opiniães

revista dos alunos de literatura brasileira

loucuras à marg gem

ano 14 número 26
eISSN: 2525-8133

opiniões

revista dos alunos de literatura brasileira

ano 14 número 26 - eISSN: 2525-8133

enfim,
cada um
o que quer aprova,
o senhor sabe,
pão ou pães
é questão de opiniães.

João Guimarães Rosa. *Grande sertão: veredas*.

Opiniães: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, salas 04 e 09, Cidade Universitária/Butantã
São Paulo – SP – Brasil. CEP 05508-900



Esta edição contou com o apoio:



Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Opiniães: Revista dos Alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – ano 13, n. 25 (2024) – São Paulo: FFLCH-USP, 2024.

Semestral.

ISSN Eletrônico: 2525-8133.

1. Literatura Brasileira. 2. Crítica Literária. I. Título.

CDD 869-09981

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira é uma publicação dos alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Universidade de São Paulo – USP
Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Júnior
Vice-Reitora: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH
Diretor: Prof. Dr. Adrián Pablo Fanjul
Vice-Diretora: Profa. Dra. Silvana de Souza Nascimento

Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas – DLCV
Chefe: Prof. Dr. Ricardo da Cunha Lima
Vice-Chefe: Profa. Dra. Paola Poma

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira
Coordenador: Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho
Vice-Coordenador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

Editor responsável pelo n. 26
Bruno Costa Vitorino

Comissão editorial
Bruna Martins Coradini, Bruno Costa Vitorino, Eduardo Marinho da Silva, Fernanda Isaura Costa, Fernando Rodrigues Costa, Guilherme Ferreira de Magalhães, Gustavo Milano Beserra, Leandro Antognoli Caleffi, Lucas Branco de Araujo Motta, Lucas Simonette, Magno Almeida, Mariana Keller Frazão, Paula Beatriz da Silva Rocha e Thiago Ernesto Castro.

Conselho científico
Professores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (DLCV-FFLCH-USP): Alcides Celso Oliveira Villaça, André Luís Rodrigues, Antônio Dimas de Moraes, Augusto Massi, Cilaine Alves Cunha, Eliane Robert de Moraes, Erwin Torralbo Gimenez, Fabio Cesar Alves, Hélio de Seixas Guimarães, Ivan Francisco Marques, Jaime Ginzburg, Jefferson Agostini Mello, João Adolfo Hansen, João Roberto Gomes de Faria, José Antônio Pasta Junior, José Miguel Wisnik, Luiz Dagobert de Aguirre Roncari, Marcos Antônio de Moraes, Marcos Roberto Flamínio Peres, Murilo Marcondes de Moura, Priscila Loyde Gomes Figueiredo, Ricardo Souza de Carvalho, Simone Rossinetti Rufinoni, Telê Ancona Lopez, Vagner Camilo e Yudith Rosenbaum

Revisão
Bruno Costa Vitorino, Eduardo Marinho da Silva, Fernanda Isaura Costa e Mariana Keller Frazão

Projeto gráfico
Mariana Keller Frazão

Diagramação
Mariana Keller Frazão e Vanessa Dozono.

Ensaio visual, ilustração e imagem de capa
André Santiago e Guilherme Portela.

Tipografia Opiniães
Cláudio Lima

Agradecimentos
Eduardo Marinho da Silva, Mariana Keller Frazão, Ricardo Souza de Carvalho.

Contato
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes
E-mail: opiniaes@usp.br

Redes Sociais
fb.com/opiniaes
@revista.opiniaes
https://usp-br.academia.edu/opiniaes

sumário

editorial

bruno vitorino 12

dossiê

stela do patrocínio e a margem da margem:
transgressão da voz subalternizada da loucura 16
abdias correia de cantalice neto

sob o signo da loucura: herman melville e lúcio cardoso 36
andré de souza pinto
késia rodrigues de oliveira

patriarcalismo e espectro da crítica social: “virgem louca, loucos beijos”,
de dalton trevisan 52
bárbara del rio araújo
mariana amaral terra

a loucura em eudemônia: um olhar crítico sobre cassandra rios
e a marginalização da identidade lésbica 66
carla laís gomes
claudia fernanda de campos mauro

literatura, arte e loucura na obra de aurora cursino 85
gabriela faria costa
paulo benites

revelações do “filho da luz”: o imaginário apocalíptico
no livro de febrônio índio do brasil 104
giovane sgarbossa mossambani

elucubrações sobre o conto “colisão ou o espelho morto” (1964-1965),
de maura lopes cançado: a loucura vivida de dentro 120
larissa de almeida corrêa

subjetividades carcomidas: expressões da loucura em "ciranda de pedra" de lygia fagundes telles 144
larissa escanhuela embuaba

literatura e alucinação: a verossimilhança indecidível em "as mulheres de tijucopapo" 157
lucas rodrigues negri

a loucura como crítica ao patriarcado em celeste de maria benedita bormann 180
milena placido silva
edwirgens a. ribeiro lopes de almeida

a loucura como resistência em "diário do hospício", de lima barreto e "hospício é deus", de maura lopes cançado 205
zeile ferreira franco silva
poliane vieira nogueira

enigmas no espelho e as chaves da meta icção em "a ilha do escritor", de gustavo bernardo 229
vanessa annecchini schimid

loucura, memória e testemunho em "depois de tudo tem uma vírgula" 247
vitor siqueira macieira
daniella bertocchi moreira

entrevista

entrevista com jean pierre chauvin 267
bruno vitorino

entrevista com o escritor marcelino freire 274
fernando rodrigues da costa

criação literária

a galope 281
edmilson gomes da silva junior

sobre o meu pai {memória & arquivamento} 285
fernanda alves dos santos

no azul da hora 288
frederico tadeu gondim

tema livre

vencer por wo: notas para a herança em "glória", de victor heringer 291
fabio pomponio saldanha

leituras do futebol em carlos drummond de andrade 315
guilherme sousa santos

saberes tradicionais em "salvar o fogo" de itamar vieira júnior:
religião, saberes orais e gênero 336
isadora silva miranda

sobre águas convulsas: a (in)construção subjetiva em "salmoura" (2024),
de yasmin franca 352
pablo vinícius nunes garcia

ensaio visual

andré santiago 370

guilherme portela 372


editorial

loucuras à margem: exclusão social do sujeito considerado louco na literatura brasileira

A marginalização do sujeito considerado louco resulta, nos últimos séculos, ao menos no Ocidente, de um projeto de controle social que pode se dizer mais amplo, que pretende afastar ou excluir da sociedade todos aqueles indivíduos indesejados, como estrangeiros, homossexuais, mulheres e pobres. Esse projeto utiliza dos meios técnicos para se justificar, inventando uma ciência da mente que coincide, coincidentemente, com os discursos excludentes: o estrangeiro é bárbaro, o homossexual é pervertido, a mulher é histérica e o pobre é estúpido. A marginalização se torna, desse modo, uma estratégia que diz proteger o cidadão do populacho, da ralé, para poder abusar, de todos os modos possíveis, dessa população de marginalizados: pelo esgotamento de suas forças produtivas, pela violência sexual, pelo silenciamento.

A personagem louca, na Literatura, é muitas vezes aquela que dobra a linguagem. É a personagem que aponta para as loucuras do próprio mundo, ou que propõe um mundo novo. E não pareciam tão loucas as personagens marginalizadas estudadas neste **Dossiê** ao proporem o fim dos manicômios, a igualdade de gênero e o fim da violência racial?

No texto que abre o Dossiê, *Stela do Patrocínio e a margem da margem: transgressão da voz subalternizada da loucura*, Abdias Correia de Cantalice Neto analisa os poemas de Stela do Patrocínio, escritos de dentro de instituições manicomiais, como uma "voz do hospício" que busca fugir, por meio da escrita, do aprisionamento e do isolamento impostos aos sujeitos considerados loucos.

Em *Sob o signo da loucura: Herman Melville e Lúcio Cardoso*, André de Souza Pinto aponta como as loucuras de personagens de *Bartleby, o escrivão* e *Crônica da casa assassinada* são diagnosticadas em decorrência de suas insubmissões: por decidirem ir contra a normalidade, tornam-se anomalias. Bárbara Del Rio Araújo e Mariana Amaral Terra, em *Patriarcalismo e espectro da crítica social: Virgem Louca, Loucos Beijos, de Dalton Trevisan*, investigam como as vozes das personagens femininas de Trevisan são ventríloquas, reduzidas a estereótipos de feminilidade por um processo de "vampirização" que ataca suas subjetividades.

Carla Laís Gomes e Claudia Fernanda de Campos Mauro, em *A loucura em Eudemônia: um olhar crítico sobre Cassandra Rios e a marginalização da identidade lésbica*, analisam o romance de 1958 em que uma mulher é institucionalizada devido a uma relação homoafetiva, destacando como a própria identidade da protagonista, Eudemônia, é atacada pelas instituições manicomiais. Margeando a Literatura para tangenciar as Artes Visuais, Gabriela Faria Costa e Paulo Benites, em *Literatura, arte e loucura em Aurora Cursino*, discutem a obra de Aurora Cursino, artista que viveu grande parte de sua vida em instituições manicomiais, usou da pintura e da escrita como modo de denunciar, escapar e, como fizeram outros autores estudados nesse dossiê, simplesmente existir.

Em *Revelações do "Filho da Luz": O imaginário apocalíptico no livro de Febrônio Índio do Brasil*, Giovane Sgarbossa Mossambani analisa como o livro apocalíptico de Febrônio Índio Brasil é carregado pelas tensões sociais do Rio de Janeiro, que sobrecarregam as imagens da obra, escrita durante um período de pânico causado pela epidemia de Gripe Espanhola. Em *A loucura como crítica ao patriarcado*

em Celeste de Maria Benedita Bormann, Milena Placido Silva e Edwirgens A. Ribeiro Lopes de Almeida analisam, o a partir da teoria foucaultina, como o romance de Maria Benedita Bormann (publicado sob o pseudônimo Délia) trata do papel do patriarcado no condicionamento da vida das mulheres por meio do discurso médico e psiquiátrico, que é utilizado para controlá-las.

Uma felicidade deste dossiê foi recebermos dois textos que analisam a obra de Maura Lopes Cançado. Larissa de Almeida Corrêa, em *Elucubrações sobre o conto "Colisão ou O espelho morto" (1964-1965), de Maura Lopes Cançado: a loucura vivida de dentro*, analisa a produção ficcional da autora como uma "escrita de si" que também se abre para um contato com o outro, mas que não se resolve sinteticamente porque está muito viva (acredito que esse é o termo certo. Como a própria Corrêa diz: "Maura vive de fato a linguagem") e permanece sempre em tensão. *A loucura como resistência em "Diário do hospício", de Lima Barreto e "Hospício é Deus", de Maura Lopes Cançado*, de Zeile Ferreira Franco Silva e Poliane Vieira Nogueira, por outro lado, analisa os diários de Maura Lopes Cançado durante sua institucionalização. As autoras o fazem em companhia do diário de Lima Barreto que escreveu em situação semelhante, e investigam os sofrimentos dos dois autores (que funcionam também como personagens de seus textos) causados pela sociedade e que os hospícios só conseguiram intensificar ao entenderem que as doenças de Barreto e Cançado estavam em seus organismos, não que eram provocados pelas opressões do racismo e do patriarcado.

Larissa Embuaba, em *Subjetividades carcomidas: expressões da loucura em "Ciranda de pedra" de Lygia Fagundes Telles*, examina a "linguagem do delírio" como algo vazão das consciências das personagens femininas de Telles, cujas vidas são cerceadas pelo machismo estrutural de modo que elas acabam isoladas em si mesmas. Lucas Rodrigues Negri, em *Literatura e alucinação: a verossimilhança indecidível em "As mulheres de Tijucopapo"*, lê o encerramento do romance de Marilene Felinto como que ocorrendo num estado alucinatório da personagem. As alucinações da protagonista refletem as violências que sofre como mulher pobre e migrante.

Os textos que encerram o dossiê se debruçam sobre experiências traumáticas. Vanessa Annecchini Schimid, em *Enigmas no espelho e as chaves da metaficção em "A filha do escritor" de Gustavo Bernardo*, o faz pela análise do jogo entre realidade e delírio na obra de Gustavo Bernardo, que instabiliza o "estatuto da realidade" por meio da qual se pode dizer que quem confirma esse estatuto é são e quem rejeita é louco. Por fim, Vitor Siqueira Macieira e Daniella Bertocchi Moreira, em *Loucura, memória e testemunho em "Depois de tudo tem uma vírgula"*, investigam o trauma e o silenciamento de uma vítima da Ditadura Militar, cuja voz é apropriada – roubada – pelo irmão. Ouvir a voz daquele que todos chamam de louco foi a grande vontade deste Dossiê. Espero que gostem de lê-lo tanto quanto eu gostei.

Na seção **Entrevista**, trazemos diálogos que iluminam as fronteiras entre literatura, marginalidade e criação. Tive o privilégio de conversar com o professor Jean Pierre Chauvin sobre sua disciplina *Figurações literárias da loucura*, que ministrará na FFLCH-USP, no segundo semestre de 2025, em parceria com o professor Marcelo Lachat. Fernando Costa, membro da Comissão Editorial, entrevistou o escritor Marcelino Freire.

Na seção **Criação Literária** há dois contos breves e um poema. *A galope*, de Edmilson Gomes da Silva Júnior, e *Sobre meu pai {memória e arquivamento}*, de Fernanda Alves dos Santos, tratam, respectivamente, da morte do avô do protagonista e da vida do pai do narrador. São textos carregados de uma sensação de perda (não

exatamente de luto, pois o protagonista de *A galope* parece estar conhecendo ainda esse sentimento), narrando mundos que desapareceram para sempre e que restam somente na memória. *No azul da hora*, poema de Frederico Tadeu Gondim, produz uma sensação parecida, mas demora um pouco para se decidir se o mundo se tornará outro.

Na seção **Tema Livre,** quatro artigos se debruçam sobre quatro escritores diferentes: Victor Heringer, em *Vencer por WO*, de Fabio Pomponio Saldanha; Carlos Drummond de Andrade, em *O futebol enquanto matéria literária na prosa e na poesia de Carlos Drummond de Andrade*, de Guilherme Sousa Santos; Itamar Vieira Júnior, em *Saberes tradicionais em Salvar o fogo de Itamar Vieira Júnior: religião, saberes orais e gênero*, de Isadora Miranda. E uma poeta contemporânea que conheci pelo artigo de Pablo Vinícius Nunes Garcia: Yasmin Franca, em *Sobre águas convulsas: a (in)construção subjetiva em Salmoura (2024), de Yasmin Franca*, texto que dialoga parcialmente com o dossiê desta edição.

É sempre muito bom trabalhar com gente competente, então gostaria de agradecer a todos que trabalharam na edição: os artistas, André Santiago e Guilherme Portela, que ilustram essa edição; a diagramadora Vanessa Donozo, que nos ajudou a montar o boneco da revista; e toda a Comissão Editorial. Apesar de ter sido editor solo, gostaria de agradecer especialmente a dois membros da comissão: Eduardo Marinho, pela experiência, paciência e clareza, e Mariana Keller Frazão, que se encarregou do projeto gráfico, o que me permitiu me concentrar no fechamento e na revisão dos textos.

Esse número foi financiado pelo Programa de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP, de modo que agradecemos ao programa e também a seu atual coordenador, o Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho.

Desejo a todos uma boa leitura.

Bruno Vitorino
Editor da Opiniães n. 26


louca
à
margem
dossiê

Stela do Patrocínio e a margem da margem: transgressão da voz subalternizada da loucura

Stela do Patrocínio and the Margin of the Margin: Transgression of the Subalternized Voice of Madness

Abdias Correia de Cantalice Neto
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-0033-8987
Lattes: https://lattes.cnpq.br/4537360459888244

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232996
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/232996
Recebido em: 15/01/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Paula Beatriz da Silva Rocha.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
CANTALICE NETO, Abdias Correia de. Stela do Patrocínio e a margem da margem: transgressão da voz subalternizada da loucura. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 16-35, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232996. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/232996. Acesso em: 31 julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

Stela do Patrocínio e a margem da margem: transgressão da voz subalternizada da loucura

Stela do Patrocínio and the Margin of the Margin: Transgression of the Subalternized Voice of Madness

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232996

Abdias Correia de Cantalice Neto[1]
Doutor pelo Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Faculdade de Linguística, Letras e Artes da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), Campina Grande, Paraíba, Brasil.
https://orcid.org/0000-0003-0033-8987
http://lattes.cnpq.br/4537360459888244
abdiasccantalice@gmail.com

[1] Graduado em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2004). Doutor em Literatura Interculturalidade pelo Programa de Pós Graduação em Literatura e Interculturalidade – UEPB. Professor efetivo da Educação Básica do Estado da Paraíba. Membro do Grupo de Pesquisa Observatório de Crítica Literária, Ensino e Criação.

Resumo
O presente artigo discute a poesia da loucura como forma de transgressão. A poesia/voz de Stela do Patrocínio produzida em espaço para o confinamento: hospício, representa a capacidade que a literatura tem em contribuir para a abertura do mundo da opressão e da violação de tais espaços. A voz do hospício representa uma linguagem errante de uma minoria: mulher, preta e louca, que se coloca sempre como uma fuga da própria condição de produção. A voz de Stela do Patrocínio representa essa radicalidade diante das imposições do poder, que condiciona a poética de confinamento a não existir. A obra em estudo tende a se projetar como quebra desta imposição sobre a literatura de minoria, uma produção singular contida na voz do confinamento. Assim, a literatura de hospício forja e força uma fuga como uma condição da própria literatura que, nas palavras de Barthes, "permite ouvir a língua fora do poder" (Barthes, 2010, p. 16). A literatura, quando produzida em espaços de controle, dá voz ao sujeito estranho à "normalidade" – o louco, este sujeito subalterno se torna potência diante da linguagem dominante da ciência médica.

