado por Simone de Beauvoir (1980), o senso comum, ou a tradição, considera as diferenças entre masculino e feminino como algo derivado exclusivamente do sexo biológico, da socialização e de efeitos discursivos androcêntricos, preso ao patriarcado ocidental e fortemente arraigado na sociedade de modo geral, inclusive entre as mulheres. Em muitos relatos registrados em *A guerra não tem rosto de mulher*, observamos muitas falas que ilustram essa concepção reducionista, como em (Aleksiévitch, 2016, p. 52): “Isso não era coisa de mulher: odiar e matar. Não era nosso... Era preciso se convencer. Se persuadir...” (Maria Ivánovna Morôzova [Ivánuchkina], cabo, francoatiradora).

Teresa de Lauretis (1994, p. 208) propõe um conceito de gênero que desfaz, que desconstrói a imbricação de gênero e as diferenças sexuais:

[P]ara isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica, que vê a sexualidade como uma tecnologia sexual; dessa forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana.

Assim, os discursos e práticas institucionalizadas, como apontado por Lauretis, é que definem os gêneros dos sujeitos sociais.

Michel Foucault, em sua *História da Sexualidade*, formula que a sexualidade, na verdade, é uma construção na cultura com os ditames políticos e da classe dominante. Teresa de Lauretis (1994, p. 208), seguindo a mesma linha foucaultiana, afirma que gênero e sexualidade seriam “[o] conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais”, retomando as palavras do filósofo. A autora vai além e aponta a tecnologia sexual como algo determinante na definição do conceito de gênero. Fariam parte do conjunto as tecnologias política, social e sexual, que se concretizam no comportamento dos indivíduos, o que levaria, por exemplo, uma das soviéticas a afirmar o que foi citado anteriormente: “Acho que vivi duas vidas: uma como homem, outra como mulher...” (Anônima); e um pai, que ao ir para a guerra, deixa seu filho no comando da família: “Agora você é o mais velho, é um homem, precisa cuidar da sua mãe, das maninhas...” (Aleksiévitch, 2016, p. 40 e 192).

A construção histórica das categorias de masculinidade e feminilidade é internalizada ao longo da vida, tanto pelas mulheres quanto pelos homens, que reproduzem o que as gerações anteriores disseminaram a respeito da hierarquia da sociedade androcêntrica. Teresa de Lauretis argumenta que há uma grande discrepância, uma tensão e um constante deslizamento entre a Mulher como estereótipo (e aqui podemos considerar a concepção psicanalítica, no sentido ontológico) e o outro lado das mulheres como seres sociais, históricos, como sujeitos reais, mas “engendrados”. Desde crianças somos educados, geralmente, sob a égide de que meninas podem chorar, mas meninos não, por exemplo. E crescemos com esses valores orientando nossa visão de mundo, como é possível observar também em um dos testemunhos na obra de Svetlana (Aleksiévitch, 2016, p. 194).



[F]ui ferida em um bombardeio. Recuperei a consciência no trem e escutei um soldado ucraniano, já idoso, latindo para um jovem: “Mas nem sua esposa no parto chorou como você está chorando agora.” Quando viu que eu tinha aberto os olhos, disse: “Grite, querida, grite. Fica mais fácil. Você pode”. Lembrei da minha mãe e comecei a chorar...

Em “A tecnologia do gênero”, Teresa de Lauretis utiliza como exemplo da internalização dos conceitos de masculino e feminino o preenchimento de formulários, em que é solicitada aos indivíduos a marcação de F ou M; a autora usa uma metáfora interessante: “[A]gora pergunto, isso não é o mesmo que dizer que a letra F assinalada no formulário grudou em nós como um vestido de seda molhado?” E continua: “[O]u que, embora pensássemos estar marcando o F, na verdade era o F que estava se marcando em nós?” (Lauretis, 1987, p. 220).

Esse “engendramento”, como sugerido por Lauretis, explicaria por que algumas mulheres diferem o que é “coisa de mulher” e o que é “coisa de homem”, e que, quando em posições tipicamente masculinas, elas refletem sobre essa inversão e ficam perplexas com a possibilidade de questionar as convenções sociais mais tradicionalistas, como exemplifica o excerto abaixo (Aleksiévitch, 2016, p. 256-257):

[M]e puseram para operar o torno, executando um trabalho masculino. [...] Logo fui nomeada primeira apontadora. Mas eu achava pouco, queria ser carregadora. Só que esse trabalho era considerado exclusivamente masculino. [...] Sou uma mulher resistente, forte, mas sei que minha capacidade na guerra era maior do que na vida de paz. Até fisicamente. Sei lá de onde, mas surgiam forças inexplicáveis... (Klávdiia Vassílievna Konoválova, terceiro- sargento, comandante de canhão antiaéreo).

Algumas mulheres se dispuseram a falar abertamente sobre o que ocorria na guerra em relação ao sexo, como no relato abaixo (Aleksiévitch, 2016, p. 291):

[V]ocê me pergunta sobre o amor? Não tenho medo de dizer a verdade... Eu era ECC, decifrando, “esposa de campo e campanha”. Esposa de guerra. A segunda. Ilegítima. [...] Quando estavam atirando, fogo aberto, eles te chamavam: “irmãzinha! Irmãzinha!”, mas depois da batalha todos ficavam espreitando... À noite, não tinha como sair do abrigo... Outras meninas falaram disso, ou não admitiram? Acho que ficaram com vergonha... Ficaram caladas... Que orgulhosas! [...] E para os homens é difícil passar quatro anos sem uma mulher... No nosso exército não havia bordéis e também não davam pílulas. Talvez em outros lugares cuidassem disso. Conosco não. Mas não se fala disso... Não é bem aceito. Não... (Sófia K-vitch, enfermeira-instrutora).

É interessante observar como predomina o discurso de que “para os homens é difícil passar quatro anos sem uma mulher”, como se a máxima inversa não pudesse ser verdadeira. As pressuposições tradicionais e culturais de que uma mulher pode ficar muito tempo sem sexo e de que as práticas sexuais masculinas podem ser justificadas apenas fisiologicamente, presentes no relato acima citado, ainda são comuns na nossa sociedade atual.

O relato a seguir (Aleksiévitch, 2016, p. 156) é um exemplo do que era comum às que retornaram da guerra:



[P]ara quem eu ia dizer que estava ferida, lesionada? Você experimenta dizer, depois quem vai lhe dar um emprego, casar com você? Ficávamos caladas como peixes. Não confessávamos para ninguém que tínhamos lutado no *front* [...] Depois de trinta anos começaram a nos homenagear... Convidavam para encontros... No começo nos escondíamos, não usávamos nem as medalhas. Os homens usavam, as mulheres não. Os homens eram vencedores, heróis, noivos, a guerra era deles; já para nós, olhavam com outros olhos. Era completamente diferente... Vou lhe dizer, tomaram a vitória de nós. Na surdina, trocaram pela felicidade feminina comum. Não dividiram a vitória conosco. Isso era ofensivo... Incompreensível... (Valentina Pávlovna Tchudáieva, sargento, comandante de canhão antiaéreo).

Algumas das que se casaram depois eram aconselhadas pelos esposos a não falarem sobre a guerra, não revelarem sua atuação no *front*, deixando velado um passado polêmico e não convencional: “Quando você for embora, meu marido vai brigar comigo. Ele não gosta dessas conversas. Não gosta da guerra. Mas ele não esteve na guerra, era jovem, é mais jovem do que eu” (Liubov Zakhárovna Nóvik, enfermeira) (Aleksiévitch, 2016, p. 348). Uma dessas mulheres, contando sobre seu casamento e a maternidade, revela ter tido um casal de filhos; a menina nascera com problemas físicos e cognitivos, demorou anos para andar e balbuciar as primeiras palavras e, depois de adulta, foi internada permanentemente em um manicômio. Após dar à luz a menina, o marido a culpou pelo fato de a criança nascer com tais problemas, como vemos no registro de Svetlana (Aleksiévitch, 2016, p. 305):

[N]ão guardo mágoas do meu marido, há muito tempo o perdoei. Dei à luz minha filha... Ele olhou para nós... Ficou um pouco e foi embora. Saiu dando bronca: “E uma mulher normal vai para a guerra, por acaso? Aprende a atirar? Por isso você não é capaz de ter um filho normal”. Rezo por ele... (Klávdiia S-va, francoatiradora).

No pós-guerra, muitos esposos das combatentes não concordavam que elas falassem das vivências no *front*; as mulheres que não pegaram em armas as viam com maus olhos, por julgarem-nas como promíscuas em relação aos militares em campo. Pode-se perceber, portanto, que houve um silenciamento imposto, seja pelos maridos, seja pela sociedade de forma mais ampla; por isso, apenas tantos anos após os fatos vividos é que centenas dessas mulheres resolveram compartilhar suas experiências e permitir os registros de suas memórias traumáticas.

A solidão no pós-guerra era comum entre as heroínas do *front*. As que se casaram tiveram que lidar com as mazelas do passado na guerra e suas imbricações com o casamento e a família. Outras, mesmo tentando conduzir a vida normalmente, esbarravam com o desprezo, o abandono, e acabaram relegadas ao afastamento das relações amorosas e até sociais.

Outras nem mesmo tiveram a experiência da união matrimonial e se depararam com uma espécie de ostracismo em sua própria terra: “[A]í a guerra acabou. E eu fiquei sozinha. Eu era a vaca, o boi, a mulher, o mujique. Ai ai ai.” [Anônima] (Aleksiévitch, 2016, p. 322).

Além do não reconhecimento e do julgamento da sociedade, as mulheres do *front* também se viram desamparadas pelo Estado e excluídas da memória e história nacional: “Para

nós, velhos, é difícil de viver... Mas não estamos sofrendo por culpa da nossa aposentadoria baixa e humilhante. O que mais nos fere é que fomos expulsas de um passado grandioso para um presente insuportavelmente mesquinho. [Anônima]” (Aleksiévitch, 2016, p. 28).

## 5 Amor e casamento, vida e morte na guerra

Svetlana Aleksiévitch observou, no processo de escuta das testemunhas soviéticas, que “[o] amor é o único acontecimento pessoal na guerra. Todo o resto é coletivo – até a morte. [...] E ainda assim: como era ele, o amor? Ao lado da morte...” (Aleksiévitch, 2016, p. 279-280).

Ao se deslocarem para a guerra, as mulheres levavam consigo convicções sobre como deveriam se portar para que não se colocassem em situação de vulnerabilidade sentimental, emocional, numa tentativa de tornar isso possível. É comum lermos livros e assistirmos a filmes que retratam os soldados recordando seus amores, suas famílias a partir de uma fotografia, até mesmo tendo no retrato um incentivo para o retorno com vida aos seus lares; é a clássica representação da relação entre amor e guerra. Mas os testemunhos reunidos por Svetlana nos mostram uma perspectiva pouco explorada nos relatos de guerra, uma vez que as mulheres, inclusive pelo próprio ineditismo da participação feminina nos combates, narram sobre as relações que eram estabelecidas quase inevitavelmente no contexto bélico.

Algumas dessas relações amorosas se tornavam sólidas a ponto de se realizarem casamentos em meio às batalhas: “Organizamos nosso casamento na trincheira. Antes do combate. E para costurar o vestido branco usei um paraquedas alemão.” [Anônima] (Aleksiévitch, 2016, p. 22). Outra confessa que as relações amorosas na guerra não eram um assunto admitido pelos homens, de maneira geral, fazendo parte mais comumente da esfera feminina:

[O] meu marido... Ainda bem que não está aqui, está no trabalho. Ele me proibiu expressamente... Sabe que eu adoro contar do nosso amor... Falar de como costurei meu vestido de noiva a partir de ataduras, em uma noite. [...] Meu marido mandou não dizer uma palavra sobre amor, nadinha, é para falar de guerra. Ele é rígido comigo. Me ensinou no mapa... Passou dois dias me ensinando onde estava cada *front*... Onde estava nossa unidade. [Anastassia Leonídvna Jardétskaia, cabo, enfermeira-instrutora] (Aleksiévitch, 2016, p. 293-294).

Percebemos na citação acima um exemplo de manipulação do discurso da mulher pelo marido, uma tentativa de controle sobre os assuntos que podem ou não ser tratados durante a entrevista com a autora.

A urgência desses acontecimentos (das uniões matrimoniais, a necessidade de viver cada momento da vida intensamente mesmo em meio ao caos e à barbárie da guerra) evidencia a linha tênue entre vida e morte, que na guerra se torna uma realidade ainda mais pungente. As combatentes soviéticas, muito jovens, em sua maioria, estavam diante da face da morte sem ao menos terem vivido, como reflete uma testemunha anônima: “Íamos morrer pela vida, e eu

ainda não sabia o que era a vida. Só tínhamos lido em livros a respeito de tudo. Eu adorava filmes de amor...” (Aleksiévitch, 2016, p. 129).

## Barbárie, vingança e crueldade das mulheres

Apesar das especificidades da presença das mulheres na guerra, como o olhar diferenciado em relação à vida humana, o cuidado com os companheiros, independentemente do gênero, percepções apuradas de detalhes normalmente não mencionados nos relatos masculinos de guerra, há um outro lado que se aplica ao ser humano de modo mais amplo, que é a face da barbárie. Algumas mulheres evidenciam em suas narrativas a crueldade e o sentimento de vingança no contexto de guerra, o que não as exclui da capacidade de praticar o mal.

Ontologicamente, a imagem da mulher é de um ser naturalmente incapaz da barbárie. Todavia, *A guerra não tem rosto de mulher* evidencia também essa característica que é, sobretudo, humana, independente do sexo/gênero. Os relatos abaixo, de duas testemunhas anônimas, seguem a título de exemplo:

[C]apturávamos prisioneiros e levávamos para o destacamento. Mas não fuzilávamos, era uma morte leve demais para eles: nós os esfaqueávamos como porcos, com as baionetas, cortávamos em pedacinhos. Eu ia lá ver... Esperava por isso! Esperava muito tempo pelo momento em que os olhos deles começavam a saltar de dor... As pupilas... O que você sabe a respeito dessas coisas? Eles queimaram minha mãe e minhas irmãs em uma fogueira no meio da aldeia... (Aleksiévitch, 2016, p. 33).

[N]os arredores de Stalingrado havia tantos mortos que os cavalos já não tinham medo deles. Normalmente, eles se assustam. Um cavalo nunca pisa em um morto. Recolhemos nossos mortos, mas havia alemães jogados por toda parte. Congelados... Cobertos de gelo... Eu era motorista, levava caixas com projéteis de artilharia e escutava os crânios estalando debaixo das rodas... Os ossos... E ficava feliz... (Aleksiévitch, 2016, p. 34).

Sigmund Freud discorre em sua obra sobre a natureza do ódio no ser humano. Em diversos ensaios, Freud analisa a inclinação da humanidade à agressão e ao domínio do outro. O teórico observa que as pulsões de vida e de morte são indissociáveis, que estão em constante conflito ao longo da vida. A pulsão de vida, também referida pelo autor como pulsão de autoconservação, seria o instinto de sobrevivência e domínio de um indivíduo em relação aos outros, que o levaria aos atos violentos e a toda forma de crueldade. O ódio, na perspectiva freudiana, seria o representante da pulsão de morte, o primeiro impulso que conduz o ser humano à barbárie.

Ao dissertar sobre a tendência do homem ao mal, Freud não exclui as mulheres e nenhum outro ser, como observa no texto “Por que a guerra?”:

[A] satisfação desses impulsos destrutivos naturalmente é facilitada por sua mistura com outros motivos de natureza erótica e idealista. Esse instinto está em atividade em toda criatura viva e procura levá-la ao aniquilamento, reduzir a vida à condição original de matéria inanimada. Portanto, merece, com toda seriedade, ser denominado instinto de morte, ao passo que os instintos eróticos representam o esforço de viver. O instinto de morte torna-se instinto destrutivo quando, com o auxílio de órgãos especiais, é dirigido para fora, destruindo uma vida alheia. Uma parte do instinto de morte, contudo, continua atuante dentro do organismo, e temos procurado atribuir numerosos fenômenos normais e patológicos a essa internalização do instinto de destruição (Freud, [1933 (1932)] 1996, p. 203-204).

Observamos, portanto, que é humanamente possível, de acordo com a teoria psicanalítica freudiana, que as mulheres também carreguem consigo desejos de agressão e destruição tanto quanto um homem. No contexto da guerra é mais compreensível que as mulheres se comportem amiúde de modo cruel; entretanto, não podemos restringir a violência das mulheres apenas a esse cenário, já que pontualmente há registros de crimes cometidos por mulheres ao longo da história em todo o mundo.

O ódio arraigado nos discursos dessas mulheres soviéticas era tamanho que qualquer elemento que lhes remetesse à natureza do inimigo era o suficiente para que reiterassem o seu repúdio. Aglaia Boríssovna Nesteruk, sargento do setor de comunicações, confessa uma aversão inclusive à cultura alemã:

[No] *front* eu não me imaginava lendo de novo os versos de Heine. Do meu querido Goethe. Eu já não conseguia escutar Wagner... Antes da guerra – cresci numa família de músicos –, eu amava música alemã: Bach, Beethoven. [...] Eu não conseguia mais escutar música alemã... Passou muito tempo até que eu voltasse para Bach. Passasse a tocar Mozart. [...] Voltei a segurar um livrinho de Heine dezenas de anos depois da guerra. E a ouvir os discos dos compositores alemães que eu amava antes da guerra... (Aleksiévitch, 2016, p. 365-367).

O trecho acima citado corrobora a célebre afirmação de Theodor Adorno, que pondera que “[a] crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1998, p. 26). Apesar de a assertiva adorniana se referir aos campos de concentração nazistas, é pertinente também ao contexto dos campos de batalha, onde os horrores da guerra eram o único cenário.

Embora a fala de Nesteruk, testemunha soviética, evidencie a dificuldade de retomada da cultura alemã, presente em sua própria formação, e a despeito da ponderação de Adorno sobre a impossibilidade de representação da catástrofe, a cultura, normalmente, é o meio que tenta dar conta de eventos traumáticos como a guerra, mesmo considerando os impasses entre ética e representação.

Márcio Seligmann-Silva e Arthur Nestrovski, em organização da obra *Catástrofe e representação*, publicada no ano 2000, chamam a atenção para os limites e os impasses entre os eventos traumáticos e suas abordagens na literatura. Os desafios da representação da

catástrofe da guerra são percebidos nos testemunhos reunidos em *A guerra não tem rosto de mulher*, assim como nos relatos autobiográficos que tratam a violência nos campos de concentração, de trabalho, de extermínio e de batalhas, como exemplificam as autobiografias de Eva Schloss.

Giorgio Agamben (2004) observa que um evento como a Segunda Guerra Mundial provoca em suas testemunhas sobreviventes uma incapacidade de racionalizar a experiência traumática, que tem como uma das consequências a inviabilidade de se expressar e elaborar linguisticamente o trauma. Uma das mulheres em *A guerra não tem rosto de mulher* afirma: “Eu? Eu não quero falar... Apesar de que... Enfim... Não é possível falar sobre isso...” [Irina Moissêievna Lipítskaia, soldado, fuzileira] (Aleksiévitch, 2016, p. 261). Outra combatente soviética, V. Korotáieva, *partisan*, assegura: “[T]enho lágrimas em vez de palavras... Como vou me convencer de que é preciso falar disso?” (Aleksiévitch, 2016, p. 309). Anna Pietróvna Kaliáguina, sargento, enfermeira-instrutora, também sinaliza a impotência linguística diante da catástrofe:

[N]ão sei... Não, eu sei o que você está perguntando, mas minha língua não é o suficiente... Minha língua... Como descrever? Preciso... Que... Um espasmo sufoca, como acontece comigo: à noite fico deitada em silêncio e de repente me lembro. Perco o ar. Sinto um calafrio. É assim... Em algum lugar essas palavras existem... É preciso um poeta... Como Dante... (Aleksiévitch, 2016, p. 260).

O relato acima, quase poético, indica a necessidade da poesia como único meio de expressão capaz de retratar as memórias traumáticas, as experiências de guerra. A literatura e outras artes se colocam, portanto, como salvação para o inefável.

Não obstante, as mulheres guerreiras concluem, afinal, que seus testemunhos precisam ser externalizados e registrados. Uma razão muito comum que leva alguém a testemunhar sobre determinado acontecimento é a consciência da finitude da vida. À medida que o tempo passa, sente-se a necessidade de revelar algo importante, principalmente quando se trata de um fato histórico, como é o caso da atuação de mulheres na Segunda Grande Guerra. Como os documentos oficiais não inseriram essa face da história em seus registros, o valor desses testemunhos os torna ainda mais imprescindíveis. O último relato de *A guerra não tem rosto de mulher* é de Tamara Stiepánovna Umniáguina, terceiro-sargento da guarda, uma enfermeira-instrutora. Sobre a capacidade ou habilidade de se narrar as vivências no *front*, ela declara que “[o]utros conseguem, de algum jeito... São capazes. Mas eu não. Eu choro. Porém, é necessário para que isso fique. Precisamos transmitir. Em algum lugar do mundo nosso grito deve ser guardado. Nosso berro...” (Aleksiévitch, 2016, p. 388-389).

Uma curiosidade sobre o título do livro de Svetlana Aleksiévitch é que, na versão original, o título é o mesmo, não houve adaptações do russo para o português. Literalmente a tradução poderia ser “Junto à guerra não há rostos femininos / Junto à guerra não há rostos de mulher” (Войнова et alii., 1989).

Apesar do título da obra em análise, o que percebemos é que a guerra tem, sim, muitas faces de mulheres. Essas faces só não foram devidamente representadas pela história dita oficial e ficaram restritas ao tempo e espaço da guerra, sendo reveladas bibliograficamente muitas décadas após esse trágico período bélico.

## Referências

- ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- AGAMBEN, G. *Estado de exceção. Homo sacer II*. Trad. Iraci D. Poleti. São Paulo, Boi tempo, 2004.
- Aleksievitch, S. *A guerra não tem rosto de mulher*. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.
- БОЙНОВА, Н. Я, et alii. *Русско-португальский словарь*. 2-е издание. Москва: Русский язык, 1989 (VOINOVA, N. Iá, et alii. *Russko-portugálski slovár*. 2-e usdânie. Moskvá: Rússki Iazík, 1989 [Dicionário russo-português. 2. ed. Moskvá: Rússki Iazík, 1989]).
- BOSI, E. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BADINTER, E. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.
- BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1998.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade III: O cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.
- FREUD, S. Por que a guerra? In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [1933 (1932)] 1996, v. XXII.
- FREUD, S. Reflexões para os tempos de guerra e morte. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, [1917b] 1996, v. XIV.
- HOLLANDA, H. B. de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 7-19.
- LAURETIS, T. de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítico da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.
- NESTRÓVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.
- POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.



Artigo / Article

# As memórias de infância nas crônicas autobiográficas de Clarice Lispector: uma análise sob o olhar do cronotopo bakhtiniano

*Childhood memories in the autobiographical chronicles of Clarice Lispector: an analysis from the perspective of the Bakhtinian chronotope*

**Lucas Vinicio de Carvalho Maciel** 

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

lucasmaciel@ufscar.br

<https://orcid.org/0000-0002-0959-4285>

**Luiz André Neves de Brito** 

Universidade Federal de São Carlos, Brasil

luizandre@ufscar.br

<https://orcid.org/0000-0002-8580-2891>

Recebido em: 30/04/2025 | Aprovado em: 21/10/2025

## Resumo

O presente artigo dedica-se à discussão do conceito de cronotopo, a partir da análise da produção literária de Clarice Lispector. A questão central é investigar de que maneira o conceito bakhtiniano de cronotopo (Bakhtin, 2021) pode ser articulado à construção discursiva dos relatos de vida presentes na obra da autora. Ao longo do trabalho, propomos: a) esclarecer o conceito de cronotopo em diálogo com outros conceitos desenvolvidos por Bakhtin e pelo Círculo; e b) examinar como esse conceito pode ser aplicado à análise da literatura de Lispector, refletindo sobre a forma como a unidade espaço-tempo se constrói discursivamente em seus relatos de vida. Busca-se, assim, compreender como diferentes cronotopos participam da construção espaço-temporal do discurso. As análises evidenciam que elementos como o motivo cronotópico do encontro, os cronotopos da viagem e da estrada, além da temática da metamorfose, oferecem caminhos fecundos para iluminar aspectos da prosa clariciana. Conclui-se, portanto, que a aplicação do conceito de cronotopo pode revelar nuances significativas da construção literária de Clarice Lispector.

**Palavras-chave:** Clarice Lispector • Cronotopo bakhtiniano • Crônica autobiográfica • Infância

## Abstract

This article discusses the concept of chronotope, based on an analysis of Clarice Lispector's literary production. The central question is to investigate how the Bakhtinian concept of chronotope (Bakhtin, 2021) can be integrated to the discursive construction of the life stories present in the author's work. Throughout the work, we propose: a) to clarify the concept of chronotope in light of other concepts developed by Bakhtin and the Circle; and b) to examine how this concept can be applied to the analysis of Lispector's literature, reflecting on the way in which the space-time unity is discursively constructed in her life stories. Thus, we seek to understand how different chronotopes participate in the space-time construction of discourse. The analyses show that elements such as the chronotropic motif of the encounter, the chronotopes of the journey and the road, and the theme of metamorphosis offer fruitful paths to illuminate aspects of Clarice's prose. It is concluded, therefore, that the application of the concept of chronotope can reveal significant nuances of Clarice Lispector's literary construction.

**Keywords:** Clarice Lispector • Bakhtinian chronotope • Autobiographical chronicle • Childhood

## Introdução

O presente artigo tem como foco a discussão do conceito de cronotopo, conforme desenvolvido por Bakhtin (2021), na obra de Clarice Lispector. A proposta insere-se no conjunto de reflexões contemporâneas tanto sobre a literatura de autoria feminina quanto sobre a ampliação do conceito bakhtiniano de cronotopo para além do corpus originalmente analisado pelo pensador russo.

Estudos como os de Machado (2010) e Santos (2023) destacam aspectos relevantes do cronotopo em diferentes contextos literários, mobilizando o conceito de Bakhtin e permitindo avanços nas análises em que a categoria espaço-temporal contribui para uma compreensão mais profunda das narrativas literárias.

Inscrito neste contexto teórico, o presente artigo propõe uma análise do cronotopo na crônica autobiográfica de Clarice Lispector, com o objetivo de observar como as dimensões espaço-temporais se manifestam em seus relatos de vida, considerando, especialmente, as posições de autora-criadora e autora-pessoa. A análise busca mostrar como o conceito de cronotopo, em articulação com outras categorias desenvolvidas por Bakhtin e pelo Círculo – como autor-pessoa, autor-criador (Bakhtin, 1993), crise e limiar (Bakhtin, 2011) – permite revelar aspectos significativos da escrita clariciana.

A pertinência desta investigação justifica-se pelo fato de que, embora haja um reconhecimento crescente da autoria feminina, ainda se faz necessário problematizar esse lugar da mulher autora. No caso de Lispector, interessa-nos pensar como sua posição sócio-histórico-

## LINHA D'ÁGUA

cultural se desdobra nos momentos de criação, circulação e recepção de sua obra – elementos que podem ser lidos por meio dos diferentes cronotopos que atravessam sua narrativa.

A análise baseia-se em uma abordagem qualitativa, centrada na seleção e interpretação de trechos da obra de Lispector. Buscamos refletir sobre os elementos discursivos que, ancorados em distintos cronotopos, revelam construções específicas de espaço e tempo em sua literatura.

Além desta introdução, o artigo organiza-se em cinco seções. A segunda seção contextualiza o “cronotopo da vida” de Clarice Lispector, destacando momentos e espaços significativos de sua trajetória jornalística. Na terceira seção, tecemos considerações mais gerais sobre a crônica autobiográfica da escritora com base nas reflexões de Leujene (2008) e Bakhtin (1993; 2023) sobre a autobiografia. Na quarta seção, discutimos o conceito de cronotopo e outros elementos teóricos do pensamento de Bakhtin e do Círculo, que fundamentam as análises da quinta seção. Nela, realizamos análises das crônicas “Tortura e glória” e “As grandes punições”, observando como as construções cronotópicas contribuem para uma compreensão mais ampla da narrativa das memórias de infância de Clarice Lispector. Por fim, apresentamos uma síntese das reflexões desenvolvidas ao longo do artigo.

## 1 Clarice Lispector *jornalista*: a cronista do *Jornal do Brasil*

A passagem de Clarice Lispector pela imprensa escrita é marcada pelas múltiplas facetas assumidas decorrentes da heterogeneidade das tarefas exercidas, por exemplo: como repórter no jornal *A Noite* (1940); como colunista de páginas femininas no *Comício* (1952), no *Correio da Manhã* (1959/1961) e no *Diário da Noite* (1960/1961); como cronista na revista *Senhor* (1962) e no *Jornal do Brasil* (1967/1973); como entrevistadora nas revistas *Manchete* (1968/1969) e *Fatos e Fotos/Gente* (1976/1977).

Para ressaltar a importância de pesquisas sobre a atividade jornalística de Clarice Lispector, recorreremos às pesquisas de Gotlib e de Nunes. No artigo “Clarice Lispector: jornalista-escritora ou escritora-jornalista?”, Gotlib (2017) acentua não só o quanto a imprensa é constitutiva da carreira literária da escritora, mas, sobretudo, como Clarice, ao longo dessa trajetória, se reconhecia enquanto jornalista. Já Nunes (2012), na introdução do livro *Clarice na cabeça: jornalismo*, além de sublinhar o caráter singular como Clarice se inscreve na história do jornalismo no Brasil, mensura a importância dessa extensa trajetória: (i) cerca de 450 colunas escritas na imprensa feminina, o que equivale a aproximadamente 5 mil textos, distribuídos em fragmentos de ficção, crônicas, noticiários de moda, conselhos de beleza, receitas de feminilidade, dicas de culinária, educação de filhos e comportamento; (ii) como entrevistadora, foram cerca de 100 textos; e (iii) como cronista, somente para o *Jornal do Brasil*, publicou mais de 300 crônicas. As questões apontadas aqui mostram a relevância de pesquisas voltadas para a compreensão dessa trajetória jornalística de Lispector.