Palavras-chaves
Literatura de minoria. Hospício. Loucura.

Abstract
This article discusses the poetry of madness as a form of transgression. The poetry/voice of Stela do Patrocínio, produced in a space for confinement: a hospice, represents the capacity that literature has to contribute to the opening of the world of oppression and violation of such spaces. The voice of the hospice represents a wandering language of a minority: a woman, black and crazy, who always positions herself as an escape from her own condition of production. The voice of Stela do Patrocínio represents this radicality in the face of the impositions of power, which conditions the poetics of confinement to not exist. The work under study tends to project itself as a break with this imposition on minority literature, a singular production contained in the voice born of confinement. Thus, the literature of the hospice forges and forces an escape as a condition of literature itself that, in the words of Barthes, "allows us to hear the language outside of power" (Barthes, 2010, p. 16). Literature, when produced in spaces of control, gives voice to the subject who is alien to "normality" – the mad subject, who becomes a power in contrast to the dominant language of medical science.

Keywords
Minority literature. Asylum. Madness.

Falar, e sobretudo escrever, é jejuar.
Deleuze e Guattari *Kafka: Por uma literatura menor*

Stela do Patrocínio: uma permanente transgressão do confinamento

Mulher, negra, pobre, analfabeta, louca, Stela do Patrocínio desterritorializa, com sua poesia, rompendo as barreiras impostas pelo poder. Poder que impõe à loucura a fragmentação das vozes do sujeito. Com sua poesia, Patrocínio potencializa, com sua voz, a própria condição de fechamento das vozes menores. Ela rompe o silêncio e extravasa os muros do hospício com sua poética. O hospício é seu lugar de produção, não de escrita, mas de um falar ensurdecedor, barulhento e incômodo que é, sobretudo, nas palavras de Deleuze e Guattari (2022), jejuar. Nesse caso, jejuar não se refere ao processo de abstenção de comida, mas no sentido filosófico, proposto pelo estudioso francês, um processo de recusa da linguagem do poder, ou seja, jejuar é um ato político, sendo assim, de certa forma, Patrocínio com sua poesia politiza a loucura.

Sua voz transgride a maioridade. Maioridade que, através da linguagem detentora do poder nos espaços de confinamento, condiciona a poesia da loucura, literatura de minoria, ou a partir de agora, nas palavras de Deleuze e Guattari (2022) "literatura menor", a um silêncio permanente. A autora, em sua experiência, apresenta a tragicidade da loucura aos olhos daqueles que apreendem em sua poética a violação de um corpo louco. A poética de Stela do Patrocínio se projeta para o mundo como uma possibilidade criativa da própria literatura. Uma poética oralizante que se sobrepõe à materialidade da escrita. Ou seja, conforme o pensamento de Blanchot (2011), a manifestação literária do hospício é o que de fato é, uma produção singular daquilo que a experiência da loucura conseguiu projetar no mundo da Stela do Patrocínio: um mundo outro do mundo criado pela literatura. Um mundo capaz de romper com a própria manipulação do poder sobre o louco e sua loucura. Um mundo além da própria subjetividade da autora, pois, ao mergulhar em seu falatório, sua poesia se torna mais profunda que qualquer subjetividade. Dessa forma, sua poesia transforma o silêncio em barulho contra a imposição da ciência médica.

Nesse sentido, pode se afirmar que Stela do Patrocínio, nesse contexto de produção, em sua singularidade, produz uma manifestação poética a partir da experiência da loucura, rompendo, de certa forma, com a noção que se tem hoje da loucura: ausência de sentido, ou como lembra Foucault (2019), loucura enquanto ausência de obra. Assim, sua fala, ao se tornar discurso, se singulariza através de uma poética que ultrapassa a racionalidade da linguagem técnica da ciência psiquiátrica. Sua poesia ultrapassa a linha que fecha o sujeito da loucura numa condição não apenas de compreensão da ausência, mas de produção de silenciamento pela linguagem do poder, tornando, assim, sua poética, uma manifestação singular na própria condição de produção. Logo, numa perspectiva blanchotiana, a escritora "só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa. Ora, não agimos no infinito, não realizamos nada no ilimitado" (Blanchot, 2011b, p. 325). O ilimitado que, ao ser buscado no pensamento, dialoga com a experiência que antecede o próprio pensamento. Stela do Patrocínio, em sua subjetividade, encontra, de forma singular, a força do pensamento, ou aquilo que força o pensamento a pensar. Assim, ao falar de sua experiência, a autora encontra em sua singularidade o limite da própria linguagem, ultrapassando a possibilidade de controle de seu pensar. Como ela própria afirma:

Eu pensei que ia acusar
Se eu tenho alguma coisa no cérebro
Não, acusou que eu tenho cérebro
Um aparelho que pensa bem pensado
Que pensa positivo
E que é ligado a outro que não pensa
Que não é capaz de pensar nada e nem trabalhar.
(Patrocínio, 2001, p. 69).

A singularidade de sua poesia permite perceber que a poética de Stela do Patrocínio mergulha no interior mais longínquo. Um interior que está além da própria ideia de interioridade, pois, como pode se observar no poema acima, ela tem um "aparelho que pensa bem pensado". Um aparelho que não é capaz de "pensar nada" ou mesmo o tudo além do nada que a própria escrita literária do hospício pode alcançar. Um aparelho "que pensa positivo/e que é ligado a outro aparelho que não pensa", no caso da linguagem da medicina não pensa, determina. A poética oralizante, nesse caso, é o mundo de possibilidade criado pela linguagem literária que, por ser outra coisa no mundo da poesia, é o mundo do outro mundo da Stela do Patrocínio. Um mundo da experiência violenta que diluído na realidade vivida se torna ficção que, nas palavras de Ludmer (2017, p. 2), "se pensada a partir dos meios que a constituiriam constantemente é ficção e que a ficção é a realidade". O mundo narrado por Stela é um mundo de experiência e que só é possível pela literatura. Um mundo da criação reposicionado pela voz/escrita da experiência. Essa escrita da experiência do hospício, de forma singular, mergulha na mais profunda interioridade. Uma singularidade que extrapola as bordas extremas do pensamento. Este se inscreve no mundo criado por Stela do Patrocínio. Assim, a literatura de Stela do Patrocínio é, nas palavras de Blanchot (2018, p. 293), "antes aquilo que não se descobre, não se verifica e não se justifica jamais diretamente, aquilo que só nos aproximamos desviando-nos, que só se capta indo para além dela". Sua poética da loucura não se explica ou se oferece de modo transparente – ela se insinua, fragmentada e reiterativa, como no seguinte trecho em que a autora experimenta, pela linguagem, a violação e o apagamento dos corpos considerados loucos:

Eu estava com saúde
Adoeci
Eu não ia adoecer sozinha não
Mas eu estava com saúde
Estava com muita saúde
Me adoeceram
Me internaram no hospital
E me deixaram internada
E agora eu vivo no hospital como doente

O hospital parece uma casa
O hospital é um hospital.
(Patrocínio, 2001, p. 51).

A partir do poema acima, percebe-se que a poética de Stela do Patrocínio traz para a cena da crítica literária uma experiência do hospício, permitindo compreender

sua literatura e entender seus confinamentos e conflitos. Sua poesia, além de fuga é também denúncia da operacionalização da máquina psiquiátrica nesse processo de manicomialização e confinamento dos dejetos sociais. O confinamento no hospício, que é sua casa, assim como o confinamento imposto pela psiquiatrização, através da medicalização, que domestica e sufoca qualquer subjetividade, produz um sujeito passivo e normatizado dentro da anormalidade. Stela do Patrocínio, nesse caso, com sua palavra, quebra a lógica da medicalização, impondo-lhe uma força, que, em sua poética, desnuda, a partir do que lhe é mais íntimo, o poder que viola seu corpo. Assim, "eu não ia adoecer / Mas eu estava como saúde / Estava com muita saúde / Me adoeceram". Sua palavra, partindo de sua mais profunda subjetividade, "ultrapassa todo limite e, até o ilimitado do todo: ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-se da orientação, ela desorienta" (Blanchot, 2001, p. 67). Sua consciência "inconsciente" da loucura é a quebra na norma, da lógica da ciência com sua nova lógica do delírio, como bem lembra Bodei (2003), pois, com sua poética, a autora "transgride as leis".

A linguagem da psiquiatria manifesta seus tentáculos para a dominação dos corpos. De certa forma, a poesia de Stela rompe, em certa medida, esses aprisionamentos, convertendo-se, em contraponto, numa abertura que singulariza, na fala, a possibilidade de a literatura se tornar mais íntima e interiorizada e desterritorializada, pois como bem observa Deleuze e Guattari "O som ou a palavra que atravessam essa nova desterritorialização não são linguagem com sentido, embora daí derivem" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 42), mas são singularidades que se projetam para o mundo fora das apreensões, isto é, o mundo dos controles no hospício que condiciona a autora e sua poesia ao silêncio.

a poesia de stela do patrocínio: a abertura para o outro mundo do mundo da loucura

Stela do Patrocínio, em sua poética do confinamento, traz, a partir do mergulho em sua subjetividade, as marcas da experiência que ela vivenciou em uma instituição que foi criada, a partir do século XVII para domesticação do sujeito. Instituição essa que modifica as explicações em torno das lógicas da loucura enquanto algo divino, incorporado, ao campo do delírio pela intervenção médica. Assim, uma escritura que nasça de tal experiência – a experiência da loucura e do confinamento – já indica uma radicalização na própria linguagem. A linguagem da loucura reposiciona a poética ao criar um mundo dentro do mundo de Stela do Patrocínio, tornando-se, de certa forma, uma abertura. Uma abertura que, ao encontrar o limite do próprio espaço de criação, projeta-se num processo de interiorização extrema, para um mundo de singularidades contidas na escrita de confinamento.

A partir dessa nova perspectiva da loucura e fundamentado no pensamento de Blanchot, a singularidade presente na poética de Stela do Patrocínio é um mergulho mais profundo, não apenas em sua subjetividade, mas naquilo que lhe é singular. Nesse sentido, seu *modus operandi*, da experiência da loucura, é pois "seu ponto mais íntimo, de modo que ele precisa, por um movimento muito arriscado, ir incessantemente até o extremo limite do espaço" (Blanchot, 2018, p. 131). Ou seja, Stela radicaliza com sua voz, ultrapassando o limite que fecha a própria loucura: o hospício.

Desde o momento em que a autora entrou no hospício, a poesia, intrinsecamente relacionada com a loucura e com a interiorização no confinamento,

passou a fazer parte de sua experiência. Experiência ligada à própria loucura, interiorizando ainda mais o pensamento. Qualquer manifestação poética submetida a tais violações rompe com a normatização da linguagem do poder e do saber médico. Assim, a poesia de Stela do Patrocínio representa uma linguagem nova que nasce do impensado ou da experiência que antecede o pensamento. A própria linguagem, na poética de Patrocínio, já representa uma quebra no ato de inscrição da arte. Assim, mesmo que a instituição de poder lhe arranque aquilo que poderia ser um projeto de sujeito, a partir do pensamento que "eles arrancaram o que está pensando" e "foram examinar esse aparelho de pensar e não pensar" (Patrocínio, 2001, p. 69), Stela do Patrocínio alcança o limite que extrapola as bordas que fecham seu pensamento: a língua da ciência.

Quando se observa a questão da linguagem em Stela do Patrocínio, percebe-se, notadamente, uma poética que, mesmo originária da voz, representa um rompimento das barreiras que fecham, no espaço de confinamento, o sujeito da loucura, que em sua lógica delirante, produz poesia. Uma poética que, ao ser produzida por uma mulher negra, preta, pobre e considerada louca, pode ser compreendida como uma literatura de minoria, ou nas palavras de Deleuze e Guattari, uma literatura menor, pois, entende-se que "literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior" (Deleuze; Guattari, 2022, p. 35). Uma poética que desvia o próprio ato de fazer poesia, subvertendo sua forma e função, como enuncia:

> Eles arrancaram o que está pensando
> E o que está sem pensar
> E foram examinar esse aparelho de pensar e não pensar
> Ligados um ao outro na minha cabeça, no meu cérebro
>
> Estudar fora da cabeça
> Funcionar em cima da mesa
> Eles estudando fora da minha cabeça
> Eu já estou nesse ponto de estudo, de categoria.
> (Patrocínio, 2001, p. 69)

Stela do Patrocínio não escreve, mas, através de seu falatório/poesia, situa seu leitor em seu estado de delírio. Um delírio que, ao partir de sua experiência enquanto confinada na loucura, torna-se um ato político. Ela, ao se encontrar submetida à categorização da loucura para a ciência, experiencia o seu estado de objetificação do corpo louco, pois "já estou nesse ponto de estudo, de categoria" (Patrocínio, 2001, p. 69). Assim, "a palavra 'experiência' faria alusão a algo que é verdadeiramente experimentado" (Blanchot, 2018, p. 131). O que Stela do Patrocínio mostra, em sua poética, é que sua poesia se trata de uma experiência vivida sob a ameaça daquele que lhe tem o poder. A poética do delírio, numa impessoalidade, expõe sua potência numa manifestação literária que, "sem intimidade, exclui toda intimidade, e que não podemos fazer calar, pois é o incessante, o interminável" (Blanchot, 2018, p. 312), pois o que, de fato, essa poética alcança é mais profundo que sua própria subjetividade.

Dessa forma, a poesia de Stela encontra aquilo que lhe é singular. Novos fluxos, novas dinâmicas diante da criação literária e mesmo novas fronteiras que, a partir das inúmeras esferas afetivas, permitem-nos deter em questões inerentes àquilo que é singular, pois a singularidade se refere, nas palavras de Hardt e Negri (2012, p. 139), "a um sujeito social cuja diferença não pode ser reduzida à uniformidade". A

afecção a que os sujeitos desamparados são submetidos atesta a indiferença sobre o confinado. Este, em sua singularidade, produz sua poética na anterioridade da própria fala/escrita: a experiência do confinamento. Uma experiência diluída nas várias afecções pelas quais Stela foi submetida: loucos, guardas, enfermeiros, médicos, todos produtores de linguagem recepcionada por Stela e reconfigurada em sua poesia da experiência da loucura.

Stela do Patrocínio, através de sua poética, traz um embricamento de vozes. Isto é, além da voz da própria Stela do Patrocínio, que, de certa forma, já é resistência, a obra traz também outras tantas vozes, presentes em sua narrativa de si. Vozes que se misturam em seu falatório, tornando sua poesia uma menoridade potencializada pela experimentação do mundo branco do hospício. Mundo que se torna poesia. Poesia que, através da linguagem literária, se torna uma potência que se faz maior. Maior por se tratar de uma poética do confinamento capaz de criar mundos. Os mundos do mundo da literatura, pois, para Blanchot (2011a, 2011b), a literatura tem o poder de criar, além da realidade cotidiana, sua própria realidade. Uma realidade pautada na relação com a possibilidade que antecede a própria criação literária da loucura: o ato de pensar. Logo, aquilo que Stela do Patrocínio pensa representa, no ato de sua fala, uma resistência ao próprio ato de criação, pois a experiência que antecede a fala força o pensamento a pensar. Essa anterioridade é mais profunda que qualquer interior. Interioridade que expõe a singularidade da poética de Stela do Patrocínio, conforme mostram os versos:

> Ainda era Rio de Janeiro, Botafogo.
> Eu me confundi comendo pão
> Eu perdi o óculos
> Ele ficou com o óculos
> Passou a língua no óculos para tratar o óculos com a língua
> Ela na vigilância do pão sem poder ter o pão
> Essa troca de sabedoria de ideia de esperteza
> Dia tarde noite janeiro fevereiro dezembro
> Fico pastando no pasto à vontade
> Um homem chamado cavalo é o meu nome
> O bom pastor dá a vida pelas ovelhas.
> (Patrocínio, 2001, p. 50).

Desse modo, ao apresentar-se num tempo, ordenado numa lógica de continuidade “janeiro fevereiro dezembro”, situa o leitor na percepção de que a experiência da loucura está marcada no tempo. Tempo que, mesmo sendo retomado de memórias fragmentárias, mantém relação com o outro da experiência, num hoje, janeiro e fevereiro, e no amanhã, dezembro. Ou mesmo, na anterioridade da experiência da própria linguagem disponível em seu brevíssimo repertório cultural, pois “o bom pastor dá a vida pelas ovelhas” (Patrocínio, 2001, p. 50). Frase que nos permite repensar a experiência que antecede a própria voz, nessa anterioridade anterior à existência de pastores e ovelhas. A experiência marcada em sua poética representa aquilo que lhe é anterior, não apenas no ato da captura por aqueles que a depositaram dentro de um hospício, mas toda a experiência que perpassa sua poesia.

A força do pensamento, marcadamente presente na voz de Stela do Patrocínio, segue uma ordem na lógica do discurso do delírio. Não se situar no tempo e no espaço da escrita para a autora referenda, de certa forma, seu estágio crítico de patologia da mente. Mas isso não invalida sua obra. O percurso narrativo inicia-se no lugar no qual a

autora não expõe uma certeza, mas um lugar definido pelo nome Rio de Janeiro e Botafogo. Nesse sentido, mesmo que a autora não se situe num tempo e espaço, sua experiência remete para uma apreensão da realidade. Uma realidade vivida, mas também experienciada. Experiência que, ao se encontrar em estado de poesia, reforça a tese de que a sua literatura, que mesmo sendo pautada na menoridade, é potência. Uma potência que, ao ser originária de seu estágio delirante, é uma transgressão da própria linguagem. Uma transgressão que se torna potência por sua condição de singularidade, tornando-se em uma abertura na própria literatura de confinamento da loucura. Em Stela do Patrocínio, a poética da loucura na lógica do delírio é a impossibilidade de escrita. A experiência marcada em seu falatório transpõe sua poética, essa impossibilidade de escrita, para aquilo que é possível. De certa forma, essa possibilidade, dentro do que é impossível – a escrita da loucura –, em Stela do Patrocínio é a abertura. Uma abertura que em sua poesia é o "horizonte de uma outra potência, de uma força diversa. Experiência fugidia, ainda que imediata" (Blanchot, 2011a, p. 14), tornando sua experiência numa prática de produção, através de voz, de sentidos, dimensionando e posicionando seu discurso como potência criadora de uma voz confinada.

A poética de Stela do Patrocínio, enquanto manifestação da loucura, produzida em um espaço de confinamento, serviu para que o livro *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* passasse a ser compreendido como potência de uma poética menor que confronta o poder exercido sobre o sujeito subalterno e subalternizado. Em Stela do Patrocínio, loucura e literatura se imbricam a partir da capacidade que uma literatura menor tem de sobrepor a maioridade da linguagem dominante. Inquietando a linguagem do poder a partir de um lugar de fechamento, em que a voz rompe com o próprio fechamento, produzindo, a partir desta interiorização em um hospício, em sua menoridade, uma literatura maior. Ou seja, aquilo que lhe é singular na sua experiência, produzindo, assim, uma fala/escrita que é transgressão e resistência. Uma transgressão que rompe com a lógica discursiva enquanto produção da desrazão e da resistência, pois sua manifestação oralizante transborda as imposições do poder que, ao confinar, tenta dominar o corpo que se diz.

Stela do Patrocínio cria, através de seu falatório, um mundo possível, ao encontrar na escrita literária uma possibilidade de existência. Um mundo da escrita que é abertura. Abertura além do limite da própria condição de criação. Mesmo estando em um hospício, Stela do Patrocínio, em sua loucura, pensa, ou mais precisamente, sua poesia, fruto de sua experiência, força o pensamento a pensar e ela conclui:

> Aqui no hospital ninguém pensa
> Não tem nenhum que pense
> Eles vivem sem pensar
> Comem bebem fumam
> No dia seguinte querem saber
> De recontinuar o dia que passou
> Mas não tem ninguém que pense
> E trabalhe pela inteligência.
> (Patrocínio, 2001, p. 61).

Nesse caso, sua poética é a antecedência do pensamento e a permanência da transgressão. Ela pensa, os outros não. Os outros têm na voz de Stela uma possibilidade de existência. Ela tem voz; os outros, balbucio, confusão. De certa forma, a poética de Stela do Patrocínio traz em seu falatório tanto a antecedência de uma experiência como

a própria experimentação. Aquilo que força o pensamento a pensar, pois a poesia surge da experiência que força o pensamento a pensar (Deleuze, 2022). Stela do Patrocínio, em sua poesia que resiste já no ato da própria fala, produz aquilo que é singular: uma poética da loucura. A partir de sua fala, ela transpõe para o mundo possível da literatura a experiência apreendida nas várias violações contra a própria existência da Stela da Patrocínio enquanto ser. Experiência que, ao se encontrar em forma de poesia, se torna transbordamento, ou mais especificamente, uma dobra na linguagem que, a partir da experiência da loucura, se torna possibilidade de transbordamento das margens que apreendem o ser da linguagem enquanto criador de um mundo que resiste.

Destarte, a linguagem literária, a partir do pensamento de Deleuze (2022) não se separa da experiência de vida, mas faz uma dobra sobre si mesma. Ela se desdobra e reposiciona o pensamento ao ilimitado. O pensamento da loucura é sempre coletivo. Há uma relação entre o sujeito da voz e aqueles que experienciam a loucura como forma de, também, romper com a normatização da psiquiatria (Deleuze, 2022). A experiência de Patrocínio, apesar de ser delírio e espaço vazio, é também denúncia contra o sistema que molda não apenas o corpo, mas, principalmente, o pensamento, como revela:

> Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
> Eu era ar, espaço vazio, tempo
> E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
> Eu não tinha formação
> Não tinha formatura
> Não tinha onde fazer cabeça
> Fazer braço, fazer corpo
> Fazer orelha, fazer nariz
> Fazer céu da boca, fazer falatório
> Fazer músculo, fazer dente
>
> Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
> Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
> Ser útil, inteligente, ser raciocínio
> Não tinha onde tirar nada disso
> Eu era espaço vazio puro.
> (Patrocínio, 2001, p. 82).

Mesmo sendo a escrita de Stela do Patrocínio, na sua poesia, a anterioridade do pensamento, esse “espaço vazio puro”, pois “era gases puro, ar, espaço vazio, tempo”, ela consegue construir o mundo da loucura através de sua poesia. Um mundo possível enquanto literatura de confinamento. Assim, a anterioridade, e a consequente interiorização em sua escrita, revelam sua capacidade, enquanto escrita de minoria, de se tornar potência diante das opressões a que é submetida. Nesse sentido, sua poesia é aquilo que é “mais importante que o pensamento” (Deleuze, 2022, p. 92), pois sua experiência da loucura é o que força o pensamento a pensar. Assim, a experiência trágica da loucura em Stela do Patrocínio passa a representar algo “que violente o pensamento”, forçando-o a pensar (Deleuze, 2022, p. 93).

A literatura de Stela do Patrocínio é resistência contra os donos do poder que fecham seu corpo louco: interna em um hospício, submetida à operacionalização da psiquiatria, dentro dos conflitos subjetivos da autora, sob as malhas do poder, ela denuncia:

Eu sou seguida acompanhada imitada assemelhada
Tomada conta fiscalizada examinada revistada
Tem esses que são iguaizinhos a mim
Tem esses que se vestem e se calçam igual a mim
Mas que são diferentes da diferença entre nós
É tudo bom e nada presta,
(Patrocínio, 2001, p. 63).

A autora de *Reino dos bichos e dos animais é meu nome* consegue, com seu falatório, romper com os dispositivos do poder, mesmo que se encontre dominada, domesticada, controlada. Ao ser "seguida acompanhada imitada assemelhada / tomada conta fiscalizada examinada revistada" (Patrocínio, 2001, p. 63), ela constrói o pensamento, reposicionando assim seu falatório como ruptura e resistência contra esse controle dos corpos dóceis. Stela do Patrocínio é a quebra. É a ultrapassagem do limite que fecha a sua literatura e seu corpo, pois os outros, "loucos", de certa forma, estão em sua poética com a mesma identificação. Assim, a autora traz em sua poesia essas vozes que "são iguaizinhos a mim" e que "se vestem e se calçam igual a mim". Vozes que, estando confinadas no mesmo hospício em que a autora se encontra, se fazem, em Stela do Patrocínio, representar.

A escrita literária do hospício é uma dobra sobre ela mesma. Uma dobra que ultrapassa o limite que internaliza a linguagem da loucura, transformando-a em um novo mundo. Um mundo da literatura em que a poética de Patrocínio se torna outra coisa: a capacidade de transgredir a partir da experiência da loucura com a língua maior, ou a linguagem do controle. Transgride, em primeiro lugar, representando, de certa forma, as outras vozes subalternizadas e menores, por se tratar de uma escrita de confinamento. Assim, a menoridade da linguagem da loucura representa aquilo que "não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior" (Deleuze, 2022, p. 35). Nesse sentido, por se tratar de uma poética, a da loucura, à qual a normatização não consegue dominar, o "anormal", dessa forma, passa a ser a voz. No caso de Stela do Patrocínio em sua poesia, consegue se afirmar, afirmando, nesse sentido, as vozes que estão inseridas, depositadas dentro dos hospícios no Brasil. Lugares de silenciamento e de morte institucionalizada que, nos moldes dos campos de concentração, reforça o silêncio daqueles que estão ali depositados. Espaços de fechamento, não apenas das vozes, mas dos corpos dóceis subalternizados no espaço de controle. Lugares tratados por Daniela Arbex como lugares nos quais foi institucionalizado o holocausto brasileiro. Assim, a partir da escrita literária do hospício, escrita formada a partir do trabalho da filósofa Viviane Mosé, a poética de Stela do Patrocínio consegue se afirmar, permitindo que a autora passe a se reconhecer no ato da escrita e instituir uma afirmação de si. Essa tomada de consciência aparece em sua fala com clareza e força:

Nós estamos sentados numa cadeira procurando mesa
Procurando falatório
Procurando gravar o falatório todo
E eu antes não sabia de nada disso
Não tinha uma noção uma ideia
Do que era isso tudo
Não tinha
Aprendi quando vocês vieram me visitar.
(Patrocínio, 2001, p. 138).

Dessa forma, seja através da transgressão das literaturas produzidas em espaços de confinamento, seja numa produção aqui denominada como manifestação da loucura, a existência de um espaço outro se torna possível, pois antes a autora "não sabia de nada disso / Não tinha uma noção uma ideia / do que era isso tudo". Ao colocá-la "numa cadeira procurando mesa", seu falatório se torna poesia. Poesia que, por ser a abertura do confinamento, torna-se possibilidade quando esse mesmo espaço parte de um lugar e se reconhece como lugar da poesia, ou mesmo lugar de fala. Assim, o produto originário desse falatório se torna literário, passando a ser formado a partir das capilaridades que a linguagem, em um ambiente coletivo, mesmo que hostil, pode produzir e se tornar abertura e transgressão da normatização da psiquiatria. Nesse caso, é a literatura que insiste em se dizer. O que, na linguagem do confinamento, passa a ser a própria poética de Stela do Patrocínio, conseguindo, de certa forma, ultrapassar o limite que fecha a linguagem da loucura.

Assim, o ato que antecede o pensar antecede, de certa forma, o ato de produzir literatura. Isso, por sua vez, antecede também o próprio pensamento, indicando, assim, uma força que força o pensamento a pensar. A loucura, mais especificamente em Stela do Patrocínio, como produtora da literatura de confinamento, torna-se uma linguagem errante dentro de um deserto. Uma linguagem que, dentro do espaço vazio, é anterior ao pensamento. A loucura, como uma "doença especial" nas palavras de Cunha (1990, p. 15), é propensão e projeção, na sua espacialidade, para um vazio inerente à própria narrativa de espaços de confinamento, principalmente quando se trata do confinamento da loucura. O vazio é o espaço mais profundo; e a poética do hospício, a voz nesse deserto que consegue resistir às imposições do poder, tornando-se, assim, uma linguagem transgressora.

A voz do louco é reposicionada por escritores que experienciaram o trágico mundo da loucura, reforçando a tese de que a voz do hospício é resistência contra a sistemática manipulação do poder sobre a loucura. Assim, seja através da ciência médica, que violava os corpos dos loucos; ou mesmo através da medicalização, que silenciava a inquietude da loucura, o louco impõe sua verdade, pois "se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada uma sua verdade" (Foucault, 2019, p. 14). No caso de Stela do Patrocínio, a sua poética traz, a partir de sua voz, a resistência contra as violações diversas em torno da loucura. As violações que a loucura sofre, submetida a uma instituição de controle, representam as marcas deixadas no primeiro espaço de recepção do poder: o corpo do louco. O que representa também as marcas do próprio espaço de confinamento. Assim, a voz contida na linguagem literária de Stela do Patrocínio resiste. Resistência contra toda violação recepcionada pelos subalternizados em um hospício.

As violações dos corpos dóceis em um hospício, representam as tentativas de silenciar as vozes dos excluídos. Silenciar a voz do sujeito depositado num espaço de confinamento dos dejetos sociais. Assim, a voz silenciada da loucura é essa voz que não aceita se tornar silenciada. Nesse sentido, a voz do hospício rompe o silêncio que lhe é condicionado ao ser mantido em um lugar de controle. Stela do Patrocínio nos prova, em sua poesia, que há, por parte do poder, uma tentativa de silenciamento do sujeito da loucura:

> É dito: pelo chão você não pode ficar
> Porque lugar da cabeça é na cabeça
> Lugar de corpo é no corpo

Pelas paredes você também não pode
Pelas camas também você não vai poder ficar
Pelo espaço vazio você também não vai poder ficar
Porque lugar da cabeça é na cabeça
Lugar de corpo é no corpo.
(Patrocínio, 2001, p. 52).

Assim, "lugar de corpo é no corpo". Ou mesmo, "pelas paredes você também não pode", pois quem determina as regras em torno da loucura não é o louco, mas aquele que domina a loucura. Assim, essa voz, na linguagem imbuída em Stela do Patrocínio, traz para o dentro da narrativa, oralizada, por sinal, uma radicalização no processo de silenciamento que a loucura tende a sofrer, pois o controle sobre o corpo da autora a condiciona a silenciar. Stela do Patrocínio, ao desnudar as instâncias de controle através de sua voz e representar a inquietação do sujeito pela literatura, consegue se projetar para outros mundos, o mundo das possibilidades, por exemplo, alcança o lugar que não se adéqua à loucura: um lugar criado pela literatura.

O silêncio imposto ao corpo que fala é uma tentativa de controle. Silêncio imposto à linguagem que tende a sair da intimidade, ou mesmo daquilo que é singular, para um mundo outro criado pela literatura. Esta, por sua vez, projeta-se para além dos muros do confinamento, num permanente diálogo com o que lhe é opressor, pois a experiência apreendida por Stela do Patrocínio passa a ser fundante em sua poética do confinamento. De certa forma, a interação entre um passado vivido e um projeto de futuro permite à autora se encontrar e construir, a partir de sua poesia, um permanente devir-poesia. Essa construção poética do tempo aparece nos versos em que ela reinventa sua própria memória:

Meu passado foi um passado de areia
Em mar de Copacabana
Cachoeira de Paulo Afonso
Bem dentro da Lagoa Rodrigo de Freitas
No Rio de Janeiro

O futuro eu queria
Ser feliz
E encontrar a felicidade sempre
E não perder nunca o gosto de estar gostando

O que eu penso em fazer da minha vida
É encontrar a felicidade, ser feliz
Ficar gostando e não perder o gosto
Ser feliz
Encontrar a felicidade
E não perder o gosto de estar gostando.
(Patrocínio, 2001, p. 73)

O posicionamento da poética de Stela do Patrocínio reposiciona o discurso da loucura como uma crítica diante de um sistema opressor que a aprisionava, pois "o que eu penso em fazer da minha/é encontrar a felicidade, ser feliz". E esse desejo, aqueles que a dominam não podem assim controlá-lo, pois a voz de Stela é barulhenta. O passado da autora é também o processo pelo qual ela internalizou sua experiência

trágica. A poética da loucura de Stela do Patrocínio se torna resistência por conter não apenas a experiência da autora em sua loucura, mas por apresentar uma possibilidade de criar outros mundos a partir do delírio. Stela do Patrocínio é a quebra, é a desordem, é o caos, é a ruptura que abre a literatura de confinamento para outras possibilidades da própria literatura, pois, como lembram Deleuze e Guattari (2022), uma "característica das literaturas menores é que tudo nelas é político" (Deleuze; Guatarri, 2022, p. 36). Assim, a linguagem literária do confinamento transforma em intensidades as forças do caos (Pelbart, 2009), tornando sua poesia como um ato, mesmo que involuntário, mas político. Assim, a linguagem literária, enquanto obra, se torna desdobramento sobre si, pois o eu – sujeito da voz e da loucura – "é incapaz de dar conta do movimento-caos que lhe dá origem, que lhe escapa, que o transborda e o ameaça por todos os lados" (Pelbart, 2009, p. 161), pois a linguagem literária, quando manifesta pelo corpo que fala – no caso de Stela do Patrocínio, seu falatório – transforma-se em transbordamento da borda que aprisiona a voz da própria autora.

A literatura do hospício consegue ultrapassar o próprio limite da linguagem, alcançando, por ser uma produção do delírio, uma anterioridade do pensamento. Aquilo que força o pensamento a pensar, pois, como afirma Bodei (2003), há uma lógica no delírio e essa lógica se pauta da experiência da autora numa anterioridade de seu próprio falatório. Assim, a produção literária do confinamento se torna uma necessidade do pensamento. O pensamento que pensa, ou melhor, aquilo que força o pensamento a pensar. A lembrança, a experiência, a anterioridade fazem com que a poética de Stela do Patrocínio seja outra coisa. Seja um posicionamento radical que ultrapassa a linha que fecha, não apenas o sujeito da voz, mas o fechamento da própria linguagem da loucura através da medicalização. Portanto, Stela do Patrocínio, além de ser quebra, é resistência, é ruptura, é potência. Assim, a anterioridade do pensamento se torna experiência com aqueles que lhe antecederam: sua família:

> Uma família é uma reunião uma reunião
> Uma família pra mim é uma reunião de médicos e cientistas
> Minha família era a família que se garantia
> E sumiu de repente desapareceu mudou
> Mudou não sei se foi porque mudaram as vestimentas
> A família toda com as mesmas roupas
> Com roupas iguais
> E aí mudou as roupas
> Pra poder ficar mais difícil a diferença entre nós.
> (Patrocínio, 2001, p. 130).