Dentre as várias tarefas exercidas pela escritora-jornalista (ou jornalista-escritora), centramo-nos agora sobre a Clarice Lispector (escopo deste trabalho). Como cronista, Clarice Lispector inicia sua trajetória na revista *Senhor*, em 1962. Mas foi através das crônicas para o *Jornal do Brasil* que a escritora mais se popularizou e conquistou um público vasto e diferenciado, trazendo à tona sua atividade cronista já existente e assumindo uma nova postura narrativa (Gotlib, 2013; Nunes, 2006).

Por sete anos, de agosto de 1967 a dezembro de 1973, Clarice Lispector escreveu crônicas semanais, aos sábados, para o Caderno B do *Jornal do Brasil* que, posteriormente, seriam reunidas por Paulo Gurgel Valente (filho de Clarice) e publicadas, em ordem cronológica, no livro *A Descoberta do Mundo* (1999 [1984]). Em nota publicada no livro, Valente relata a importância de oferecer ao leitor essa visão geral desses textos que, segundo ele, “não se enquadram facilmente como crônicas, novelas, contos, pensamentos, anotações”.

Sob o rótulo de “crônica”, os textos variavam não só quanto ao seu conteúdo, como também quanto à sua forma. O conjunto dessa produção, segundo Gotlib (2017, p. 32), é marcado “pela variedade, pela liberdade de ação criativa, mas há uma ‘marca’ Clarice; o tom coloquial e pessoal, numa primeira pessoa não só que comenta, opina, mas que sente, se ressentido, reivindica, relembra fatos, recupera lembranças, confessa sentimentos e emoções, admirações e revoltas”.

Assumindo o conceito de cronotopo como eixo norteador da nossa reflexão, gostaríamos de ressaltar dois aspectos apontados por Gotlib (2013; 2017) e tomá-los como dois modos de compreensão da atividade cronista de Clarice no *Jornal do Brasil*: a) o primeiro denominado “ciranda de texto” para se referir à constante atividade de reaproveitar textos já publicados; b) o segundo corresponde ao que se lê nessas crônicas, permitindo-nos compreendê-las como um extenso diário da escritora-cronista.

O primeiro aspecto, “ciranda de textos”, deve-se ao fato de Clarice Lispector, na busca semanal do que contar/escrever, inserir seu “passado literário” por meio de textos já publicados anteriormente, tanto na imprensa como em seus livros. Esses textos, em ciranda, “vão e voltam, por vezes com alteração de títulos, outras, com pequenas alterações de linguagem ou ainda com acréscimo de trechos significativos” (Gotlib, 2013, p. 31). Já Clarice Lispector, em carta enviada a seu filho, vai descrever essa “ciranda de textos” como um “eu pretendo me plagiar”. Escreve Clarice:

Continuo trabalhando forte para Manchete. As crônicas no *Jornal do Brasil* não me preocupam porque tenho um punhado delas, é só escolher uma e pronto. Além do mais eu pretendo me “plagiar”: publicar coisas do livro *A legião estrangeira*, livro que quase não foi vendido porque saiu quase ao mesmo tempo que o romance, e preferiram este. Talvez eu receba em breve um pequeno aumento no *Jornal* (Lispector, 2002, p. 276, grifo nosso).

Nessa ciranda de textos, além de inserir seu “passado literário”, Clarice vai encaixando textos que tem à mão: ora fazendo circular textos que depois seriam publicados no livro

*Felicidade Clandestina* (1971); ora inscrevendo nas páginas do jornal fragmentos/trechos de livros que estava escrevendo na época, como *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) e *Água Viva* (1973).

Para refletirmos um pouco mais sobre essa ciranda de textos, retomamos as observações de Antonio Candido (1992) sobre a temporalidade do gênero crônica. Segundo Candido, a crônica, por se abrigar em um veículo transitório que é jornal e se inscrever em sua temporalidade efêmera, não tem pretensão/compromisso de durar, pois, originariamente, não foi feita para o livro. A crônica foi feita para publicação efêmera. Porém, “sua durabilidade pode ser maior do que ela própria pensava” (Candido, 1992, p. 15).

A “ciranda de textos” nos mostra uma escritora que faz os textos transitarem da “durabilidade” das páginas dos livros à “efemeridade” das páginas do jornal; faz os textos não se limitarem à temporalidade imposta pelos suportes e às molduras do gênero. Clarice Lispector, nessa ciranda, desfaz a linha que separa as temporalidades efêmera (do jornal) e durável (dos livros) das narrativas; desfaz os limites entre crônica/conto, crônica/fragmento, crônica/ensaio.

Nessa ciranda, por exemplo, a crônica “Cinco relatos e um tema”, publicada nas páginas do *Jornal do Brasil*, em 26 de julho de 1969, corresponde ao conto “A quinta história”, extraído das páginas do livro *A legião estrangeira* (1964); já a crônica “Tortura e glória”, publicada nas páginas do *Jornal do Brasil*, em 2 de setembro de 1967, corresponde ao conto “Felicidade Clandestina” que, anos mais tarde, não só integrará, como também dará título ao livro publicado em 1971.

Com relação ao segundo aspecto, podemos ler as crônicas como um “extenso diário” de Clarice Lispector que não apenas assinava a coluna, como também escrevia fatos sobre si, associados, sobretudo, a questões autobiográficas e a questionamentos sobre a escrita e o fazer literário (Gotlib, 2017). Nesse sentido, ler as crônicas como um “extenso diário” é ler os vestígios de uma escritura de si inscritos na narrativa com tudo que ela tem de *autobiográfico*. Para compreendermos a crônica clariciana como um extenso diário, assumimos o seguinte posicionamento de Lejeune (2008):

[...] todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa. Os únicos traços formais invariáveis resultam da definição aqui proposta: a fragmentação e a repetição. O diário e, em primeiro lugar, uma lista de dias, uma espécie de trilho que permite discorrer sobre o tempo (Lejeune, 2008, p. 261).

Com base no exposto, pode-se dizer que as crônicas de Clarice Lispector, assim como um diário, apresentam forma livre (linguagem e estilo diversos), fragmentação e repetição. Características observadas, por exemplo, no modo como suas memórias de infância vividas em

Recife são inscritas na narrativa. Fragmentos vividos que são repetidos ao longo dos sete anos em que atuou no *Jornal do Brasil*.

Compreender esses fragmentos é um modo de acompanhar um momento da vida de Lispector; um momento da vida que constrói sua identidade tanto como autora-pessoa (a escritora, a cronista) como autora-criadora (a função estético-formal que engendra a obra).

Se essas crônicas podem ser lidas como um extenso diário, pressupomos que esse arquivo de vestígios de si inscrito nas crônicas constrói uma memória viva, dando uma identidade narrativa a essa triagem do vivido. Nesse sentido, na esteira das reflexões de Lejeune (2008), compreendemos o diário como um modo de sobrevivência, de fixar o tempo passado, de desabafo e, portanto, como um espaço íntimo em que o sujeito se afasta momentaneamente das coerções sociais, encontrando refúgio para expor seus sentimentos sem receio. Portanto, assim como a autobiografia, o diário se mostra como: i) um espaço de reflexão, de questionamentos sobre si e de resistência; ii) um processo de criação sujeito a contradições; iii) um gesto arquitetônico de autoconstrução e de narrativa de si (Lejeune, 2008).

Com base no exposto, Clarice Cronista, em seu “extenso diário”: 1) exprime-se, desabafando e se comunicando; 2) questiona-se sobre seu processo de criação; 3) abre-se às contradições do gênero crônica; 4) acumula seus vestígios em uma espécie de arquivo do vivido, fixando o tempo e construindo uma memória de si; enfim, 5) inscreve-se nas crônicas dando forma ao vivido, criando um objeto no qual vai se reconhecendo e se identificando.

## 2 Breves considerações sobre a crônica autobiográfica de Clarice Lispector

Pensando na relação entre diário e autobiografia, é possível compreender as crônicas de Clarice Lispector inscritas em um espaço autobiográfico, ou seja, um espaço em que questionamentos e memórias vividas pela escritora são enunciados/narrados. Antes de tecermos observações sobre as crônicas autobiográficas de Clarice Lispector, precisamos delimitar uma concepção de autobiografia. Para isso, mobilizamos as reflexões de Lejeune e de Bakhtin sobre autobiografia.

Para Lejeune, autobiografia pode ser definida como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria experiência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (Lejeune, 2008, p. 14). Por meio dessa definição, o autor delimita os elementos condicionadores de uma autobiografia, agrupando-os em quatro categorias:

1) na categoria *forma da linguagem*, temos o elemento “narrativa em prosa”;

2) na categoria *assunto tratado*, temos os elementos “vida individual” e “história de uma personalidade”;



3) na categoria *situação do autor*, temos o elemento “identidade do autor e do narrador”;

4) na categoria *posição do narrador*, temos os elementos “identidade do narrador e do personagem principal” e “perspectiva retrospectiva da narrativa”.

Para estendermos nossa compreensão sobre a relação de identidade entre autor, narrador e personagem, retomamos algumas reflexões de Bakhtin sobre a autobiografia. No caso “essencialmente autobiográfico” em que se observa coincidência entre a personagem e o autor na vida, reafirmando o princípio da exterioridade, mesmo quando o autor escreve uma autobiografia ou uma confissão verídica de si, ele permanece exterior àquilo que representa, pois, conforme expõe Bakhtin,

[...] o autor deve colocar-se à margem de si, vivenciar a si mesmo não no plano em que efetivamente vivenciamos a nossa vida; só sob essa condição ele pode contemplar a si mesmo, até atingir o todo, com valores que a partir da própria vida são transgredientes a ela e lhe dão acabamento; ele deve tornar-se *outro* em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos do outro [...] captamos os reflexos da nossa vida no plano da consciência dos outros, os reflexos de momentos isolados e até do conjunto da vida, considerando o coeficiente axiológico especialíssimo com que nossa vida se apresenta para o outro e inteiramente distinto daquele coeficiente com que a vivenciamos em nós mesmos (Bakhtin, 2023, p. 57-58, grifo do autor).

Diante dessa perspectiva de que sem deslocamento não existe ato criador, compreendendo que, na narrativa autobiográfica, *o autor-criador move-se livremente no seu tempo*, Bakhtin, questionando-se sobre de qual ponto espaço-temporal o autor observa os acontecimentos narrados/representados, desemboca na distinção entre *o tempo que representa* e *o tempo que é representado*. Reafirmando o princípio da exterioridade, mesmo quando o autor escreve uma autobiografia ou uma confissão verídica de si, ele permanece exterior àquilo que representa, pois, conforme expõe Bakhtin,

Mesmo que ele [autor] escreva uma autobiografia ou a mais verídica das confissões, ainda assim permanecerá como seu criador fora do mundo representado. Se eu narrar (ou escrever) uma ocorrência que acaba de se passar comigo, como *narrador* (ou escritor) já estarei fora daquele tempo-espaço onde se deu tal acontecimento. A identificação absoluta de mim mesmo, do meu “eu” com aquele “eu” sobre quem narro, é tão impossível como erguer a si mesmo pelos cabelos. O mundo representado, por mais realista e verídico que seja, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real que representa, e no qual se encontra o autor-criador dessa representação. [...] tudo o que se tornou imagem numa obra, e que conseqüentemente integra os seus cronotopos, é criado e não criador (Bakhtin, 2021, p. 234, grifo nosso).

Para tecermos considerações gerais sobre a crônica autobiográfica, centrando-se em algumas das suas principais características (a narração em primeira pessoa, a temática da vida individual e a relação autor/narrador/personagem), mobilizamos um espaço analítico que agrega as questões mais formais e categóricas, propostas por Lejeune, e as reflexões de Bakhtin sobre o princípio da exterioridade no ato criador para melhor abordarmos o pacto autobiográfico

de Clarice Lispector inscrito em suas crônicas, procurando desfazer confusões entre: *autor-pessoa x autor-criador e mundo representado x mundo real representante*.

Tomemos como exemplo a “Esclarecimentos - explicação de uma vez por todas” em que Clarice relata/narra em prosa sua trajetória de vida, procurando desfazer os mitos que cercam sua identidade de autor-pessoa. Nessa crônica autobiográfica, em tom de esclarecimento, o narrador-personagem em primeira pessoa enuncia: “vou esclarecer de uma vez por todas: não há simplesmente mistério que justifique mitos, lamento muito. E a história é a seguinte” (Lispector, 1999, p. 319).

Dando continuidade aos *esclarecimentos*, o narrador-personagem, em primeira pessoa e em tom assertivo, diz o seguinte para desfazer os mitos sobre a sua naturalidade: “nasci na Ucrânia, terra de meus pais. Nasci numa aldeia chamada Tchechelnik. [...] Cheguei ao Brasil com apenas dois meses de idade” (Lispector, 1999, p. 319-320). Se o fato de Clarice ter nascido na Ucrânia a faz ser uma brasileira naturalizada, o fato de ter chegado ao Brasil “com *apenas* dois meses” a faz se sentir brasileira nata. Uma identidade que se mostra entre o *ser* (1) e o *poder ser* (2), conforme podemos observar no excerto abaixo:

(1) Sou brasileira naturalizada, (2) quando, por uma questão de meses, poderia ser brasileira nata. Fiz da língua portuguesa a minha vida interior, o meu pensamento mais íntimo, usei-a para palavras de amor. Comecei a escrever pequenos contos logo que me alfabetizaram, e escrevi-os em português, é claro. Criei-me em Recife, e acho que viver no Nordeste ou no Norte do Brasil é viver mais intensamente e de perto a verdadeira vida brasileira que lá, no interior, não recebe influências de costumes de outros países. Minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco, as comidas que mais gosto são pernambucanas. E através de empregadas, aprendi o rico folclore de lá. Somente na puberdade vim para o Rio com a minha família: era a cidade grande e cosmopolita que, no entanto, em breve se tornava para mim brasileira-carioca (Lispector, 1999, p. 320, grifo nosso).

Se a narrativa da identidade “sou brasileira naturalizada” é construída por meio de uma temporalidade pontual e caracterizada pelo deslocamento espacial (*nasci na Ucrânia; cheguei ao Brasil*), fazendo ecoar, sobretudo, uma voz social que a atribui o caráter de estrangeira, a temporalidade narrativa da identidade “poderia ser brasileira nata” é construída para além do deslocamento espacial (*criei-me em Recife; na puberdade vim para o Rio*), marcada, sobretudo, pelas vivências por onde passou e pela sua *vida interior* (*fiz da língua portuguesa a minha vida interior; minhas crendices foram aprendidas em Pernambuco*), ou seja, uma temporalidade que vai sendo mostrada principalmente pelas transformações internas do narrador-personagem que “por uma questão de meses, *poderia ser* brasileira nata”.

Essa dialogia entre percursos narrativos de deslocamentos espaciais e percursos narrativos de transformações se mostra como um dos posicionamentos valorativos constitutivos das crônicas que permite ao autor-criador construir esteticamente o todo de sua identidade, ou seja, a realidade vivida por Clarice é refratada para o plano axiológico da obra sob a dialogia desses dois percursos narrativos.

Na crônica “Viajando por mar”, pode-se observar o mesmo percurso descrito acima. Clarice conduz o leitor não só por deslocamentos vivenciados pelas suas travessias espaciais, como também por deslocamentos vivenciados por conflitos internos, mostrados através de questionamentos e desabaços sobre a sua atividade cronista, sobre o seu receio em publicar uma autobiografia:

Nota: um dia telefonei para Rubem Braga, o criador da crônica, e disse-lhe desesperada: “Rubem, não sou cronista, e o que escrevo está se tornando excessivamente pessoal. O que é que eu faço?” Ele disse; “é impossível, na crônica, deixar de ser pessoal”. Mas eu não quero contar minha vida pra ninguém: minha vida é rica em experiências e emoções vivas, mas não pretendo jamais publicar minha autobiografia. Mas aí vão minhas recordações de viagem ao mar (Lispector, 1999, p. 349).

É sob esse tom pessoal que Clarice nos conduz a uma leitura de suas crônicas como um extenso vestígio de si. Nesse percurso autobiográfico, ao logo dos sete anos como cronista de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil*, deparamo-nos com uma autora-criadora que se encontra com suas memórias de infância. Ao percorrer por sua estrada da vida, do vivido em Recife, sofre transformações, que validam a identidade “poder ser brasileira nata”.

É sob esse posicionamento valorativo que compreendemos o modo como Clarice não só escreve *sobre* a sua infância no Recife, como também escreve *com* a sua infância no Recife, transportando essas memórias de infância para o plano axiológico da sua obra autobiográfica.

Esses vestígios das memórias de infância, narrados em primeira pessoa pela autora-criadora, podem ser apreendidos em algumas de suas crônicas: “Tortura e glória” (02 de setembro de 1967), “As grandes punições” (04 de novembro de 1967), “Restos de carnaval” (16 de março de 1968) e “Banho de mar” (25 de janeiro de 1969).

Com base nas reflexões de Bakhtin acerca dos desvios da relação direta do autor com o personagem, observamos que as crônicas, em que Clarice narra suas memórias de infância no Recife, podem ser agrupadas a partir de dois tipos de acontecimentos autobiográficos: 1) um primeiro acontecimento pode ser pensado como “essencialmente autobiográfico” em que “a personagem coincide com autor na vida” e, neste caso, “a personagem é autora de si mesma, apreende sua própria vida esteticamente, parece representar um papel” (Bakhtin, 2023, p. 64); e 2) um segundo acontecimento em que a personagem *parece* coincidir, mas o autor ainda exerce domínio sobre a personagem, ou seja, “a relação do autor com a personagem se torna parcialmente uma relação da personagem consigo mesma. A personagem começa a definir a si mesma, o reflexo do autor se deposita na alma ou nos lábios da personagem” (Bakhtin, 2023, p. 62-63).

Como exemplar do primeiro acontecimento, analisamos a crônica “Tortura e glória” e, como exemplar do segundo acontecimento, analisamos a crônica “As grandes punições”. Para compreendermos esses dois acontecimentos, mobilizamos o conceito de cronotopo, conforme

proposto por Bakhtin. Porém, antes de passarmos à análise das crônicas, faremos uma breve incursão pelo conceito de cronotopo.

### 3 O cronotopo de Bakhtin: as discussões a respeito do tempo e do espaço

No texto “As formas do tempo e do cronotopo no romance” (2021), provavelmente escrito entre 1937 e 1939, Bakhtin desenvolve o conceito de “cronotopo”. A palavra “cronotopo” resulta da união de “crono”, tempo, e “topos”, lugar. Trata-se de um conceito que busca conjugar as relações entre o tempo e o espaço, sendo trazido por Bakhtin da teoria da relatividade de Einstein para os estudos literários (Maciel, 2024).

A propósito, conforme lembra Machado (2017):

Se é fato que Bakhtin encontrou parâmetros teóricos para pensar o cronotopo na teoria da relatividade de Einstein, não é menos significativo o fato de Bakhtin ter derivado a designação terminológica de um pronunciamento de A. A. Ukhtómski, diretor de um laboratório experimental de Leningrado, onde ele assistia a uma conferência em 1925<sup>1</sup> (Machado, 2017, p. 90).

Nesse sentido, como bem pontua Machado (2010), Bakhtin consegue transpor a discussão empreendida em outros campos do conhecimento acerca da relação espaço-tempo para seus estudos sobre a imbricação entre espaço, tempo e personagens no desenvolvimento histórico do romance.

Semelhante à proposta de Bakhtin, buscamos neste artigo observar como o conceito de cronotopo e as reflexões a partir dele podem enriquecer a análise da obra de Clarice Lispector, lançando luz sobre pontos importantes da literatura da autora. Com base no longo texto de Bakhtin sobre o cronotopo, destacaremos algumas discussões que nos serão mais pertinentes nas análises empreendidas na sequência.

Inicialmente, sublinhamos a importância do motivo cronotópico do encontro. Sua relevância, segundo Bakhtin (2021), se deve ao encontro mostrar de modo flagrante como tempo e espaço são inseparáveis. O encontro espelha a união peremptória do tempo e do espaço: para haver encontro, é necessário que pessoas ou personagens coexistam no mesmo tempo e em um mesmo espaço.

O cronotopo do encontro mostra a própria definição física da união de tempo e espaço, embora, como bem nos lembra Machado (2010), quando se trata de encontro entre seres humanos (reais ou representados), estão aí presentes homens e mulheres com seus valores sociais e ideológicos, atravessados pelas histórias particulares e coletivas que os constituem.

---

<sup>1</sup> A propósito da influência que Ukhtómski exerceu sobre Bakhtin, ver Bezerra (2021).

Outro cronotopo que nos interessa em função da relevância que apresenta na literatura de Lispector é o cronotopo da viagem. De acordo com Bakhtin (2021), nos romances centrados no cronotopo da viagem há uma fusão do desenvolvimento da vida do homem com o seu caminhar, pela estrada, no decorrer do tempo. Isso porque viajar é se deslocar no espaço ao longo do tempo, é mudar de lugar enquanto o tempo passa. Na viagem o homem transforma-se, altera-se seu espaço, muda-se o seu tempo.

O motivo cronotópico da viagem pode aparecer integrado a outros motivos ou ser o motivo basilar de uma narrativa, no caso, por exemplo, dos contos, crônicas e romances centrados nas viagens das personagens. Essa viagem, que pode ser o traslado de um espaço geográfico a outro ou a metáfora do percorrer do homem em seu trajeto de vida, está frequentemente correlacionada à ideia da estrada e dos encontros que nela se podem dar.

No dizer de Bakhtin (2021):

Tem um significado particularmente importante o estreito vínculo do motivo do encontro com o *cronotopo da estrada* (“a grande estrada”): os diferentes tipos de encontro na estrada. No cronotopo da estrada, a unidade das definições espaçotemporais também se revela com excepcional precisão e clareza (Bakhtin, 2021, p. 29, grifo do autor).

A estrada como percurso vital que o homem percorre, por vezes, está associada a mudanças. Trata-se da ideia do homem que se modifica no caminhar da vida, que experimenta “metamorfoses”.

Em seu estudo, Bakhtin discorre sobre diferentes tipos de metamorfose, apontando que, já em Apuleio:

[...] a metamorfose assume um caráter ainda mais privado, isolado e francamente mágico. De sua antiga amplitude e força quase nada restou. A metamorfose tornou-se uma forma de apreensão e representação do *destino privado do homem*, desprendido da totalidade cósmica e histórica. Mas mesmo assim, sobretudo graças à influência direta da tradição direta folclórica, a ideia de metamorfose ainda mantém bastante energia para abranger o *conjunto do destino vital do homem* em seus momentos *críticos* fundamentais. Nisso reside sua importância para o gênero romanesco (Bakhtin, 2021, p. 51-52, grifo do autor).

É justamente esse sentido da metamorfose como forma de apreensão e representação do destino privado do homem que encontraremos nas crônicas de Clarice, quando se narram as mudanças da autora-narradora e de outras personagens.

A propósito, conforme também indicado por Bakhtin, encontraremos na prosa de Clarice a focalização da metamorfose em momentos de crise. Isso porque, de acordo com Bakhtin, a metamorfose é importante por permitir representar o todo da vida humana em momentos de reviravolta, de crise, de mudanças transformadoras; momentos em que homem se torna outro.

São justamente esses momentos, em que o homem se torna outro, que são focalizados nas crônicas de Clarice: são momentos de crise e de renascimento, momentos temporalmente curtos, mas que, por sua excepcionalidade, levam a mudanças substanciais. Trata-se de momentos-chave, radicalmente importantes, em que o homem experimenta uma grande transformação.

A propósito, esses momentos de grande transformação das personagens, indicados por Bakhtin em seu estudo sobre o cronotopo, também foram objeto de sua atenção em sua análise da prosa de Dostoiévski.

Segundo Bakhtin (2011), Dostoiévski:

[...] quase não aplica em suas obras o tempo histórico e biográfico relativamente contínuo, ou seja, o tempo rigorosamente épico, “salta” por cima dele, concentra a ação nos pontos das crises, reviravoltas e catástrofes, quando um instante se iguala pela importância interna a um “bilhão de anos”, isto é, perde sua estreiteza temporal (Bakhtin, 2011, p. 171-172).

Na prosa de Lispector, do mesmo modo, poderemos destacar esses momentos de transformação bem como os outros aspectos do cronotopo que comentamos anteriormente e que agora passamos a observar nas análises a seguir.

## **4 As memórias de infância inscritas nas crônicas autobiográficas de Clarice Lispector: considerações sobre o cronotopo**

Em nossa cultura, constantemente experimentamos a palavra *vida* sob o conceito metafórico de “vida é jornada”. Sob esse conceito metafórico, tomamos a vida como uma grande jornada, um grande caminho a ser trilhado, uma grande estrada a ser percorrida. Nessa estrada, momentos vividos são pinçados e rememorados. Acontecimentos são narrados não em uma ordem cronológica, mas em forma de fragmentos que vem à tona e que precisam ser textualizados.

Em relação às narrativas de Lispector *sobre e com* suas memórias da infância, ressalta-se o cronotopo do encontro da autora-pessoa com a autora-criadora, da autora-criadora com um evento específico que compõe toda a narrativa e, conseqüentemente, de uma autora-criadora com uma personagem (a menina Clarice). Passemos, então, às análises.

### **4.1 análise da crônica “Tortura e glória”**

Em “Tortura e glória”, a menina Clarice (narrador-personagem) narra, em sua ânsia em ler o livro *As reinações de Narizinho*, as humilhações sofridas pela filha do dono da livraria. A



tortura “chinesa” se inicia em um “magno dia” quando a menina rica informa “casualmente” possuir o livro e que o emprestaria “no dia seguinte”.

Para a menina Clarice, um livro “completamente” acima de suas posses; “um livro para se ficar vivendo com ele, comendo-o, dormindo-o” (Lispector, 1999, p. 27). A partir desse “magno dia”, narra-se uma sequência repetível de idas e vindas à casa da menina rica.

O leitor se vê diante de uma saga, em tempo indefinido, da menina Clarice. Uma saga que vai sendo narrada sob a temporalidade do “dia seguinte”. Não se sabe exatamente quanto tempo durou essa saga. Sabemos que havia sempre um “dia seguinte” e que a menina Clarice ia “diariamente”, sem faltar um dia sequer.

No entanto, a menina rica, em seu plano “secreto”, “tranquilo” e “diabólico”, pedia para voltar no “dia seguinte”, alegando repetidamente que o livro não estava em seu poder, que o havia emprestado. Os indícios temporais centram-se em uma sequência de “dias seguintes”, enunciada como uma temporalidade indefinida (*E assim continuou. Quanto tempo? Não sei*).

Esse modo *indefinido* de enunciar a temporalidade também se mostra nas transformações inscritas na corporalidade da menina Clarice (*E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se formando*). Vejamos o trecho:

No dia seguinte lá estava eu à porta de sua casa, com um sorriso e o coração batendo. Para ouvir a resposta calma: o livro não estava em seu poder, que eu voltasse no dia seguinte. [...]

E assim continuou. Quanto tempo? Não sei. Ela sabia que era tempo indefinido, enquanto o fel não escorresse de seu corpo grosso. [...]

Quanto tempo? Eu ia diariamente à sua casa sem faltar um dia sequer [...] E eu, que não era dada a olheiras, sentia as olheiras se formando sob os meus olhos espantados (Lispector, 1999, p. 28, grifo nosso).

O percurso narrativo da tortura exercida pela menina rica desenrola-se dia após dia, numa temporalidade indefinida. A coesão temporal da narrativa se dá na constante repetição do enunciado “dia seguinte”. Ou seja, a indefinição temporal se dá não apenas na repetição do conteúdo, como também na repetição da forma. Nada mais coerente do que a materialização narrativa da temporalidade da tortura por meio do enunciado repetível “dia seguinte”. Por isso, é compreensível que o tempo da tortura vá sendo narrado na tensão constante do “dia seguinte”, sem ser mensurado.

Assim como a menina Clarice, não sabemos quanto tempo durou, mas que durou o tempo necessário para que passasse a sentir olheiras. Em suma, o tempo de tortura não deixa rastros definidos. O “dia seguinte” é o segmento temporal que compõe todo o conteúdo da narrativa da tortura. O “dia seguinte” é o limite de cada ato repetível de tortura.

Durante a narrativa da tortura, entre as idas e vindas à casa da menina rica, entre os dias seguintes narrados, a autora-criadora nos relata como era tomada pela esperança e a alegria de poder ter o livro.

Após saber que a menina rica emprestaria o livro, a menina Clarice narra sua transformação ao ser tomada pela *esperança da alegria*: “até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave” (Lispector, 1999, p. 27, grifo nosso). Diferentemente das metamorfoses, que ocorrem após as longas provas pelas quais passam os heróis nos romances analisados por Bakhtin (2021), no caso da menina Clarice essa transformação é rápida.

Rápida, porém fugaz, já que dura apenas até o outro dia, quando, novamente, terá suas esperanças frustradas. Contudo, em um tempo cíclico (mas breve), apesar das tentativas frustradas, a menina Clarice logo era tomada pela esperança, voltando a andar pulando pelas ruas do Recife. O tempo cíclico da menina Clarice é dessemelhante ao tempo cíclico dos romances analisados por Bakhtin, em que são as transformações da natureza que marcam o ciclo do tempo.

Tanto a transformação quanto o tempo cíclico são de caráter mais público e geral na literatura analisada por Bakhtin. A metamorfose, como fato individual, e o tempo, cíclico ou não, mas subjetivo, apareceu apenas bem depois dos romances gregos analisados por Bakhtin. Em Lispector, vemos um tempo e metamorfose ligados à subjetividade e não mais à coletividade. Como ensina Bakhtin (2021), cada tipo de romance arranja à sua maneira típica a representação do tempo-espaço, o seu cronotopo<sup>2</sup>.

A menina Clarice, ao deixar a porta da casa de sua “amiga”, passa ao espaço das “ruas do Recife”, que nos é apresentado na narrativa como algo acolhedor. Antes de passarmos ao exame do espaço das ruas do Recife, vale comentar a respeito do espaço da “porta”, que podemos entender como um “cronotopo do limiar”.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin (2011) aponta o “limiar” como um espaço de crise. Nas portas, nas antessalas, nos umbrais, o homem vive crises, momentos em que um segundo equivale a um milhão de anos. Trata-se de um cronotopo privilegiado no processo de metamorfose: é o local em que grandes mudanças são operadas em curto espaço de tempo.

A discussão de Bakhtin (2011) acerca da crise e da mudança, a propósito, também está presente em seu estudo sobre o cronotopo (Bakhtin, 2021). O que importa é mostrar como em alguns locais o tempo se adensa levando a metamorfoses do herói, personagem. De igual modo,

---

<sup>2</sup> Embora Bakhtin (2021) estude o romance, ousamos, em nossa reflexão, estender o conceito de cronotopo à crônica, que comunga com o gênero romance o aspecto narrativo.

a menina Clarice passa por metamorfoses na porta da colega, embora, ciclicamente, pareça esquecer a lição aprendida.

Deixando a porta, a menina Clarice percorre as ruas do Recife, um espaço testemunho do seu modo de ser. Vejamos um trecho:

Boquiaberta, saí devagar, mas em breve a esperança de novo me tomava toda e eu recomaçava na rua a andar pulando, que era o meu modo estranho de andar pelas ruas de Recife. Dessa vez nem caí: guiava-me a promessa do livro, o dia seguinte viria, os dias seguintes eram a vida inteira, o amor pelo mundo me esperava, andei pulando pelas ruas como sempre e não caí nenhuma vez (Lispector, 1999, p. 28, grifo nosso).

Nesta passagem, há uma transformação da personagem que sai de um estado de tristeza marcado/accentuado pelo advérbio “devagar”, para um novo estado, no qual a expressão de tempo “em breve” (em outras palavras, “de repente”) marca a passagem repentina a um estado de alegria<sup>3</sup>.

Sem detalhes, há uma mudança/transformação do estado da personagem, que passa a uma euforia, marcada pela movimentação “andar pulando”. Andar pulando está associado a um recomeçar, a um estado de alegria. As “ruas de Recife” são testemunhas dessa transformação, acolhendo seu “modo estranho de andar”. Nesse sentido, o espaço aparece como algo próximo, íntimo e acolhedor. Em outras palavras, o tempo e o espaço da infância são testemunhas desse fato vivido, rememorado.

Diante do exposto, podemos observar a sequência de transformação da personagem durante a narrativa da tortura a partir das seguintes características: primeiro, transforma-se na própria esperança da alegria (*nadava devagar num mar suave*); em seguida, boquiaberta (*saí devagar*); em breve, ou seja, de repente é tomada novamente pela esperança (*andar pulando pelas ruas do Recife*); sem saber quanto tempo durou essa tortura, passa a sentir olheiras.

Com isso, podemos perceber como a passagem do tempo da tortura em dias seguintes anda de mãos dadas com a passagem do tempo de transformação da personagem. Em suma, podemos dizer que, na crônica, o cronotopo da tortura se caracteriza pela repetição da temporalidade “dia seguinte” e pela transformação repentina da personagem (uma transformação sem muito detalhamento).

---

<sup>3</sup> Os “de repente” são frequentes também na obra de Dostoiévski, conforme aponta Bakhtin (2011). Discordando dos críticos que acusam o romancista russo de ser inverossímil, em razão das rápidas mudanças promovidas pelos “de repente”, para Bakhtin isso se dá em função da nova construção arquitetônica (e cronotópica, acrescentamos) que Dostoiévski precisa promover para conduzir a construção do romance polifônico, em que não importa o longo processo de evolução/transformação do homem, mas os “momentos de crise” em que o homem precisa ver/se tornar “o homem no homem”.

A seguir, sublinhamos como a passagem temporal da narrativa da tortura para a narrativa da glória se dá em tom de *acaso/de repente*, marcado pela locução adverbial de tempo “até que um dia”:

Até que um dia, quando eu estava à porta de sua casa, ouvindo humilde e silenciosa a sua recusa, apareceu sua mãe. Esta devia estar estranhando a aparição muda e diária daquela menina à porta de sua casa. Pediu explicações a nós duas. [...] Foi então que, se refazendo, disse firme e calma para a filha: você vai emprestar agora mesmo *As Reinações de Narizinho*. E para mim disse tudo o que eu jamais poderia aspirar ouvir. “E você fica com o livro por quanto tempo quiser.” Entendem? Valia mais do que me dar o livro: pelo tempo que eu quisesse é tudo o que uma pessoa, pequena ou grande, pode querer (Lispector, 1999, p. 28).

Novamente notamos o papel do “de repente”, do imponderável, daquilo que nos romances gregos cabia a deuses ou ao destino, e que na narrativa de Lispector aparece sob a forma do acaso cotidiano: a mãe que assoma à porta e ouve, estarecida, o que fala a filha.

A partir desse “de repente”, inicia-se o tempo de glória da menina Clarice: um tempo indefinido, impreciso, sem balizas estanques, como se vê por meio das expressões temporais “por quanto tempo quiser” e “pelo tempo que eu quisesse”.

Para a narradora-personagem, a temporalidade da glória não é narrada de modo mensurado, mas em tom de afetividade. Não é o tempo cronológico que está em jogo na narrativa, mas o tempo afetivo, o tempo das sensações: “quanto tempo levei até chegar em casa, também pouco importa. Meu peito estava quente, meu coração estarecido, pensativo” (Lispector, 1999, p. 29). Sendo o tempo das sensações, as horas são imprecisas, ou seja, sabemos que houve uma passagem no tempo, mas não sabemos com exatidão quantas horas ou quanto tempo se passou. Em suma, o tempo de glória, assim como o tempo da tortura, é narrado de modo indefinido. Essa indefinição anda de mãos dadas com uma certa temporalidade difusa da memória, um rememorar certo acontecimento que se vale mais pela sucessão dos fatos narrados do que pela mensuração cronológica do tempo.

Por fim, a narrativa da crônica tem uma passagem temporal que é marcada pela transformação da personagem que passa de menina para mulher: “Às vezes sentava-me na rede, balançando-me com o livro aberto no colo, sem tocá-lo, em êxtase puríssimo. Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante” (Lispector, 1999, p. 27).

Assim, as transformações efêmeras e cíclicas pelas quais passava a menina Clarice, em seu movimento pendular de esperança e desapontamento, dão agora lugar a uma metamorfose que finaliza a narrativa. Se Lúcio precisa passar pelo ciclo “culpa - castigo - expiação - beatitude” (Bakhtin, 2021, p. 56), a menina Clarice, após passar suas provações, chega a seu objetivo, mas diversamente da “beatitude” que orienta a organização do romance de provação grego, no caso de Clarice, ela passa de menina a “mulher”; uma mulher, a propósito, a que é dado o direito de experimentar o prazer de ter um amante.

Como se vê, as discussões de Bakhtin (2011; 2021) possibilitam um enriquecimento da fortuna crítica das análises da narrativa de Lispector, embora, como nos esforçamos para mostrar, seja sempre interessante observar que não se trata de uma aplicação mecânica de conceitos bakhtinianos, mas da modulação de seus conceitos a partir do que nos mostram os dados (no nosso caso, as narrativas de Lispector).

## 4.2 Análise da crônica “As grandes punições”

Na crônica autobiográfica *As grandes punições*, temos um exemplo do que podemos descrever/analisar como cronotopo do encontro, quando a autora-criadora (Clarice) narra o seu encontro com Leopoldo e as suas trajetórias pelo universo escolar, que se inicia no jardim da infância.

Nessa trajetória escolar, há um momento de separação, quando a menina Clarice muda de escola no terceiro ano primário. Mas o reencontro entre eles se dá no exame de admissão para o Ginásio Pernambucano.

A separação mais uma vez se dá no terceiro ano de ginásio, quando a família de Clarice muda para o Rio de Janeiro. Nesta passagem da narrativa, observamos um traço típico dos cronotopos de aventura que é marcado pelo encontro ao acaso: “só vi Leopoldo mais uma vez na vida, por acaso, na rua, e como adultos. Passáramos agora a ser dois tímidos que viajaram na mesma condução sem quase dizer uma palavra” (Lispector, 1999, p. 42, grifo nosso). O interessante é que, neste segundo encontro, há uma passagem marcada pela transformação de ambos: “passáramos agora a ser dois tímidos”. Há uma tensão entre o encontro no tempo, porém um distanciamento pelo “caráter” tímido.

Esse segundo reencontro, marcado pelo “acaso” e pela “timidez”, é diferente do primeiro reencontro no Ginásio Pernambucano, o qual, apesar de também ser marcado pelo “destino”, diz Clarice: “foi como se não nos tivéssemos separado” (Lispector, 1999, p. 40). Em ambos, o acaso e o destino característicos do cronotopo de aventura os uniram, porém havia algo que os distanciava. Um algo marcado pelo cronotopo da transformação, já não eram mais crianças unidas pelo acontecimento da “grande punição”, mas adultos tímidos.

Esses diferentes encontros e as diferentes valorações que recebem fazem eco ao que propõe Bakhtin (2021, p. 29), ao afirmar que em “diversas obras, o motivo do encontro ganha matizes diferentes e concretos, inclusive valorativo-emocionais (o encontro pode ser desejado ou indesejável, alegre ou triste, às vezes terrível, podendo também ser ambivalente)”.

Observamos, nesse sentido, que o motivo do encontro pode se dar de diversos modos, como mostra a crônica de Lispector. Se os primeiros encontros estão marcados pela afetividade, o último encontro mostra adultos transformados, quase indiferentes. Para além dos encontros entre a narradora-personagem e o personagem Leopoldo, podemos observar o encontro da

narradora-personagem com o acontecimento da grande punição, que era fazer “teste em ano superior, porque no próprio ano seria fácil demais” (Lispector, 1999, p. 41).

Esse acontecimento da “grande punição” é marcado na temporalidade da narrativa pelo adjunto adverbial temporal “até que um dia”. Vejamos o trecho: “até que um dia apareceu na classe a imponente diretora que falou baixo com a professora. (1) Vou contar logo o que realmente era, (2) antes de narrar o que realmente senti” (Lispector, 1999, p. 41, grifos nossos).

Clarice (autora-criadora) enuncia dois modos de narrativa: de um lado, temos a temporalidade do fato em si; do outro, temos a temporalidade subjetiva. Essas duas modalidades de narrativa “contar logo o que realmente era” e “narrar o que realmente senti” vão se entrelaçando. Mas, na verdade, o que se sobressai desse entrelaçamento são vestígios de si como um desabafo, um analisar-se. Vejamos: “e levei uma das dores de minha vida. Ela não me explicou mais nada. [...] Inútil: eu era a culpada nata, aquela que nascera com o pecado mortal” (Lispector, 1999, p. 41). Mais adiante, relata: “não escrevi uma só palavra, chorava e sofria como só vim a sofrer mais tarde e por outros motivos” (Lispector, 1999, p. 41).

Ainda quanto à relação entre tempo e espaço, observamos que os primeiros encontros e reencontros são marcados por uma temporalidade afetiva que se entrelaça também com a afetividade do espaço da narrativa, ou seja, são os espaços afetivos do grupo escolar João Barbalho e do Ginásio Pernambucano que estão associadas às memórias de infância.

Diferentemente, no segundo reencontro, vemos um espaço do acaso, do não afetivo, do indefinido, marcado pelo advérbio de lugar “na rua” que, por sua vez, está associado ao advérbio de modo “como adultos”. Enquanto, o tempo e o espaço associados à memória de infância são apresentados/narrados/descritos de modo mais detalhado e com tom de afetividade, o tempo e o espaço do reencontro na rua, como adultos tímidos são apresentados/narrados/descritos sem muitos detalhamentos e sem o tom de afetividade.

Vemos, assim, que ao se deslocar no espaço e no tempo, Clarice e seu colega, Leopoldo, já não eram também os mesmos, estavam transformados.

A propósito, conforme advogamos, “embora o cronotopo seja uma relação de dois elementos (espaço e tempo), Bakhtin acrescenta a essa discussão um importante terceiro elemento: o homem. Segundo Bakhtin, cada gênero literário se alicerça em um cronotopo específico e isso implica um modo particular de representação do homem” (Maciel, 2024, p. 147).

A metamorfose pela qual passam Clarice e Leopoldo se dá através de tempos e espaços e, no caso desta crônica de Lispector, o tempo deixa marcas nos heróis: Clarice e Leopoldo não são mais os mesmos.



## Considerações finais

Nesta seção final, apresentamos uma síntese das discussões desenvolvidas ao longo do artigo, articulando os fundamentos teóricos e os resultados das análises com vistas à formulação de conclusões e inferências.

O objetivo central deste trabalho foi discutir o papel do cronotopo em diferentes passagens da obra de Clarice Lispector. Procurou-se, assim, contribuir para o debate em torno do conceito bakhtiniano de cronotopo, explorando sua construção na tessitura discursiva das crônicas da autora.

As análises realizadas demonstraram que o conceito de cronotopo se mostra particularmente fecundo tanto para esclarecer os modos de organização espaço-temporal na literatura clariciana quanto para evidenciar o papel das circunstâncias sócio-históricas nos processos discursivos de produção de sua obra.

Nesse sentido, considera-se alcançado o objetivo proposto: analisar a construção discursiva dos relatos de vida na obra de Lispector à luz do conceito bakhtiniano de cronotopo. Como se observou, a atenção às circunstâncias cronotópicas da produção literária, bem como aos diferentes cronotopos que compõem a escrita da autora, permite um aprofundamento na compreensão de sua literatura e de sua constituição enquanto autora.

As discussões propostas apontam principalmente para dois aspectos:

a) a compreensão do cronotopo avança quando se articula o conceito a outros elementos do pensamento de Bakhtin, para além do ensaio “As formas do tempo e do cronotopo no romance”. Destacamos, nesse sentido, as noções de crise e limiar, fundamentais para a análise aqui proposta;

b) a articulação entre o conceito de cronotopo e a obra de Lispector revelou-se produtiva para pensar como a unidade espaço-tempo é construída em relatos de vida presentes em suas crônicas.

Constatou-se que as condições cronotópicas de espaço e tempo imbricam-se na constituição da autoria de Lispector, configurando representações espaço-temporais que organizam, de maneira discursiva e valorativa, os eventos narrados. Assim, o estudo contribui ao evidenciar, a partir de Bakhtin (2011, 2021), a centralidade do tempo-espaço na constituição da linguagem e das representações literárias que dela emergem.

É importante destacar, contudo, que, em função dos recortes necessários ao escopo deste artigo, não se pretendeu abarcar a totalidade da obra de Lispector. Foram analisados apenas alguns trechos selecionados, o que limita a possibilidade de generalizações mais amplas.

Esse reconhecimento, no entanto, abre caminho para futuros desdobramentos, com a ampliação da análise para outros textos relevantes da autora. Concluimos esta exposição com a expectativa de ter contribuído para o aprofundamento teórico sobre o conceito bakhtiniano de

cronotopo, bem como para fomentar novas investigações que explorem a constituição da autoria de Clarice Lispector.

## Referências

- BEZERRA, P. Posfácio. In: BAKHTIN, M. M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo no romance*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 249-264.
- BAKHTIN, M. M. *O autor e a personagem na atividade estética*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; notas da edição russa de Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2023.
- BAKHTIN, M. M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 3 ed. São Paulo: Unesp, Hucitec, 1993, p. 13-70.
- BAKHTIN, M. M. As formas do tempo e do cronotopo no romance. In: BAKHTIN, M. M. *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo no romance*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2021, p. 11-236.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 5. ed. (2. tiragem). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.
- CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, A. [et. al.]. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp: Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.
- GOTLIB, N. B. *Clarice: uma vida que se conta*. 7 ed. São Paulo: EDUSP, 2013.
- GOTLIB, N. B. Clarice Lispector: jornalista-escritora ou escritora-jornalista? *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 9, n. 15, p. 13-37, jan./jun. 2017. Disponível em: <https://revistarascunhos.ufms.br/revista-rascunhos-culturais-no-15/>. Acesso em: 28 abril 2025.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha; Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- LISPECTOR, C. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LISPECTOR, C. *Correspondências*. Organização de Tereza Monteiro. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- MACHADO, I. A questão espaço-temporal em Bakhtin: cronotopia e exotopia. In: De PAULA, L.; STAFUZZA, G. (Org.) *Círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2010, p.203-234.
- MACHADO, I. Forma espacial da personagem como acontecimento estético cronotopicamente configurado. *Bakhtiniana. Revista De Estudos Do Discurso*, v. 12, n. 2, p. 79 – 105, 2017.
- MACIEL, L. V. C. *Bakhtin: 12 conceitos fundamentais*. São Carlos: Edição do autor, 2024.
- NUNES, A. M. *Clarice Lispector Jornalista: páginas femininas e outras páginas*. 1 ed. São Paulo: Senac, 2006.
- NUNES, A. M. Introdução: a menina de Tchetchelnik. In: LISPECTOR, C. *Clarice na cabeça: Jornalismo*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p. 11-19.
- SANTOS, Y. A. B. *Testemunhos autobiográficos no Brasil e na Áustria: uma análise contrastiva de discursos* (Tese de doutorado) Universidade de São Paulo - Université Paris Cité. São Paulo, 2023.

Artigo / Article

# Desconstruindo as 'Amélias': uma análise comparativa entre a letra da música *Desconstruindo Amélia* e o conto *Vinte anos de amélia*, de Alciene Ribeiro Leite

*Deconstructing the 'Amélias': a comparative analysis between the lyrics of Desconstruindo Amélia and the short story Vinte anos de amélia by Alciene Ribeiro Leite*

---

**Ilka Vanessa Meireles Santos** 

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, Brasil  
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Brasil

ilkavannn@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0001-1286-7678>

---

Recebido em: 30/03/2025 | Aprovado em: 30/09/2025

---

## Resumo

Para compor a letra de uma música, muitos artistas têm como referência a realidade na qual estão inseridos, assim como muitos escritores também representam a historicidade de uma determinada época. Nessa perspectiva, tem-se nos estudos da literatura comparada o amparo para estabelecer o diálogo intertextual entre ambas as artes, a fim de apresentar a relação de conectividade entre elas. É dentro desse contexto que o presente artigo pretende analisar a relação intertextual entre a letra da música *Desconstruindo Amélia* (2009), dos compositores Pitty e Martin Mendonça, interpretada pela cantora Pitty, e o conto *Vinte anos de amélia*, da escritora Alciene Ribeiro Leite, integrante da obra *Mulher explícita*, publicada em 2019, observando seus contrastes e similaridades a partir de representações de marcas feministas. A presente pesquisa foi realizada por meio de levantamento bibliográfico e leitura comparativa dos textos, apoiando-se em autores como Butler (2003), Kristeva (2005), Carvalhal (2006), Nitrini (2010), Beauvoir (2019), Rago (2019), Louro (2020), dentre outros teóricos que compõem estudos relevantes para o tema.

**LINHA D'ÁGUA**

Todo conteúdo da *Linha D'Água* está sob Licença Creative Commons CC BY-NC 4.0.

Dessa forma, constatou-se que a relação entre as duas linguagens evidencia tanto semelhanças quanto divergências em suas formas de expressão artística, e em suas formas de representar a mulher contemporânea, reafirmando a relevância das produções culturais como espaço de resistência e de construção de novas identidades femininas.

**Palavras-chave:** Literatura comparada • Intertextualidade • Feminismo • Similaridades • Divergências

## Abstract

To compose song lyrics, many artists draw upon the reality in which they live, just as many writers represent, in their works, the historicity of a particular period. From this perspective, comparative literature studies provide the theoretical foundation to establish an intertextual dialogue between both artistic forms, highlighting relations of connectivity and symbolic reinterpretation. Within this context, this article analyzes the intertextual relationship between the song *Desconstruindo Amélia* (2009), written by Pitty and Martin Mendonça and performed by Pitty, and the short story *Vinte anos de amélia*, by Alciene Ribeiro Leite, included in the collection *Mulher explícita* (2019). The analysis seeks to identify contrasts and convergences between the two works based on feminist representations, emphasizing how both challenge gender stereotypes and question traditionally assigned female roles. The research was carried out through bibliographic review and comparative reading of the texts, drawing on authors such as Butler (2003), Kristeva (2005), Carvalhal (2006), Nitrini (2010), Beauvoir (2019), Rago (2019), Louro (2020), among others who contribute to the dialogue between literature, music, and gender studies. The results show that the relationship between the two artistic languages reveals both similarities and differences in their modes of expression and in their portrayals of contemporary women, reaffirming the relevance of cultural productions as spaces of resistance and the construction of new female identities.

**Keywords:** Comparative literature • Intertextuality • Feminism • Similarities • Divergences

## Considerações iniciais

A relação de compartilhamento de ideias, emoções e reflexões que envolve a literatura e a letra de uma música revela criações ricas e inspiradoras, pois ambas as artes expressam suas criações imagéticas, seja por meio da palavra escrita ou de sua composição sonora e artística, em que a percepção do mundo desvela a construção de olhares sobre as diferentes mazelas, histórias e aspectos da humanidade que são apresentados ao leitor/ouvinte.

Nesse sentido, observa-se que tanto a literatura quanto a letra de uma música estabelecem uma relação de sintonia, ao passo que ambas fomentam convergências e partilham, numa interação expressiva, variados contextos das relações humanas e do mundo, por meio de uma percepção particular da realidade. É sob essa perspectiva que se recorre à concepção comparatista de Tania Carvalhal, ao afirmar que “já não é mais a diversidade linguística que

## LINHA D'ÁGUA

serve de base à comparação, mas a diversidade de 'linguagens' ou de 'formas de expressão', próprias e divergentes" (Carvalho, 2003, p. 37). Desse modo, os estudos da literatura comparada propõem procedimentos de análise e interpretação que permitem verificar as relações interartísticas entre o texto literário e outras manifestações de arte.

A análise comparatista amplia, portanto, o campo da crítica literária ao evidenciar as aproximações entre diferentes linguagens artísticas. Tal abordagem se sustenta no conceito de intertextualidade, que, segundo Kristeva (2005), revela o texto como um espaço de cruzamento de vozes e discursos, um ponto de encontro de "vários códigos [...] que se encontram em relação de negação uns com os outros" (Kristeva, 2005, p. 185). Essa concepção possibilita compreender os processos de apropriação e transformação de sentidos, de modo que o texto deixa de ser visto como uma unidade autônoma e passa a ser compreendido como um espaço relacional.

De forma complementar, Nitrini (2010) observa que a análise de uma obra literária deve buscar inicialmente "[...] avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformador e o seu lugar de origem e, em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou" (Nitrini, 2010, p. 164). Essa perspectiva reforça a ideia de que o estudo comparativo deve ultrapassar a simples identificação de vínculos entre textos, como adverte Carvalho (2006), alcançando uma leitura crítica que aprofunde "os motivos que geraram essas relações" (Carvalho, 2006, p. 52).

Nesse processo de leitura e interpretação, percebe-se que as obras analisadas – a letra da música *Desconstruindo Amélia* e o conto *Vinte anos de amélia* – apresentam uma ressignificação da luta da emancipação feminina. Conforme destaca Rago (2019), "a emancipação feminina passa por transformações estruturais que vão além dos sistemas políticos e econômicos, atingindo as formas de pensar, de interpretar, de sentir e de se subjetivar" (Rago, 2019, p. 7). A partir dessa compreensão, torna-se possível observar como o imaginário feminino é construído nas obras e como as vozes femininas constroem novos sentidos sobre o lugar da mulher na sociedade.

Além disso, a letra de uma música pode potencializar a construção cultural do sujeito, pois integra um dos instrumentos comunicativos que expressam elementos polissêmicos capazes de reiterar e/ou reconfigurar papéis sociais. Nesse sentido, França (2013) explica que: "A troca comunicativa age sobre si mesmo procedendo a uma dupla determinação: ela conforma o sentido do conteúdo proposicional, assim como especifica a relação estabelecida, atualizando papéis (posições) socialmente instituídas" (França, 2013, p. 96).

Partindo dessa compreensão, entende-se que tanto o texto literário quanto a letra da música se estruturam como tecidos significantes múltiplos abertos à pluralidade interpretativa. A leitura comparatista, nesse contexto, permite observar como cada um desses sistemas simbólicos constrói sentidos singulares sobre a experiência feminina. Como afirma Barthes (2004, p. 70), "o texto é plural [...] não coexistência de sentidos, mas passagem, travessia",

configurando-se como um espaço de multiplicidade e de atravessamentos simbólicos. Nesse mesmo viés, Compagnon (1999) lembra que o texto é um espaço de relações e não um objeto fixo, sendo a literatura um sistema aberto que se renova a cada leitura.

A partir dessa perspectiva, o diálogo entre literatura e música ultrapassa a dimensão formal e se projeta sobre os modos como as artes respondem às transformações culturais. De acordo com Hall (2003, p. 133), “existem questões diretamente propostas pelas grandes mudanças históricas que as modificações na indústria, na democracia e nas classes sociais representam de maneira própria e às quais a arte responde também, de forma semelhante”. Assim, ao relacionar o conto *Vinte anos de amélia* e a canção *Desconstruindo Amélia*, busca-se compreender como essas expressões artísticas participam das discussões sobre a condição feminina e da reconfiguração dos papéis sociais atribuídos às mulheres.

Dessa forma, esta pesquisa propõe uma análise comparatista da letra da música *Desconstruindo Amélia*, dos compositores Pitty e Martin Mendonça, e do conto *Vinte anos de amélia*, da escritora mineira Alciene Ribeiro Leite, com o objetivo de identificar os elos e contrastes entre as obras, bem como apontar algumas reflexões sobre a expansão do feminismo, a partir de uma perspectiva do sujeito feminino.

## 1 Sintonizando as obras

A composição musical *Desconstruindo Amélia*, de autoria da cantora baiana Priscila Novaes Leone (Pitty) e de Martin Mendonça, foi lançada em 2009, integrando o terceiro álbum de estúdio da artista, intitulado *Chiaroscuro*. A canção ocupa a sétima faixa do disco e estabelece um diálogo crítico com os papéis femininos tradicionalmente atribuídos às mulheres na sociedade contemporânea. O título do álbum, termo italiano que significa “claro-escuro”, reflete, por meio do conjunto das composições, as transições e os contrastes das relações humanas, entre os quais se destacam as experiências e os papéis sociais desempenhados pelas mulheres na atualidade.

Considerada uma das canções mais emblemáticas da carreira da artista, *Desconstruindo Amélia* alcançou ampla repercussão, rendendo diversas gravações ao vivo e a produção de um *webclipe*. A composição apresenta a narrativa de uma “Amélia” do século XXI - uma mulher independente, que acumula múltiplas funções impostas pela modernidade até alcançar um processo de libertação e reafirmação de sua identidade.

O diálogo estabelecido com o conto *Vinte anos de amélia*, da escritora mineira Alciene Ribeiro Leite, escrito entre os anos de 1975 e 1976, reflete o contexto de um dos muitos momentos de luta pela emancipação feminina no Brasil. O texto teve sua primeira publicação na antologia *Queda de braço: uma antologia do conto marginal* (1977) e foi posteriormente incluído em outras duas obras da autora, *Eu choro do palhaço* (1978) e *Mulher explícita* (2019), além de ter sido divulgado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* em 1984.



A edição mais recente do conto, inserida na coletânea *Mulher explícita* (2019), reúne vinte e três narrativas que retratam mulheres em suas múltiplas faces e experiências. Nesses textos, Alciene Ribeiro Leite constrói representações fragmentadas e multifacetadas do universo feminino, adotando uma perspectiva de denúncia social. Sua literatura torna-se, assim, um instrumento de resistência e reivindicação de direitos, o que se evidencia em sua própria declaração: “a ficção e a poesia são essenciais para nos situarmos no mundo” (Leite *apud* Blog Pangeia, 2022).

A narrativa de *Vinte anos de amélia* apresenta a história de uma mulher que, após comemorar duas décadas de casamento, toma consciência de que sua vida se resume aos cuidados com a casa, o marido e os filhos, até decidir buscar sua liberdade. A diegese é conduzida por um narrador onisciente e construída em linguagem fragmentada e direta, que intercala descrições do final da festa de bodas com os pensamentos e sensações da protagonista, captando o processo de tomada de consciência de seu papel dentro da família.

Para a realização deste estudo, parte-se do pressuposto de que, por se tratar de uma análise comparativa entre a letra de uma canção e um texto literário, é fundamental considerar as especificidades estéticas e discursivas de cada forma de expressão. A investigação toma a composição musical como ponto de partida, identificando nela temas, imagens e enunciados relacionados às representações feministas. Em seguida, tais elementos são confrontados com o conto, de modo a observar permanências, deslocamentos e ressignificações, conforme propõem Carvalhal (2003, 2006), Kristeva (2005) e Nitrini (2010) para os estudos intertextuais e comparatistas. Assim, a análise procede pela aproximação temática e discursiva das obras, permitindo que o texto literário se configure como ponto de chegada das reflexões, enquanto a canção oferece os indícios iniciais que orientam as interpretações desenvolvidas ao longo do texto.

## 2 Desconstruindo as 'Amélias'

A letra da canção *Desconstruindo Amélia*, composta pela cantora Pitty em parceria com Martin Mendonça, foi inspirada na obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, a partir da qual a artista constrói uma crítica ao comportamento estereotipado atribuído à mulher pela sociedade. A composição também estabelece uma alusão intertextual à canção *Ai, que saudades da Amélia*, de Mário Lago e Ataulfo Alves, lançada em 1942. Na primeira parte da produção musical de Pitty, observa-se a caracterização do comportamento da personagem Amélia, apresentada nas duas primeiras estrofes da canção:

Já é tarde, tudo está certo  
Cada coisa posta em seu lugar  
Filho dorme, ela arruma o uniforme  
Tudo pronto pra quando despertar  
O ensejo a fez tão prendada  
Ela foi educada pra cuidar e servir

De costume, esquecia-se dela  
Sempre a última a sair (Pitty; Mendonça, 2009)

Nas estrofes mencionadas, evidencia-se que a personagem da canção se enquadra nos padrões de comportamento pré-estabelecidos pela sociedade patriarcal, na qual a mulher é restrita ao espaço doméstico, representado pelo lar, dedicando-se integralmente à casa, ao marido e aos filhos, sem se colocar como prioridade. Essa mesma representação é retomada no conto *Vinte anos de amélia*, de Alciene Ribeiro Leite, no qual o narrador descreve a rotina da personagem de modo semelhante:

Vinte anos, dia seguindo dia, sem se projetar em nada. Acessório de lavar, passar, cozinhar. Mero receptáculo para as crises de paixão do marido. Máquina reprodutora de perdões pulsantes. Serviu, serviu, serviu. Só. Deixara-se anular como pessoa (Leite, 2019, p. 190).