O que deixa claro é a mudança, marcada na voz que ultrapassa a própria temporalidade. Não é, assim, possível a manutenção, pois a família mudou. Stela do Patrocínio mudou. E com essa mudança, ela, Stela do Patrocínio, singulariza-se, pois "mudou não sei se foi porque mudaram as vestimentas / A família toda com as mesmas roupas" e, portanto, "mudou as roupas / Pra poder ficar mais difícil a diferença entre nós". Portanto, essa percepção da mudança é a abertura produzida pela literatura e que, na poética Stela do Patrocínio, é radicalidade, caos, e, principalmente, potência.

algumas palavras finais que não finalizam a experiência da loucura enquanto arte

A poética da autora de *Reino dos bichos e dos animais é meu nome*, por sua vez, representa uma dobra, que é abertura e também supera a linha reta que a linguagem convencional consegue apresentar. Assim, como lembra Deleuze (2022), dobrar significa "inventar modos de existência, segundo regras facultativas, capazes de resistir ao poder bem como se furtar ao saber, mesmo se o saber tentar penetrá-los e o poder tentar apropriar-se deles" (Deleuze, 2022, p. 120-121). Ou seja, a loucura é a própria dobra, e produzir a partir da experiência da loucura é uma ruptura. A literatura, nesse caso, se projeta para o mundo, além do mundo experienciado por Stela do Patrocínio. A poética do confinamento da loucura é a capacidade que a literatura tem em romper uma linha tênue que limita e aprisiona toda a subjetividade da autora. Em um processo rizomático, a poética da loucura produz suas raízes. A voz de Stela, imbuída em sua loucura produz suas ramificações ao longo das várias interpretações que a própria literatura de confinamento consegue reposicionar.

A produção literária do confinamento assume, pois, um novo papel, ante a capacidade da literatura de criar mundos. De certa forma, a poesia de confinamento redimensiona a linguagem da loucura como uma possibilidade dentro da ordem, além de ser a voz da arte do confinamento se torna abertura na linguagem convencional da psiquiatria. Nesse sentido, a poesia de hospício é marcada por inúmeras possibilidades de fuga, uma delas o próprio ato de falar, a voz do confinamento representa uma ruptura na ordem estabelecida pelas instâncias de poder. Não que a poética da loucura represente uma desordem. Stela do Patrocínio é uma sobrevivente, como mostram seus versos:

> Eu sobrevivi do nada, do nada
> Eu não existia
> Não tinha uma existência
> Não tinha uma matéria
> Comecei existir com quinhentos milhões
> e quinhentos mil anos
> Logo de uma vez, já velha
> Eu não nasci criança, nasci já velha
> Depois é que eu virei criança
> E agora continuei velha
> Me transformei novamente numa velha
> Voltei ao que eu era, uma velha.
> (Patrocínio, 2001, p. 80).

A loucura e sua manifestação em forma de poesia falada assumem um novo estatuto em torno da verdade. Um estatuto que expõe sua existência trágica na loucura e reposiciona o discurso do louco como uma nova verdade: a verdade da voz subalternizada. Verdade da literatura contrariada pelo discurso médico. A ciência, nesse caso, através da psiquiatrização, instituiu no espaço asilar uma verdade inalienável. Verdade esta que passou, com o discurso da loucura, a ser questionada como possibilidade de criação. Portanto, quando Stela do Patrocínio expõe sua origem ao nada, onde sua existência não tinha expressão, ao se afirmar, questiona e resiste à verdade da ciência médica. A produção literária da loucura representa uma ruptura na própria ordem da linguagem, provando, de certa forma, que o louco consegue se afirmar

como sujeito de uma existência historicamente silenciada, classificado, aos longos dos séculos como "classe perigosa". Os corpos dóceis passam a existir, na literatura, como uma verdade que se afirma no discurso do louco, propondo, assim, uma ruptura na própria possibilidade de fala. Ser louco num hospício, instituição de segurança máxima, é transgressão. Transgressão que rompe com as normatizações do poder.

De certa forma, toda ruptura é uma dobra na ordem imposta àqueles que representam um perigo. Ruptura que é uma quebra na linha tênue que separa a "normalidade" das produções dos anormais, isto é, aqueles que sempre foram classificados como perigosos. Ou mais especificamente, daqueles que saíram da anormalidade através do falatório de Stela do Patrocínio como forma de literatura. Portanto, o produto da loucura rompe com a normalidade do poder. O produto de Stela do Patrocínio é essa ruptura na própria poesia.

Em uma sociedade como a nossa, punitivista, preconceituosa, discriminatória, além da própria ideia de sociedade disciplinar, que foi, por sua vez, readaptada para a sociedade de controle, o poeta em estado delirante obedece, com um maior grau de sujeição, à dominação dos corpos. Esta inicia seu controle na linguagem, tratando-a como desconexa, irreal, irregular. Tais controles sobre os corpos obedecem a determinados procedimentos de exclusão, impondo ao sujeito, para citar como exemplo a obra de nossa análise, o espaço próprio para o confinamento: hospício. A literatura, por ser produzida nesses espaços de controle, força o sujeito, muitas vezes, a se adaptar ao próprio discurso opressor de quem os oprime, assimilando essa voz que impõe uma normatividade dentro da loucura. Stela do Patrocínio expressa essa experiência com intensidade, como mostram os versos:

> Eles arrancaram o que está pensando
> E o que está sem pensar
> E foram examinar esse aparelho de pensar e não pensar
> Ligados um ao outro na minha cabeça, no meu cérebro
>
> Estudar fora da cabeça
> Funcionar em cima da mesa
> Eles estudando fora da minha cabeça
> Eu já estou nesse ponto de estudo, de categoria.
> (Patrocínio, 2001, p. 69)

Ao repetir essa voz que norteia sua singularidade, "eles arrancaram o que está pensando", expõe a que o sujeito dominado está submetido a certas violações. A voz de Stela do Patrocínio é uma voz que, ao se encontrar no papel, representa uma resistência contra as inúmeras instâncias de poder que tentam silenciá-la. Patrocínio, através de sua poesia, mostra as imposições de quem, de fato, detém o poder num hospício: aqueles que controlam a loucura em seu estado de confinamento. Esses espaços, marcados como opressores, forçam o sujeito da desrazão a recepcionar para si o discurso do outro, destituindo, num processo de interdição, o direito à voz. Nesses espaços, como lembra Foucault (2014, p. 9), "não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa". Quando se fala, é a voz do opressor que se ouve. Quando o louco fala é a desrazão se manifestando. Quando o louco produz sua poesia ou, para referenciar o caso de Stela do Patrocínio (2001), produz sua voz, está forçando a obra literária a um desdobramento sobre si mesma. A obra é dobra. A literatura é algo além da própria condição de feitura

da obra em si. A literatura produzida dentro de um hospício é a fenda que a loucura produz. Fenda esta que se torna, aos ouvidos dos dominadores, barulhenta, incômoda, inquietante, transgressora. Pois, ao alcançar o status de literatura, perpassa a subjetividade do escritor do confinamento, transformando sua poética em uma manifestação singular da loucura. Sendo assim, as produções de confinamento assumem seus protagonismos como forma de resistência. Stela do Patrocínio nos dá a chave dessa transgressão pela linguagem literária. Resiste-se a qualquer forma de controle imposta à arte. Ela traduz, em sua obra, o discurso da loucura como sua instituição de poder. Assim, o falatório de Stela do Patrocínio é uma nova forma de poder: o poder da produção literária, que afirma o desejo de existir e resistir. Isso aparece explicitamente quando ela diz:

> O que eu penso em fazer da minha vida
> É encontrar a felicidade, ser feliz
> Ficar gostando e não perder o gosto
> Ser feliz
> Encontrar a felicidade
> E não perder o gosto de estar gostando.
> (Patrocínio, 2001, p. 73)

Assim, o que Patrocínio busca em sua poesia "é encontrar a felicidade, ser feliz". É estar em outro mundo. O mundo criado pela linguagem literária. O mundo além dos controles do poder que a condiciona a ser submetida, silenciada. É na poesia que ela consegue romper com as barreiras do aprisionamento e "não perder o gosto de estar gostando".

Em primeiro lugar, temos a literatura com suas particularidades, com suas características próprias, dizendo o que veio dizer, pois nela tudo ou nada cabe. Cabe a felicidade de Stela do Patrocínio. O tudo na literatura se torna possível, pois, "sendo inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo" (Bataille, 2020, p. 22). Stela do Patrocínio diz e, ao se dizer, ela se torna. De certa forma, o tornar-se é ser. Ser da loucura que ultrapassa, pela linguagem literária, as barreiras impostas à voz do delírio. O nada, apresentado por Bataille, tem relação com a ausência de origem da própria ideia de literatura ou da existência da obra literária, pois, como lembra Blanchot (2011, p. 12), a literatura "não é acabada nem inacabada: ela é". Ou seja, a obra literária diz o que e para quem veio dizer, nem mais, nem menos.

Portanto, as manifestações da loucura, por terem uma relação paradoxal para com a razão, eram tratadas, antes do século XVIII, como algo desconhecido, imbuído de certo misticismo. O que, a partir do nascimento da clínica e com a instalação dos hospitais gerais, passou a ser entendido como um outro possível da razão. Através da literatura, a voz do hospício se tornou uma possibilidade factível.

A ciência reorganizou o discurso sobre a loucura e passou a tratá-lo como algo inerente à medicalização. Dessa forma, toda e qualquer manifestação da loucura enquanto um produto discursivo de um sujeito que se encontra em estado de delirante, quando produz literatura, assume uma nova forma de resistência às tecnologias de controle. O que, a partir do século XVIII, é inserido no campo do saber como um campo possível de apreciação (Foucault, 2019).

Nesse sentido, o discurso da loucura, por sua vez, mesmo que se oponha à ideia de razoabilidade – loucura *versus* razão – como a literatura produzida nos hospícios, pode conter, na voz do louco em Stela do Patrocínio, uma ideia de verdade. Por mais

que essa verdade seja transitória, enquanto desvio no discurso literário da linguagem cotidiana, ou que tinha prazo de validade por serem textos ficcionais ou por se tratar de uma poética sobre si, textos autoficcionais, a concepção de discurso a partir de um diário força a literatura a um transbordamento da própria linguagem. Assim, a poética do confinamento é fuga da própria subjetividade, alcançando, assim, uma singularidade na literatura de confinamento, marcadamente presente em Stela do Patrocínio.

referências bibliográficas

AQUINO, R. *Estrela. In*: PATROCÍNIO, S. do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Organização e apresentação de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2001. p.

ARBEX, D. *Holocausto brasileiro*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

BATAILLE, G. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

BLANCHOT, M. *A conversa infinita 1*: a palavra plural. Tradução de Aurélio Guerra. São Paulo: Escuta, 2001.

BLANCHOT, M. *O espaço literário.* Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Sherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Leila Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

BODEI, R. *As lógicas do delírio:* razão, afeto, loucura. Tradução de Letizia Zini Antunes. Bauru: Edusc, 2003.

DELEUZE, G. *Conversações.* Rio de Janeiro: Editora 34, 2021.

DELEUZE, G. *Foucault*. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 2019.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka*: para uma literatura menor. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

ECO, U. *Obra aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, M. Linguagem e literatura. *In*: MACHADO, R. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FOUCAULT, M. *Os anormais*: curso no Collège de France. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir*: nascimento da prisão. 41. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FRAYZE-PEREIRA, J. *O que é loucura*. São Paulo: Abril Cultural; Brasiliense, 2007.

GOFFMAN, E. *Manicômios, prisões e conventos*. Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUDMER, J. Literaturas pós-autônomas. *Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n. 17, jul. 2007. Disponível em: http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf. Acesso em 16 de outubro de 2024.

MOSÉ, V. Apresentação: Stela do Patrocínio – uma trajetória poética em uma instituição psiquiátrica. *In*: PATROCÍNIO, S. do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Organização e apresentação de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

PATROCÍNIO, S. do. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Organização e apresentação de Viviane Mosé. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

PELBART, P. P. *Da clausura do fora ao fora da clausura*: loucura e desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009.

Sob o signo da loucura: Herman Melville e Lúcio Cardoso
Under the Sign of Madness: Herman Melville and Lúcio Cardoso
André de Souza Pinto
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-8505-139X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6401320453551810
Késia Rodrigues de Oliveira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-0668-6683
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1984713848965270
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233590
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233590
Recebido em: 03/02/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Mariana Keller Frazão.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
PINTO, André de Souza; OLIVEIRA Késia Rodrigues de. Sob o signo da loucura: Herman Melville e Lúcio Cardoso. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 36-51, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233590. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233590. Acesso em: 31 julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

sob o signo da loucura: herman melville e lúcio cardoso

Under the Sign of Madness: Herman Melville and Lúcio Cardoso

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233590

André de Souza Pinto[1]
Doutor em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/0000-0001-8505-139X
http://lattes.cnpq.br/6401320453551810
andresouzapintto@gmail.com

Késia Rodrigues de Oliveira[2]
Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/0000-0003-0668-6683
http://lattes.cnpq.br/1984713848965270
kesia@ufmg.br

[1] Doutor em Letras: Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais e pós-doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela mesma instituição.
[2] Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais e Pesquisadora do Núcleo de Estudos em Linguagem, Cognição e Cultura da mesma instituição (NELC-UFMG).

Resumo
Este artigo teve como objetivo analisar, em *Bartleby, o escriturário*, de Herman Melville, e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, o conceito de loucura na literatura, uma vez que os personagens retratados representariam, metaforicamente, a presença de uma figura insubmissa e contrária ao modelo social esperado, o que lhes garantiria, nesse sentido, a alcunha de louco, ou insano. Assim, buscou-se entrever, nos romances analisados, um conjunto de narrativas perpassadas por ruínas e escombros físicos, sociais, morais e, ainda, mentais, uma poética da degradação e da insanidade na literatura ocidental. Para definir o conceito de loucura e os seus desdobramentos no texto literário, este trabalho pautou-se nas contribuições de Michel Foucault (2002) e Gilles Deleuze (1997). Sob este viés, foi possível analisar a representação da loucura no texto literário por intermédio de uma leitura metafórica dos personagens retratados.

Palavras-chave
Loucura. Herman Melville. Lúcio Cardoso.

Abstract
This article aimed to analyze, in *Bartleby, the clerk*, by Herman Melville, and *Crônica da casa assassinada*, by Lúcio Cardoso, the concept of madness in literature, since the characters portrayed would represent, metaphorically, the presence of an unsubmissive figure and contrary to the expected social model, which would guarantee them, in this sense, the nickname crazy, or insane. Thus, we sought to glimpse, in the novels analyzed, a set of narratives permeated by physical, social, moral and even mental ruins and rubble, a poetics of degradation and insanity in western literature. To define the concept of madness and its consequences in the literary text, this work was based on the contributions of Michel Foucault (2002) and Gilles Deleuze (1997). From this perspective, it was possible to analyze the representation of madness in the literary text through a metaphorical reading of the characters portrayed.

Keywords
Madness. Herman Melville. Lúcio Cardoso.

> Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, senhor Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia, e só insânia.
>
> *Machado de Assis, O alienista*[3]

introdução

Em "O alienista", de Machado de Assis, narra-se a história de Simão Bacamarte, médico que retorna a Itaguaí e se dedica aos estudos de psiquiatria em sua terra natal. O personagem constrói a sua Casa Verde, um manicômio que abrigará todos os loucos da pequena cidade, o que se desdobrará, após as pesquisas realizadas, no aprisionamento de quase todos os moradores de Itaguaí. O intento do médico coincide com a obsessão de entender e compreender a mente humana, porém, demarcar os limites entre a razão e a loucura mostra-se, infelizmente, uma tarefa árdua, talvez impossível para o personagem machadiano. É, assim, na busca pelo equilíbrio perfeito de todas as faculdades, que o Dr. Bacamarte reconhece a sua incapacidade, ou a sua falta de razão. Torna-se, com isso, mais um dos loucos da Casa Verde – cativo de sua própria loucura em algum quarto escuro de seu hospício.

Semelhantemente ao personagem de Machado de Assis, Herman Melville e Lúcio Cardoso, em suas narrativas, também reconhecem a insanidade e a demência de seus personagens, escondendo-os em porões fechados e abandonados, ou simplesmente cortando os laços pessoais que os ligam ao mundo, afastando-os da sociedade, ao subverterem o padrão social. Tanto em Melville quanto em Cardoso, vislumbrar, pois, os limites entre a razão e a loucura parece não ser possível e, assim, resta apenas a insânia e só a insânia, retomando Machado.

A recusa sistemática de fazer qualquer coisa a partir da frase "I would prefer not to", ou em uma tradução para a língua portuguesa "Eu preferiria não", do personagem que dá título ao célebre conto *Bartleby, o escriturário*: uma história de Wall Street (2003), de Herman Melville, é o que faz o narrador-advogado considerá-lo vítima de uma doença mental inata e incurável. O peculiar comportamento do escrivão, um "homem sem referências, sem posses, sem propriedades, sem qualidades, sem particularidades […] aquele que surge e desaparece, sem referência a si mesmo nem a outra coisa" (Deleuze, 1997, p. 97), que vive uma vida fora do padrão, descrito por um narrador que também possui um comportamento estranho, oferece uma oportunidade para se refletir sobre o discurso da loucura e seus desdobramentos. Afinal, o escrivão seria um louco ou um demente psicótico?

Lúcio Cardoso, por sua vez, em *Crônica da casa assassinada* (1996), publicado inicialmente em 1959, narra a história de uma família aristocrata falida e em decadência, cujo sopro de vida nova, fruto do casamento de Valdo Meneses e Nina, não é o suficiente para alicerçar a Chácara e retomar a prosperidade da família. Dentre os moradores da casa, figuras fantasmáticas e presas a um passado de glória, Timóteo e Maria Sinhá irrompem como personagens que evidenciam, em decorrência disso, a

[3] Assis, Machado de. O alienista. *In*: Assis, Machado de. *Machado de Assis*: obra completa, em quatro volumes: volume 2. Leite Neto, Aluízio; Cecílio, Ana Lima; Jahn, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b, p. 238. (*Papéis avulsos*)

loucura que permeia a narrativa. Espelhando o presente e o passado, Timóteo e Maria Sinhá se transfiguram em personagens ambíguos, ora em vestes masculinas, ora em trajes femininos, os dois desfazem o modelo patriarcal e arcaico vigente, sendo, por esse motivo, envoltos em mistérios e escondidos em cômodos escuros e inacessíveis.