Nessa passagem do conto, a personagem feminina sente-se aprisionada em uma rotina repetitiva e sem perspectivas, reduzida a uma função dentro de um sistema opressor. O trabalho doméstico, nesse contexto, revela uma existência destituída de propósito, na qual a personagem não consegue vislumbrar um futuro diferente nem afirmar uma identidade própria. Conforme observa Beauvoir (2019b):

[...] o trabalho que a mulher executa no interior do lar não lhe confere autonomia; não é diretamente útil à coletividade, não desemboca no futuro, não produz nada. Só adquire seu sentido e sua dignidade se é integrado a existências que se ultrapassam para a sociedade, na produção ou na ação: isto significa que, longe de libertar a matrona, esse trabalho a coloca na dependência do marido e dos filhos; é através deles que ela se justifica: em suas vidas ela é apenas mediação inessencial (Beauvoir, 2019b, p. 235).

A reflexão proposta por Beauvoir configura-se como uma crítica contundente à condição da mulher no sistema patriarcal, especialmente no que diz respeito ao trabalho doméstico e ao papel tradicionalmente atribuído à figura feminina no âmbito familiar. No conto de Alciene Ribeiro Leite, essa crítica se manifesta nas limitações impostas às mulheres em contextos de casamentos conservadores, nos quais suas identidades e desejos são frequentemente anulados em função de papéis subalternos e socialmente invisibilizados. Assim, tanto na letra da canção quanto no conto, as relações de gênero refletem as estruturas patriarcais e os padrões culturais que definem o papel social da mulher, culminando na perda de sua autonomia e de sua identidade individual.

Conforme descreve Souza (2013), os padrões de comportamento impostos pela sociedade constituem fenômenos que influenciam diretamente a formação do sujeito:

A sociedade em seu contexto histórico constantemente impõe uma série de responsabilidades alheias e contra a vontade das pessoas, que incorporam modelos e comportamentos mutuamente excludentes, no sentido de que um destes se sobrepõe ao outro, adotando arquétipos, estereótipos os quais devem ser seguidos rigidamente em função do sexismo, que implica em divisão de tarefas, e

consequentemente engessam masculino e feminino, padronizando-os: o primeiro na esfera da vida pública e o segundo na vida privada (Souza, 2013, p. 2).

Nesse sentido, compreende-se que a constituição dos sujeitos não se dá apenas por meio da consciência individual, mas também pelas relações sociais que os formam. Essa perspectiva converge com a clássica afirmação de Simone de Beauvoir: “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher” (Beauvoir, 2019b, p. 11). Assim, o ser mulher ou o ser homem é resultado de um processo contínuo de construção, desenvolvido ao longo da existência e moldado pelas experiências e interações estabelecidas com o outro.

A partir dessa perspectiva, Judith Butler (2003) amplia o entendimento proposto por Beauvoir ao conceber a identidade como um constructo performativo, ou seja, como resultado de práticas e repetições culturais. Para a autora, “a presunção aqui é que o ‘ser’ um gênero é um efeito” (Butler, 2003, p. 58). Essa concepção rompe com a noção de um sujeito fixo e essencial, entendendo o gênero como algo construído nas e pelas práticas sociais. Nessa abordagem, Guacira Louro (2020) reforça que a polarização entre os gêneros é uma construção cultural, na medida em que os corpos são moldados por discursos que produzem significados de masculinidade e feminilidade: “São os processos e as práticas discursivas que fazem com que aspectos dos corpos se convertam em definidores de gênero e de sexualidade e, como consequência, acabem por se converter em definidores dos sujeitos” (Louro, 2020, p. 80).

Assim, ao se observar a estrutura social e as relações entre os gêneros, percebe-se que a realidade feminina é construída a partir da perspectiva do outro, ou seja, do ser masculino, que posiciona a mulher em uma condição de submissão. Essa lógica é evidenciada na seguinte afirmação de Beauvoir (2019a): “Ora, o que define de maneira singular a situação da mulher é que, sendo, como todo ser humano, uma liberdade autônoma, descobre-se e escolhe-se num mundo em que os homens lhe impõem a condição do Outro. Pretende-se torná-la objeto” (Beauvoir, 2019a, p. 26).

A representação das “Amélias” nas duas obras reforça essa naturalização da servidão feminina. A figura de Amélia torna-se sinônimo de mulher abnegada, dona de casa e submissa, cuja existência se estrutura em torno do ato de servir e satisfazer o outro. Essa concepção é reafirmada na letra de Mário Lago e Ataulfo Alves:

Ai, meu deus, que saudade da Amélia  
Aquilo sim é que era mulher  
Às vezes passava fome ao meu lado  
E achava bonito não ter o que comer (Alves; Lago, 1996).

A descrição evidencia o saudosismo masculino e o ideal de uma mulher submissa e destituída de subjetividade. Pierre Bourdieu (2012) explica que, em contextos de desigualdade de gênero, muitas mulheres acabam por internalizar os valores que as oprimem:

Quando os dominados aplicam àquilo que os domina esquemas que são produto da dominação ou, em outros termos, quando seus pensamentos e suas percepções estão estruturados de conformidade com as estruturas mesmas da relação da

dominação que lhes é imposta, seus atos de conhecimento são, inevitavelmente, atos de reconhecimento, de submissão (Bourdieu, 2012, p. 22).

De acordo com Bourdieu, aqueles que ocupam posições subalternas tendem a interpretar o mundo a partir dos esquemas dos dominadores, reforçando, ainda que de forma inconsciente, a lógica da opressão. Ao analisar a identidade feminina sob essa perspectiva, Silva (2005) observa que o lugar social da mulher está historicamente vinculado à família e ao cuidado:

Uma das formas de se entender o lugar da mulher na sociedade é conhecendo a relação afetiva que esta estabelece com seus pares (companheiro, filho(s) e familiares). Compreender a construção de sua sexualidade ao longo da história e o que perpassa no seu imaginário em relação ao companheiro escolhido, trazendo uma compreensão de sua realidade atual e da evolução que ela vivenciou até então (Silva, 2005, p. 65).

Essa perspectiva manifesta-se no conto de Alciene Ribeiro Leite, quando a autora explicita as relações afetivas da personagem com o marido e os filhos: “Primeiro, a conquista do pão de cada dia igual nas privações; logo, as escapadas do marido, morte do romantismo. Madrugadas de espera, mentira, abraço, perdão” (Leite, 2019, p. 187); e “Nove meses, a gestação, o tempo de convívio mais estreito. Logo, três homens estranhos na casa: marido e filhos” (Leite, 2019, p. 189). As passagens revelam uma experiência marcada pela solidão, desilusão e alienação no âmbito da maternidade e do casamento, refletindo uma sociedade conservadora que reduz o papel feminino às funções de esposa e mãe, negando-lhe voz e subjetividade.

Por outro lado, a autora também evidencia a dimensão da transgressão quando a personagem se recusa a aceitar essa realidade: “Teima em não ceder. Não se integra ao presente” (Leite, 2019, p. 189). Nesse gesto, emerge a consciência do sujeito feminino e o desejo de assumir um novo papel social. Em decorrência das transformações impulsionadas pelos movimentos feministas, que reivindicaram direitos políticos e sociais e combateram as estruturas patriarcais, as mulheres passaram a reconhecer a necessidade de romper com o sistema patriarcal, o machismo e, conseqüentemente, com o capitalismo.

A articulação entre patriarcado e capitalismo, conforme explica Saffioti (1987), é profunda, uma vez que o patriarcado assegura a subordinação das mulheres no espaço privado, enquanto o capitalismo se beneficia dessa desigualdade ao explorar seu trabalho de forma barata e invisível. Sob essa ótica, Cisne (2015) observa que “ao perceber que a dominação dos homens possui como base a exploração das mulheres, esse feminismo passa a confrontar o patriarcado e, também, o capitalismo” (Cisne, 2015, p. 108). Desse modo, o rompimento com o patriarcado implica uma crítica estrutural ao capitalismo, ainda que, nas obras analisadas, essa ruptura não se manifeste de maneira explícita.

Na canção de Pitty, por exemplo, a mulher inserida no mercado de trabalho questiona a desigualdade salarial (“Ganha menos que o namorado e não entende o porquê”), mas ainda atua dentro da lógica produtiva capitalista. Já no conto de Leite, a crítica concentra-se nas relações

domésticas que sustentam a opressão patriarcal. Embora a ruptura total não seja evidenciada, ambas as obras revelam a interdependência entre patriarcado e capitalismo e denunciam a exploração e a invisibilização da mulher.

A partir desse processo de tomada de consciência, as mulheres passam a confrontar a naturalização do poder masculino e a se reconfigurar como sujeitos de suas próprias ações, movimento que também se reflete nas representações artísticas e literárias. Conforme apontam Montañó e Duriguetto (2011), desde a década de 1920 as mulheres vêm ampliando suas lutas políticas e sociais, fortalecendo uma consciência de gênero e promovendo transformações culturais significativas.

É nesse contexto que se insere a composição musical *Desconstruindo Amélia*, criada a partir das reflexões da cantora Pitty sobre o livro *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, publicado em 1949, obra fundamental para as pautas feministas em escala mundial. O texto de Beauvoir propõe uma reflexão sobre o gênero e levanta questionamentos como: o que é ser mulher? Nesse sentido, os versos da canção *Desconstruindo Amélia* - “já não quer ser o outro, hoje ela é um também” - estabelecem uma intertextualidade explícita com a afirmação presente em *O segundo sexo*: “O homem é o sujeito, o Absoluto; ela é o Outro” (Beauvoir, 2019a, p. 13). A personagem da canção, portanto, reivindica sua própria existência, igualdade e reconhecimento enquanto sujeito, marcando a passagem de uma condição de marginalidade para um lugar de protagonismo feminino.

Essa problematização também é desenvolvida por Alciene Ribeiro Leite no conto *Vinte anos de amélia*, cuja narrativa dialoga diretamente com o contexto histórico de afirmação das pautas feministas. O texto pode ser relacionado ao período em que o Dia 8 de Março foi oficializado, em 1975, quando a Organização das Nações Unidas instituiu o Ano Internacional das Mulheres. A data passou a ser reconhecida mundialmente como símbolo de combate à desigualdade e ao preconceito de gênero. Essa associação se justifica, em primeiro lugar, pelo provável período de produção do conto, situado entre 1975 e 1976, e, em segundo lugar, pelas palavras da própria autora, que descreve seu processo de criação literária: “Escrevo a partir de um fato que me incomode ou extasie, tanto quanto de um sentimento que oscila entre indignação, piedade, frustração” (Suplemento, 2019, p. 26).

Tanto a canção de Pitty quanto o conto de Leite convergem em um mesmo propósito: dar voz à mulher silenciada pela tradição patriarcal e colocá-la como sujeito ativo de sua própria história. Nesse horizonte, percebe-se a intenção dos compositores e da escritora de reposicionar a mulher como protagonista e romper com a lógica que a definia apenas em função do outro. A mulher, nesse novo cenário, reconhece-se como sujeito autônomo e compreende que não precisa submeter-se aos moldes de uma sociedade falocêntrica. Ao contrário, assume para si a responsabilidade pela própria construção. Essa mudança é evidenciada no refrão da canção *Desconstruindo Amélia*, que simboliza o momento de ruptura e transformação da personagem feminina.

Disfarça e segue em frente, todo dia, até cansar (uhu!)  
E eis que de repente ela resolve então mudar  
Vira a mesa, assume o jogo, faz questão de se cuidar (uhu!)  
Nem serve, nem objeto, já não quer ser o outro, hoje ela é um também (Pitty; Mendonça, 2009).

Nesse sentido, percebe-se que, aos poucos, os valores de abnegação e subalternidade se transformam em uma nova configuração de mulher, caracterizada pela autonomia e pelo empoderamento. No conto de Alciene Ribeiro Leite, a personagem também passa por um processo de reconstrução identitária, como mostra o fragmento: “Gosta de estar só. O de agora é um a sós consigo mesma, com o seu nariz. Sua identidade. [...]. Reconcilia-se com a vida, quase sem ver que andavam brigadas” (Leite, 2019, p. 190). Nessa passagem, evidencia-se um momento de introspecção e autodescoberta. O conto indica, assim, um despertar silencioso, no qual a protagonista restabelece sua relação consigo e com o mundo, não por meio de gestos grandiosos, mas através da solidão e da contemplação. É nesse recolhimento que ela reencontra a própria identidade.

Observa-se também, no trecho da canção analisado anteriormente, uma referência direta à obra de Mário Lago e Ataúlfo Alves. O verso “faz questão de se cuidar” constitui uma crítica à Amélia de Lago e Alves, que “não tinha a menor vaidade”. No conto de Alciene, contudo, a personagem demonstra descuido com a própria aparência, como se lê em: “No espelho, um sorriso de pilhéria. Ela é uma piada vestida a rigor. As mãos pelos seios, maiores que o desejável: quadris cheinhos, num início de barriga” (Leite, 2019, p. 190). A ausência de vaidade é tratada de forma irônica, revelando que o desinteresse pelos cuidados estéticos não está relacionado à virtude da abnegação, mas à insatisfação com sua condição e com o próprio corpo. Essa insatisfação se evidencia no fragmento: “Dos limites restritos aos seus passos, da supérflua peça que se tornara. Agora, com criados, um adorno fora de moda” (Leite, 2019, p. 190). O trecho simboliza a perda de relevância de uma identidade construída para atender a papéis e estereótipos sociais, representados pela figura da mulher ornamental e passiva, que já não encontra espaço na sociedade contemporânea.

O fragmento analisado evidencia uma crítica ao papel limitado e superficial atribuído à personagem feminina. Ele denuncia a transformação da mulher em um ser marginalizado e destituído de voz, que busca reconstruir sua autoestima e ressignificar-se em um contexto que a reduz a uma representação imposta pela estrutura social.

A desconstrução das “Amélias” manifesta-se, nas duas obras, pela ruptura de paradigmas comportamentais e pela reformulação das atitudes do sujeito feminino, que passa a reconhecer-se como autônomo e empoderado. Essa concepção torna-se ainda mais evidente nos versos seguintes da canção:

A despeito de tanto mestrado  
Ganha menos que o namorado e não entende o porquê  
Tem talento de equilibrista  
Ela é muita, se você quer saber (Pitty; Mendonça, 2009).



Na composição musical, observa-se que, na esfera pública, a mulher ainda não conquistou os mesmos direitos sociais e financeiros que os homens, e não há uma divisão equilibrada das tarefas domésticas. Persistem desigualdades de renda, oportunidades e reconhecimento, que refletem a estrutura patriarcal. Segundo Saffioti (1987, p. 48-49), “[...] a presença da mulher é relativamente muito maior que a masculina nas atividades não estruturadas segundo o modelo capitalista, no segmento comumente conhecido como mercado informal de trabalho”. Em outras palavras, além da diferença salarial entre homens e mulheres que desempenham funções equivalentes, as mulheres geralmente ocupam cargos de menor hierarquia. Dessa forma, o patriarcado “continua moldando as instituições estatais e sociais, perpetuando a inserção subordinada das mulheres nas diversas esferas públicas e retardando os avanços reivindicados pelos movimentos feministas” (Matos; Paradis, 2016, p. 57).

Essas relações de trabalho, representadas pelas instituições capitalistas, reforçam a dominação patriarcal que atravessa o cotidiano feminino. Na composição de Pitty e Martin Mendonça, percebe-se a transposição dessa realidade, pois a desigualdade salarial entre mulheres e homens persiste mesmo quando elas possuem a mesma qualificação ou exercem funções equivalentes.

No conto de Alciene Ribeiro Leite, por sua vez, não há menção a qualquer qualificação profissional da protagonista além da de dona de casa, função à qual dedicou vinte anos de sua vida. Essa trajetória leva a personagem a uma reflexão sobre sua condição, como demonstra o fragmento: “Vinte anos. Humilhações, lágrimas, dores. Somos transitórias, cumprimos um destino traçado” (Leite, 2019, p. 188). Nessa passagem, a voz da personagem ultrapassa o âmbito individual e assume dimensão coletiva, pois ao utilizar o verbo no plural (“somos”), ela amplia sua experiência à de inúmeras mulheres que compartilham trajetórias semelhantes de apagamento e sofrimento.

Outros trechos do conto reforçam o apagamento da subjetividade feminina, como se observa em: “Enquanto evoluíam, ela cuidou do resto, a tempo e a hora” (Leite, 2019, p. 189). Nesse excerto, evidencia-se a desigualdade na divisão do trabalho e a invisibilidade das tarefas desempenhadas pelas mulheres, cujo esforço sustenta o êxito masculino. A narrativa, assim, revela o peso simbólico da dedicação silenciosa feminina, cuja contribuição permanece sistematicamente desvalorizada.

Na sequência da letra da música, contudo, a personagem da canção demonstra amadurecimento e consciência de si, reconhecendo-se como sujeito multifacetado e independente, capaz de exercer sua liberdade. Essa transformação é expressa na estrofe:

Hoje aos 30 é melhor que aos 18  
Nem Balzac poderia prever  
Depois do lar, do trabalho e dos filhos  
Ainda vai pra night ferver (Pitty; Mendonça, 2009).

No trecho analisado, observam-se referências a Honoré de Balzac e à sua obra *Mulher de Trinta Anos*, escrita no século XIX, na qual o autor retrata o aprisionamento das mulheres em casamentos arranjados e expõe a hipocrisia da sociedade burguesa. Os compositores da canção, contudo, propõem uma crítica a essa representação, evidenciando que a mulher contemporânea é senhora de seu próprio destino, capaz de se colocar como prioridade, mesmo diante das múltiplas funções que exerce. Sua determinação e autonomia refletem um processo de amadurecimento e autoconhecimento. A mulher do século XXI, portanto, é livre para ser e fazer o que desejar. Essa concepção dialoga com o pensamento de Simone de Beauvoir, para quem “todo sujeito coloca-se concretamente através de projetos como uma transcendência; só alcança sua liberdade pela sua constante superação em vista de outras liberdades” (Beauvoir, 2019a, p. 26). Assim, a mulher rompe com os papéis que lhe foram impostos historicamente e reivindica o direito de construir sua própria liberdade.

Nessa mesma perspectiva de formação de um novo sujeito e de busca pela emancipação, insere-se a personagem do conto de Alciene Ribeiro Leite. Ao final da narrativa, a protagonista experimenta um processo de autodescoberta e libertação: “Vê tudo sob novo ângulo” (Leite, 2019, p. 189), e, em seguida, “O pássaro bateu asas no peito. [...] um gosto de descoberta. [...] Abriu a porta e ganhou a rua” (Leite, 2019, p. 190). Esses fragmentos evocam a sensação de liberdade e revelam o despertar da consciência da personagem. A autora utiliza a metáfora do pássaro e da passagem da casa para a rua como símbolos do desejo de movimento e de emancipação. O ato de abrir a porta e ganhar o espaço público representa o início de novas experiências e possibilidades, marcando a transição do confinamento doméstico para a vastidão do mundo, onde a protagonista inicia sua jornada de autoconstrução.

Nesse sentido, observa-se, nas duas formas de linguagem — musical e literária —, o processo de desconstrução das “Amélias”, que ainda se encontra em curso. Trata-se da substituição gradual de uma imagem feminina tradicional por outra, ressignificada e consciente de si. Conforme aponta Dornas (2022), a canção *Desconstruindo Amélia* evidencia essa virada simbólica ao apresentar uma personagem que, embora ainda presa a diferentes amarras sociais, busca afirmar sua história e sua individualidade; afinal, o gesto de “desconstruir” sugere a possibilidade de desfazer antigas estruturas para reconstruir um novo modo de existir. Desse modo, a figura de Amélia passa a representar luta, independência, feminismo e a dupla jornada vivida por tantas mulheres.

A conclusão das duas obras reafirma esse novo posicionamento feminino: na canção, tal reafirmação se dá por meio do refrão repetido, que transmite a ideia de continuidade e persistência da transformação; no conto, manifesta-se no desfecho, em que o desenlace da diegese simboliza uma solução possível para o conflito vivido pela protagonista.

Convém observar, ainda, a diferença gráfica entre as obras: enquanto a canção contemporânea utiliza “Amélia” com inicial maiúscula, marcando a reapropriação crítica de um arquétipo feminino consagrado pela cultura brasileira, o conto *Vinte anos de amélia* emprega o termo em minúscula, aproximando-o de uma categoria comum e desindividualizada. Essa

opção não se vincula à grafia presente na canção original de Mário Lago e Ataulfo Alves, que registra “Amélia” com inicial maiúscula, mas ao modo como cada criação contemporânea reinscreve e tensiona o imaginário construído em torno desse nome, contribuindo para sua ressignificação.

Desse modo, a análise comparativa entre *Desconstruindo Amélia*, composição de Pitty e Martin Mendonça, e *Vinte anos de amélia*, conto de Alciene Ribeiro Leite, evidencia uma releitura crítica do arquétipo feminino tradicional à luz das pautas feministas. As obras revelam a intenção de desconstruir um conceito de mulher cristalizado na cultura patriarcal e de propor uma nova perspectiva identitária. Nota-se, assim, a preocupação em ressignificar o termo “Amélia”, transformando-o em símbolo de descoberta, ruptura e emancipação.

## Considerações finais

Tendo em vista a análise comparativa realizada entre a composição musical e a obra literária, verifica-se o diálogo que ambas as artes estabelecem a partir de uma perspectiva intertextual, capaz de favorecer a reflexão sobre diferentes temas e realidades. A música e a literatura funcionam, assim, como instrumentos fundamentais para a construção e a ressignificação de pensamentos. Nesse contexto, o estudo comparativo entre a letra da canção *Desconstruindo Amélia*, de Pitty e Martin Mendonça, e o conto *Vinte anos de amélia*, da escritora mineira Alciene Ribeiro Leite, evidencia discussões relevantes acerca da luta e das conquistas femininas.

Apesar da distância temporal que separa as duas obras — a primeira composta e lançada em 2009 e a segunda escrita entre os anos de 1975 e 1976 —, ambas revelam a preocupação em desconstruir o conceito de Amélia, propondo uma atualização do sentido de ser mulher a partir das pautas dos movimentos feministas.

Nessa perspectiva, observa-se que a canção e o texto literário se encontram em sintonia, sobretudo por comunicarem, de maneira imagética, sonora e poética, aspectos da realidade social. A análise comparativa apresentada permite constatar aproximações e contrastes entre as duas formas de expressão artística, demonstrando como ambas contribuem para a representação e a reflexão sobre a identidade feminina.

Por fim, destaca-se a forma como os compositores e a escritora captam o cotidiano do universo feminino, revelando as dificuldades, os obstáculos e os ditames de uma sociedade que ainda tende a objetificar a mulher. Entretanto, em ambas as produções, prevalecem a liberdade, o empoderamento e a autonomia feminina, que se contrapõem à visão estereotipada herdada do passado.

## Referências

- ALVES, A; LAGO, M. Ai, que saudade da Amélia. In: *Pra sempre agora*. Intérprete: Itamar Assumpção. Paradoxx Music, 1996.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Tradução Sérgio Milliet. 4ª ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2019a.
- BEAUVOIR, S. *O segundo sexo: experiência vivida*. Tradução Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2019b.
- BORTOLATO, C. A. *A voz da mulher*: Alciene Ribeiro Leite, Blog da Pangeia, Editora Pangeia, 8 mar 2022. Disponível em: [https://editorapangeia.com.br/pt\\_br/a-voz-da-mulher-alciane-ribeiro-leite/](https://editorapangeia.com.br/pt_br/a-voz-da-mulher-alciane-ribeiro-leite/). Acesso em: 09 dez. 2025.
- BOURDIEU, P. *A dominação masculina: a condição feminina e a violência simbólica*. Tradução de Maria Helena Kühner. - 11ª ed. - Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro. Civilização brasileira, 2003.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHAL, T. F. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 2003.
- CARVALHO, J.; NADAL, P. Por que 8 de março é o Dia Internacional da Mulher? *Nova Escola*, 2023. Disponível em: <https://novaescola.org.br/conteudo/301/por-que-8-de-marco-e-o-dia-internacional-da-mulher>. Acesso em 08 dez. 2025.
- CISNE, M. *Feminismo e consciência de classe no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2015.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.
- DORNAS, N. F. Os sentidos de Amélia na canção Desconstruindo amélia. *Revista de Comunicação Dialógica*, n. 7, p. 4-24, 2022. DOI: <https://doi.org/10.12957/rcd.2022.65811>.
- FRANÇA, V. R. V. Comunicação e cultura: relações reflexivas em segundo grau. In: MARCHIORO, M (Org.). *Comunicação em interface com a cultura*. Rio de Janeiro: Difusão Editora, 2013.
- FARIA, A. B. Amélias: Imagens da Mulher de Verdade na Canção de Ataulfo Alves. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n. 6, 2014. Disponível em: [www.rbec.ect.ufrn.br](http://www.rbec.ect.ufrn.br). Acesso em: 23 ago. 2023.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Editora UFMG, 2003.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semi-análise*. 2. ed. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LEITE, A. R. *Mulher Explícita*. Uberlândia: Editora Pangeia, 2019.
- LOURO, G. L. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- MATOS, M; PARADIS, C. G. Desafios à despatriarcalização do Estado brasileiro. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 43, p. 57-118, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8645109>. Acesso em: 10 dez. 2025.
- MONTAÑO, C; DURIGUETTO, M. L. *Estado, classe e movimento social*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

PITTY; MENDONÇA, M. Desconstruindo Amélia. In: Chiaroscuro. Faixa 7. Prod. Rafael Ramos. São Paulo: Deckdisc, 2009. Disponível em: <https://youtu.be/H-26q55cJoo?si=Gaxawt8Y5JLhq0Kv>. Acesso em 07 dez. 2025.

RAGO, M. 'Estar na hora do mundo': subjetividade e política em Foucault e nos feminismos. *Interface*, v. 23, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/ccCCbt4pcXx4CTWhX8JnBmc/?lang=pt>. Acesso em: 08 dez. 2025.

SAFFIOTI, H. *O poder do Macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SILVA, G. C. C. da; *et al.* A mulher e sua posição na sociedade: da antiguidade aos dias atuais. *Rev. SBPH*, v. 8, n. 2, p. 65-76, 2005.

SOUZA, F. M. L. *Algumas reflexões acerca de gênero: uma perspectiva marxista*. 2013. Disponível em: <https://semanaecopol.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/10/gt-2-fc3a1rida-maressa-loureiro-e-souza-algumas-reflexc3b5es-acerca-de-gc3aanero.pdf>. Acesso em: 09 dez. 2025.

SUPLEMENTO LITERÁRIO DE MINAS GERAIS, setembro/outubro de 2019. Edição nº 1386. Disponível em: <https://www.unifal-mg.edu.br/portal/wp-content/uploads/sites/52/2020/12/68-setembro-outubro-1386-1.pdf>. Acesso em 08 dez. 2025.

Artigo / Article

# O amor como ruptura do ciclo de violência em *Corpo Desfeito*, de Jarid Arraes

*Love as a break in the cycle of violence in Corpo Desfeito, by Jarid Arraes*

**Natália Bobadilha Colombelli** 

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil  
nataliabcolombelli@gmail.com  
<https://orcid.org/0009-0007-0872-3579>

**Susylene Dias de Araujo** 

Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Brasil  
susylene@uems.br  
<https://orcid.org/0000-0002-4562-6096>

Recebido em: 19/04/2025 | Aprovado em: 06/10/2025

## Resumo

Este estudo explora o papel do amor como fator de superação da violência intergeracional na vida da protagonista Amanda, do livro *Corpo Desfeito*, de Jarid Arraes (2022). Focado na relação entre Amanda e Jéssica, o trabalho investiga de que forma esse afeto opera como uma força disruptiva no ciclo de violência transmitido por gerações. A análise considera o cronotopo do romance, conforme conceito desenvolvido por Bakhtin (1993), em que o tempo da pré-adolescência e os espaços familiares restritivos servem como pano de fundo simbólico para as dinâmicas de opressão e resistência da personagem. Embasado nos conceitos de “justiça familiar” e “lealdade” de Boszormenyi-Nagy e Spark (1983), bem como no conceito de “mito familiar” de Burche (1985), este estudo interpreta as imposições geracionais como mitos de controle e abuso que configuram o desenvolvimento psicológico de Amanda. O método qualitativo e interpretativo mostra que, ao construir um vínculo afetivo genuíno com Jéssica, Amanda reconfigura o ambiente emocional ao seu redor, resistindo aos padrões de violência e questionando a normalização da agressão como sinônimo de amor. Conclui-se que a experiência de um afeto autêntico permite a Amanda reinterpretar o significado de amor e identidade, e, assim, romper com o legado de opressão.

**Palavras-chave:** Transgeracional • Cronotopo • Literatura de autoria feminina



## Abstract

This study explores the role of love as a factor in overcoming intergenerational violence in the life of the protagonist Amanda, from the book *Corpo Desfeito* (Dismembered Body) by Jarid Arraes (2022). Focused on the relationship between Amanda and Jéssica, the work investigates how this affection operates as a disruptive force in the cycle of violence transmitted across generations. The analysis considers the novel's chronotope, according to the concept developed by Bakhtin (1993), where the time of pre-adolescence and restrictive family spaces serve as a symbolic backdrop for the character's dynamics of oppression and resistance. Grounded in the concepts of 'family justice' and 'loyalty' by Boszormenyi-Nagy and Spark (1983), as well as the concept of 'family myth' by Burche (1985), this study interprets generational impositions as myths of control and abuse that shape Amanda's psychological development. The qualitative and interpretive method shows that, by building a genuine affective bond with Jéssica, Amanda reconfigures the emotional environment around her, resisting patterns of violence and questioning the normalization of aggression as synonymous with love. It is concluded that the experience of authentic affection allows Amanda to reinterpret the meaning of love and identity, and thus, break the legacy of oppression.

**Keywords:** Transgenerational • Chronotope • Literature by Female Authors

## Considerações iniciais

O estudo da transmissão geracional é moderadamente recente; nele, diversos estudiosos da psicologia buscam compreender e teorizar esse processo — Boszormenyi-Nagy e Spark (1983), Bucher (1985), Abraham e Török (1995), Bareicha e Ribeiro (2008), Neves e Penso (2008) e Oliveira e Ramos (2008) —, principalmente, quando se trata do trauma provocado pela violência. Acompanhado ao estudo, há o aprofundamento nas causas, isto é, a procura por responsabilidade de fatores que alimentaram e ainda alimentam a passagem comportamental na sociedade. Além disso, a produção de pesquisas desse conceito relacionado à literatura nacional é escassa, ainda mais quando há a delimitação de uma obra muito recente como *Corpo Desfeito*, de Jarid Arraes (2022).

A busca pelo rompimento de comportamentos agressivos transmitidos de uma geração para outra é de suma importância para a sociedade, em vista de ser algo problemático e que sustenta o ciclo de violência contra a comunidade LGBTQIAPN+. Enquadrar o amor lésbico presente na obra como evento essencial para a interrupção desse comportamento na vida da protagonista da obra supracitada, evidencia a força que o amor tem na vida das pessoas – em destaque, a relação romântica entre duas mulheres, devido à quantidade de preconceito enraizado na população brasileira que inferioriza e oprime membros dessa comunidade.

A opressão contra mulheres LGBTQIAPN+ possui raízes históricas que se fundem com as origens do patriarcado e do capitalismo, sistemas que se entrelaçam e se reforçam

mutuamente. Em *Mulheres, Raça e Classe*, Angela Davis (2016) expõe como o capitalismo se alicerçou na exploração de mulheres e minorias, justificando essas desigualdades com argumentos racistas, sexistas e, posteriormente, heteronormativos, para garantir a manutenção de uma ordem social e econômica. Assim, o papel da mulher foi moldado dentro da lógica do trabalho reprodutivo e subjugado, sendo a sexualidade feminina rigidamente controlada para atender aos interesses do sistema. Monique Wittig (2022), em *O Pensamento Hetero e Outros Ensaios*, critica essa estrutura ao argumentar que o patriarcado e o capitalismo dependem da imposição de uma norma heterossexual e incentivam a lesbofobia e a misoginia contra mulheres dissidentes, transformando-as em ferramentas de repressão ideológica e material e reforçando a ideia de que a independência feminina – tanto econômica quanto sexual – ameaça a ordem estabelecida. Dessa maneira, a emancipação das mulheres LGBTQIAPN+ é uma resistência que questiona a base dessas estruturas opressivas, expondo a hipocrisia de um sistema que defende a “liberdade” enquanto restringe corpos e identidades à lógica de mercado e à subserviência patriarcal.

Tendo em perspectiva a teoria do cronotopo, proposto por Bakhtin (1993), em que o tempo e o espaço são elementos fundamentais para a consolidação da narrativa, a ambientação dos momentos de violência, somada à linha temporal dos acontecimentos, contribui integralmente para a composição do enredo e caracterização dos personagens. Assim, o espaço-tempo se torna fundamental para o nascimento, perpetuação e rompimento do ciclo de violência geracional experienciado por Amanda, tal como componente primordial para a sua formação como indivíduo, constituindo a sua concepção de ética, valores, preferências e crenças.

Na parte inicial da pesquisa, apresentamos uma contextualização dos estudos sobre a transmissão geracional, além da teoria baseada na vertente psicanalítica e sistêmica da psicologia. Em seguida, será exposto o conceito de cronotopo, sintetizado por Mikhail Bakhtin (1993) em seu livro *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*, utilizado como base para identificar o início e perpetuação da violência experienciados pelas personagens Amanda e Jéssica, assim como os momentos que despertaram o rompimento do ciclo geracional estabelecido.

## 1 Transmissão geracional - um breve recorte histórico e teórico

O ponto de partida do desenvolvimento da teoria de transgeracionalidade de eventos se deu a partir de Sigmund Freud, por meio da obra *Estudos sobre a Histeria*, coescrito com Josef Breuer (Antunes, 2003). Nessa obra, os autores exploram como eventos traumáticos podem ser reprimidos pela memória. Freud ainda propõe a cura por meio da “revivência” da experiência traumática, o que se soma a outro trabalho no qual o psicanalista aborda o trauma e seus impactos na vida do indivíduo. Em *Além do Princípio do Prazer*, propôs o conceito da “compulsão à repetição”, caracterizada pela repetição de experiências traumáticas no inconsciente e é crucial para entender a visão de Freud sobre o trauma, pois ele sugere que,

além do princípio do prazer, há um impulso inconsciente de retornar às experiências dolorosas como forma de lidar com elas (Antunes, 2003).

Embora o trabalho de Freud não tenha ênfase na ressonância de traumas entre gerações, foi fundamental para instigar uma pesquisa investigativa referente à temática. Esse estudo foi, posteriormente, retomado e adequado ao ponto de vista de Ferenczi (1933), em *Confusão de língua entre os adultos e a criança*. De acordo com o autor, a existência de um fator exterior e real enfatiza que o trauma patológico surge de um evento traumático concreto que envolve a criança e um adulto, especialmente em contextos de abuso.

Ferenczi argumenta que o trauma infantil surge de uma “confusão de línguas” entre a criança e o adulto, em que a criança se expressa na linguagem da ternura, mas o adulto responde com a linguagem da paixão, de teor sexual ou genital, incompreensível para a criança. Essa interação configura uma invasão emocional que gera culpa na criança, pois o adulto projeta essa culpa e desmente sua experiência, negando sua realidade e invalidando suas percepções. Tal negação provoca uma ruptura profunda na psique infantil, impedindo a criança de introjetar o evento como uma experiência integrada à sua identidade. Sem validação e apoio, o processo de elaboração emocional é bloqueado, levando à adoção inconsciente de comportamentos do agressor como mecanismo de defesa – fenômeno que Ferenczi (1933, p. 102) descreve como “identificação com o agressor”.

O trauma, não processado ou verbalizado, permanece “incorporado” de forma somática, com possíveis manifestações físicas e psicológicas que refletem essa experiência reprimida e não elaborada. O processo de incorporação (Abraham; Török, 1995) busca substituir a introjeção – anteriormente apontada por Ferenczi (1933) –, já que o trauma não pode ser processado e integrado na psique de forma natural. O trauma, para Abraham e Török (1995), impede o processo normal de introjeção: em vez de permitir que a pessoa assimile a experiência e cresça a partir dela, o trauma bloqueia o desenvolvimento psíquico, interrompendo o que os autores chamam de “alargamento” (expansão e adaptação da psique). Dessa forma, os traumas não resolvidos em uma geração (especialmente os não simbolizados ou “em segredo”) reverberam em gerações posteriores como enigmas ou “fantasmas” que carregam aspectos inexplicáveis. Isso reflete a ideia de que um trauma não processado tende a se perpetuar.

Os trabalhos elaborados por Freud, Ferenczi, Abraham e Török foram essenciais para estabelecer uma base teórica do trauma (Antunes, 2003). No entanto, a abordagem psicanalítica clássica limita-se dentro das regulamentações psíquicas individuais, sem considerar as relações coletivas (Boszormenyi-Nagy; Spark, 1983a). Assim, surge o interesse em se aprofundar nas interações externas - nas convivências familiares, em específico - por parte da abordagem sistêmica, em que houve de fato o pioneirismo das dinâmicas entre gerações, “identificando as transmissões, as heranças passadas, aceitas ou rejeitadas” (Bucher-Maluschke, 2008, p. 78).

Ivan Boszormenyi-Nagy e Geraldine M. Spark (1983), na obra *Lealtades Invisíveis: Reciprocidad en terapia familiar intergeneracional*, apresentam conceitos importantes que

envolvem a dinâmica intergeracional da família: a “justiça familiar”, “lealdade” e “parentificação”. A ideia de “justiça” consiste no equilíbrio nas relações familiares, em que cada membro deve receber e dar apoio de forma justa. Quando há um desequilíbrio – como abuso ou abandono – surgem ressentimentos que podem ser transmitidos por gerações. Contribuindo com isso, a concepção de “lealdade” refere-se às obrigações emocionais inconscientes que cada pessoa sente para com a família. Algumas lealdades são saudáveis, mas outras, chamadas de “lealdades invisíveis”, podem levar um membro a perpetuar padrões prejudiciais para manter o vínculo com a família. Para finalizar, a “parentificação” equivale à projeção de um papel parental ao herdeiro, no qual a criança assume as responsabilidades do adulto e se sobrecarrega, gerando problemas emocionais e psicológicos.

Esses conceitos ajudam a compreender a transmissão geracional de traumas e obrigações, permitindo identificar os ciclos de sofrimento que impactam a vida dos indivíduos. No caso de *Corpo Desfeito* (Arraes, 2022), a protagonista vive em um ambiente familiar onde é constantemente invalidada e violada em sua integridade. Esses processos de desvalorização e falta de apoio perpetuam um contexto tóxico, em que a “Justiça Familiar” é corrompida, e as “lealdades invisíveis” aprisionam a personagem a um ciclo de violência e dor emocional que precisa ser rompido para que ela se liberte desse legado opressor.

## 2 O Cronotopo segundo Bakhtin

Para Bakhtin (1997), o ser humano possui a habilidade de observar os elementos visíveis e invisíveis ao seu redor, percebendo-os como processo em formação, em vez de uma característica física e imutável. O tempo, aqui, ganha destaque, já que esse componente, natural e constante, não se traduz apenas como cronológico para a ótica humana, mas como algo que se manifesta fisicamente e que deixa sinais no espaço. Ao analisar o mundo ao seu redor, o observador percebe o espaço não apenas como um cenário físico, mas como o local que carrega “as marcas visíveis da atividade criadora do homem... O artista decifra nelas os desígnios mais complexos do homem, das gerações, das épocas, dos povos, dos grupos e das classes sociais” (Bakhtin, 1997, p. 244).

Portanto, tal perspectiva reflete-se na análise do romance, como observado por Bakhtin ao discutir *Wilhelm Meister*, em que o espaço deixa de ser um pano de fundo inerte para se tornar um eixo dinâmico que impulsiona a narrativa e reflete as mudanças das gerações e épocas. Assim, tanto na observação do cotidiano quanto na estrutura narrativa, o espaço e o tempo se revelam como protagonistas de um constante processo de evolução e transformação:

O que, antes dele, servia de fundo sólido e imutável para todos os tipos de movimentos e mudanças, implica para Goethe um processo de evolução, encontra-se inteiramente penetrado de temporalidade e mostra-se mesmo essencialmente criador de movimento. Veremos mais adiante, na análise de *Wilhelm Meister*, que o que constituía habitualmente o pano de fundo sólido do romance, a grandeza constante, as premissas imóveis para a dinâmica de um enredo romanesco, torna-

se consubstancialmente portador do movimento, seu iniciador, torna-se centro organizador da dinâmica do enredo, graças ao qual o próprio enredo romanesco se modifica radicalmente (Bakhtin, 1997, p. 250).

A análise do teórico russo sobre o tempo e o espaço como elementos dinâmicos e transformadores na percepção humana e na narrativa conecta-se diretamente à noção de cronotopo, conceito que ele adaptou da teoria da relatividade de Einstein para a esfera artístico-literária. A compreensão do tempo e do espaço como inseparáveis e interdependentes, evidenciada no impacto desses elementos na organização narrativa de *Wilhelm Meister*, reflete a essência do cronotopo. Este, segundo Bakhtin (1993), atua como uma ferramenta analítica para compreender como tempo e espaço, em conjunto, estruturam o cenário narrativo, oferecendo sentido às ações, personagens e eventos. Assim, o cronotopo não apenas reforça a visão do autor sobre o caráter processual e histórico do espaço-tempo, mas também destaca sua centralidade na construção literária, transformando o espaço e o tempo em protagonistas que moldam e impulsionam o enredo.

O cronotopo não é apenas o pano de fundo ou cenário; ele configura a estrutura de todo o universo narrativo e se relaciona diretamente com as ações dos personagens e com o enredo. Por exemplo, no romance de aventura, o cronotopo de “viagem” não só define a progressão temporal e espacial da narrativa, mas também marca o desenvolvimento do herói e de sua jornada. Assim, o cronotopo, enquanto uma categoria “conteudístico-formal”, atua como um princípio organizador que influencia diretamente a representação do indivíduo na literatura, uma vez que as experiências e ações dos personagens são moldadas pela relação entre tempo e espaço específica a cada gênero:

Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinados justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica (Bakhtin, 1993, p. 212).

Somado à figura do indivíduo, o corpo humano é um elemento central na análise do grotesco de Bakhtin (1993), sendo representado não apenas como uma entidade física, mas como um símbolo de transformação, interação e renovação. O corpo, especialmente em sua dimensão grotesca, está intimamente ligado ao tempo e ao espaço, já que suas mudanças e interações manifestam os processos dinâmicos da vida. O corpo grotesco, como visto no ensaio *Rabelais* (Bakhtin, 1993) é fluido, refletindo uma constante evolução e interação com o ambiente que o circunda. Essa visão dialoga diretamente com o conceito de cronotopo, cujo espaço e tempo são inseparáveis e determinam o universo narrativo, funcionando como o eixo que estrutura a relação entre personagens, enredo e mundo.

No cronotopo, tempo e espaço não são apenas coordenadas externas, mas elementos intrínsecos ao desenvolvimento das ações e experiências humanas. Assim como o corpo grotesco é um território de encontro entre o biológico e o social, o cronotopo representa o palco

em que a narrativa toma forma, unindo o movimento dos personagens às transformações do espaço-tempo. Em ambos os casos, há uma ênfase na dinâmica e na interconexão: o corpo em transformação é uma manifestação visível do cronotopo, onde o tempo se materializa e o espaço se humaniza.

Dessa forma, o autor afirma que não se pretende “a totalidade nem a precisão das formulações teóricas e definições” (Bakhtin, 1993, p. 212) e reconhece que as ideias sobre o cronotopo ainda estão em desenvolvimento, sendo flexíveis e adaptáveis conforme novos estudos. Isso permite a aplicação do conceito a obras contemporâneas, como *Corpo Desfeito* (Arraes, 2022), em que o cronotopo emerge como um elemento crucial para compreender como tempo e espaço moldam diretamente o enredo e os personagens. A trajetória de Amanda, assim como seu corpo, por exemplo, é profundamente marcada pelos espaços que ela ocupa e pelas temporalidades que a atravessam, reforçando a ideia de que o cronotopo é essencial para decifrar as dinâmicas narrativas e as relações humanas.

### 3 O corpo desfeito de Amanda

O romance *Corpo Desfeito* apresenta uma narrativa marcante sobre Amanda, uma menina de doze anos que, após a perda da mãe Fabiana – chamada carinhosamente de “mainha” –, se vê sob o domínio opressivo da avó Marlene. Ambientado no interior do Ceará, o livro retrata a vida de Amanda em um lar onde as relações familiares são marcadas pela violência, substituindo o afeto e carinho por frustração, rigidez, frieza e crueldade.

À vista do leitor, a casa de Amanda é o verdadeiro inferno, sustentado por humilhações e amarguras. Jorge, seu avô, é representado como um homem violento e alcoolista, responsável por diversos episódios de agressão contra a personagem Marlene. O nascimento de Fabiana intensificou essa violência, pois Jorge acreditava que a filha não era sua e rejeitava completamente a paternidade, tornando mais um motivo para despejar insultos e agredir a esposa. Apesar do constante desprezo e humilhação por parte do pai ao longo dos anos, enquanto Fabiana crescia, era orientada pela mãe a satisfazer as vontades dele, como se tivesse que buscar a validação e se humilhar para conseguir qualquer sinal de aprovação na relação:

Mainha fazia desenhos, entregava o café numa bandeja, levava e trazia copos de água, ficava em pé ao lado da mesa com uma jarra de leite quente para molhar o cuscuz, dizia que o amava, todas essas coisas que crianças rejeitadas se esforçam para fazer antes que a refeição seja aceita (Arraes, 2022, p. 28).

Apesar dos esforços de Marlene para estabelecer ao menos uma conexão entre Jorge e Fabiana, suas tentativas eram sempre infrutíferas. Ele desprezava tudo o que ela representava, e esse ódio se refletia diretamente nas atitudes de Marlene para com a filha. Convencido de uma suposta traição de Marlene, Jorge rejeitava Fabiana completamente, criando um ciclo de violência que se perpetuaria através das gerações. Ele não apenas agredia Marlene, mas também desumanizava Fabiana, deixando-a passar fome, sofrendo assaduras ao impedir a troca de



fraldas (justificando como uma medida de “economia”) e submetendo-a a constantes abusos emocionais e físicos. Incapaz de enfrentar o marido, Marlene transferia suas frustrações para Fabiana, reforçando, assim, um ciclo de violência que, mais tarde, se voltaria contra Amanda. Nesse contexto, a lealdade de Marlene por Jorge torna-se evidente, pois sua devoção enquanto esposa era tamanha que, ao ser confrontada sobre sua fidelidade, ela acabava transmitindo a culpa imposta pelo marido à filha. Essa dinâmica ilustra uma ideia central: a lealdade dentro das famílias cria um senso de dever e equilíbrio ético, regulando o comportamento dos membros por meio de um sistema de obrigações onde culpas e desejos de justiça se entrelaçam. Quando as obrigações não são cumpridas – como Marlene não cumpre seu papel de esposa ao desagradar a Jorge –, surge o sentimento de culpa, que funciona como força secundária de regulação, equilibrando o sistema familiar (Boszormenyi-Nagy; Spark, 1983b).

Marcado pelo cenário da casa da família de Amanda, na qual Fabiana é criada pela mãe na infância, o espaço e o tempo são essenciais para entender o nascimento da violência intergeracional. A cidade de Juazeiro, no Ceará, é descrita com uma forte cultura religiosa, onde Amanda relata a cidade que estava em “tempo de romaria” com “toda aquela gente reunida a pedir seus próprios milagres ao Padre Cícero” (Arraes, 2022, p. 36), que conta com a presença constante de figuras de santos – inclusive, a da sua própria mãe – desde o início da narrativa e, em conjunto com as restrições econômicas vividas pelo núcleo familiar, evidenciam um meio delimitado pelo catolicismo e vulnerabilidade (Arraes, 2022). Somado a isso, o contexto temporal inclui uma era marcada por expectativas rígidas de fidelidade e honra familiar, reforçando o comportamento autoritário e abusivo de Jorge, que canaliza suas frustrações pessoais e desconfianças sobre Fabiana e Marlene. Nesse sentido, o tempo da infância não é apenas uma fase de inocência, mas também um período em que a ausência de proteção e afeto direcionados à Fabiana criam marcas profundas. Esse período inicial é carregado de desigualdades de poder e controle, com regras que não são verbalizadas, mas internalizadas através das experiências repetitivas de violência e abandono, e que definem como Fabiana lidará com as futuras relações familiares. A delimitação temporal (infância de Fabiana) e espacial (casa familiar) caracterizam o cronotopo da origem do ciclo de violência.

A religiosidade e o mito familiar na narrativa, assim como nas teorias de Bucher (1985), se conectam ao atuar como sistemas de crenças que reforçam e perpetuam a violência intergeracional. Arraes (2022) apresenta a religiosidade como um mecanismo de alienação que legitima tanto o início do ciclo de violência quanto sua continuidade. Esse elemento dialoga com o conceito de mito familiar abordado por Bucher, que define:

O mito familiar é um “sistema de crenças” que diz respeito aos membros de uma família, seus papéis e suas atribuições em suas transações recíprocas; é constituído de “convicções compartilhadas” pelo conjunto das pessoas que integram esse sistema e são “aceitas a priori” mesmo quando irreais, como se fosse uma coisa sagrada e tabu; - algo que ninguém questionará, e, muito menos, desafiará; quando um ou mais de seus membros reconhecem os aspectos de falsidade e de ilusão presentes no mito, isto fica em “segredo”; — serve como um mecanismo homeostático, tendo por função manter a coesão grupal e fortalecer a manutenção

de papéis sociais de cada um dos membros do grupo. Por essa razão, dificulta e até impede o sistema familiar de se deteriorar ou até de se destruir (Bucher, 1985, p. 111).

Com o nascimento de Amanda durante a adolescência de Fabiana, a dinâmica familiar se torna ainda mais pesada para a jovem mãe. Fabiana assume diversos trabalhos para sustentar a casa e a filha, perpetuando padrões violentos já presentes na sua relação com Jorge. Embora Amanda seja sua neta, Jorge não enxerga nela traços de Fabiana ou Marlene, o que cria uma relação tolerável com a menina, ainda que sem carinho. Ele continua a humilhar Fabiana, enquanto Amanda, observando de perto, reprova a postura passiva da mãe. Ironicamente, após a morte de Jorge e Fabiana, a personagem passa a se submeter às mesmas humilhações de Marlene, enfrentando o mesmo tratamento hostil e negligente que a mãe sofrera: fome, agressões físicas e psicológicas, além da privação de cuidados básicos.

O ponto de partida para a intensificação dos abusos foi a crença de Marlene de que, após a morte, Fabiana teria se tornado uma santa que ditava regras para a vida dela e de Amanda. Essas supostas “ordens divinas” impunham um controle rígido e absoluto sobre a neta, privando-a de qualquer forma de diversão e de oportunidades para desenvolver sua própria identidade. Sob a justificativa de seguir essas regras, Marlene interfere na integridade de Amanda enquanto criança, limitando suas vivências e liberdade. Do ponto de vista do leitor, esses mandamentos simbolizam o ápice do autoritarismo e da privação:

Usar somente vestidos azuis.  
Calçar somente sandálias de couro marrom.  
Não cortar o cabelo.  
Manter o cabelo preso.  
Tomar três banhos por dia. Manhã, tarde e noite.  
É proibido ouvir música.  
É proibido assistir televisão e filmes.  
É proibido ter contato com qualquer tipo de material impróprio.  
É proibido tocar em si mesma de maneira imprópria.  
É proibido ser tocada por rapazes de maneira imprópria.  
É proibido ter amigos meninos, rapazes ou homens.  
É proibido tocar meninos, rapazes ou homens de maneira imprópria.  
É obrigatório praticar a reza de domingo.  
É obrigatório seguir todas as etapas da Purificação.  
É obrigatório rezar todos os dias. Durante os banhos, ao acordar e antes de dormir.  
As etapas da Purificação devem ser iniciadas com o banho.  
Somente o sabão de coco é permitido.  
Os cabelos sempre devem ser lavados primeiro.  
O banho não deve durar mais do que dez minutos, para que não haja contato impróprio com o corpo.  
A porta do banheiro deve ser mantida aberta, para evitar atitudes impróprias.  
Após o banho, se vestir e se calçar.  
No domingo de reza, seguir a ordem: tomar banho, tirar a toalha, ajoelhar diante do oratório, repetir a reza.  
Ao fim da reza se vestir e se calçar.

Essas doutrinas se aplicam à minha filha Amanda.  
É obrigação de minha mãe Marlene cuidar para que as doutrinas sejam respeitadas e seguidas (Arraes, 2022, p. 70-71)

O uso do imperativo e da voz ativa nesse trecho reforça o tom autoritário e opressivo das normas impostas. O imperativo marca ordens diretas e inquestionáveis, evidenciando uma relação de poder em que o indivíduo submetido não possui escolha ou agência. Já a voz ativa, com seus sujeitos claramente identificados — “É obrigatório”, “É proibido” —, contribui para a construção de um discurso normativo inflexível, no qual as ações são determinadas por regras externas e não pela vontade da personagem. Além disso, a repetição das proibições e obrigações cria um efeito de sobrecarga, enfatizando o controle absoluto sobre o corpo e os comportamentos de Amanda. Esse conjunto linguístico denuncia a violência simbólica e física que perpassa as relações de poder no texto, tornando o corpo da personagem um território de dominação, vigilância e punição.

A “purificação” que Marlene impõe à Amanda representa um mecanismo de controle que transcende o físico e atua diretamente sobre a psique da personagem, refletindo a transgeracionalidade da violência e o papel central do cronotopo familiar nessa obra. As punições de Amanda, aplicadas sob o mínimo pretexto de desconfiança ou erro, revelam uma dinâmica em que a violência física é usada para incutir vergonha e submissão, transformando-se em uma forma de violência psicológica que constrói e destrói a dignidade da personagem. Esse ambiente, marcado por um espaço fechado e opressor — a casa, e por um tempo vivido na infância — torna-se o cenário ideal para a continuidade do ciclo de abuso.

A perspectiva de transgeracionalidade, baseada nas teorias de Boszormenyi-Nagy e Spark (1983c), sugere que traumas, culpas e padrões de comportamento podem ser inconscientemente transmitidos de geração em geração, nas quais a lealdade à família frequentemente impõe papéis e condutas nocivas, reforçando a repetição de abusos passados. Assim, o cronotopo familiar aqui age como o “berço da violência”, um espaço-tempo específico que permite não apenas a propagação, mas também a normalização de padrões violentos entre as gerações:

Ajoelhada de frente para a parede, nem mesmo tinha certeza se alguém me via. Era uma forma de machucar meu corpo, mas a ferida criava casca direto na minha mente, onde minhas vergonhas se buliam. Naquela posição, eu não era insignificante, mas o contrário, era cheia de significados. E vó sabia quando parar. Deixava o tempo exato para que eu me recuperasse e conseguisse me aprumar e fingir pelos dias seguintes, quando minhas pernas estariam cobertas pela farda (Arraes, 2022, p. 44).

Esse sofrimento contínuo molda a visão de Amanda sobre o mundo e o amor, que ela inicialmente associa ao sacrifício e à submissão. Esse entendimento deturpado leva-a a crer que “amar é como oferecer o corpo para ser punido” (Arraes, 2022, p. 9). Ao longo do tempo, ela absorve a crença familiar de que o amor é sofrimento, uma entrega completa na qual “se dá tudo e não se pede nada” (Arraes, 2022, p. 38). Embora a relação entre Amanda e Fabiana não

seja caracterizada pelo afeto ideal, ainda assim existe entre elas um vínculo de companheirismo, alinhado ao conceito de amor presente na estrutura familiar de Amanda. Fabiana vê na filha uma espécie de confidente, alguém em quem despeja suas frustrações e emoções reprimidas, exigindo uma maturidade precoce de Amanda, que, com apenas doze anos, é forçada a suportar o peso de responsabilidades e emoções adultas.

Para Marlene, seguir os ritos que Fabiana lhe transmitia por meio de sonhos era mais do que uma prática religiosa; era uma demonstração de amor e de devoção. No entanto, ao perceber qualquer indício de transgressão nesses ritos, Marlene recorria à agressão física e psicológica como forma de impor obediência, reforçando a crença de que violência e controle eram componentes inseparáveis do amor. Essa visão, moldada pela convivência com Jorge, que usava da violência como meio de controle e demonstração de poder, levou Marlene a internalizar a agressão como um ato de lealdade e amor – uma manifestação distorcida do que se tornou o “mito familiar” (Bucher, 1985). Nesse contexto, o “amor” é entendido como sacrifício e submissão, valores que Marlene transmite a Amanda, sem distinguir a afetividade do controle abusivo.

A violência usada pela avó – com tapas, chinelo, cabo do chuveiro e até o aprisionamento da neta por dias – transcende a mera correção disciplinar ou a ideia de educação. Essas práticas violentas perpetuam uma dinâmica intergeracional de dominação e obediência, em que o amor é deturpado em submissão e humilhação, mantendo o ciclo de sofrimento. Essa relação pedagógica coercitiva também pode ser compreendida como um esforço para moldar indivíduos de acordo com parâmetros socialmente estabelecidos como ideais, reforçando padrões de comportamento e identidades considerados aceitáveis.

Conforme Guacira Lopes Louro (2000), a pedagogia atua profundamente na construção de identidades sociais, especialmente de gênero e sexual, indo além dos conteúdos programáticos. A autora ressalta que as marcas deixadas pela educação estão associadas a experiências cotidianas e extraordinárias vividas no ambiente educacional, envolvendo relações interpessoais e o controle dos corpos. No caso de *Corpo Desfeito*, Marlene aplica, de forma extrema, essa pedagogia do corpo normativo, utilizando a violência para impor padrões rígidos de comportamento que cerceiam a subjetividade e reforçam um modelo de feminilidade baseado na obediência e pureza. Embora Louro (2000) pense a produção pedagógica disciplinar majoritariamente no contexto escolar, é possível dialogar com sua teoria ao considerar o lar como um espaço de práticas pedagógicas coercitivas e de disciplinarização do corpo. Afinal, a pedagogia, em sua acepção ampla, manifesta-se em diversas instâncias de poder. Essa interconexão entre os espaços se torna ainda mais evidente quando se observa o impacto da pedagogia doméstica de Marlene no ambiente escolar: na escola, as marcas físicas e comportamentais impostas pela avó (religiosidade restritiva) restringem a liberdade de Amanda se expressar, de se descobrir e de ser quem ela realmente é, distanciando-a dos padrões de comportamento dos colegas. A diferença de sua subjetividade cerceada influencia diretamente o modo como ela é percebida nesse ambiente e como ela própria se enxerga, reforçando seu

sentimento de inadequação. Esse processo reflete diretamente as proposições de Louro (2000), pois demonstra como o ambiente educacional e as relações interpessoais ali estabelecidas atuam na regulação e produção das identidades, exercendo um controle sutil, mas poderoso, sobre o corpo e a subjetividade de Amanda através da percepção e da norma social internalizada.