Nessa perspectiva, resta-nos, aqui, a partir da narrativa de Melville e do romance de Cardoso, discutir o conceito de loucura e como tais personagens, figuras invisíveis e ausentes da discussão política e, por extensão, do saber literário, são excluídas do convívio social, ainda que resistam e sejam desdobradas, ironicamente, como matéria narrável pelos escritores.

1. O conceito de loucura: uma leitura

Em "A loucura, a ausência da obra", Michel Foucault discute de que modo a loucura se constituiu como um estatuto social e político, sendo compreendida como uma verdade natural. De acordo com o filósofo:

> estamos neste ponto, nesta dobra do tempo na qual um certo controle técnico da doença recobre mais do que designa o movimento que fecha sobre si a experiência da loucura. Mas é esta dobra justamente o que nos permite desdobrar o que durante séculos permaneceu implicado: a doença mental e a loucura – duas configurações diferentes, que foram juntadas e confundidas a partir do século XVII, e que se desenlaçam agora sob nossos olhos, ou melhor, em nossa linguagem (Foucault, 2002, p. 213).

Nesse trecho, a partir da noção de dobra, Foucault chama a atenção para a separação dos conceitos de doença mental e loucura que foram confundidos a partir do século 17. No que diz respeito à doença mental, ela pode ser pensada a partir de uma perspectiva clínica se relacionando com um saber/poder médico, biologicamente condicionado. Nesse sentido, ela se aproximaria de um status patológico, precedendo intervenções. Embora, muitas vezes, o louco seja considerado como um doente mental, é importante pontuar que a loucura e a doença mental podem compreender configurações diferentes.

De acordo com a hipótese foucaultiana, no Ocidente, a ideia de doença mental surge a partir de um lugar que teria sido da loucura. Para compreender essa diferença, contudo, é necessário se afastar de uma perspectiva clínica com base em referências patológicas e psicopatológicas e se aproximar da ideia de desrazão que engendra, de certo modo, uma linguagem que é excluída, que "não se comunica, ao esconder, uma significação interdita […] mas se instala em uma dobra essencial da palavra" (Foucault, 2002, p. 214). Nesse sentido, a loucura poderia ser vista como uma força com potencialidade de transformação com produção de discursos que apresentam uma irredutibilidade à representação, ressignificando-se as noções de temporalidade e de fluxo de espaço.

A loucura deve ser entendida, também, como produto de relações de poder, sobretudo, se levada em consideração a defesa da normalidade social, da normalização do indivíduo. As ciências da saúde, por exemplo, por um lado, defendem o repensar da norma socialmente valorizada ao mesmo tempo em que agem como criadora dessas próprias normas.

A dificuldade dessa tarefa na construção de novos espaços-tempos singulares, que transforma os sentidos e as ações da linguagem, demonstraria, como aponta Foucault, que "talvez, um dia, não saibamos mais muito bem o que pode ter sido a loucura. Sua figura terá se fechado sobre ela própria, não permitindo mais decifrar os rastros que ela terá deixado" (Foucault, 2002, p. 210).

Ainda conforme o filósofo:

> Os progressos da medicina poderão, de fato, fazer desaparecer a doença mental assim como a lepra e a tuberculose; mas uma coisa permanecerá: a relação do homem com seus fantasmas, com seu impossível, com sua dor sem corpo, com sua carcaça da noite; uma vez o patológico posto fora de circuito, a sombria pertença do homem à loucura será a memória sem idade de um mal apagado em sua forma de doença, mas obstinando-se como desgraça (Foucault, 2002, p. 211).

Por esse trecho, nota-se que se, por um lado, a loucura como conhecemos poderia desaparecer, como deixa implícito a afirmação foucaultiana, por outro, a contradição humana que ela apresenta não deixará de estar presente. Ao evocar Freud e os interditos da linguagem, Foucault parece demonstrar que o texto literário e o discurso do louco estariam no mesmo plano, visto que ambos transgridem a linguagem usual, pois, conforme Gilles Deleuze, a literatura arrasta "a língua para fora de seus sulcos costumeiros […], a linguagem inteira tende para um limite 'assintático', 'agramatical', ou que se comunica com seu próprio fora" (Deleuze, 1997, p. 9).

No que diz respeito à constituição da loucura, para Foucault, ela aparece

> não como a astúcia de uma significação escondida, mas como uma prodigiosa reserva de sentido [que] […] muito mais do que uma provisão, trata-se de uma figura que retém e suspende o sentido, ordena um vazio no qual não é proposta senão a possibilidade ainda não cumprida de que tal sentido venha ali alojar-se, ou um outro, ou ainda um terceiro, e isso ao infinito, talvez. A loucura abre uma reserva lacunar que designa e faz ver esse oco no qual língua e fala implicam- se, formam-se uma a partir da outra e não dizem outra coisa senão sua relação muda. […] quer dizer, uma matriz da linguagem que, em sentido estrito, não diz nada. Dobra do falado que é uma ausência de obra (Foucault, 2002, p. 216).

É esse movimento de dobra que o trecho evidencia que se tem a convergência da linguagem do louco como a linguagem literária enquanto experiência subjetiva que alia, nesse dobrar-se, uma interioridade a uma exterioridade, instaurando uma "ausência de obra". A experiência da loucura, desse modo, realiza um processo de destruição da obra na medida em que ela articula uma negação de qualquer estrutura, portanto, ela nega a própria estrutura da obra. Pensar o significado da expressão "ausência de obra" nos permite refletir que a ideia de loucura, uma vez destituída do conceito de doença mental ou distúrbio patológico, se relacionaria, ainda, a uma linguagem levada ao silêncio, pois os internados em manicômios e espaços afins estão impedidos de escrever suas respectivas histórias. A loucura seria, então, por excelência, a linguagem que não

diz nada, a linguagem interditada, e o louco poderia ser visto como um menino-lobo, ou o homem exilado, forçado a viver fora da sociedade.

Essa experiência de linguagem levada a seu limite que rompe, inclusive, com o controle das instituições reguladoras, explorada pelas reflexões foucaultianas sobre a loucura, quando pensadas sobre o personagem do conto de Melville demonstra que, ao contrário do que afiança o narrador da trama, como se viu no início deste trabalho, Bartleby não é vítima de uma doença mental, mas um louco que produz uma fórmula ("I would prefer not to") que, ao embaralhar a oposição entre negação e afirmação, desestabiliza a linguagem racional, fazendo com que sua compreensão seja desarticulada, excedendo, de forma radical, a qualquer forma racionalmente explicável.

2. A loucura em Bartleby

Em *Bartleby, o escriturário*, o narrador-advogado busca relatar, em primeira pessoa, a história de seu funcionário, Bartleby, responsável pela cópia e comparação de textos jurídicos. O escrivão, embora seja descrito como um daqueles seres sobre os quais nada é possível de confirmação, é apresentado, inicialmente, como um empregado exemplar, bastante produtivo: "No começo, Bartleby fez uma quantidade extraordinária de escrita. Como se estivesse faminto por algo para copiar, ele parecia devorar a si mesmo em meus documentos" (Melville, 2003, p. 14), relata o narrador. Um dia, após ser solicitado para uma tarefa, responde que preferia não fazer. Com essa recusa, o personagem começa a viver uma vida fora do padrão, parecendo resistir às leis da sociedade e da linguagem.

O intrigante comportamento desse peculiar personagem revela aspectos da loucura que se repetem constantemente durante a narrativa, com leve variações. No conto, o escrivão se recusa a fazer qualquer atividade que lhe é solicitada, dando a qualquer ordem recebida a resposta "Eu preferiria não", passando todos os dias olhando para fora da janela de seu biombo, sem fazer absolutamente nada. Bartleby mora no escritório, de onde nunca sai, mal fala, mal come, é dotado de uma fisionomia magra e pálida e parece mentalmente perturbado, permanecendo sentado em seu canto, indiferente a tudo que não fosse seu próprio e peculiar trabalho.

A loucura do escrivão parece se concentrar na articulação de uma linguagem aparentemente neutra, que escapa da oposição direta ao não poder se definir o que se prefere e o que não se prefere. A frase "I would prefer not to" – por não se tratar nem uma afirmação, nem uma negação, pois Bartleby não recusa e nem aceita, apenas resiste, a tudo e a nada, sendo impossível determinar sua vontade – instaura o que Deleuze nomeia de "zona de indiscernibilidade", uma faixa de indeterminação que oscila entre o preferível e o não preferido, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer), como afiança Giorgio Agamben.

Ainda conforme Deleuze, a narrativa de Melville pode ser lida à luz da noção de filiação, na qual o convívio do narrador-advogado e Bartleby poderia representar uma relação de identificação. Nesse sentido, a negação de Bartleby não compreenderia apenas ao ato de copiar e/ou corrigir um documento, mas a uma postura existencial, visto que ele, ao preferir não copiar para o advogado, parece preferir, também, simultaneamente, não copiar o advogado. A recusa da cópia, portanto, pode ser vista como a ruptura de uma relação. Parar de copiar, assim, é parar de reproduzir uma identificação. Bartleby, nesse processo, recusaria o pai que o advogado quis ser, não correspondendo à figura de filho que este esperava.

A imagem do advogado-pai presente no conto e o que isso pode trazer de desdobramentos é vislumbrada na descrição do narrador ao descobrir que o escrivão estava morando em seu escritório:

> O que vi naquela manhã convenceu-me de que o escrituário era vítima de uma doença mental inata e incurável. Eu poderia oferecer compaixão a seu corpo, mas não era seu corpo que lhe doía; era sua alma que sofria, e a sua alma eu não conseguia alcançar (Melville, 2003, p. 28).

A consideração do narrador a respeito de Bartleby em descrevê-lo como "vítima de uma doença mental inata e incurável" evidencia que o advogado busca, de certa forma, exercer uma autoridade paterna, realizando uma normalização do indivíduo. A compaixão citada pelo narrador demonstraria o paternalismo e a caridade que dele advém a fim de manter uma submissão totalitária e totalizante que a filiação pressupõe. A impossibilidade de alcançar o escrivão, que o trecho relata, demonstraria, contudo, a deformação desse modelo paterno. O que o narrador intitula de "doença" compreenderia, talvez, em sua inabilidade de lidar com a linguagem bartlebyana, em razão de ela ser capaz de transgredir a própria linguagem, pois a frase, embora correta gramaticalmente, apresenta uma falta de referência linear que faz com que se desarticule sua compreensão.

Segundo Deleuze, Bartleby não aponta para nada e prefere "nenhuma vontade, um nada de vontade a uma vontade de nada". O único, contudo, o mais avassalador ato expressivo, performático de Bartleby, é a sua fórmula, o "Eu preferiria não", capaz de instaurar o caos na racionalidade do advogado. Deleuze descreve, ainda, a fórmula de Bartleby como uma agramaticalidade, pois "preferir não" se configura como um texto evasivo, que não é negativo nem afirmativo, não deixando explícito o que se recusa.

Ressalta-se que a dissolução e a decomposição da função do pai, para Deleuze, é a forma de salvação da humanidade, que se constituiria na criação de uma nova sociedade, a sociedade de irmãos, que o filósofo encarna em Bartleby: "vocação esquizofrênica: mesmo catatônico e anoréxico, Bartleby não é o doente, mas o médico de uma América doente, o *Medicineman*, o novo Cristo ou o irmão de todos nós" (Deleuze, 1997, p. 114). Ao inverter o papel do personagem, o filósofo espelha em Bartleby a solução de um problema coletivo: tal como Jesus Cristo que, na tradição cristã, liberta todos de tudo o que gera escravidão, Bartleby é o escrivão solitário que liberta o povo da paternidade, criando uma fraternidade universal sem a figura do pai. Conforme Agamben, Bartleby corresponderia, ainda, à figura do *law copyist*, com uma conotação religiosa, de modo que sua renúncia a copiar pode ser vista também como uma renúncia à lei. Assim, como um novo Cristo, o escrivão vem abolir a antiga lei e inaugurar um novo mandamento.

A nova sociedade que se realizaria na aliança entre irmãos, estabelecendo uma relação de confiança no lugar de uma relação de filiação, dissolve a imagem paterna, e, em uma perspectiva autônoma, promove "a comunidade dos celibatários, segundo Melville, conduzindo seus membros em um devir ilimitado" (Deleuze, 1997, p. 108).

De acordo com Deleuze, a substituição da filiação pela confiança pode ser vista no ato de contratar Bartleby:

> pode-se supor que a contratação de Bartleby foi uma espécie pacto, como se o advogado, depois de sua promoção, tivesse decidido converter esse personagem, sem referências objetivas, num homem de confiança que lhe deveria tudo. […] O pacto consiste no seguinte: Bartleby copiará, próximo de seu chefe, a quem ouvirá, mas não será visto, tal como um pássaro noturno que não suporta ser olhado. Então, não há dúvida, no momento em que o advogado pretende […] tirar Bartleby de seu biombo para cotejar as cópias com os outros, quebra o pacto (Deleuze, 1997, p. 100).

Assim sendo, a comunidade que será construída carrega em si as características de Bartleby, se tratando, portanto, de um grupo dos excluídos, dos que não tem identidade, dos desiguais. A fórmula bartlebyana romperia com a lógica do pertencimento e com uma lei que remete ao pai, tratando-se de uma zona onde não há particularidade ou propriedade, na qual vigora, como já aqui apontado, a fraternidade no lugar da paternidade.

Ressalta-se que, para Jacques Rancière, essa nova comunidade se contradiz na medida em que traz o escrivão para o centro e, assim, promove, para o filósofo, uma substituição: sairia um pai da lei (representado pelo advogado) e entraria um pai psicótico (representado pela esquizofrenia bartlebyana de nada preferir).

O conceito de esquizofrenia como "dissociação entre o pensamento e a ação, e que provoca a perda do contato com a realidade e a desagregação da personalidade" (Houaiss, 2001), visivelmente encontrado em vários diálogos dos dois personagens: "Diga-me onde você nasceu, Bartleby."; "Preferiria não."; "Você poderia me contar qualquer coisa a seu respeito?"; "Preferiria não." A constante repetição da fórmula "preferiria não" se aproxima da linguagem extravagante do louco e revela a potência de suas possibilidades.

Ao analisar o conto de Melville atribuindo um caráter de fórmula ao "I would prefer not to", Deleuze propõe, ainda, a chegada de um "vento de loucura" entendida a partir da força esquizofrênica da agramaticalidade da expressão, que revelaria, segundo Rancière, uma "potência pura da linguagem" (Rancière, 1999, p. 3) que se "desvia de seus usos representativos e comunicativos para se voltar para seu ser próprio" (Rancière, 1999, p. 3). O filósofo aponta para o efeito da fórmula de conseguir fazer com que linguagem caia em um silêncio, rompendo com a ordem. Sob o signo da loucura, a fórmula de Bartleby promove essa ruptura na medida em que a frase "Eu preferiria não", ao nem afirmar nem refutar diretamente, instala uma nova lógica: a lógica da preferência, na qual a palavra não possui uma referência linear, corroborando a proposição de Foucault. Bartleby, desse modo, seria aquele que diz não dizendo, criando linhas de fuga à razão ou exercendo a "potência do não", como queria Agamben.

A proposição de o escrivão como médico revela a necessidade da loucura e, por extensão, da literatura, ao ser humano, pois a própria razão, conforme Foucault, se constitui em sua oposição, isto é, a partir do discurso do louco. Não considerar essa premissa é estabelecer um saber centralizado e absoluto que negligencia os outros pontos de vistas da História, as possíveis múltiplas interpretações para o mesmo fato, reduzindo os distintos valores que um texto pode ter.

Como *Medicineman*, Bartleby, enquanto responsável por libertar os doentes de seu estado de alienação, revela, ao leitor, que ser atestado de louco, paradoxalmente,

pode ser visto como uma marca de sanidade. Ao trazer em cena a loucura do/no texto, a narrativa de Melville se torna, assim, um elogio à insubmissão.

3. Um louco fechado no quarto: Timóteo e a *Crônica da casa assassinada*

Em *Crônica da casa assassinada*, narra-se a história de uma família aristocrata em decadência, cuja casa, ao espelhar os seus moradores, também está em ruínas. A imagem degradada do espaço habitado é, metaforicamente, a repetição do declínio dos Meneses, que não são mais os representantes das inúmeras gerações prósperas que vieram antes, mas, ao contrário, representam "uma família arruinada do sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir as rendas que se esgotaram há muito" (Cardoso, 1996, p. 66).

Embora a ruína da Chácara dos Meneses constitua um processo contínuo e irreversível, o modelo patriarcal e arcaico será, finalmente, subvertido após a chegada de Nina, esposa de Valdo Meneses, responsável por revelar a degradação que perpassa a casa habitada e, por extensão, a finitude da própria família dos Meneses. Nina é, ainda, a "influência corruptora" que levará os outros moradores da Chácara rumo ao declínio do grupo familiar.