Essas ações não apenas negam a autonomia de Amanda, mas também perpetuam um modelo de socialização que associa controle físico e emocional à formação de uma identidade “aceitável” aos olhos de uma sociedade patriarcal e punitiva. O ambiente familiar, nesse sentido, torna-se um espaço de escolarização informal, onde práticas violentas moldam corpos e subjetividades sob a lógica da exclusão e da normatização.

Além disso, a perpetuação da violência está alinhada à ideia de transgeracionalidade, onde traumas e comportamentos abusivos são transferidos entre gerações, criando uma cadeia de efeitos psicológicos e emocionais que se naturalizam ao longo do tempo, como observam Boszormenyi-Nagy e Spark (1983a). Assim, Marlene, ao replicar essa violência, afeta profundamente o desenvolvimento psicológico de Amanda, que passa a associar o afeto à obediência e ao sofrimento, fortalecendo a estrutura opressiva que governa suas relações familiares e a própria autopercepção.

Aqui, o tempo e o espaço avançam para a infância e adolescência de Amanda e o cenário permanece o mesmo: a casa e as práticas familiares rígidas de Marlene. Neste ponto, o cronotopo da perpetuação é exacerbado, pois Amanda vive no mesmo espaço onde o ciclo de violência teve origem, e a casa se torna novamente o palco de abusos que agora se voltam contra ela. As marcas temporais estabelecidas após a morte de Fabiana deixaram também seu registro na dinâmica familiar, em que Marlene assume o papel de “zeladora” dos ritos transmitidos por Fabiana e utiliza o ambiente da casa como espaço para reforçar as normas que sustentam a violência, ampliando a carga de sofrimento para Amanda.

Entre os momentos de dor, no entanto, há uma luz: o vínculo com Jéssica, sua amiga e primeiro amor, o qual representa um ponto de escape para Amanda, oferecendo-lhe conforto e alívio da realidade sufocante. Jéssica é descrita como uma presença acolhedora, alguém que escuta Amanda e está lá para apoiá-la, trazendo alegria para a vida da menina. A relação entre elas surge como um espaço de afeto e compreensão, um contraste à rigidez do lar de Amanda:

No fim do dia, com o corpo desfeito de tanto chorar, quis estar com Jéssica. Que suas risadas preenchessem todas as perfurações em mim. Porque ela tinha interesse pelas circunstâncias que formavam histórias. E sabia como abraçar de um jeito que me lembrava o carinho do remédio para catarro acumulado nos pulmões (Arraes, 2022, p. 58).

Ao considerar a relação entre Amanda e Jéssica, entende-se que o amor entre elas atua como uma reparação de uma dívida emocional não cumprida nas gerações anteriores. Segundo Boszormenyi-Nagy e Spark (1983b), a justiça familiar implica que as obrigações e os deveres sejam cumpridos de maneira equilibrada, de modo que a dívida emocional não seja passada de uma geração para outra. No caso de Amanda, a ausência de um vínculo afetivo saudável em

sua infância a colocou em uma situação de déficit emocional, marcado pela violência e pela falta de suporte familiar. Ao oferecer apoio e acolhimento incondicional a Amanda, Jéssica representa uma figura que restabelece o equilíbrio emocional rompido nas gerações anteriores.

Além disso, a teoria sugere que a lealdade transgeracional (Boszormenyi-Nagy; Spark, 1983c) contribui para a perpetuação de padrões de comportamento, em que os filhos inconscientemente repetem as experiências dos pais, a menos que haja uma intervenção. O vínculo entre Amanda e Jéssica se torna o principal motivador de quebra do ciclo de violência, pois reflete um movimento de recuperação de justiça dentro do sistema familiar, em que Jéssica representa a nova geração que desafia o padrão de abuso e violência. Ao estabelecer um relacionamento baseado no apoio mútuo, respeito e afeto, elas criaram um padrão de “obrigações” dentro de sua relação, afastando-se do antigo modelo de agressão e humilhação.

Esse processo pode ser visto como uma reparação emocional que motiva o rompimento das transações disfuncionais dentro da família de Amanda. Jéssica, ao não se submeter aos mesmos padrões de violência que caracterizavam a relação de Amanda com sua avó e mãe, se torna a agente de mudança que restaura a equidade e a justiça emocional, essenciais para a ruptura do ciclo de violência. Assim, o amor entre as duas representa uma forma de equilibrar as dívidas emocionais do passado e restaurar um sistema de obrigações baseado na cura emocional, ao invés da punição.

A análise dos momentos de conexão entre Amanda e Jéssica revela que o primeiro beijo funcionou como catalisador para o rompimento do ciclo de violência transgeracional. Desde o início, o afeto manifesta-se como algo livre, mútuo e desvinculado do abuso familiar. A presença de Jéssica no sítio, mesmo sob as condições de Marlene, introduz uma descontração que sutilmente afronta os critérios da avó. Tais encontros são cruciais para Amanda, que se reencontra no afeto de Jéssica, a qual age como um desafio direto a Marlene, demonstrando “nenhum medo das reações” (Arraes, 2022, p. 93) da matriarca.

A vulnerabilidade atinge seu ápice no curral. Amanda sente-se segura para se abrir sobre as violências de sua vida, surpreendendo-se por revelar mais do que pretendia ao confessar o sofrimento e a humilhação:

Contei muito mais do que achava que contaria. Falei do dia em que vó me obrigou a trocar de roupa na frente de toda a sala de aula, disse que vivia como uma pessoa escravizada e ainda me impressionava que vó me deixasse comer, já que gostava tanto de esfregar na minha cara que ela comprava cada caroço de arroz. Não falei que vivíamos sem luz e sem geladeira. Não contei da surra, nem do sonho (Arraes, 2022, p. 94).

Embora Jéssica tente consolar Amanda, o desalento persiste. O emocional da protagonista é dominado pelo autoquestionamento e pelo medo das consequências, levando-a a um limbo mental entre o desejo de liberdade e a culpa internalizada:

Onde estava a ideia infantil de que eu poderia ter coragem? Não encontrava sequer um impulso. Eu tinha medo das consequências. Era isso que me mantinha viva, o



medo das consequências. O que aconteceria se eu enfrentasse todas aquelas regras, se eu dissesse não, se não permitisse que vó fizesse todas aquelas coisas? Mainha ficaria decepcionada? Ainda me amaria, mesmo que eu não tomasse três banhos por dia, com a porta aberta, e se eu falasse com garotos para combinar um trabalho em grupo? Algum dia chegaria a se comunicar comigo? Essa é a dança da culpa. É assim que o corpo passa mensagens contraditórias. Uma delas diz que você não precisa sentir remorso, não deve tomar para si a responsabilidade do sofrimento que não causou, muito menos tem que conter suas vontades e seus desejos. Mas a outra mensagem é tão forte e tão bem-preparada, a que nega tudo o que foi dito antes. Ela advoga pela vergonha (Arraes, 2022, p. 95).

Entre a cumplicidade no curral e o estado psicológico repleto de confusão e trauma, estabeleceu-se o ambiente ideal para o ponto de quebra. O beijo motivado por Jéssica, carregado de simbolismo, permitiu que Amanda reconhecesse a possibilidade de um amor livre de abuso e controle, tornando-se o catalisador definitivo da ruptura do ciclo transgeracional.

A casa de Amanda configura-se como um sistema de controle minucioso, ressoando com as táticas de poder disciplinar de Foucault (2009). A vigilância de Marlene manifesta-se pela operação de poder no nível familiar, transformando a residência em um isolamento forçado. Esse espaço fechado visa cercar Amanda de influências externas que ameacem a autoridade da avó. Para impor a obediência total, Marlene emprega a vigilância constante e direta e o controle rígido sobre a rotina, dividindo e fiscalizando o espaço e o tempo da neta. As regras estritas e a supervisão são táticas que dividem e controlam o corpo e a alma da protagonista, anulando sua subjetividade. Essa disciplina se sustenta por uma punição para a menor das faltas: a correção não se limita à violência física, mas atinge as mínimas condutas, como desatenção, desvios no comportamento e repressão da sexualidade. No universo de Amanda, a desconformidade é imediatamente percebida como uma falha e corrigida continuamente para que ela se encaixe no modelo de feminilidade imposto. Assim, a casa representa uma prisão simbólica, onde o poder é exercido de maneira totalizante, perpetuando o ciclo de sofrimento.

A mudança para o sítio de Tia Margarete desencadeia a ruptura no ciclo de violência. Diferente da casa da avó, o sítio não está imbuído dessa vigilância totalizante e proporciona à Amanda o distanciamento da dinâmica opressiva, simbolizando uma abertura para novas experiências, onde o futuro se torna menos previsível e mais permeável à mudança. Quando Tia Margarete sugere que as meninas conheçam o curral, o local se transforma em um espaço-tempo seguro (cronotopo), onde Amanda e Jéssica podem compartilhar tanto suas dores quanto sua felicidade. Nesse ambiente distinto, as conversas abordam as imposições opressoras de Marlene e, simultaneamente, assuntos leves, construindo um momento de cumplicidade e apoio mútuo. Esse instante culmina no primeiro beijo, um ato que marca a descoberta de um afeto que se opõe diretamente às normas de obediência e submissão enraizadas em Amanda. O beijo com Jéssica torna-se, assim, uma força transformadora, capaz de romper o ciclo de violência e opressão:

Ao lado de um curral, debaixo do céu carregado de nuvens escuras, com as pernas cheias de terra e vacas mugindo perto de nós. Eu não sabia como beijar e nunca tinha imaginado que meu primeiro beijo seria com uma garota. A parte de ser uma garota até podia ser uma surpresa, mas meu primeiro beijo ser com Jéssica fazia todo sentido. (Arraes, 2022, p. 96).

Apesar de o beijo entre Amanda e Jéssica ser um momento de descoberta e afeto, ele rapidamente se converte em um episódio de violência brutal, culminando em uma das agressões mais severas que Amanda sofre na obra. Após o beijo, as duas correm pelo sítio sob o início de uma tempestade, retornando para casa ao anoitecer – um atraso que desencadeia o ápice da ira de Marlene. Nesse contexto, o cronotopo se transforma: o sítio, embora fisicamente distante do ambiente de repressão familiar, torna-se um espaço onde a liberdade e o afeto de Amanda são violentamente interrompidos pela punição:

Minhas pernas já estavam muito vermelhas e eu chorava alto, totalmente esquecida da existência de tia Margaret e de Jéssica. Eu soluçava tanto, me sentindo criança pequena de novo, que não conseguia pedir que tivesse pena de mim. Ela me bateu na cara com tapas, puxou meu cabelo de tantas formas diferentes que ficou com vários fios nas mãos, depois jogou as mechas no chão do banheiro. Quando bateu no meu rosto três vezes, pontuou o intervalo entre cada pancada com um você, precisa, obedecer. Me encostou contra a parede pressionando meus ombros, que estralaram, e tive muito medo de que ela fosse quebrar meus ossos. Olhou para o chuveiro e tirou a mangueirinha de plástico. Dobrou ao meio como um chicote e então eu me despeguei do meu corpo. Me enxerguei do canto do banheiro, toda mole, tentando me manter de pé segurando no registro do chuveiro. (Arraes, 2022, p. 97).

O cronotopo desse momento é caracterizado pela dualidade entre o sítio, um local teoricamente neutro e desprovido de lembranças traumáticas, e a casa da avó, que traz de volta a opressão. O tempo aqui é o da infância de Amanda, mas ele é marcado de maneira brutal pelo ciclo de violência que Marlene perpetua. Esse episódio simboliza como o ciclo de abuso persegue Amanda, mesmo em espaços aparentemente seguros, e evidencia o poder da avó de redefinir e apropriar-se do tempo e do espaço, marcando-os com violência e controle.

O primeiro beijo de Amanda representa mais do que um momento de descoberta amorosa; é um instante de ruptura emocional e esperança para a personagem, trazendo consigo o vislumbre de uma realidade onde o afeto não está associado à dor. No entanto, do ponto de vista de sua avó, Marlene, esse episódio é interpretado como um grave ato de desobediência e falta de devoção aos valores familiares. Esse contraste acirra a tensão dentro da casa e intensifica o controle e a violência que Marlene exerce sobre Amanda, mas também desperta na protagonista a possibilidade de um futuro diferente.

A relação com Jéssica reforça essa esperança, oferecendo a Amanda um tipo de afeto que ela nunca encontrou na família. Nos pensamentos da protagonista, capturados no trecho a seguir, o carinho de Jéssica se transforma em um refúgio imaginado, onde ela projeta o desejo de paz e liberdade. Amanda reflete:

Eu queria que todos os nossos dias fossem como aquela manhã colhendo frutas. Não com a dor que eu sentia, nem com as marcas. Só nós duas e uma rede, o vento que o mato filtra e entrega cheiroso. Não sei mais no que acredito, mas tenho medo. Queria que esses pensamentos parassem de interromper as outras coisas que quero dentro de minha cabeça (Arraes, 2022, p. 103).

Após esse momento crucial de fortalecimento interior, Amanda e Jéssica se encontram novamente, reforçando a conexão e apoio que compartilham. No Natal, combinam outro encontro, mas Marlene, ao ver Amanda com roupas que considera inapropriadas, responde com uma agressão extrema: aprisiona a neta no quarto de devoção à sua mãe, Fabiana, até o início do novo ano. Nesse ambiente de confinamento, Amanda é forçada a lidar com necessidades básicas em condições desumanas e a suportar o peso psicológico das memórias e imposições familiares representadas pelo quarto de Fabiana.

A situação se intensifica quando um pequeno soim (uma espécie de primata), que Amanda cuidava no quintal, entra no quarto e derruba a estátua de Fabiana. Esse incidente desencadeia a fúria de Marlene, que parte novamente para a agressão física. No entanto, ao contrário das vezes anteriores, Amanda agora resiste e enfrenta a avó, demonstrando uma força inédita e decisiva para romper o ciclo de submissão e violência. Como ela mesma expressa: “Saí do quarto só de calcinha, pingando sangue. Queria a roupa que eu gostava, a calça e a blusa. Estava pegando fogo, doida para revirar todas as coisas daquela casa até encontrar onde ela tinha enfurnado meu presente” (Arraes, 2022, p. 120).

Esse momento de confronto final representa a culminação da trajetória de resistência e autodescoberta de Amanda, marcada pela superação de um ciclo de violência profundamente enraizado. A partir de sua conexão com Jéssica, Amanda encontra uma força interior que nunca havia experimentado, o que a prepara para enfrentar Marlene e quebrar o padrão de submissão e obediência que caracterizou sua vida até então. Quando Amanda reage e se recusa a seguir as imposições da avó, ela rompe simbolicamente com o legado de agressão e dor transmitido por gerações.

O ato de desafiar Marlene, mesmo enquanto Amanda está ferida e marcada pelo abuso, é significativo. Ao exigir suas roupas preferidas e revolver a casa em busca de seus pertences, ela toma para si um direito à autonomia e à individualidade que lhe haviam sido negados. Esse comportamento traduz seu desejo de retomar o controle sobre sua própria história e de interromper o ciclo de violência, movendo-se da posição de vítima para a de alguém que reivindica seu lugar e seus sentimentos.

Mesmo após a agressão, Amanda demonstra uma resistência irreduzível que subverte a dinâmica de poder. O confronto faz a avó exibir-se “desolada”, mas Amanda desmascara a farsa, interpretando a expressão como terror de perder o controle: “Ela me encarou forçando uma expressão de coitada. Se a tristeza de seu rosto era real, só estava ali pela desolação que era perder sua autoridade.” (Arraes, 2022, p. 120). Após esse confronto, Marlene é encontrada morta no quarto um dia depois. O corpo descrito é perturbador: “Suas pernas estavam em cima

da cama e seu corpo caía pela metade virado de barriga para baixo. As mãos tocando o piso e o cabelo solto.” (Arraes, 2022, p. 121). A morte marca o fim do ciclo de opressão; o corpo desfeito da avó simboliza a desintegração do poder destrutivo, embora Amanda carregue as cicatrizes emocionais dessa vivência.

Assim, a partir da perspectiva transgeracional, o final do livro evidencia que, embora o ciclo de violência possa ser rompido, o impacto das experiências vividas continua a influenciar a protagonista. Esse ato de resistência, então, representa não apenas uma libertação momentânea, mas o início de um caminho de reconstrução e ressignificação de suas experiências.

## Considerações finais

O presente artigo buscou explorar o complexo processo de transmissão geracional de violência na obra *Corpo Desfeito*, de Jarid Arraes (2022), a partir das relações familiares de Amanda e suas antecessoras. Embasando-se nas teorias de transgeracionalidade de violência e justiça familiar, principalmente pelos estudos de Ivan Boszormenyi-Nagy e Geraldine M. Spark (1983), a análise se centrou em como dinâmicas disfuncionais são perpetuadas ao longo das gerações, alimentadas por crenças e lealdades internas, especialmente na interação entre avó, mãe e neta. Esse ciclo de violência foi identificado como um processo sistemático de transferência de traumas e abusos, reproduzidos como uma tentativa de manter um sistema familiar “equilibrado” em que os membros agem por obrigações internas e sentimentos de lealdade.

O conceito de cronotopo (Bakhtin, 1993) – o modo como o tempo e o espaço se organiza na narrativa – foi fundamental para localizar os momentos críticos de início, perpetuação e quebra do ciclo de violência. A obra, ao situar os abusos no espaço doméstico e em contextos temporais específicos, reflete como o ambiente familiar molda e sustenta as relações de poder e submissão. Nesse sentido, a casa de Amanda pode ser compreendida como um espaço de vigilância constante, em que as figuras autoritárias exercem controle contínuo sobre os membros mais vulneráveis. Essa dinâmica remete ao Poder Disciplinar de Foucault (2009), mecanismo em que o poder se manifesta por táticas minuciosas de controle dos corpos e do tempo, resultando em uma submissão duradoura. A casa, assim, transforma-se no local de “violência inicial”, onde o cronotopo caracteriza o tempo e o espaço como elementos formadores do trauma, cuja ressonância é sentida por Amanda.

A perpetuação da violência surge como uma continuidade desse cenário de abuso. Sob a perspectiva da teoria de Boszormenyi-Nagy e Spark (1983), que explora a justiça familiar e as obrigações herdadas, a violência transgeracional se aprofunda através de Marlene, que incorpora práticas abusivas e autoritárias sob a justificativa de devoção e obediência aos “ritos” estabelecidos pela família. A transmissão das lealdades distorcidas permite a manutenção de um “mito familiar”, conforme apontado por Bucher (1985), pelo qual os papéis de abuso e

submissão se consolidam e se tornam norma. Ao agredir e humilhar Amanda, Marlene acredita estar “educando” a neta, cumprindo, assim, as obrigações familiares que considera essenciais, numa tentativa de reproduzir o que entende como “amor” e “lealdade” herdados.

Para verificar a quebra do ciclo, foi analisado o vínculo afetivo entre Amanda e Jéssica, que constitui uma tentativa de subverter as normas disfuncionais do passado que se caracterizam pela violência verbal, física e emocional experienciada pela personagem. Amanda se percebe sozinha no ambiente familiar após a morte da mãe, sofrendo repressões violentas de Marlene - avó -, que também era agredida pelo marido. Contudo, baseando-se na justiça reparadora sugerida por Boszormenyi-Nagy e Spark (1983b), o amor entre as duas jovens se apresenta como um meio de restabelecer o equilíbrio emocional interrompido. Esse vínculo amoroso proporciona um novo tipo de lealdade, agora baseado em apoio mútuo e respeito, em contraste com a obediência forçada. Assim, o relacionamento com Jéssica representa uma ressignificação das obrigações familiares e uma ruptura com o “mito familiar” violento, reestruturando as bases emocionais e permitindo a Amanda construir uma nova identidade, livre das imposições destrutivas do passado.

Conclui-se, portanto, que a obra de Jarid Arraes oferece um retrato profundo da dinâmica de transmissão geracional de violência, utilizando elementos narrativos e simbólicos que ressaltam as relações de poder, as heranças familiares e as possibilidades de ruptura com ciclos disfuncionais. A relação entre Amanda e Jéssica se apresenta como um símbolo de resistência e reconstrução, desafiando não apenas as imposições familiares, mas também o próprio espaço opressivo em que essas imposições foram historicamente reproduzidas.

## Referências

- ABRAHAM, N.; TÖROK, M. *A casca e o núcleo*. Tradução Maria José R. Faria Coracini. Editora Escuta, 1995.
- ANTUNES, S. P. *Um caminho a partir do trauma*: o pensamento de Nicolas Abraham e Maria Torok. 2003; 89 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) — PUC do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
- ARRAES, J. *Corpo desfeito*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.
- BAKHTIN, M. M. Formas de tempo e de cronotopo no romance: Ensaio de poética histórica. In: BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. 3ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993, p. 211-362.
- BAKHTIN, M. M. O romance de educação na história do realismo. In: BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 221-276.
- BAREICHA, I. C.; RIBEIRO, M. A. Investigando a transgeracionalidade da violência intrafamiliar. In: COSTA, L. F.; PENSO, M. A. (Org.). *A transmissão geracional em diferentes contextos*: da pesquisa à intervenção. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2008, p. 251-281.
- BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. Fundamentos de la psicodinámica y de la dinámica relacional. In: BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. *Lealtades invisibles*: Reciprocidad en terapia familiar intergeneracional. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1983a, p.136-153.

BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. La justicia y la dinámica social. In: BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. *Lealtades Invisibles: Reciprocidad en terapia familiar intergeneracional*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1983b, p. 50-84.

BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. Lealtad. In: BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. *Lealtades Invisibles: Reciprocidad en terapia familiar intergeneracional*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1983c, p. 38-49.

BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. Parentalización. In: BOSZORMENYI-NAGY, I.; SPARK, G. M. *Lealtades Invisibles: Reciprocidad en terapia familiar intergeneracional*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1983d, p. 123-135.

BUCHER, J. S. N. F. *Mitos, segredos e ritos na família*. Brasília, 1985.

BUCHER-MALUSCHKE, J. Do transgeracional na perspectiva sistêmica à transmissão psíquica entre as gerações na perspectiva da psicanálise. In: COSTA, L. F. (Org.); PENSO, M. A. (Org.). *A transmissão geracional em diferentes contextos: da pesquisa à intervenção*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2008, p. 76-96.

DAVIS, A. *Mulheres, raça e classe*. Boitempo Editorial, 2016.

FERENCZI, S. *Análise de Crianças Com Adultos*. Madrid: Editora Espasa-Calpe S.A, 1931.

FERENCZI, S. Confusão de língua entre os adultos e a criança. In: FERENCZI, S. *Sándor Ferenczi: Obras completas, Psicanálise IV*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1933.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2009.

LOURO, G. L. *O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NEVES, V. L.; PENSO, M. A. Abuso sexual infantil e transgeracionalidade. In: COSTA, L. F.; PENSO, M. A. (Org.). *A transmissão geracional em diferentes contextos: da pesquisa à intervenção*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2008, p. 123-142.

OLIVEIRA, K. D. de; RAMOS, M. E. C. Transgeracionalidade percebida nos casos de maus-tratos. In: COSTA, L. F.; PENSO, M. A. (Org.). *A transmissão geracional em diferentes contextos: da pesquisa à intervenção*. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2008, p. 99-122.

WITTIG, M. *O pensamento hétero e outros ensaios*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2022.



Artigo / Article

# Relações de poder e de domínio a partir dos cronotopos interno e externo identificados em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus

*Power and dominance relations based on the internal and external chronotopes identified in "Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus"*

---

**Márcia Maria Fonteles Vasconcelos** 

Universidade Federal do Ceará, Brasil

Instituto Federal do Ceará, Brasil

marciafonteles0@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-9448-9991>

---

Recebido em: 30/03/2025 | Aprovado em: 20/09/2025

---

## Resumo

Escrever é representar tempos e espaços. É perpetuar, por meio da criatividade e das experiências, distintas realidades que se confundem com a ficção imagética construída pelo autor. Assim, o presente trabalho versa sobre as relações de poder e domínio perceptíveis na obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, a partir dos diferentes tipos de cronotopos, tanto internos quanto externos, que o livro permite inferir. Objetiva-se, com isso, identificar como os elementos espaço-temporais, dadas as dimensões cronotópicas do discurso de Carolina de Jesus, concorrem para uma representação social injustiçada quanto às relações de dominação e poderio. Nesse sentido, a abordagem, de caráter descritivo e bibliográfico, será feita de forma analítica, de modo a contemplar uma autobiografia feminina, construída a partir do gênero diário, tendo em vista o arcabouço teórico necessário para a caracterização dos cronotopos presentes na narrativa, sob a ótica da teoria de Bakhtin (2018), bem como as considerações de Machado (2012), Bakhtin e Volochínov (2012) e outros quanto às interações sociais,

discursivas e linguísticas. Os relatos de uma mulher negra, social e economicamente inferiorizada sobre sua vida serão problematizados de maneira a favorecer a compreensão das interferências das dimensões cronotópicas no discurso.

**Palavras-chave:** Espaço-tempo • Relato feminino • Bakhtin • Constituição de discursos • Cronotopo real

## Abstract

Writing is representing time and space. It is to perpetuate, through creativity and experience, distinct realities that blend with the fictional imagery constructed by the author. Thus, the present work addresses the relations of power and dominance perceptible in the work *Child of the Dark: The Diary of Carolina Maria de Jesus* (1960), based on the different types of chronotopes, both internal and external, that the book allows us to infer. The objective is to identify how spatio-temporal elements, given the chronotopic dimensions of Carolina de Jesus's discourse, contribute to a social representation marked by injustice regarding relations of domination and might. In this sense, the approach, which is descriptive and bibliographic in nature, will be conducted analytically to contemplate a female autobiography constructed through the diary genre. This is done in view of the theoretical framework necessary for characterizing the chronotopes present in the narrative, through the lens of Bakhtin's theory (2018), as well as the considerations of Machado (2012), Bakhtin and Volochínov (2012), and others regarding social, discursive, and linguistic interactions. The accounts of a black woman, socially and economically marginalized, regarding her life will be problematized to foster an understanding of the interferences of chronotopic dimensions in discourse.

**Keywords:** Space-time • Female narrative • Bakhtin • Constitution of discourses • Real chronotope

## Introdução

Mais do que uma forma de passar o tempo, a escrita se constitui de uma magnânima representatividade. A construção literária evoca, a partir de seus enredos, seus personagens e suas estratégias textuais, reflexões diversas que buscam atender a um propósito comunicativo do escritor. Salienta-se, frente a essa intencionalidade inerente à obra e ao autor, o viés político que estes assumem, principalmente considerando o impacto disso e a possibilidade de desdobramentos de ordem cultural, social, econômica, dentre outros.

Situar a literatura de autoria feminina dentro dessas discussões mais complexas envolve o reconhecimento do espaço literário como um símbolo de resistência em meio às difíceis experiências pelas quais as mulheres passaram/passam, o silenciamento a que foram/são submetidas e os múltiplos contextos adversos que concorrem para a estabilidade social. A contemporaneidade tem contribuído para que novas análises sejam proferidas e permitam, consequentemente, identificar cenários de violência e de apagamentos, por exemplo, e atuar sobre isso.

## LINHA D'ÁGUA

Nesse sentido, cada vez mais, torna-se comum fazer uso de textos e de narrativas para ilustrar realidades em um dado tempo e espaço. Dessa maneira, é com esse foco que se selecionou a obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus, por entender a relevância de seus escritos no tocante à situacionalidade espaço-tempo que a obra possibilita identificar em uma estrutura de opressão e subalternidade. Ademais, menciona-se a não exaustão das apreciações concernentes à obra em pauta. Diante disso, busca-se responder à problemática: de que forma operam no texto os cronotopos externo e interno face às relações de poder e domínio?

Seguindo essa linha de raciocínio, objetiva-se identificar como os elementos espaço-temporais, dadas as dimensões cronotópicas do discurso de Carolina de Jesus, concorrem para uma representação social injustificada quanto às relações de dominação e poder. De forma específica, pretende-se: analisar, à luz dos excertos, como os elementos caracterizadores dos cronotopos interno e externo são correlacionados; explorar a implicação do cronotopo para o gênero diário (auto)biográfico utilizado na narrativa; verificar a possibilidade de ocorrência dos cronotopos depreendidos na obra em uma representação contemporânea.

De modo a organizar o raciocínio frente aos objetivos, como hipótese, acredita-se que a obra em tela contempla elementos específicos dos aspectos interno e externo do espaço-tempo que fazem emergir o conflito advindo da relação opressiva. Enfatiza-se a própria favela como demarcador espacial ao lado da cidade como simbologia da centralidade que exerce uma relação injusta entre o marginalizado e o detentor do poder.

Outrossim, espera-se que a manifestação dos cronotopos externos, a exemplo do espaço do outro, esteja correlacionada com o interno, com o qual lida em uma experiência cíclica que por si só evidencia a inferioridade do favelado na relação. O cronotopo que se sobressai na obra é situado no gênero diário de forma real e contextualizada, sendo possível reconhecer os espaços e o tempo em que a narrativa é construída. Por fim, a possibilidade de demonstrar o exposto em um plano mais contemporâneo pode ser exemplificada a partir das diversas identidades que coexistem em relações também complexas entre grupos marginalizados e outros que oprimem.

A relevância da proposta se concretiza pela identificação de temáticas pertinentes ainda a um plano mais atual, tendo em vista como se desdobram e são aceitos os discursos, as representatividades e o poder, principalmente oriundos de uma figura feminina, negra e pobre. Essa descrição marginalizada não se dá com o intuito de menosprezar, mas de reforçar a necessidade de debates que contemplem vozes silenciadas.

Para isso, pois, diferentes teóricos servirão de aporte à discussão, sobretudo Bakhtin (2018), para a compreensão da teoria do romance/diário, em que traz à tona os cronotopos e consequentes desdobramentos; Machado (2012), no que diz respeito à forma como o tempo e o espaço estruturam as interações sociais e linguísticas; Bakhtin e Volochínov (2012), quanto à construção do discurso, e outros pesquisadores da área.

No que tange ao percurso metodológico, a pesquisa, de caráter qualitativo, terá a análise embasada na perspectiva bibliográfica, cuja abordagem exploratória-descritiva permita a apreciação da narrativa, identificando-lhe os elementos constitutivos das manifestações de poder e domínio a partir da dimensão cronotópica. A utilização de excertos será tomada para exemplificar as inferências e as interpretações depreendidas do texto à medida que a averiguação seguir seu curso.

## 1 Dimensão cronotópica: alguns conceitos

A enunciação se dá mediante um recorte temporal em que alguém está inserido, bem como de um contexto – espaço social, histórico – a partir do qual se concretiza a fala/escrita. Situando esse par dentro da literatura, as duas representações – tempo e espaço – são vistas como indissociáveis, dadas as relações que estabelecem entre si e a forma como influenciam a produção, bem como a recepção dos textos.

Mediante isso, para Bakhtin (2018), é justamente essa interligação entre as grandezas tempo e espaço que constitui o *cronotopo*, “[...] uma categoria de conteúdo-forma da literatura” (Bakhtin, 2018, p. 11), que define a representação do homem na área literária. Esse vínculo temporal se justifica pela materialidade que o próprio tempo ganha junto ao espaço dentro da narrativa. Isso é construído, principalmente, pela constituição dos gêneros e como estes operam em virtude dos cronotopos reais e históricos que convergem para uma caracterização das formas desses gêneros.

Por isso, a seleção linguística, a realização do discurso e as formas de produção do autor atendem a uma tradição, de certo modo estável, que permite que um determinado gênero esteja associado a um cronotopo específico, tendo em vista que sua alteração e/ou desenvolvimento se dá em consonância com a evolução ou mudança do tempo e do espaço. Essa discussão, inclusive, quanto à relação espaço e tempo, é reforçada por Fiorin (2011, p. 53), tendo em vista a forma como “[a]s pessoas organizam o universo de sua experiência imediata com imagens do mundo, criadas a partir das categorias de tempo e espaço, que são inseparáveis”. Para ele, isso está muito interligado às questões históricas, já que, a depender do contexto em que estão, as pessoas lidam de modo distinto com as concepções de tempo e de espaço e como se deixam influenciar por estes.

Machado (2012, p. 159), por sua vez, afirma que “[...] os gêneros se constituem a partir de situações cronotópicas particulares e também recorrentes, por isso são tão antigos quanto as organizações sociais”. Tal perspectiva é justificada pela imprescindibilidade interacional para a concretização do gênero, o que não se conceberia fora do discurso, mas é atrelado a um contexto comunicativo que impera frente à própria palavra (Machado, 2012). Logo, o cronotopo orienta a construção do gênero e a materialização que ocorre em favor da mobilidade espaço-temporal.

Embora tal discussão seja apresentada dessa forma, é importante frisar como a produção literária pode ser ressignificada fora desse espaço-temporal em que foi constituída. Afinal, estaria o homem limitado ao espaço/tempo em que construiu o escrito? Ou ainda, as construções temáticas que se situam em determinada dimensão cronotópica não são passíveis de se repetirem em um tempo futuro, ainda que em contextos diversos daquele que ocorreu *a priori*? O autor estaria submetido a um possível engessamento literário que o reporta sempre ao contexto de origem?

Quanto a essa percepção, Bakhtin (2017, p. 16) advoga que “[...] a obra tem prolongamentos apontados para o futuro [...]”, o que é nítido perante a ideia de que “[o] autor é um prisioneiro de sua época, de sua contemporaneidade. As épocas posteriores liberam-no desta prisão [...]”. Nesse sentido, a abordagem de uma obra, fora de seu tempo e do espaço em que foi concebida, pode revelar ao pesquisador as peculiaridades constitutivas do gênero e como os elementos externos e internos delimitam o discurso.

Acerca desses elementos, internos e externos, idealizados por Bakhtin (2018), pode-se dizer que os primeiros compõem uma categoria conteúdo-forma, em que a visibilidade do tempo e do espaço se dá pela estruturação e organização da narrativa, seja com os personagens, com o enredo, seja com o cenário. Os segundos, por sua vez, subjazem ao caráter artístico incorporado pela literatura, sustentando a ficcionalidade desta nas representações dos cronotopos reais. A concretude das informações fictícias na obra define o gênero literário, ao mesmo tempo que recria, em uma relação dialógica, a realidade social externa.

Comunga dessa definição Candido (2006, p. 13), para quem “a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões [interna e externa] dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra [...]”. Os fatores sociais, o contexto histórico e cultural que situa a produção literária em uma composição estética autônoma, ao serem incorporados a esta, perdem sua mera representação social e se transformam em elementos internos da obra.

Bakhtin e o Círculo discutem, ainda, as formas como a enunciação se concretiza em meio a uma caracterização axiológica, dado o valor sócio-histórico e ideológico concebido por quem diz, aquilo que diz e para quem. Para Bakhtin e Volochínov (2012, p. 123), “[...] toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém”. Destarte, a axiologia permanece intrinsecamente ligada aos cronotopos, porque são nestes que se materializa, na manifestação histórica e cultural do homem no seu tempo.

O ato da criação está envolto em uma perspectiva dialógica, cuja unidade comunicacional se mostra irrepetível, ainda que traga o mesmo discurso, já que o aspecto valorativo será outro, uma vez que o cronotopo será diverso. Tais reflexões permitem entender que frente a uma aparente atemporalidade de um discurso, na verdade, tem-se uma temática que

se dá de modo universal; todavia, é constituída em uma situação comunicativa ímpar, com recepção distinta, portanto, axiologicamente interpretada.

Conforme Sobral (2008, p. 46), “[...] toda enunciação envolve um tom avaliativo impresso pelo sujeito a suas atuações verbais, de acordo com suas relações com seu interlocutor e o momento da interlocução”. Frente a isso, o que se denota é que o falante aplica em seu discurso uma expressividade, cujo tom é moldado de acordo com o espaço em que ele está, sua posição e sua relação com o outro na dinâmica dialógica.

Dessa forma, considerando a dualidade da linguagem, ainda segundo Bakhtin e Volochínov (2012), o enunciado apresenta a parte percebida e a parte presumida. A primeira constitui os elementos internos da linguagem, que se materializam em palavras e que são identificados pelos recursos visuais, verbais ou pelas marcas linguísticas. A segunda parte, por sua vez, contempla as interações sociais, os aspectos históricos e culturais experienciados pelo homem. Mediante o exposto, os elementos extraverbais não são reproduzidos em sua totalidade na materialidade averiguada, mas influenciam as representações internas na narrativa, em um contínuo dialógico que reflete a interatividade discursiva, que pode ser ressignificada em outros contextos e épocas.

Segundo Geraldi (1997, p. 13), a conceituação de extraverbal seria “[...] o espaço no qual se dão as interações entre os sujeitos”, caracterizando-se como uma situação histórico-social, que o autor esclarece como sendo o ambiente em que o indivíduo manifesta seus posicionamentos, interage com o outro e, sobretudo, lida com enunciações de aspectos axiológicos. É justamente esse dialogismo que permite, por exemplo, que partes presumidas sejam compreensíveis e que os elementos extraverbais sejam diretamente vinculados aos verbovisuais.

Na perspectiva de Sobral (2008), a compreensão do exposto no discurso somente se dá com o extraverbal, pois é preciso levar em consideração “[...] o processo de sua produção, de sua circulação no mundo e de sua recepção por outros sujeitos” (Sobral, 2008, p. 90). Aqui, entram em interseção fatores externos que influenciam a manifestação interna do enunciador e que, por conseguinte, afetarão também as formas como serão interpretados pelos interlocutores.

Tais relações sustentam a importância dada por Bakhtin (2014, p. 355) ao cronotopo, sobre o qual enfatiza:

Em primeiro lugar, é evidente seu significado temático. Eles são os centros organizadores dos principais acontecimentos temáticos do romance. É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos. Pode-se dizer francamente que a eles pertence o significado principal gerador do enredo... Ao mesmo tempo nos salta aos olhos o significado figurativo dos cronotopos. Neles o tempo adquire um caráter sensivelmente concreto; no cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue. Pode-se relatar, informar o fato, além disso pode-se dar indicações precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização [...].



A partir disso, é perceptível como a materialização do tempo e do espaço se dá à medida que a obra ganha forma. Essa concretude é o que permite também a visibilidade artística de elementos intangíveis, mas que passam a admitir a corporeidade quando o autor os materializa no enredo, na história e na representatividade do homem. Caracteriza-se, com isso, o gênero, que traz, em seu cerne, uma estrutura composicional que admite a manifestação da realidade concreta. Sob essa ótica, tem-se, na verdade, o que Bakhtin (2018) denomina como dialogia de linguagens, em que a interação enunciativa de vozes e ideias é representada artisticamente na literatura dentro de um contexto temporal e espacial específicos.

No que tange à caracterização do romance, Bakhtin (2018) estabelece três formas de expressividade do cronotopo, o que pode ser tomado como aspecto metodológico nas análises literárias. O primeiro deles é denominado como “romance aventuresco de provação”, o segundo de “romance aventuresco e de costumes” e o terceiro como “biografia antiga e autobiografia”. Situados em análises que remontam ao romance antigo, no período grego, o autor constrói uma abordagem teórica que ele próprio esclarece que evoluiu juntamente com o gênero, permitindo a construção de uma nova imagem do homem frente também a um novo *tempo*. Esses cronotopos maiores contemplam, para o autor, outros ilimitados cronotopos menores.

Por conseguinte, considerando a especificidade do romance que melhor atende à proposta a que se pretende neste protótipo, direciona-se a explanação à terceira forma de constituir o romance, sendo a caracterização autobiográfica a que mais se apropria aos pormenores do escrutínio a ser realizado em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), de Carolina Maria de Jesus. Acerca desse tipo, Bakhtin (2018) esclarece que a autobiografia e a biografia surgiram com a prática de encômio, momento em que se falava sobre alguém falecido, como ato de homenagem. Posteriormente, passou a ganhar notoriedade com discursos que não se limitavam à “natureza livresco-literária”, mas que eram construídos de modo a tornar indissociáveis o cronotopo real e as imagens que expõem as facetas do homem.

Constituindo uma forma específica de romance, o autobiográfico é demarcado pela vida e pela consequente reflexão evocada pelo sujeito em um ato de autoconsciência que emprega a começar dos desdobramentos de sua própria vida. Tal descrição impacta no gênero da obra em análise, um diário que consegue explorar diferentes temáticas, dentre elas, as relações de poder e domínio, partindo de uma voz que se pluraliza ao contemplar um contexto comum a muitos.

Mais do que uma história que se volta às peculiaridades do indivíduo, nesse tipo de romance o que impera é a representatividade do cronotopo externo, em que se situa a vida de alguém, mas que se mescla de tal forma às condições temporais e espaciais que se revela como algo totalmente público, de alguma forma compartilhado por todos. De acordo com o teórico,

Compreende-se perfeitamente que nesse homem biográfico (imagem do homem) não havia nem podia haver nada de íntimo-privado, secreto-individual, voltado para si mesmo, principalmente isolado. Aqui o homem está aberto em todos os sentidos, todo exteriorizado, nele não há nada “só para si”, não há nada que não esteja sujeito a um controle e a um informe público-estatal. Tudo ali, de ponta a ponta, era totalmente público (Bakhtin, 2018, p. 74).

Todavia, vale salientar que essa designação situava a “praça” como sendo o palco das representatividades históricas, o que funcionava como um momento oportuno para as louvações públicas ou autoprestações públicas de contas, já que o termo constituía o próprio Estado, o que, indubitavelmente, contemplava todas as instâncias e verdades. Embora também com essa noção de “praça” o homem tenha passado a ter autoconsciência biográfica, isso não o impelia a exposições individualistas ou privadas. Todo o contexto em que estava inserido, reforçado pela família e tradições, culminava em autobiografias que se exibiam em perspectiva público-histórica, não havendo distinção entre o individual e o público.

Desse modo, atribui-se a caracterização do autobiográfico de Bakhtin (2018) à obra de Carolina Maria de Jesus como um ato político manifesto pela autora nos escritos de tempo biográfico que revelam uma sucessão de eventos que, de certa forma, não particulariza sua vida, mas denuncia uma realidade opressora. Por mais íntimas que sejam as páginas do diário, vincula-se à personificação da favela também a descrição biográfica, o relato-denúncia de Carolina.

Recorre-se a Santos (2023) para aclarar o funcionamento das construções narrativas autobiográficas. Para o teórico, operam embasadas em duas temporalidades e espacialidades. Interpenetram na relação dialógica o cronotopo externo do relato, em que se situa o tempo e o espaço de produção da obra, mas também o cronotopo externo dos fatos relatados, que “[...] retoma no enunciado, pelo fio mnemônico, o acontecimento, ponto de ancoragem do relato” (Santos, 2023, p. 63). Neste último, marca-se a referência fiel do relato, o próprio evento situado historicamente antes da transposição para o texto. Essas cronotopias externas aludem a um cronotopo interno do falante, que objetiva o espaço-tempo dos fatos quando materializa em seu discurso o seu próprio espaço-tempo.

A interseccionalidade que ocorre entre os cronotopos externos reafirma a mencionada inerência espaço-temporal e como este concorre para a compreensão daquilo que se corporifica no discurso. O papel do sujeito que fala faz vir à tona elementos mnemônicos que são próprios do instante da emissão, mas é ressignificado pela partilha com o outro, que ouve e que rememora, de igual modo, o fato. Independentemente de suas caracterizações, internas ou externas, para Santos (2023), os cronotopos precisam ser identificados e situados para a análise posterior, podendo ser expostos pelos recursos textuais, paratextuais, epitextuais, dentre outros.

Em suma, para Bakhtin (2018), na biografia, predominava a não distinção entre público e privado, afinal “[...] não podia haver nenhuma diferença radical entre a abordagem da vida alheia e a abordagem da própria vida, ou seja, entre os pontos de vista biográfico e autobiográfico” (Bakhtin, 2014, p. 259). Destarte, a autobiografia, uma vez que não era particularizada, tendo em vista que o foco não era o homem e sim a abordagem necessariamente pública dos fatos, era exposta de modo similar à biografia. O autor ainda menciona os pontos em que a autoconsciência solitária surge, mas que, apesar disso, não são totalmente isentos da relação com o público.

A interação, portanto, que o autor constrói com o tempo e o espaço dentro da conotação mnemônica, na autobiografia, permite definir a identidade do sujeito e de outros contemplados no texto. Além disso, a interatividade determina os aspectos axiológicos que carrega, o que tende a influenciar a narrativa e sua constituição, e cede espaço para o cronotopo se reafirmar de forma concreta na obra.

Para isso, o autor lança mão de distintos recursos, como o plurilinguismo, que “[...] penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam, ou, então, servindo como um fundo ao diálogo, determina a ressonância especial do discurso direto do romance” (Bakhtin, 2014, p. 134). Isso se dá ao passo que o autor não conhece somente seu referencial linguístico, mas o seleciona como estratégia dialógica que é interpretável, apologética, embora seja ele aquele que fala. A sua palavra é objeto de representação artística, que advém de um ser social e que é, simultaneamente, um ideólogo (Bakhtin, 2014). Pela linguagem, como fenômeno social e ideológico, o autor expressa a realidade axiológica em que está inserido.

Importante destacar, ainda, em uma perspectiva mais contemporânea do cronotopo, como este se sustenta no dialogismo, o qual “[...] diz respeito às relações que se estabelecem entre o eu e o outro nos processos discursivos instaurados historicamente pelos sujeitos, que, por sua vez, se instauram e são instaurados por esses discursos” (Brait, 2005, p. 94-95). Portanto, os indivíduos dependem da correlação externa, da situacionalidade para que seus discursos sejam apropriados; para que a recepção possa ocorrer dentro dessa interatividade.

A pretensão desse trabalho se mostra exotópica, atendendo à definição de Amorim (2006, *apud* Brait, 2006, p. 101) que vê a exotopia como “[...] uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro”. A criação literária é centrada em uma percepção dupla, que concebe a visão do autor em relação ao seu referencial histórico e a visão do pesquisador que, diante da criação estética, assume um posicionamento diante das relações construídas no espaço interno da narrativa.

## 2 Percorso metodológico

O presente estudo, de natureza básica, caracteriza-se sob o método hipotético-dedutivo, considerando a problemática de identificar de que forma operam no texto os cronotopos externo e interno face às relações de poder e domínio. Partindo do problema, foram levantadas hipóteses que serão confirmadas ou refutadas ao longo da análise, tendo em mente os objetivos apresentados.

Quanto à abordagem, essa é de cunho qualitativo, dado o tratamento do fenômeno, verificado à luz dos embasamentos teóricos e o destaque de fragmentos que dispensam a natureza quantitativa. No que se volta aos objetivos, a pesquisa é definida como exploratória,

encaixando-se como estudo exploratório-descritivo, que para Lakatos e Marconi (2003, p. 188), objetiva “[...] descrever completamente determinado fenômeno, [...] [podendo] ser encontradas tanto descrições quantitativas e/ou qualitativas [...]”. Sob esse prisma, serão consideradas as hipóteses como percepção prévia aos resultados a identificar no corpo textual, buscando a concretização da tese.

Acerca do universo e da amostra, o recorte feito à obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, publicada inicialmente em 1960, reforça a representatividade no cenário brasileiro e literário, tendo em vista a construção de uma história contada sob a ótica de uma mulher negra e com uma caracterização que torna enfático o teor político com que a produz.

A investigação da relação de poder e domínio representada pelos cronotopos se justifica pelas estruturas que a escritora consegue imprimir à narrativa à medida que escreve seu diário, em um contínuo contraste que põe em tela um testemunho que denuncia e simultaneamente se configura como resistência. A identificação dessas discrepâncias relacionais no século XX permite inferir a atemporalidade do escrito e como essa trajetória se torna contemporânea em outras vivências.

No que se refere à coleta de dados, esta se dará com a leitura detalhada e sistemática da obra, focalizando passagens que remetam à delimitação de conteúdo exposta, com a criação de categorias que ilustrem os cronotopos externos e internos referentes ao tempo e ao espaço, a interação entre os campos e a manifestação do poder e do domínio. Os espaços na obra de Carolina são situados em um comparativo que aloca os desfavorecidos, por exemplo, na favela, e os ricos na cidade. Essa ambivalência se inter-relaciona com uma clara exibição de poder e domínio que se sustenta pelo próprio cronotopo externo, real.

A análise em si será conduzida com o entrecruzamento dos dados coletados com o aporte teórico, em um desvelo das relações de poder e dominação, dando importância ao gênero diário e às implicações do cronotopo para esse tipo de estrutura escrita. Outrossim, será mencionada, dentro das possibilidades, a inter-relação desses cronotopos depreendidos com a contemporaneidade, vislumbrando o dialogismo com temas como opressão, invisibilidade social e apagamento.

### **3 Quarto de Despejo: diário de uma favelada - cronotopo real em páginas (auto)biográficas**

Publicada em 1960, a obra em análise, de Carolina Maria de Jesus, autora brasileira nascida em Minas Gerais, apresenta uma narrativa de caráter autobiográfico, em que é relatada sua vivência com os filhos na favela Canindé, em São Paulo. Com distintos exemplos das agruras vividas e das necessidades pungentes que enfrenta, a autora polemizou assuntos de caráter social, trazendo à tona reflexões condizentes com o contexto sociopolítico em que a

comunidade de Canindé estava inserida. Dentro de sua expressividade, Carolina de Jesus conseguiu centralizar temáticas e vozes marginalizadas e desprovidas de espaço, o que garantiu a repercussão que a obra teve.

Considerando, portanto, o aparato teórico exposto, a obra em questão, analisada sob a perspectiva do cronotopo (auto)biográfico<sup>1</sup> levantado por Bakhtin (2018), trouxe à tona, como categorias de investigação, os seguintes dados: cronotopo interno – a favela (o barraco), o lixo, a fome; cronotopo externo – a cidade, os ricos, as autoridades e/ou funcionários públicos. Quanto às categorias do tempo, destacam-se: as datas do diário; a representatividade cíclica da condição de Carolina.

Acerca do cronotopo temporal, é válido destacar como as noções de externo e interno se repetem na menção àquele, em razão da materialidade da favela, de seus moradores e das consequentes condições de violência e fome que se transportam para o plano literário, passando a constituir uma referência interna, como teorizou Candido (2006). O que se pode acrescentar como categoria temporal especificamente interna é a própria consciência de Carolina que, em um gesto político, lança mão da escrita para denunciar a hipocrisia social e tentar transformar o espaço de opressão.

Logo, em retomada ao cronotopo interno, a favela e o próprio barraco onde mora constituem um espaço central nos relatos, porque contemplam não só o cerne do problema dos favelados, considerando a precariedade que lhes é inerente, mas também são o lugar em que Carolina transporta sua subjetividade, sua difícil experiência para o mundo. Ao fazer isso, a autora vê a favela como um local de manutenção para a condição em que se encontra. Para ela, “A favela é o quarto de despejo. E as autoridades ignoram que tem o quarto de despejo” (Jesus, 2014, p. 90). A invisibilidade social é tangível e reforça a relação de poder exercida pelas autoridades ao ignorarem um problema de cunho social.

Esse contraponto traçado pela escritora quanto à cidade, aos ricos e às autoridades, cronotopos externos, consolida a marginalização da favela e o poder das outras representações. Carolina considera que “Quando estou na cidade tenho a impressão que estou na sala de visita com seus lustres de cristais, seus tapetes de viludos, almofadas de sitim. E quando estou na favela tenho a impressão que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo” (Jesus, 2014, p. 31). Essa consciência política é justificada pela situacionalidade vivida, pelo reconhecimento das diferenças substanciais entre ricos e pobres, exemplificadas pelo lustre,

---

<sup>1</sup> A escolha da grafia “(auto)biográfico” é justificada pela compreensão de como o conceito pode ser interpretado junto à escrita de Carolina de Jesus. Ao definir o romance biográfico e autobiográfico, Bakhtin (2018) recorre à constante associação ao que é externo à narrativa e que se conserva numa perspectiva pública e não particular. Ainda que a narradora-autora apresente um discurso sob sua ótica, o que se evidencia é a história de uma representatividade compartilhada: a imagem do homem (no sentido biográfico) exteriorizado, público, mas igualmente próprio da vida da autora (autobiográfico). Então, por entender que há uma história de vida particular que representa um público, preferiu-se a escrita “(auto)biográfico”.

veludo e cetim, comuns aos ambientes abastados. Além disso, comprova-se também pela incoerência política, que ignora os fatos e menospreza os indivíduos.

Conquanto assuma a percepção de como vê a condição em que se encontra, a narradora, concomitantemente, contempla todas as vozes da favela, que constituem representações de sujeitos que, assim como ela, são marginalizados e esquecidos, principalmente fora dos períodos de campanha política. Identifica-se, aqui, a teoria de Bakhtin quanto às noções de privado e público, em que se admite o “[...] mesmo enfoque da própria vida e da vida do outro, de mim mesmo e do outro” (Bakhtin, 2018, p. 74). Afinal, Carolina se apropria do discurso alheio e o admite também como seu, para, dentro de um encadeamento comunicativo, vincular o que fala a um espaço e tempo fidedignos.

Nesse âmbito, retoma-se aqui Bakhtin (2014, p. 284) acerca do discurso alheio, quando o teórico diz que este “[...] possui uma expressividade dupla: a própria, que é precisamente a alheia, e a expressividade do enunciado que acolhe o discurso alheio”. Cabe interpretar o posicionamento da personagem-autora com determinada bivocalidade, uma vez que, ao externar um dado fato, Carolina também comunga daquilo que tece no texto, assumindo, por meio do outro, o discurso em sua forma axiológica em virtude do cronotopo em que aquele se estabelece.

O caráter axiológico defendido por Bakhtin e Volochínov (2012) permeia a narrativa de *Quarto de Despejo* (2014) por meio da denúncia, em que a autora critica a negligência do corpo social e político diante da condição da favela. Por outro lado, a atribuição de valor à escrita é notável: “Quando fico nervosa não gosto de discutir. Prefiro escrever. Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo” (Jesus, 2014, p. 19). Escrever funciona como um escapismo para Carolina, que usa o tempo dedicado à atividade para se acalmar, desestressar e desabafar em meio ao contexto adverso.

Em referência aos demais cronotopos internos de espaço, o lixo e a fome, estes correspondem a um *locus* recorrente nos escritos, em uma evidenciação cíclica e repetitiva que endossa a luta diária para a sobrevivência, seja por meio da coleta de lixo, seja pela presença enfática do vazio deixado pela falta do alimento. Essa reincidência demarca também o cronotopo temporal no qual se define Carolina, em oposição ao avanço da cidade.

No primeiro caso, explicita-se o lixo com a passagem: “Quando cheguei do palacio que é a cidade os meus filhos vieram dizer-me que havia encontrado macarrão no lixo. [...] —Pois é. A senhora disse-me que não ia mais comer as coisas do lixo. Foi a primeira vez que vi a minha palavra falhar” (Jesus, 2014, p. 33). Ao lado da fome, o lixo é uma expressão máxima do domínio da estrutura social sobre os favelados. Ademais, reitera-se o contraponto com a cidade, marcador de *status* social superior, que é comparada a um palácio.

No segundo caso, a fome é identificada pela personagem e marcada pela cor do medo, pelo amarelo com que ela caracteriza a fome, já que, nos instantes de extensa abstinência alimentar, as pessoas assumem um tom amarelado na pele, a cor propaga-se na visão e indica o



limite atingido antes de sucumbir totalmente. “A tontura da fome é pior do que a do álcool. [...] Resolvi tomar uma media e comprar um pão. Que efeito surpreendente faz a comida no nosso organismo! Eu que antes de comer via o céu, as árvores, as aves tudo amarelo, depois que comi, tudo normalizou-se aos meus olhos” (Jesus, 2014, p. 38). Evidencia-se, nesse sentido, a dependência econômica dos favelados, exemplificada por Carolina, a catadora de papel, que, conectada por uma relação conflituosa ao cronotopo externo, em sua subalternidade, faz suscitar, mais uma vez, o poder que a explora em uma dialogia injusta.

Por meio do caráter mnemônico (Santos, 2023), Carolina Maria de Jesus rememora cenas em que acreditava que a favela poderia ser um lugar melhor, mas, com o passar dos anos, a dificuldade trouxe à favela a certeza de sua decadência. “Antigamente, isto é de 1950 até 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 1957, 1958, a vida foi ficando causticante. Já não sobra dinheiro para eles comprar pinga. As batucadas foram cortando-se até extinguir-se” (Jesus, 2014, p. 31). A pouca renda recebida não permitiria o vislumbre de um lazer, muito menos o gasto desnecessário quando a fome falava mais alto.

Consoante o panorama político em que *Quarto de Despejo* (2014) está inserido, Carolina de Jesus traz a fome como um espaço central e que é, quiçá, o maior poder de dominação a que estão sujeitos. A personificação atribuída a essa sensação fisiológica admite um poder sobre os personagens, que os desestabiliza, física e emocionalmente. A fome é exibida como a nova forma de escravidão e, para a narradora-autora, quando estava com ela, seu desejo era claro: “[...] quero matar o Janio<sup>2</sup>, quero enforcar o Adhemar<sup>3</sup> e queimar o Juscelino<sup>4</sup>. As dificuldades corta o afeto do povo pelos políticos” (Jesus, 2014, p. 28). A partir da fome, Carolina ignora o peso da idade, o cansaço constante, as doenças e busca, ininterruptamente, garantir o sustento dos filhos por meio dos lixos que cata e das revendas que faz do material coletado.

Os nomes mencionados no parágrafo anterior ajudam a situar o cronotopo externo dos fatos relatados (Santos, 2023), contexto que remete à década de 1950, especificamente entre os anos de 1955 e 1960, na favela Canindé, considerada uma das maiores de São Paulo e que foi desocupada por volta de 1960 para a construção da Marginal do Tietê. No período narrado, o Brasil estava sob o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960), cujo plano político era marcado pelo lema “50 anos em 5”. Durante sua atuação, no entanto, o governo priorizou a construção de Brasília, que foi, inclusive, o grande marco desenvolvimentista alcançado.

Frente a esse panorama, ainda que tenha conseguido outros feitos voltados para o desenvolvimento da indústria, das áreas urbanas e das malhas ferroviárias, o contexto sociopolítico ficou marcado pela grande dívida externa adquirida e um momento em que

---

<sup>2</sup> Jânio Quadros foi governador e deputado estadual em São Paulo, assim como prefeito e vereador da capital, antes de se candidatar à presidência da República.

<sup>3</sup> Ademar de Barros foi governador do Estado de São Paulo por duas vezes.

<sup>4</sup> Menção ao então presidente da República, Juscelino Kubitschek.

perdurou a inflação. Esse cenário refletiu nas camadas sociais mais vulneráveis, não havendo, no governo de Kubitschek, a diminuição da pobreza, o que acarretou o crescimento das desigualdades, considerando também a seleção de prioridades do governo. Tal cenário contesta o contraste entre a voz política e as ações provenientes dela. Invisíveis aos olhos do poder público, que, como cronotopo externo, dita as regras, a favela não tem garantidos os direitos básicos aos seus moradores, inseridos no cronotopo interno.

Ao longo da narrativa, observa-se o cronotopo externo dos relatos (Santos, 2023) que se mescla ao cronotopo dos fatos relatados, unificando uma narrativa que se constitui a partir de um cronotopo real e que revela não só o sujeito falante e que é central, mas todos os outros que emergem das muitas linhas que Carolina escreve. O cronotopo externo dos relatos condiz com o período dos fatos, 1950-1960, uma vez que a catadora faz uso do mesmo cronotopo temporal, comprovado pelas datas dos registros do diário, 15 de julho de 1955 a 01 de janeiro de 1960.

Nesse sentido, corporifica-se, a partir dos cronotopos externos, o interno, com o qual a autora interage com os que estão no seu entorno (Candido, 2006). A temporalidade interna, inerente ao seu momento de consciência política, circunscreve o tempo cíclico de sua miséria, que é rompido através da escrita do diário, (auto)biográfico. A inserção de sua vida em um tempo histórico-político, em que resiste ao contexto opressor por meio da denúncia, se dá na transcendência operada pelo gênero escrito de sua condição material para a busca da visibilidade e da dignidade.