Dentre os personagens do romance, as figuras femininas têm papel essencial (Cardoso, 2010), pois, enquanto a empregada, Betty, relata as histórias envolvendo os Meneses, retratando a decadência que denuncia a penúria familiar, Nina, a recém-chegada, e Ana, esposa de Demétrio Meneses, estabelecem o embate que gerará o fim da casa, não só pelos interditos e transgressões, mas por agirem como catalizadoras das rusgas familiares. É Nina, por exemplo, quem dará voz a Timóteo, irmão de Valdo e Demétrio, e, de certo modo, conduzirá o plano acerca do desfecho da família. Afinal, para Timóteo, que desejava a ruína dos Meneses, em sua conversa com Nina, era

> preciso que não sobre pedra sobre pedra. Quando você se foi, chorei de pura raiva: nunca veria minha obra realizada, nunca. Eles eram mais fortes do que eu, mais fiéis, mais firmes do que a minha inteligência. Acabariam por me sepultar neste quarto (Cardoso, 1996, p. 239).

No que diz respeito à loucura, Cardoso apresenta, nos parece, a figura de Timóteo como emblemática, uma vez que ele é não apenas uma subversão do modelo arcaico, patriarcal e masculino que permeia a Chácara, mas, também, representa, metaforicamente, a loucura que se abateu sobre a família. Timóteo repete, semelhantemente ao personagem de Melville, a mesma desobediência aos padrões esperados e, ao se metamorfosear, isto é, utilizar as roupas de sua falecida mãe, rompe com as barreiras e, embora se revele como um personagem grotesco e horrendo, conforme o modelo masculino e social da época, manifesta, nesse movimento, a imagem fantasmática de outra Meneses, Maria Sinhá, sua antepassada, que, ao contrário de Timóteo, se vestia com roupas masculinas, o que ensejaria, na narrativa de Cardoso, por meio de uma repetição com diferença (Hutcheon, 1989), a partir do espelhamento de Timóteo e Maria Sinhá, o realce da loucura por intermédio da subversão dos padrões sociais e familiares.

Em *Crônica da casa assassinada*, os infortúnios da casa e dos Meneses exigem, assim nos parece, vide o contexto patriarcal que envolve a narrativa, que os seus moradores seguissem um padrão, se filiassem, retomando a discussão proposta acerca do romance de Melville, ao que era esperado de um Meneses, porém, para Timóteo,

> por que seguir leis comuns se eu não era comum, por que fingir-me igual aos outros, se era totalmente diferente? Ah, Betty, não veja em mim, nas minhas roupas, senão uma alegoria: quero erguer para os outros uma imagem da coragem que não tive. Passeio-me tal como quero, ataviado e livre, mas ai de mim, é dentro de uma jaula que o faço. É esta a única liberdade que possuímos integral: a de sermos monstros para nós mesmos (Cardoso, 1996, p. 56-57).

No entanto, o preço para se transvestir em Maria Sinhá, assumir a figura quimérica desta Meneses – "Sou dominado pelo espírito de Maria Sinhá" (Cardoso, 1996, p. 54), assevera ele –, relegada por Demétrio, aos porões da casa, único espaço em que o retrato de Maria Sinhá poderia ser exposto, ou melhor, escondido, faz com que Timóteo seja, nas palavras de Nina, um louco, afinal: "– Há nele originalidade demais. […] Originalidade no sentido de pureza: original demais" (Cardoso, 1996, p. 164), ou, ainda, "ele não é normal, no significado corrente das coisas (Cardoso, 1996, p. 165).

Contudo, embora Timóteo seja considerado uma pessoa desequilibrada, "um ser extravagante, um demente" (Cardoso, 1996, p. 290), nas palavras de Valdo, vê-se que, segundo João Frayze-Ferreira (1984, p. 10), a loucura pode ter inúmeros significados, assim, por um lado,

> temos a loucura concebida e particularizada como uma experiência corajosa de desvelamento do real, de desmontagem e recusa do mundo instituído a loucura é saber. De outro lado (e esta é a tendência mais forte), temos a loucura descrita como uma falha da forma pessoal, consciente, normal, equilibrada e sadia de ser, um desvio do grupo social: o louco é perigoso para os outros, senão para si mesmo. Esses pontos de vista, que alguns especialistas (médicos, cientistas sociais e filósofos) chegam a assumir, são discutíveis (Frayze-Pereira, 1984, p. 10).

No romance de Cardoso, Timóteo assume as duas acepções elencadas por Frayze-Ferreira, pois, ao assumir uma imagem diferente da usual, ser possuído, metaforicamente, pelo espírito de Maria Sinhá, Timóteo se desvela, se expõe, recusa o modelo arcaico que a Chácara representa e, por isso, é julgado como louco. Porém, por outro lado, ele é também a "falha" familiar, o desequilibrado que pode destruir o seu grupo. Sendo assim, Timóteo é uma das ameaças enfrentadas pelos Meneses, pois, de forma consciente, revoltado com a própria ruína, ele tentar arquitetar o fim da família.

Ou será que, ironicamente, ele propunha a salvação dos Meneses, afinal, retomando Olavo Bilac, em sua crônica "Tem a palavra Fantasio", vê-se:

> O mundo inteiro está perdido. Guerras, injustiças, motins, fome e desordens. Ora, enquanto, cá por fora, os homens sãos se desmandam

> e arrepelam, que fazem os loucos? Os loucos, dentro dos manicômios, preparam a salvação do mundo, à espera da hora em que lhes seja confiado o governo das nações. Não ria, senhor Fantasio! não ria! Lombroso já provou que todos os grandes homens são mais ou menos malucos (Bilac, 2010, p. 320).

Assim, enclausurado em seu quarto, Timóteo seria, nessa perspectiva, o responsável pela remição familiar, consertando os erros cometidos pelos "sãos", pelos outros Meneses, transgressores que habitavam a Chácara.

Além disso, a imagem de Timóteo era, conforme atesta Nina, um conjunto de excessos, ou, quem sabe, de escombros físicos e pessoais. Para ela, que o conhecera mais moço, ele não tinha

> aquele excesso de gordura, sem aqueles visíveis sinais de devastamento impressos no rosto. Não era propriamente um ser humano que eu tinha diante de mim, mas uma construção de massa amorfa e inchada (Cardoso, 1996, p. 91).

A partir da ruína física do Meneses, vê-se o motivo pelo qual ele era, tal como Maria Sinhá, escondido da sociedade patriarcal da época. A casa aberta era, ainda, outro motivo para que Demétrio busca-se ocultar o interior da Chácara, afinal, segundo ele: "Se eu permitir, acabarão transformando isto num hospício" (Cardoso, 1996, p. 486). Os infortúnios da Chácara perseveram, assim, não só por meio dos escândalos envolvendo os interditos e transgressões de seus moradores, mais precisamente, o possível incesto cometido por Nina, mas pela loucura que acompanha, de certo modo, os seus moradores, ora Timóteo, ora Demétrio, ora Maria Sinhá.

Cada Meneses traz, a sua maneira, uma loucura e um modo de ser no espaço habitado. Se Timóteo surge como um sujeito perturbado, trancado em seu quarto e vestido com as roupas de sua antepassada, a ruína mental de Demétrio se dá pela necessidade compulsiva de ver a Chácara em sua glória, assim, a morte de Nina e os seus restos jogados no meio da casa, roupas de uma mulher morta, instauram a demência e o desequilíbrio que acomete o personagem. Curiosamente, é Timóteo quem reconhece a mudança sofrida por Demétrio, pois, afirma ele:

> Empurrando os que me vedavam a passagem – cediam-me lugar a contragosto, como se os furtasse de um espetáculo extremamente interessante – compreendi logo do que se tratava. No corredor, em meio a um monte de roupa atirada ao chão, encontrava-se Demétrio. Demétrio, apenas ele, e como parecia ter crescido nessas últimas horas: seu rosto, ordinariamente denotando tanto cansaço, porejava uma energia secreta, uma vontade inflexível e justa. […] tudo o que nele era habitualmente secreto, havia afluído à tona, e exibia-se, para quem o conhecia, com um despudor quase ofuscante. Cabelos desfeitos, olhos febris, arrastava roupas e caixas do pequeno quarto que servia de despejo, e atirava tudo no meio do corredor (Cardoso, 1996, p. 516).

Preso, metaforicamente, à figura de Nina, uma obsessão oculta de Demétrio, resta a ele somente as roupas velhas da esposa do irmão. Porém, agora, "roupas infetadas" (Cardoso, 1996, p. 517), uma moléstia que ceifou a vida de Nina e, ao perdurar na casa dos Meneses, será, ao que parece, o elemento que possibilitará o ocaso da família. Demétrio é, portanto, retomando Foucault, semelhantemente a Timóteo, um homem cativo e ligado aos

> seus fantasmas, com seu impossível, com sua dor sem corpo, com sua carcaça da noite; uma vez o patológico posto fora de circuito, a sombria pertença do homem à loucura será a memória sem idade de um mal apagado em sua forma de doença, mas obstinando-se como desgraça (Foucault, 2002, p. 211).

A morte de Nina é, justamente, o que propicia que o declínio dos Meneses seja exposto para a cidade. Se, após o seu casamento com Valdo, a Chácara ganhou nova vida e o interesse dos moradores do povoado, querendo saber quem era a nova moradora, o seu fim abriu as portas da casa dos Meneses e permitiu, pois, que todos vissem a derrocada familiar, inclusive a imagem de Timóteo, não mais excluído do convívio social, mas uma testemunha dos escândalos da casa. Assim, ele era:

> De pé, parado diante daquela gente, […] como a própria caricatura do mundo que representavam – um ser de comédia, mas terrível e sereno. Vestia-se com qualquer coisa que não se poderia chamar de vestido, mas que fora um vestido – quando, em que época, em que bailes – e que agora, cor desbotada de malva, esgarçava-se em remendos colados às pressas, e de fazendas de tons e panos diferentes (Cardoso, 1996, p. 542).

A representação burlesca de Timóteo coincide, de forma alegórica, com a proposição de Frayze-Pereira, pois, o romance de Cardoso parece

> emprestar ao louco uma vestimenta que o transfigura em monstro não só tende a retirar-lhe o estatuto de humanidade, como também a nos fazer esquecer que algo se diz através da loucura. Isto é, algo cujo sentido denuncia o contexto na qual ela emerge (Frayze-Pereira, 1985, p. 11).

A ruína física de Timóteo, bem como as vestes esfarrapadas de sua mãe, um vestígio da riqueza e do prestígio dos Meneses, estabelece, então, o caráter monstruoso que delineará a figura do personagem – e, como é esperado, justificará o seu encobrimento perante os outros membros da família e da cidade.

Por fim, com relação aos outros personagens da *Crônica da casa assassinada*, resta, aqui, desdobrar a figura de Maria Sinhá, um espectro que assombra a família, porém, que será incorporado por Timóteo. Para ele, ao narrar a história de sua antepassada, Maria Sinhá

> vestia-se de homem, fazia longos estirões a cavalo, ia de Fundão a Queimados em menos tempo do que o melhor dos cavaleiros da fazenda. Dizem que usava um chicote com cabo de ouro, e com ele vergastava todos os escravos que encontrava em seu caminho. Ninguém da família jamais a entendeu, e ela acabou morrendo abandonada, num quarto escuro da velha Fazenda Santa Eulália, na Serra do Baú (Cardoso, 1996, p. 55).

A história de Maria Sinhá prenuncia o destino de Timóteo, pois, ao vestir-se de homem, uma oposição ao que será visto posteriormente, ela estabelece, no ato de se transformar, uma ruptura com a sociedade em que vivia. Como mulher, Maria Sinhá toma para si o poder masculino, porém, a transgressão em tempos idos não pode perdurar e a sua figura foi, aos poucos, escamoteada pela família e desprezada, cabendo, pois, terminar a sua vida em um quarto escuro, destino que Timóteo busca evitar para si mesmo.

Se o que resta de Maria Sinhá são as histórias contadas por Timóteo, outro louco da família Meneses, "memória, apenas memória de tempos que não voltam mais" (Cardoso, 1996, p. 162), nota-se que a narrativa dela perdura, também, de maneira melancólica, no retrato escondido no porão da Chácara. Anastácia, a empregada, ao revelar a imagem para Nina, põe em cena um passado longínquo e, esperava-se, esquecido dos Meneses. Ela arrastou

> o quadro para debaixo da luz e esfregou um pano sobre sua superfície – devagar, como se emergisse do fundo parado de uma lagoa, a fisionomia foi surgindo, e à medida que os traços iam se revelando, mais fortemente batiam nossos corações, como se violássemos um segredo que para sempre devesse dormir na escuridão do passado. Era um rosto de mulher, não havia dúvida, mas tão severo, tão fechado sobre suas próprias emoções, tão definitivamente ausente de cogitações imediatas e mesquinhas, que mais se assemelhava ao rosto de um homem – e de um homem totalmente desiludido das vaidades deste mundo. Não se liam nele essas promessas de bonança, esses esverdeados e esses róseos que acobertam a explosão de um riso ou o cintilar de um súbito espírito de mocidade – não. Nele, tudo era denso e maduro. Os tons que compunham sua fisionomia, eram tons de cinza de arrebatamentos domados, e ocres de violências contidas. Não se tratava propriamente de uma mulher velha, mas de uma mulher atirada ao limiar de si mesma, e sem outra vestimenta para cingi-la senão a da própria verdade, perigosa ou não em seus causticantes efeitos (Cardoso, 1996, p. 161).

Tanto Maria Sinhá quanto Timóteo são, assim, figuras que viveram no limiar da própria existência, desequilibrados no caminho estreito que conduz à loucura e a razão. Ao trocarem de roupa, vestirem-se ora como homens, ora como mulheres, eles desvelaram, nesse sentido, a verdade que os envolvia, subvertendo padrões e normas. Todavia, a ruptura proposta pelos personagens legitima, como efeito, que eles sejam escondidos e apartados do convívio social. A loucura em Cardoso é, assim, relegada aos

quartos escuros e porões abandonados, um retrato histórico da sociedade arcaica e patriarcal que o romance descreve.

conclusão

A discussão acerca da loucura na literatura é, nos parece, um aspecto indispensável para os estudos literários, uma vez que os escritores trabalham, pois, com uma espécie de poética da degradação, na qual os "loucos" e "insanos", apartados do convívio social, revelam-se como imagens múltiplas e ricas de significado, afinal, a loucura e as suas vestes sociais traduzem, de certo modo, algo que os próprios escritores desejam descortinar para os leitores.

Ao surgirem como personagens insubmissos, Bartleby e Timóteo, bem como Maria Sinhá, fogem aos padrões esperados. No entanto, é por intermédio dessa desobediência aos modelos sociais que o texto literário atinge a sua potencialidade, ora pelo estranhamento, ora pela multiplicidade narrativa desses sujeitos. Timóteo e Maria Sinhá, por exemplo, são figuras especulares, homem e mulher, porém, no jogo proposto por Cardoso, os papéis são intercambiáveis, o que os obriga a se esconderem, a se silenciarem, entretanto, é, nesse movimento, que eles ganham mais voz na narrativa.

Por fim, Herman Melville e Lúcio Cardoso engendram as suas narrativas com cantos escuros, ausências, silêncios e amarras sociais que são, na literatura, desfeitas. Seus personagens, embora ocultos e ignorados, silenciados em seus espaços de convivência, são postos, no entanto, no holofote narrativo e, assim, ainda que, no enunciado, seus destinos sejam implacáveis, para o leitor, o sujeito não é mais excluído, mas visto em suas imperfeições, "uma alegoria […] uma imagem da coragem" (Cardoso, 1996, p. 56) que talvez só os loucos possuam.

referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Bartleby ou da contingência. *In*: *Bartleby*: escrita da potência. Tradução: Manuel Rodrigues e Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. p. 7-49.

ASSIS, Machado de. O alienista. *In*: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis*: obra completa, em quatro volumes: volume 2. LEITE NETO, Aluízio; CECÍLIO, Ana Lima; JAHN, Heloisa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. (*Papéis avulsos*)

BILAC, Olavo. Tem a palavra Fantasio. *In*: BARRETO, Lima. *Diário do Hospício e Cemitério dos vivos*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 317-321.

CARDOSO, Elizabeth da Penha. *Feminilidade e transgressão*: uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso. 2010. 225f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX; Edusp 1996.

DELEUZE, Gilles. Bartleby, ou a fórmula. *In*: *Crítica e clínica*. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 80-103.

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência de obra. *In*: *Ditos e escritos I*: problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002. p. 210-219.

FRAYZE-PEREIRA, João. *O que é loucura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escriturário*: uma história de Wall Street. Tradução: Cássia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2003.

PEIXOTO JR., Carlos Augusto. A clínica da subjetivação como crítica da cultura. *In*: *A singularidade e subjetivação*: ensaios sobre clínica e cultura. Rio de Janeiro: 7letras, 2008. p. 70-82.

RANCIÈRE, Jacques. *Deleuze e a literatura*. Tradução de Ana Lúcia Oliveira. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 1-17, 1999. Disponível em: https://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga12/matraga12ranciere.pdf. Acesso em: 11 jul. 2025.

ROTERDAM, Erasmo de. *O elogio da loucura*. São Paulo: Novo Horizonte, 1982.

Patriarcalismo e espectro da crítica social: "Virgem louca, loucos beijos", de Dalton Trevisan

*Patriarchalism and Social Criticism: "*Virgem Louca, Loucos Beijos"*, by Dalton Trevisan*

Bárbara Del Rio Araújo
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-5415-6981
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0512879909037079
Mariana Amaral Terra
ORCiD: https://orcid.org/0009-0006-0809-4082
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7742044066597706

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232909
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/232909
Recebido em: 13/01/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino, Fernando Costa.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
ARAÚJO, Bárbara Del Rio; TERRA, Mariana Amaral. Patriarcalismo e espectro da crítica social: "Virgem louca, loucos beijos, de Dalton Trevisan. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jul., p. 52-65, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232909. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/232909. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

patriarcalismo e espectro da crítica social: "virgem louca, loucos beijos", de dalton trevisan

Patriarchalism and Social Criticism: "Virgem Louca, Loucos Beijos", by Dalton Trevisan

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232909

Bárbara Del Rio Araújo[1]
Professora de Literatura Brasileira no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)
https://orcid.org/0000-0001-5415-6981
http://lattes.cnpq.br/0512879909037079
barbaradelrio@cefetmg.br

Mariana Amaral Terra[2]
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas (FACE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil.
https://orcid.org/0009-0006-0809-4082
http://lattes.cnpq.br/7742044066597706
terra.marianaat@gmail.com

[1] Bárbara Del Rio Araújo é doutora no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte MG, Brasil. Atua como professora de Literatura Brasileira no Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG).

[2] Mariana Amaral Terra é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Administração da Faculdade de Ciências Econômicas (FACE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, MG, Brasil. Possui graduação em Letras pela Faculdade de Letras (FALE) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte MG, Brasil.

Resumo
Este artigo busca compreender como a narrativa de *Virgem louca, loucos beijos* (1979) representa a cultura patriarcalista brasileira através dos elementos estéticos, como a utilização metafórica por parte do narrador e as equiparações bíblicas. Nesse aspecto, é muito comum o uso da recontextualização e das fórmulas do *mass media* para elaborar a crítica social. Contudo, é possível notar a limitação desse espectro reflexivo na medida em que as personagens assim como a voz narrativa endossam o retorno de uma condição de "sujeitos vampirizados, ventríloquos" (Waldman, 2014). Sendo assim, a humanidade lhes escapa e a impressão que se consolida é a da degradação. A ênfase na sexualidade, no aspecto rebaixado da intimidade, ajuda ainda mais a reiterar esse lugar bestializado e sem saída seja para emancipação feminina, seja para a modificação da estrutura histórica cristalizada. Nesse sentido, torna-se importante a metodologia materialista, sobretudo o pensamento adorniano (Adorno, Horkheimer, 1985), para discorrer sobre as possibilidades da representação autenticamente crítica e refletir sobre em que medida o patriarcalismo pode ser revisto quando se tem a ausência de sujeitos e as vozes presentes no texto gozam de uma irresponsabilidade de emissão.

Palavras-chave
Patriarcalismo. Liberdade sexual. Virgem louca, loucos beijos. Dalton Trevisan.

Abstract
This article aims to understand how the narrative of *Virgem louca, loucos beijos* (1979) provides the representation of Brazilian patriarchal culture through aesthetic elements such as the narrator's use of metaphors and biblical comparisons. In this regard, the use of recontextualization and *mass media* formulas to elaborate social criticisms are widespread. However, it is possible to notice the limitation of this reflexive spectre insofar as the characters and the narrative voice search for the return of their condition as "vampirized and ventriloquist subjects" (Waldman, 2014). Therefore, the humanity eludes them, and the prevailing impression is that of degradation. The emphasis on sexuality, on the diminished aspect of intimacy, helps to further reiterate the bestialized and hopeless place, whether for women's emancipation or the modification of the crystallized historical structure. In this respect, materialist methodology, specially Adornian thought (Adorno, Horkheimer, 1985), becomes important to discuss the possibilities of authentically critical representation and reflect on to what extent can the patriarchy be reconsidered when there is an absence of subjects, and the textual voices enjoy an irresponsibility of emission.

Keywords
Patriarchalism. Sexual freedom. Virgem louca, loucos beijos. Dalton Trevisan.

introdução à obra trevisânica: virgem louca, loucos beijos

Dalton Trevisan, o vampiro de Curitiba, constrói uma narrativa irônica, cruel, cinematográfica e repetitiva em sua obra *Virgem louca, loucos beijo*s. Publicada originalmente em 1979, a novela, ou micro romance, foge à regra do projeto minimalista e enxuto do autor. Nesse sentido, surpreende quanto à extensão, formando uma antologia homônima com um conto longo (Virgem Louca, Loucos Beijos) e cinco breves (O Beijo Puro na Catedral do Amor; Mais Dores, Mais Gritos; O Baile do Colibri Nu; Orgia de Sangue; O Quinto Cavaleiro do Apocalipse) que dão prosseguimento ao enredo. Embora a extensão não seja prototípico de Trevisan, em breves 127 páginas, o autor subverte a fugacidade do tempo ao costurar a realidade de João e Maria, um casal de anônimos, em ruínas morais, deteriorado em suas próprias atitudes e papéis sociais. Por meio da bricolagem de cenas do cotidiano, os contos, em uma narrativa entrecortada, sequenciam a ascensão e queda deste sentimento oscilante, um verdadeiro paradoxo do homem moderno decadente no centro urbano. Como reflexo dessa antítese, Trevisan, embora trabalhe com a temática do rebaixamento, emplaca um lirismo próprio de sua escrita, flertando com as alegorias e as construções metafóricas para conceber esse cenário impiedoso, beirando a barbárie. Para tal, o kitsch, o erótico e o grotesco, como proposto por Rosalino (2002), alinhando à ressignificação bíblica e ao foco narrativo onisciente, compõem o arcabouço estilístico de Trevisan para desenhar uma narrativa espelho do mais desumano e patife em nós.

Em claras evidências, a construção da figura feminina é central na obra analisada. Em uma primeira observação, ainda no título, a mulher é categorizada como virgem e louca. Essa adjetivação consolida uma expectativa do feminino na ambiguidade comportamental, isto é, como ser uma virgem e louca simultaneamente? Silveira (2003) ilumina essa discussão levantando o conceito de tipificação na obra trevisânica – em outras palavras, não há individualidade, há construções gerais do indivíduo. Dessa maneira, as contradições próprias do humano coexistem nas personagens representativas do homem, João, e da mulher, Maria. Assim, com um respaldo bíblico, João é o Pai, o homem violento, ciumento, enquanto as Marias são multifacetadas, herança da Mãe (Maria Santíssima, esterilizadora da boêmia), da Pecadora (Maria adúltera, prostituta ou prostituída) e de Madalena arrependida de sua conduta.

Essa tríade é muita clara em *Virgem louca, loucos beijos*, especialmente ao tratar da trajetória da protagonista em contato com outras mulheres. Nesse sentido, Maria Santíssima é concebida na esposa de João que, embora inserida em uma relação distante com seu marido, é vista como uma verdadeira estraga-prazeres. Nas palavras do próprio homem "Minha mulher não me compreende. Mais nada entre nós. Fez da minha vida um inferno. Só de pena dos filhos não me separo" (Trevisan, 1979, p. 7). Ademais, ao descobrir a existência da amante, "aquela corruíra nanica" (Trevisan, 1979, p. 16), ela expulsa João de sua cama e o condena a dormir no apartamento com Maria. Ainda no arquétipo da mulher com a moral imaculada, a mãe da protagonista exerce essa função de censurar e desaprovar as decisões da filha, inclusive com uma dramaticidade e intensidade imputada ao feminino. Essa mãe, em outro momento, acolherá a ovelha perdida e essa tentará reviver a parábola do filho pródigo:

> Chorando corre para o quarto. Abre a porta: vazio. Sem cama, sem guarda-roupa, sem cortina. Na parede a mancha dos quadrinhos sumidos. Lá fora o colchão queimando. […]
> – Escolha. Teus pais ou teu cafajeste. Por mim te odeio. Pra mim não é mais nada. Rua, vagabunda, rua. Lá em cima do armário. Não sei o que são aquelas pílulas? (Trevisan, 1979, p. 13-14).

Adicionalmente, a Maria Adúltera ocupa também posição de destaque no livro. Na verdade, a própria protagonista, Mirinha para João, ao decorrer da narrativa, reivindica essa posição, alternando entre ora prostituída ora prostituta. A diferença na categorização está no entendimento do imagético social que incrimina e constrange a sexualidade da mulher, desestimando o prazer e gozo feminino. Enquanto prostituída, é a virgem que tem seu corpo violado pela virilidade do homem, consideravelmente mais velho, que não para nem com suas súplicas. "Deita-se sobre ela – e entra nela. Que dá um berro de agonia: o cigarro aceso queimando em carne viva" (Trevisan, 1979, p. 9).

Por outro lado, a prostituta é a louca, a que ocupa os salões e a casa da Jô, a do sexo frenético, que implora por mais. Em ambos, a figura feminina é representada como um ventríloquo, destinada a viver papéis sociais em busca de autenticidade:

> – Ai, que bom. Como é bom. Quero por baixo. Depois por cima. Seu puto. Quero tudo. – Tão pequetita, não lhe alcança a boca.
> – Me dá um carrinho vermelho, bem?
> – …
> – Quero mais. Continue. Que é bom. Não pare. Você não fala? Meu marido…
> Ele sente os rodopios da barriguinha, o remoinho da concha nacarada.
> – … não presta mais. Que falta eu sinto. Faço tudo. Poxa, por que não fala? Peça…
> – Ai, amor. Pisque. Agora.
> – … o que quiser. Grande puto. Rasgue. Mais. Quero tudo. Tire sangue. Mais.
> – Eu já.
> – Ah, não. Já? Tão ligeiro? (Trevisan, 1979, p. 79).

Nessa cena emblemática da novela, é evidente que o papel lascivo da mulher dominadora e sexualizada não garante libertação nem liberdade. Até mesmo a linguagem kitsch, que remete à linguagem utilizada em filmes pornográficos, contorna o esvaziamento do sujeito que vive, ressignificando as frases na relação amorosa (Rosalino, 2002). Destaca-se ainda a prostituição, o encontro fugaz com outros corpos, como uma rota alternativa para a mulher, embora mãe de família, desprender-se das imposições sociais. Assim, as lágrimas de suor, o grito seco, a súplica por mais e as veias saltando são refúgios momentâneos para escapar dos filhos e do marido que a esperam em casa. Logo, esse momento de emancipação expõe a crítica à situação feminina ao mesmo tempo em que denuncia o alcance reduzido dessa reflexão, como se a autenticidade não fosse possível dentro dessa sociedade em questão.

Alinhando essas representações femininas, Trevisan arquiteta uma narrativa entregue ao peso do patriarcado, articulando entre a censura e a liberdade. Logo, ao

passo que as personagens femininas performam cenas de devassidão, os fantasmas morais do patriarcalismo inundam seu imaginário, reforçando as idealizações cerceadas da mulher. Jô se entrega aos prazeres mundanos, explora sua sexualidade em cenários dignos de pesadelo dos mais conservadores, vive em uma casa com outras mulheres em situação parecida. Entretanto, no fundo da casa, escuta-se um choro abafado de criança. Bentinho é vestígio deste paradigma familiar tradicional, embora seja residente do casarão verde de Jô, uma casa de programa. No entanto, Mirinha, atônita com aquele estilo de vida, refugia-se no tradicional, no esperado, e assume os cuidados de Bentinho, em cumplicidade pelo sentimento de não pertencer. "Agarra a criança e tranca-se no quarto, os dois chorando" (Trevisan, 1979, p. 49).

Esse esboço de relações familiares é atravessado por uma hierarquia entre as personagens. Além da discrepância de idade entre os amantes, há uma relação de dependência que pende para o lado mais vulnerável do vínculo – certamente, a mulher. Nesse sentido, a construção das desigualdades do relacionamento de João e Mirinha se dá em cenas do cotidiano, escritas, inclusive, com um tom irônico característico de Trevisan. À mulher se dá o "privilégio" de escolher um joguinho de quarto e um fogão para mobiliar o novo apartamento, detalhe, mantido por João para frequentar ao seu bel prazer. No entanto, "Sua alegria é fazer-lhe todas as vontades: pãozinho quente no forno, macarrão, bolinho de carne. Pra ele o rico pastelzinho, pra ela o cheiro de fritura no cabelo" (Trevisan, 1979, p. 15).

Apesar de *Virgem louca, loucos beijos* reunir inúmeras referências curtas e cômicas a essa hierarquia, Trevisan também demarca o clímax do machismo ao representar uma tentativa de feminicídio. Nessa passagem, umas das mais incômodas e cruéis da obra, Mirinha retorna de viagem com sua irmã e encontra um João possuído pelo ciúme, disposto a matá-la por ela, supostamente, ferir seu ego ao, supostamente, dormir com outros homens. Essas suposições, imaginações e projeções do masculino custam vidas reais de mulheres, vítimas de um patriarcalismo enraizado em nossa dinâmica social. Na obra, a tentativa de feminicídio é narrada, principalmente, pelo diálogo dos personagens, com algumas interferências do narrador. Dessa maneira, adentramos à mente de João e conhecemos os pensamentos de um homem histérico, sem controle de seus impulsos:

> Grande olho fosforescente de cachorro louco. Espuma no dente de ouro. Uma pedra rola na garganta. E tapa e soco e bofetão. […]
> Obrigada a se arrastar debaixo do arame farpado, o joelho sujo de terra. E ali o buraco já esperando. Bem fundo, no tamanho dela. Quando vê, chora ainda mais. Como se livrar? Ele adivinha, corre, agarra pelo braço.
> – Aqui você fica. Daqui não sai. É o teu fim. Conhece que está morta.
> E não está mentindo. Olho para a cova, espumando. Sacode-a com força.
> – Aqui não me engana. Com teu macho. Não será de mais ninguém.
> (Trevisan, 1979, p. 26-27).

Em um determinado momento, Mirinha aponta a mancha que o assassinato de sua secretária deixaria na reputação de João, um pai de família:

> É Deus que põe as palavras na boca. Falando e olhando para ele. Que para de espumar. O olho perde o brilho de loucura. De repente começa a chorar.
> – Mirinha, meu amor. Nunca pensei. Você me deixou. Não sabe o que sofri. Me abandonou. Telefonou e não disse uma palavra. Me senti

> perdido. Que gostava tanto de você. Nunca eu pensei. Se não é minha não é de mais ninguém. Fiquei desesperado. (Trevisan, 1979, p. 28).

Diante da ameaça a si mesmo, João retoma sua consciência e volta à posição de manipulador, levando a mulher para casa na pretensão de esquecerem o "incidente". Ademais, retornando às caracterizações da mulher, esse modelo patriarcal é deslocado para o núcleo de uma relação homoafetiva entre Mirinha e Zezé. Apesar das especificações da lesbianidade, a interação entre as duas mulheres manutene as tipificações da heterossexualidade. Por essa perspectiva, Zezé é concebida ao redor da figura do "macho" estereotípico, ou seja, o jogo de sedução e conquista, a posse e os ciúmes, além do físico. "Baixinha, cabelo curto, bonita. Calça azul, camisa branca, boné amarelo. […] Tira a calça – tanga branca. Nossa, braço e perna mais cabeludos. Ela pensa: 'Jesus, isso não é mulher. É homem'" (Trevisan, 1979, p. 40-41).

Inclusive, para terceiros, Zezé é violenta, perigosa e possessiva, não aceitando qualquer homem perto de sua "amada":

> – Como é que a deixou dormir com você? Na tua cama? Sabe que é violenta? Tome cuidado. Que ela te incomoda. Não pode ver homem por perto. […]
> – No teu quarto? Ai, menina. Fez uma loucura. Essa tipa não te larga. Nunca mais. Transou com uma guria daqui. Brigaram aos tapas. Diga adeus pra teu homem. (Trevisan, 1979, p. 52).

Essa manutenção dos papéis tradicionais fica ainda mais evidente quando Mirinha confronta Zezé sobre suas pretensões no relacionamento:

> – Preciso de uma menina. Como você. A Jô não te falou? Ela me deu permissão. Posso te salvar. Depende de você. Não deixa faltar nada. Te dou tudo que pedir.
> – O que você quer de mim?
> – Quero você. Só as duas. Assim um homem e uma mulher. Você é o meu amor. Quero que seja minha. Agora me responda. […]
> – Como foi com a tal?
> – Jantei com ela. Conversamos. Queria montar apartamento. Só pras duas. Queria um filho pra criar. Como se fosse meu e dela. (Trevisan 1979, p. 54-55).

Aqueles mesmos fantasmas do moralismo assombram Zezé, uma mulher com sexualidade dissidente, mas ainda sim em busca da família dentro do sistema heterocisnormativo. Diante da necessidade de uma mulher, Zezé, enquanto personagem fictícia, assume o comportamento coerente com o modo de agir de um homem. Consequentemente, na visão dos outros, sua feminilidade é apagada e sua subjetividade se perde nas funções, socialmente estabelecidas e cristalizadas, do homem e da mulher.

Em fins de prestígio, Trevisan encerra *Virgem louca, loucos beijos* em redenção à fábula. Embora a narrativa pareça vanguardista, no tema e na técnica, no desfecho, há uma moral da história. Mesmo com as subversões, flashes de liberdade e episódios esporádicos de prazer dentro de um enredo de sofrimento e solidão, a obra demarca o castigo de Maria e o fado do filho e das prostitutas. Quanto ao homem, João está arruinado – embora com sua esposa e filhos, está sozinho, dependente, doente, com cabelos brancos, com a dentadura mal ajustada. Em suas ruínas, resta apenas relembrar

de um passado vanglorioso, amado por diferentes mulheres, quando era "[…] um galã, assassino de corações […]" (Trevisan, 1979, p. 114).