Destarte, os cronotopos identificados têm implicações consideráveis na narrativa, principalmente quanto ao gênero diário, que podem ser sintetizadas em: a veracidade e o real do texto; o espaço de exclusão social; o tempo da fome; o lugar de fala de Carolina; o contraste social. O diário, como já mencionado, por ser um gênero datado, confere ao relato um testemunho do que foi experienciado. A favela, como um quarto de despejo, configura-se como um espaço marginalizado e de constantes provocações. O tempo cíclico da fome reitera a luta diária, manifestada no texto pelas repetições de cenas em que a escassez é constante. Carolina, ao usar o diário como forma de resistência, ganha voz, invertendo a lógica comum de silenciamento dos marginalizados. O espaço-tempo marginal permite que ela assuma a centralidade no discurso plurilinguista e (auto)biográfico (Bakhtin, 2014). O contraste entre diversos pontos mostra um lugar de privilégios que coexiste com o de necessidade, em uma exotopia (Brait, 2005) que tensiona as relações de poder e domínio.

Acerca do plurilinguismo (Bakhtin, 2014) do qual lança mão, o gênero apresentado como diário, datado e com os relatos vividos ou lembrados de um determinado período, não se limita à composição estrutural e estilística do referido gênero. A autora insere recursos que permitem caracterizar a obra também como um romance, estabelecendo, para além de suas subjetividades e descrições diárias, diálogos, versos e canções que revelam a heteroglossia de *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2014), bem como a criação artística transmutada em uma ferramenta de poder.

No que tange à constituição do gênero, Machado (2012, p. 162) reforça o fato de que “[...] os gêneros discursivos de uma esfera cultural são suscetíveis de deslocamentos, mas não podem ser ignorados como discurso do outro [...]”. Sob esse prisma, o que se reforça é o impacto da escrita de *Quarto de Despejo* (2014), que transita entre o gênero diário e a esfera jornalística, em que seus registros foram propagados. O discurso próprio e o alheio (Bakhtin, 2014) são incorporados por um contexto único, em que a relatora dialoga por meio da contrapalavra com o outro e procura romper a força do jogo de poder.

Em uma associação temática à contemporaneidade, destaca-se como os cronotopos fazem emergir um espaço de rejeição que persiste, a exemplo das próprias favelas e zonas periféricas, cujas pessoas são julgadas e desvalorizadas: “Tenho pavor destas mulheres da favela. Tudo quer saber! A língua delas é como os pés de galinha. Tudo espalha” (Jesus, 2014, p. 12). A precariedade infraestrutural e a falta de assistência replicam o quarto de despejo da obra. Esses espaços constituem uma representação que segrega por si só e onde predominam as pessoas negras e pobres cujo acesso aos direitos básicos é complexo.

A fome também designa um marcador atemporal que se presentifica em diferentes realidades e que se opõe à comodidade e ao bem-estar dos abastados. Várias regiões do país lidam com a insegurança alimentar e a desigualdade que desestabilizam muitos e exemplificam o descaso estatal e a invisibilidade dessa população, constituindo um “objeto fora de uso”. Essa visão distorcida também pode ser associada de forma análoga ao racismo estrutural, que determina quem ocupa esses espaços de despejo.

Sobre este último ponto, racismo estrutural, acrescenta-se o problema envolvendo a cor de Carolina, que é emblemática no sentido da resiliência adquirida e de como ela se faz forte para enfrentar a constante negação do seu direito de ser (Marassato; Guimarães; Hayakawa, 2021), algo que é questionado até mesmo pelos moradores da favela: “Está escrevendo negra fidida?” (Jesus, 2014, p. 23) e por outros com condições um pouco melhores: “É pena você ser preta” (Jesus, 2014, p. 55).

Esse apagamento gratuito perdura embora tenha sido extinta, pelo menos nominalmente, a escravidão, mas os traços de sua permanência são fortes, principalmente no que diz respeito a esse espaço de centralidade em que o negro, o pobre, a mulher não podem ficar. Essa destituição de representatividade é focada por Carolina de Jesus pelo discurso que apresenta e pelas relações de domínio que funcionam como plano de fundo de sua narração.

A força dominante da representatividade masculina também é criticada pela exposição do machismo que impera na favela. Os indícios que os diários da catadora de lixo trazem são diversos, como as constantes agressões, verbais e físicas, explícitas para a comunidade, que os “homens” infligem às mulheres; os preconceitos claros voltados à figura feminina e a inferioridade de um em relação ao outro evocam mais um tema que é contundente em *Quarto de Despejo*.

Chegou o tal Vitor, o homem mais feio da favela. O representante do bicho papão. Tão feio, e tem duas mulheres. Ambas vivem juntas no mesmo barraco. Quando ele veio residir na favela veio demonstrando valentia.

Dizia: — Eu fui vacinado com o sangue do Lampeão!

Dia 1 de janeiro de 1958 ele disse-me que ia quebrar-me a cara. Mas eu lhe ensinei que  $a$  é  $a$  e  $b$  é  $b$ . Ele é de ferro e eu sou de aço. Não tenho força física, mas as minhas palavras ferem mais do que a espada (Jesus, 2014, p. 41).

A narradora tem como força opositora à dominante a própria escrita, com a qual conta para destituir da posição de centralidade o homem, condição que o faz crer, erroneamente, que tudo pode, desde estar com duas mulheres até ameaçar uma figura oprimida, socialmente “mais fraca”. Essa cronotopia interna de violência exhibe outra relação de poder e domínio, do homem sobre a mulher, em uma construção opressiva que precisa ser subvertida.

Como síntese, revela-se que os cronotopos internos apresentados pela autora não seguem uma ordem linear, mas se dão em fluxos de consciência, em que predominam as seleções temáticas que mais a incomodam no momento da escrita ou que convergem com o dia narrado, o que também permite dizer que o escrito segue uma determinada ordem cronológica, considerando as datas dos cadernos. Todavia, isso não impede a ocorrência das rememorações que faz e que comprovam a cronotopia externa, como na menção a datas, nomes políticos, jornais, dentre outros.

Pela cronotopia interna, a criação artística carrega a subjetividade de Carolina, que sofreu, na prática, aquilo que narra. Sua experiência e seu posicionamento operam em dimensão dialógica com os elementos externos do cronotopo que situam as lembranças ou as interações atuais que tem com os falantes e que são materializados nos diários, evocando a memória coletiva, aquilo que expõe como representação imagética do outro, biograficamente falando. Garante, assim, um dialogismo que se materializa na interseção de sua fala com a do outro, das memórias que se fundem e fazem surgir a narrativa autobiográfica e as mencionadas relações de poder e domínio.

## Considerações gerais

Em suma, observa-se, na construção narrativa da personagem-criadora Carolina Maria de Jesus, um discurso que se entremeia com sua subjetividade, mas que agrega aspectos axiológicos a partir da percepção do outro, do discurso alheio, mas do qual se apodera para representar os fatos e os relatos vividos no período de 1955 a 1960, cujos recortes são contemplados na publicação.

Pela seleção feita por Audálio Dantas quanto ao que seria publicado, denota-se a caracterização cronológica; todavia, esta não se mantém linear dentro do escopo narrativo, uma vez que a narradora-personagem enuncia seu discurso por meio dos posicionamentos que

carrega. Motivada por diferentes temáticas que a sufocam e que ganham espaço no texto à medida que são suscitadas no espaço extraverbal, essas referências condizem com os cronotopos externos, tornando materializado o cronotopo real.

Destarte, a autora escreve alternando a representatividade da primeira pessoa do discurso para a terceira, tecendo críticas e expondo valores de como o poder e o domínio de distintas figuras tornam o dia a dia da favela cada vez mais excruciante. O espaço-tempo da obra, portanto, faz-se a partir da vivência presente de Carolina em um dado recorte temporal, sendo o discurso histórico e político referenciado no livro, bem como os discursos dos moradores da favela, dos brancos e dos jornalistas com os quais dialoga e concretiza na narrativa. O próprio jogo político que se instaura no Brasil, as relações violentas da favela, a fome e a subalternidade são os indícios mais fortes identificados da figuração do domínio e do poder sobre os marginalizados.

Ressalta-se a concretização dos objetivos propostos, com ênfase nos pares dicotômicos que sustentam a relação de poder na obra, como a favela e a cidade. Além disso, confirmam-se as hipóteses elencadas, dada a percepção dos elementos caracterizadores da opressão, a exemplo da invisibilidade social. A manifestação dos dados representativos da dominação se deu em uma correlação com os cronotopos, cuja implicação para o gênero diário permitiu reconhecer a coexistência de relações complexas entre os grupos em oposição. A abordagem da obra pelas vias categóricas aplicadas facilitou a assimilação dos cronotopos e o dialogismo destes com os temas poder e domínio que foram trabalhados.

À guisa de conclusão, o cronotopo real em *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (2014) se estabelece pelo próprio espaço da favela, assim como pela experiência que nela se vive; pela situacionalidade que evoca a marginalidade; pelo sentimento de inutilidade; pelo apagamento social. O tempo da narrativa remete a uma criação fidedigna, que se alterna entre a opressão e a resistência e contribuiu para o detalhamento de resultados que materializam o contexto histórico na escrita em uma indissociabilidade discursiva. Que a esperança de Carolina possa inspirar outras criações tão impactantes quanto: “Espero que 1960 seja melhor do que 1959. Sofremos tanto no 1959, que dá para a gente dizer: *Vai, vai mesmo! Eu não quero você mais. Nunca mais!*” (Jesus, 2014, p. 166, grifo do autor).

## Financiamento

A autora Márcia Maria Fonteles Vasconcelos agradece à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da pesquisa *Relação político-literária – opressão e resistência na obra Paraíso de Abdulrazak Gurnah* a ser desenvolvida no curso de Doutorado em Letras – Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) – Universidade Federal do Ceará – UFC (nº do processo: 88887.003371/2024-00).

## Referências

- BAKHTIN, M. A ciência da literatura hoje (Resposta a uma pergunta da revista Novi Mir). In: BAKHTIN, M. *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017. p. 9-20.
- BAKHTIN, M. M. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. In: BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Hucitec, 2014. p. 211-362.
- BAKHTIN, M. M.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 13. ed. São Paulo: Hucitec, 2012.
- BAKHTIN, M. M. *Teoria do Romance II: as formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.
- BRAIT, B. Bakhtin e a natureza constitutivamente dialógica da linguagem. In: BRAIT, B. (org.). *Dialogismo e construção de sentidos*. 2. ed. rev. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p. 87-98.
- BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- FIORIN, J. L. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2011.
- GERALDI, J. W. *Portos de passagem*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- JESUS, C. M. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2014.
- LAKATOS, E. M; MARCONI, M. A. *Fundamentos de metodologia científica 1*, 5. ed. São Paulo: Atlas 2003.
- MACHADO, I. A. Gêneros discursivos. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: Conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p. 151- 166.
- SANTOS, Y. A. B. *Testemunho autobiográfico no Brasil e na Áustria: uma análise de discursos comparativa*. Tese (Doutorado em Ciências da Linguagem). Université Paris Cité; Universidade de São Paulo: Brasil, 2023. Disponível em: [https://theses.hal.science/tel-04586470v1/file/vd\\_Batista\\_santos\\_Yuri\\_andrei.pdf](https://theses.hal.science/tel-04586470v1/file/vd_Batista_santos_Yuri_andrei.pdf). Acesso em: 25 mar. 2025.
- MARASSATO, V. F. T.; GUIMARÃES, M. F.; HAYAKAWA, T. A. A resistência de Carolina Maria de Jesus à negação do seu direito de ser. In: SILVA, A. J. N. (org.). *Educação enquanto fenômeno social: democracia e emancipação humana* 5. Ponta Grossa: Atena, 2021. Disponível em: <https://atenaeditora.com.br/catalogo/ebook/educacao-enquanto-phenomeno-social-democracia-e-emancipacao-humana-5>. Acesso em: 25 mar. 2025.
- SOBRAL, A. *Do dialogismo ao gênero: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin*. Campinas: Mercado de Letras, 2008.



Resenha / Book review

## Resenha:

# Um novo (re) começo para uma experiente poetisa: o corpo-memória em Maria do Carmo Ferreira

Review:

*Um novo (re) começo para uma experiente poetisa: o corpo-memória em Maria do Carmo Ferreira*

**Rodrigo Felipe Veloso** 

Universidade Estadual de Montes Claros, Brasil

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

rodrigof\_veloso@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-7840-584X>

Recebido em: 20/07/2025 | Aprovado em: 18/11/2025



Maria do Carmo Ferreira nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 21 de dezembro de 1938. Mudou-se com a família para Belo Horizonte ainda adolescente e se graduou em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Nos anos de 1970, foi realizar mestrado em Literatura Comparada na Universidade de Illinois, nos Estados Unidos. Pouco tempo depois, retornou ao Brasil e resolveu residir em São Paulo, onde trabalhou como redatora na agência de publicidade de Décio Pignatari. Em 1974, mudou-se para o Rio de Janeiro, a fim de trabalhar na Rádio MEC, sendo criadora, pesquisadora, redatora e coordenadora de programas literários. Nos anos de 1980, mudou-se para Niterói (Rio de Janeiro) e, por lá, estreitou os laços com a religião católica e é onde reside e exerce sua devoção religiosa até os dias atuais.

Vale destacar que a poetisa nunca havia publicado um livro antes, conforme ela mesma pronuncia no poema “Entrevista”: “Poesia é o que faço./ Sou inédita em livros./ Tenho sessenta e um anos/ e uma centena e meia/ de poemas, que fadados/ a me representarem/ nas minguanas, não cheias,/ revelam-me o bastante, [...]” (Ferreira, 2024c, p. 32-33). Todavia, escrevia poemas desde a adolescência e, nessa trilogia poética de Maria do Carmo Ferreira organizada por Fabrício Marques e Silvana Guimarães, com ilustrações e grafismo de Caio Borges, explora temas como o feminino, a memória e as questões identitárias. Embora não desejasse nenhuma visibilidade social por ser uma “pessoa altamente reservada”, reclusa das badalações literárias, sua poesia é reconhecida por uma intensa introspecção e por dar voz às experiências das mulheres, especialmente no que se refere à corporeidade, à ancestralidade e à resistência cultural.

Nesse contexto, o projeto editorial concebido por Fabrício Marques e Silvana Guimarães nasce exatamente do desejo de reinscrever a poeta no presente, oferecendo ao leitor contemporâneo um acesso renovado à sua escrita ritual, corporal e memorialística. Essa nova edição não apenas reúne três conjuntos significativos de poemas, mas também funciona como um gesto de continuidade e reconhecimento, reafirmando a pertinência estética e ética de sua voz poética no cenário literário mineiro e brasileiro. Nas palavras de Silva Guimarães, Maria do Carmo Ferreira “[...] exercitou a metatextualidade de maneira autorreflexiva e autoconsciente, com o entendimento crítico daqueles que mantêm uma relação afincada com o mundo. E procuram respostas/ resultados para os seus desamparos” (Ferreira, 2024a, p. 164).

O processo de publicação destaca-se ainda pela cuidadosa materialidade do livro: Caio Borges, responsável pelas ilustrações e pelo grafismo, desenvolve uma visualidade que dialoga com a tessitura simbólica dos poemas, trabalhando formas orgânicas, traços fluidos e uma paleta que remete ao gesto artesanal, marcas que ecoam a própria poética de Maria do Carmo, centrada na memória inscrita no corpo e na ancestralidade transfigurada pela palavra. A equipe editorial adotou também um tratamento gráfico que privilegia o ritmo do silêncio, o respiro entre as peças poéticas e a relação íntima entre texto e imagem, compondo um livro-objeto que ultrapassa a função de suporte e se converte em extensão sensorial da experiência literária. Trata-se, sobretudo, de uma publicação que não apenas reapresenta a poeta, mas que constrói, com rigor e delicadeza, uma ambiência estética à altura de sua trajetória.

Seus textos apresentam uma linguagem poética densa e imagética, frequentemente permeada por metáforas ligadas à natureza e ao corpo humano, estabelecendo um diálogo profundo com o universo sensorial e emocional. Ela se destaca como uma figura que, por meio da literatura, questiona e subverte as normas impostas às mulheres na sociedade patriarcal, reivindicando a subjetividade e a liberdade feminina.

A produção de Maria do Carmo Ferreira é um marco dentro de um contexto literário que busca resgatar vozes femininas e destacar sua contribuição para a poesia brasileira contemporânea. A poetisa ao tentar conceituar (sem definição pronta e acabada, está em (trans)formação, é metalinguagem) o que seria o poema, descreve: “um poema é um poema é/ um poema é um poema/ cada um cada um/ raro é ser para sempre” (Ferreira, 2024c, p. 36). Por meio de seus versos, construiu uma obra que transcende o individual para se conectar com o coletivo, contribuindo para a expansão do olhar sobre o papel das mulheres na literatura e na sociedade. Em “Orelha de pau”, a poetisa descreve como se liga à poesia: “poesia para mim/ é como a língua do pé:/ o meu módulo/ o meu código/ o meu hobby/ minha tv” (Ferreira, 2024b, p. 86).

Murilo Rubião nos anos de 1967 teve contato pela poetisa com um dos seus poemas, intitulado “Meretrilho”, no qual tecia uma latente percepção feminina das criações do concretismo. A partir disso, Rubião, arrebatado com o poema, a coloca em contato os poetas concretistas (Décio Pignatari, Haroldo de Campos e Augusto de Campos), que publicaram o mesmo poema na edição número 5, da Revista *Inventário*, organizada por eles.

A obra poética de Maria do Carmo Ferreira é marcada pela exploração da subjetividade feminina e pela fusão entre corpo e memória. Em sua escrita, o corpo não é apenas um veículo biológico, mas um espaço de inscrição de histórias, afetos e experiências que moldam a identidade. A autora entrelaça o íntimo e o coletivo, tornando a experiência feminina um campo privilegiado para experimentar temas como desejo, opressão, liberdade e ancestralidade.

Nesse sentido, a poesia da escritora ligada ao corpo e a memória se apresentam como metáforas centrais que revelam as complexidades da existência feminina. O corpo é visto tanto como local de prazer quanto de dor, tanto como objeto de controle quanto de resistência, conforme se observa em “Um corpo e seus cognatos”: “o corpo dela era um jardim fechado,/ fonte selada o corpo./ Os olhos abismavam-se em seu lago,/ espelho, os olhos dela, desse horto. /[...] O dorso dela, [...] / riscava de horizonte o seu contorno./ [...] O templo dela, o corpo, sua cabala [...]” (Ferreira, 2024b, p. 14).

A autora sugere que o corpo carrega as marcas da história pessoal e coletiva das mulheres. Memórias de violências, amores, maternidades e perdas são inscritas na carne, traduzindo uma experiência que transborda a individualidade, pois há cicatrizes que não se veem, mas ardem na pele de quem as sente. Essa ideia exemplifica como o corpo é utilizado sendo um palimpsesto no qual as vivências se sobrepõem, mas nunca se apagam completamente.

A noção de incompletude revela para a poetisa uma fragmentação do eu que necessita do outro para se sentir inteira, mesmo que a morte seja um empecilho nesse processo de juntar as partes separadas: “e se ocorrer que a morte nos separe/ o todo restará vivendo em parte:/ metade na outra parte que nos coube,/ vivendo, sem morrer, pela metade” (Ferreira, 2024c, p. 100).

A memória na poesia de Maria do Carmo não é apenas pessoal, mas também coletiva e intergeracional. As mulheres de sua linhagem aparecem como presenças que orientam, inspiram ou assombram a voz poética: “Minha mãe, dona Maria, / que santa ironia, ter-te, / saber-te que segues mãe,/ minha mãe por todo o sempre [...] da maternidade ausente/ nesta longa fieira de hojes” (Ferreira, 2024a, p. 41). Aqui, a memória feminina é vista como um legado que carrega tanto forças quanto vulnerabilidades, moldando o presente da voz feminina descendente de outras vozes de mulheres que foram silenciadas e, que, portanto, nesse momento, se tenta falar, mas se percebe, mais uma vez, incomunicável.

Na percepção do mundo que observa, a escritora registra por meio da poesia tal sentimento e visão, bem como “tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo” (Bergson, 1999, p. 15). Essa experiência-corpo é inscrita como ritual necessário de aprendizagem à medida que se vive na relação social com o outro e tal processo se conjuga na formação de uma identidade a ser formada cotidianamente: “amor e ódio, traduza-se:/ guerra e paz, entre linhas./ Todos cantam a sua guerra,/ Também vou cantar, car...minha” (Ferreira, 2024a, p. 54).

Maria do Carmo aborda o corpo como um espaço de contradições. Ele é, ao mesmo tempo, fonte de prazer e aprisionamento, liberdade e repressão. A autora frequentemente trabalha essas dualidades, refletindo sobre os papéis impostos às mulheres pela sociedade patriarcal, visto que a voz feminina soa como: “corpo sobrescrito/ com palavras de alma/ que minha alma excitam/ e meu corpo acalmam/ fogo que suscita/ soletradas águas/ que meu corpo crispam/ e minha alma aplacam/ vermelho explodindo/ meus azuis nostálgicos/ que se prosificam/ num silêncio alto” (Ferreira, 2024b, p. 142).

O desejo feminino é uma temática recorrente, tratado de maneira franca e poética. O corpo aparece como espaço de fragmentação, autoafirmação e descoberta: “acordo e me apalpando estupefata colho em meus dedos roxos/ hematomas que o tempo põe a nu desenfaixa como uma peç/ a única um quimono onde floresce o desamor ramagens na tat/ uagem-túnica [...]” (Ferreira, 2024a, p. 29). O ato de reivindicar o desejo e o prazer é, na poesia de Maria do Carmo Ferreira, um gesto de resistência contra a moralidade repressora.

Ao mesmo tempo, a autora não foge de temas como a violência de gênero, o envelhecimento e a medicalização do corpo feminino. Esses aspectos aparecem como formas de controle e silenciamento enfrentados corporeamente por mulheres ao longo da vida: “[...] estas mãos que posaram giocondas/ sem o lastro e o rastro de beleza/ que já possuíram, hoje

são sintomas/ do que o passado pôde sobre elas./ Não mais o riso fácil de outrora:/ mil e uma versões de primavera” (Ferreira, 2024b, p. 161).

A linguagem de Maria do Carmo Ferreira é densa, marcada por imagens sensoriais e uma musicalidade que reflete a tensão entre liberdade e repressão. Sua poética combina o intimismo confessional com um olhar crítico sobre as estruturas de poder que moldam a experiência feminina: “camisola de cambraia/ de cor-de-rosa de cheiro/ que de alvissaras roçaste/ sanguíneas rosas bissextas/ (...) ai de quem cai em tua alfaia/ açulando a sós fogueira/ longa louca leve gaia/ camisola de cambraia!” (Ferreira, 2024b, p. 143).

O corpo aparece regularmente associado a elementos da natureza, como rios, árvores e terra. Essa fusão sugere uma conexão profunda entre o feminino e o ciclo da vida, aos ritos de passagem: “Não sei o que se passa/ no meu de dentro imigo/ com tanto sol e luz/ e tanta/ graça/ que se es’garça/ e recua de mim/ tantalizada sara’/ cura” (Ferreira, 2024a, p. 57). A memória, amiúde associada ao rito de aprendizagem do corpo, é trabalhada através da simbologia do tempo e da natureza, como o passar das estações ou a erosão das coisas experimentadas. Essas imagens reforçam a ideia de que o corpo feminino é marcado pelo tempo, mas também capaz de resistir à sua passagem: “de pé na soleira/ de uma porta estreita/ me aguardava: mútuo/ reconhecimento/ sentindo na pele/ que nos abraçava (sem dizer palavra)/ para todo o sempre” (Ferreira, 2024b, p. 41).

A poesia de Maria do Carmo posiciona o corpo e a memória femininos como espaços de resistência. Ao transformar as dores e alegrias das mulheres em matéria poética, a autora dá voz a experiências recorrentemente silenciadas, criando uma literatura que é, ao mesmo tempo, pessoal e política: “falta paixão em sua existência./ falta esse amar-se e doar-se aos outros./ falta o infantil deslumbramento/ com o mundo que nos vive e em que vivemos./ falta a coragem a decisão” (Ferreira, 2024a, p. 26).

Esse corpo que fala e expressa poeticamente sua realidade e contexto de vida remonta àquilo que Henri Bergson (1999) menciona com relação à matéria corpo como artifício destinado a mover objetos, tornando-se, ao mesmo tempo, um centro de ação; nesse caso, ele não poderia fazer nascer uma representação. No entanto, se o corpo é um objeto capaz de exercer uma ação real e nova sobre os objetos que o cercam, ele deve ocupar ante eles uma situação privilegiada, ou seja, os objetos que se articulam ao corpo refletem, assim como um espelho, a ação possível do corpo sobre eles. “Esta imagem ocupa o centro; sobre ela regulam-se todas as outras; a cada um de seus movimentos tudo muda, como se girássemos um caleidoscópio” (Bergson, 1999, p. 20).

No poema “Corpo a corpo”, fica perceptível essa relação: “extrair o amor/ do cotidiano/ e gozar ao dia/ a quota do ano/ defender o amor/ da monotomia -/ aos monos o tónus/ que no amor vicia/ [...] calcular o amor/ contemporizar/ nesse cor-a-corpo/ o carpe de amar” (Ferreira, 2024c, p. 157). O amor atua como centro e ligação ao corpo humano, e é por

meio dele que outros sentimentos se perpetuam, situação privilegiada que reflete uma condição natural humana de completude e conjunção.

Ao reivindicar o corpo como lugar de fala, a autora subverte narrativas patriarcais que tentam reduzir a experiência feminina ao silêncio ou à subserviência. A memória coletiva das mulheres aparece como uma força transformadora, capaz de desafiar opressões e abrir caminhos para novas formas de existência e novos contratos amorosos:

os ciúmes que  
palavream  
AMOR

os cumes que  
palavram  
aMo

os umes que  
param o  
m

a contração  
sexu  
AO

(Ferreira, 2024a, p. 65, grifos da autora).

O poema mobiliza uma estética fragmentária e performativa, em que a materialidade da linguagem, seus cortes, deslocamentos gráficos e rearranjos sonoros, opera como gesto de insurgência contra formas tradicionais de significação. Ao reivindicar o corpo como lugar de fala, Maria do Carmo Ferreira transforma o poema em território de reexistência, onde o feminino se afirma não como essência fixa, mas como força em contínuo movimento. A desconstrução da palavra “amor”, apresentada em camadas que se fraturam e se recombina (“AMOR / aMo / m / sexu / AO”), evidencia a recusa da poeta em aceitar as molduras patriarcais que historicamente definiram os vínculos afetivos e o lugar das mulheres nesses contratos simbólicos. A visualidade dispersa dos versos, associada ao jogo fonético que aproxima cume, ciúme e amor, aponta para uma genealogia de sentidos que se sobrepõem, revelando tanto o peso das estruturas opressivas quanto a possibilidade de ressignificar o desejo e o afeto.

O corpo da memória feminina sobrescrito na poesia de Maria do Carmo Ferreira é mais do que um tema; é o próprio coração de sua obra. A autora transforma as vivências do feminino em uma poética que celebra a resistência, a complexidade e a riqueza da experiência das mulheres por meio do tempo e gerações. Por meio de sua escrita, a autora não apenas resgata memórias, mas também cria um espaço de afirmação para o corpo e a voz feminina na literatura contemporânea.

Por fim, sem desejar compromisso com a fama e ou notoriedade literária, a poetisa simplesmente escreve “despida de pudor,/ sobretudo autocrítica, deixo que a palavra escolha/ o próprio dizer, com o ritmo/ e a estrofação que lhe apraz” (Ferreira, 2024c, p. 48) e, além do



mais, mesmo com a era da internet, a sua produção criativa e poética é “tudo indolor, sem mistério/ ou compromisso de fama,/ prestígio, vaidade... glória,/ que só a Deus é devida./ Depois partilho com os outros/ o que a mim não satisfaz,/ mas já não sou eu quem conta./ E posso ir dormir em paz” (Ferreira, 2024c, p. 48).

A trilogia, nesse sentido, consolida-se como uma contribuição relevante para os estudos contemporâneos sobre poesia brasileira, sobretudo no que diz respeito à articulação entre corpo, memória e rito, eixos que têm orientado importantes debates na crítica literária atual. A obra reafirma a vitalidade de Maria do Carmo Ferreira como uma das vozes mais singulares da poesia mineira e oferece ao leitor não apenas uma experiência estética refinada, mas também um mergulho em camadas profundas da subjetividade feminina, da ancestralidade e da escrita como gesto de resistência. Por essa razão, trata-se de um conjunto poético que dialoga de maneira consistente com as discussões acadêmicas sobre poéticas do corpo, arquivo afetivo, inscrição simbólica e memória literária.

Diante disso, a obra é altamente recomendável para o público-alvo da revista, composto por pesquisadores, docentes, estudantes e leitores interessados em literatura contemporânea, poesia brasileira e estudos críticos sobre subjetividade e memória. A edição apresenta rigor editorial, densidade estética e potencial interpretativo, elementos que justificam plenamente sua indicação. Além disso, por se tratar de uma publicação que alia qualidade literária a um projeto gráfico que amplia o sentido dos poemas, a trilogia representa um aporte significativo para reflexões futuras na área, podendo ser utilizada tanto como objeto de análise crítica quanto como referência para estudos sobre poéticas corporais, femininas e de linhagem mineira.

## Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*: ensaio sobre a relação do corpo com o Espírito. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FERREIRA, Maria do Carmo. *Poesia reunida*: Cave Carmen, Coram populo, Quantun Santis. Goiânia: Martelo, 2024.

FERREIRA, Maria do Carmo. *Poesia reunida, livro 1*: Cave Carmen. Goiânia: Martelo, 2024a.

FERREIRA, Maria do Carmo. *Poesia reunida, livro 2*: Coram populo. Goiânia: Martelo, 2024b.

FERREIRA, Maria do Carmo. *Poesia reunida, livro 3*: Quantum santis. Goiânia: Martelo, 2024c.