Com sua língua afiada, João, acompanhando de seu amigo André, maldiz todas as antigas amantes, realçando seu estado deplorável e rindo de suas desgraças. Os homens resgatam figuras da *mass media* a fim de preencher a monotonia de suas vidas patéticas, intercalando com comentários machistas, homofóbicos e racistas. A ironia é pensar que, na verdade, João é quem está no pior dos estados. Esvaziado de relações de valor e de personalidade, o sexo, única atividade que em sua juventude lhe garantia companhia, agora não pode mais ser executada, simbolizando seu fracasso e inutilidade:

> – Tenho ereção. E não posso acabar. Já viu isso?
> – Não será o contrário?
> – Muito engraçado. Um médico me receitou injeção. Dura não sei o quê.
> – O nome diz tudo. (Trevisan, 1979, p. 124).

1. Sujeitos vampirizados, mulher aniquilada

Diante da aparente relação antagônica entre civilização e barbárie, entre luz e escuridão, o conhecimento torna-se sinônimo de poder no processo de dominação do homem. Nesse sentido, o desencantamento universalmente instaurado seguiu a imposição da necessidade do esclarecimento, ou seja, "[…] a terra totalmente esclarecida resplandece sob o signo de uma calamidade triunfal" (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 17). Em outras palavras, conforme as teses apresentadas por Adorno e Horkheimer (1985), o esclarecimento objetivava livrar os homens do medo e torná-los sujeitos de si, substituindo a imaginação pelo saber e eliminando os mitos. Entretanto, ao passo que a mitologia perdia seu espaço para uma razão ascendente, o totalitarismo do esclarecimento impunha uma racionalidade científica, pragmática e homogênea ao pensamento humano. Essa herança iluminista, não coincidentemente, refletia os interesses de uma burguesia em polvorosa a se tornar protagonista da sociedade das massas. Logo, "a técnica é a essência desse saber, que não visa conceitos e imagens, nem o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho de outros, o capital" (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 18).

Em consonância com esta lógica mercadológica emergente, ainda seguindo a onda do esclarecimento, à Filosofia foram atribuídos o dever e o direito do conhecimento fundado na investigação e na descoberta, rompendo com o discurso fabricado e estável da Religião. Logo, os filósofos iluministas, no intuito de liberar os homens da influência religiosa, "[…] atacaram a religião em nome da razão; no fim, eles mataram não a igreja, mas a metafísica e o próprio conceito objetivo de razão […]" (Horkheimer, 2015, p. 26). Decorrente deste fenômeno, portanto, a formalização da razão, termo cunhado por Horkheimer (2015), cristalizou-se como uma manifestação nociva dos tempos modernos. Em linhas gerais, o autor demonstrou que todo esse apreço racional direcionou a humanidade para um processo de subjetivação da razão, culminando na formalização do pensamento e no inevitável declínio do indivíduo.

Em *Eclipse da razão*, ao discorrer sobre o neobarbarismo irrompendo a partir do sentimento de desilusão e de medo universal, Horkheimer (2015) propôs a categorização de uma razão objetiva e de uma razão subjetiva. Essa sistematização,

embora dual, não apresenta os elementos em oposição, uma vez que a subjetividade e a objetividade coexistem na razão. Dessa maneira, o aspecto objetivo refere-se aos valores morais e aos conceitos com um fim em si mesmo – por exemplo: justiça e igualdade –, atuando como "[…] uma estrutura inerente à realidade que, por si mesma, requer um modo específico de comportamento em cada caso específico, seja uma atitude prática ou teórica" (Horkheimer, 2015, p. 19). Complementarmente, a razão subjetiva configura o funcionamento abstrato do pensar responsável por classificar, por inferir e por deduzir, isto é, ela "[…] prova ser a habilidade de calcular probabilidades e, desse modo, de coordenar os meios corretos com um dado fim" (Horkheimer, 2015, p. 13). Em suma, a crise da razão consiste, fundamentalmente, na negação da objetividade até que "[…] todos os conceitos básicos, esvaziados de seu conteúdo, tornaram-se apenas carapaças formais" (Horkheimer, 2015, p. 15).

Como mencionado anteriormente, esta crise, atrelada à formalização da razão, refletiu na crise do indivíduo, agora uma pequena peça no sistema de operação em massas. Análogo a isso, Adorno e Horkheimer (1985, p. 18) afirmam que "no trajeto para a ciência moderna, os homens renunciaram ao sentido e substituíram o conceito pela fórmula, a causa pela regra e pela probabilidade." Desse modo, com a eliminação de emoções – conscientes ou inconscientes – e com a aplicação de um sistema metodológico, observou-se a possibilidade de aumentar a eficiência da razão, transformando-a em um instrumento de regulação social. Com a consolidação desta razão instrumental, "[…] uma atividade é razoável apenas quando serve a outro propósito, […] pois ela deriva seu sentido apenas do seu vínculo com outros fins" (Horkheimer, 2015, p. 46). Em síntese, neste cenário, os pensamentos se reduzem aos processos industriais e gostos e desgostos são colocados em xeque. Logo, este é o derradeiro fim da espontaneidade e da manifestação autoral do sujeito – ele se torna um objeto, um corpo explorado para a manutenção de uma ordem social.

Ainda em Horkheimer (2015), esta propagação do esclarecimento e da racionalização das atividades associada à instrumentalização do pensamento desencadeou um movimento de desumanização, anulando a ideia do homem enquanto ser autônomo. Em outros termos, "o ser é intuído sob o aspecto da manipulação e da administração. Tudo, inclusive o indivíduo humano, para não falar do animal, converte-se num processo reiterável e substituível […]" (Adorno, Horkheimer, 1985, p. 73). Nesta cidade industrial, os cidadãos são meros ventríloquos controlados e manipulados pelas amarras naturalizadas da sociedade capitalista e patriarcal. Sua subjetividade é reduzida à sobrevivência, sua personalidade aos produtos divulgados na grande mídia e seus caminhos são esvaziados de sentido e são pré-concebidos pelo sistema. Dentro desta máquina funcional, não é possível encontrar uma rota de fuga – todas as estradas andam em círculo alienante.

A condição de sujeitos vampirizados, anulados da existência diante da exploração sistêmica do capital, está presente em *Virgem Louca, Loucos Beijos*, sobretudo na vivência periférica das personagens. Os corpos – principalmente femininos – são reduzidos a objetos de prazer e de satisfação momentânea. Mesmo as experiências de intimidade entre as personagens são estereotipadas, um pastiche de relações sexuais pautada na reificação dos indivíduos. A título de exemplificação, a interação entre as personagens nas primeiras páginas de "Orgia de Sangue" é mediada por uma revistinha com teor sexual. As ilustrações do material são examinadas com cuidado e curiosidade pelo casal:

> – Trouxe a revistinha.
> […]
> Admirando página por página.
> – Veja que delícia.
> Beberisca o uísque e aprecia as belezas.
> – Essas posições eu conheço todas. (Trevisan, 1979, p. 98).

Não há experiência autêntica para os indivíduos envolvidos na narrativa fragmentada. A sociedade é organizada de maneira a se autopreservar. Neste labirinto, nenhum caminho oferece esclarecimento ao sujeito, até mesmo porque a racionalidade se instrumentalizou diante da massificação. No entanto, algumas alternativas parecem tentadoras, fantasiam-se como uma forma de romper com esta estrutura calcificada. Estas rotas – a irracionalidade e a liberdade sexual – são destrinchadas com maestria por Trevisan. Isso se torna interessante na medida em que o prazer, o gosto e o próprio gozo se tornam alvo de fetiche. A libertinagem da narrativa mostra repetição de modelos que inclusive tipificam os personagens: a ruiva do bar, a loirinha, a negra Malu de biquíni branco.

Enquanto sujeitos vampirizados perambulando nas noites urbanas, o culto à irracionalidade torna-se um modo de projeção da individualidade, da potência do sujeito. Na tentativa de feminicídio mencionada anteriormente, para João, a violência manifestava-se como uma forma (covarde) de recuperar sua masculinidade enfraquecida pelas mentiras de Mirinha. Na inconcretude do assassinato, o homem histérico, desconectado de suas faculdades mentais racionais, confessou "– Já não pensava. Queria me vingar. Agora perdi a coragem" (Trevisan, 1979, p .28).

Explorando a condição de mulher, é perceptível, para além da vampirização da subjetividade, a aniquilação do feminino. Nesse sentido, Federici (2021) destaca que as mulheres têm sido submetidas a formas específicas de exploração na sociedade capitalista. Em linhas gerais, a autora afirma que a "[…] nossa luta precisou ser travada primeiro contra os homens da nossa própria família, já que, por meio do salário deles, pelo casamento e pela ideologia do amor, o capitalismo deu poder aos homens para supervisionar e comandar nosso trabalho não remunerado e disciplinar nosso tempo e nosso espaço" (Federici, 2021, p. 44, tradução nossa).

Este trabalho não remunerado se refere às atividades domésticas desempenhadas por mulheres que, apesar de sua relevância dorsal para manutenção do sistema, são socialmente desprezadas e negligenciadas. Ao lado desta figura feminina aprisionada ao lar, encontra-se a prostituta encarregada de satisfazer sexualmente o homem, tarefa que não caberia à mãe honesta e pura. Essa divisão, portanto, "[…] somente foi possível porque o capital utilizou grande violência psicológica e física para impô-la" (Federici, 2021, p. 113, tradução nossa).

Na trajetória de Maria, no entanto, essas linhas são borradas, tanto no campo prático, quanto em suas aspirações. Inicialmente, a personagem sonhou buscar liberdade em um relacionamento adúltero com João. Encontrou, no entanto, um homem violento e controlador, negligente de seus deveres familiares e medíocre em todas as instâncias. Ainda assim, morou em um apartamento alugado, recebeu flores, ganhou um fogão, uma televisão, cozinhou e entreteu seu "marido". Ao fim deste relacionamento, imersa no mundo da prostituição, Maria encontrou Zezé, uma mulher que poderia ocupar esse espaço conjugal, ainda que dentro dos papéis patriarcais de gênero. Logo, Maria adoeceu, porquanto a prostituição não poderia ser mais do que uma ilusória tentativa de

autoafirmação e de um frágil modo de sobrevivência – afinal, uma mãe prostituta é uma aberração aos olhos da sociedade.

Nos termos patriarcais, Maria estava livre, posto que "[…] o símbolo da mulher libertada é a mulher que está sempre disponível, porém não mais pede por algo em troca" (Federici, 2021, p. 122, tradução nossa). No entanto, na realidade, seu corpo era apenas um depósito para o homem canalizar suas vontades. O sexo era, portanto, "sem carinho, apressado. No almoço, outra vez. E de noite mais uma vez. Uma posição só, entra e sai, pronto" (Trevisan, 1979, p. 15). Dessa maneira, sua trajetória de liberdade sexual não poderia ser esclarecedora, visto que a "[…] liberdade sexual somente pode significar liberdade do 'sexo', não a intensificação do trabalho sexual' (Federici, 2021, p. 121, tradução nossa). Nos termos de Federici (2021), portanto, a liberdade está relacionada ao fim das condições precárias de vivência da sexualidade feminina – sem receios, sem o medo de engravidar repetidamente, sem danos à saúde.

Importante destacar nesse cenário é que, diante de uma sociedade que ventriloquiza os seres humanos, instrumentalizando sua autonomia e racionalidade, anulando a sua identidade e assujeitando suas ações e pensamentos, a condição da mulher é de aniquilação, uma vez que sofre a degradação como os homens, mas padece de uma ausência completa de perspectivas já que a estrutura que a patriarcal que a contempla nunca lhes abrigou. É como se o alheamento social que nos cerca propusesse alternativas falsas para a humanidade. Especificamente para as mulheres, todas as alternativas apresentadas não figuram a mínima utopia transformadora, pois qualquer modo de aparição feminina está embasado, não somente pela instrumentalização, mas também pelo resquício de dominação masculina. Trevisan chama atenção para essa configuração trágica quando figura o pensamento de Maria sempre dilacerado. A condição de sujeito cindido é humana, mas o vislumbre dessa redenção para a personagem é sempre dentro das regras do jogo, servindo aos homens e ao próprio sistema. A negação pela família, as aventuras de solteira, a aceitação pelo adultério, o trabalho precarizado, a maternidade, a prostituição, o tratamento da doença, tudo são formas anuladas de existência imaginadas dentro de um sistema em que ela nunca pode se afirmar. Até mesmo a adoção da relação homoafetiva se pauta em uma reprodução de valores sociais, como a masculinização de uma das envolvidas, a ideia de proteção e sustento, cercado de clichês reproduzidos de ciúmes e violência como expressão de afeto por posse. Nesse aspecto, o que fica evidente é o espectro da crítica social a revelar a intensidade e o alcance do que se pode transformar dentro das bases históricas existentes. Deste modo, existe uma exposição clara de que operar nesse sistema é alcançar pequenas conquistas, uma vez que redenção não se faz possível e toda e qualquer saída parece falaciosa.

conclusão: nem é como se vê

À primeira vista, a obra de Trevisan parece apontar para uma direção emancipadora e até mesmo provocativa dos discursos sociais vigentes, seja ele bíblico, heterocisnormativo, familiar e de classe. Em outro momento, verifica-se que a afirmação da mulher é também a sua aniquilação, registrando o espectro limitado da liberdade e da libertação dos princípios morais. Quais seriam então as suas possibilidades reais de independência? Todas elas parecem degradadas dentro da estrutura histórica cristalizada e qualquer celebração é contraditoriamente reduzida. Isso

se estende também à humanidade de maneira a revelar como a sociedade é ao mesmo tempo ré e autora dos processos progressistas. Assim, ela sofre, busca romper, ao mesmo tempo que mantêm os princípios de uma ordem coercitiva. Qualquer proposta de radicalização não parece promover rupturas, em um jogo de (dis)simulações que consiste em fingir contar uma história quando, na verdade, conta outra.

Deflagramos pela narrativa uma bizarrice em que, ao se afirmar, o indivíduo se animaliza. Entretanto, a exposição das suas ações psicológicas demonstra, contraditoriamente, um abismo de uma consciência à beira da morte. É como se observássemos a decomposição do sujeito no processo de vampirização. Nesse aspecto, não se pode afirmar que a narrativa trevisânica é a reiteração da alienação apenas. Há um ceticismo que, estranhamente, traz visibilidade para o absurdo, ao mesmo tempo que o normaliza. Interessante é que a contradição permanece e nunca se desfaz. Existem inúmeras aproximações do estilo do autor à pornochanchada no que diz respeito à exploração do erotismo e à liberação dos costumes. Contudo, é preciso compreender que existe, na narrativa, uma ironia ao tratar dessa tendência urbana. Até mesmo os roteiros de piada, sensualidade e vida citadina vão sendo desconstruídos e o tom trágico aparece como aspecto reflexivo sem esmaecer a normalização do caos.

A publicação de *Virgem louca, loucos beijos* coincide com um momento de acirramento das forças históricas: a retomada pela democracia em coexistência com a ordem coercitiva da ditadura. Nesse aspecto, ao lado da revigoração da lei da anistia e do início de um projeto pelo voto direto, existe a permanência da repressão e da violência. Enquanto conquistávamos a representação da primeira mulher no Senado, discutindo pautas importantes para o gênero, noticia-se o crime da Praia dos Ossos. Ângela Diniz é brutalmente assassinada pelo marido, absolvido alegando defesa da honra e a morte pelo amor.

Nesse sentido, Trevisan parece captar esse cenário externo à literatura. No produto final do autor, não se observa uma ruptura com as narrativas predestinadas às mulheres. Ironicamente – e propositalmente, a protagonista reflete, em parte, as dissidências sociais – lesbianidade, prostituição – e, em parte, a tradição – heterossexualidade, maternidade. Esse jogo com opostos é, justamente, uma representação da impossibilidade da concretização plena do indivíduo. Maria não poderia viver em paz com Zezé, não poderia construir uma família com João ou ser mãe e prostituta. Da mesma forma, uma mulher no Senado não impediria a morte de tantas outras. É o avanço e o retrocesso se retroalimentando para uma máquina capitalista redutora de subjetividades e para a manutenção da ordem social que também é por nós construída.

A discussão revolucionária a que *Virgem Louca, loucos beijos* se propõe parece aquela possível e, portanto, coloca-se como obra reflexivamente válida. Os caminhos representados são controversos e parecem, inclusive, confundir inúmeros críticos, que muitas vezes buscam afirmar apenas uma das instâncias, com predileção para aquela transgressora. Pode-se assumir que essas interpretações partem de leituras superficiais, mas que agradam o mercado e enaltece a figura misteriosa do autor. Incontestavelmente, Trevisan opta por uma linguagem chocante, descritiva e incômoda. Entretanto, como evidenciamos, há um gatilho irônico no texto que decompõe os fatos narrados em absurdos, apesar de realmente não empregar um tom crítico condenatório. Desse modo, sua relevância é justamente essa: escancarar a crueldade inerente ao ser humano, acompanhar sua revelação e deixar um vazio constrangedoramente reflexivo no lugar das metáforas eufemísticas. Certamente, não se pode esperar do autor um discurso

anacrônico, com princípios do movimento feminista e do movimento LGBTQIA+ que observamos agora. Ainda sim, há um resquício vanguardista em sua protagonista mulher experimentando o gozo próprio (como prazer e como morte). Como sabemos, essa liberdade é simulada e artificial, vivenciada por sujeitos vampirizados, tanto na obra, quanto na realidade. Afinal, Trevisan nunca deixou de ser o Vampiro de Curitiba.

referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento:* fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

FEDERICI, Silvia. *Patriarchy of the wage:* Notes on Marx, Gender, and Feminism. Toronto: Between the Lines, 2021.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão.* Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

ROSALINO, Roseli Bodnar. *Dalton Trevisan e o projeto estético minimalista*. 2002. 128 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/84063. Acesso em: 6 mai. 2023.

SILVEIRA, Francisco Maciel. Do conto ao microconto: a estilística do tácito, a temática do nefando em Dalton Trevisan, *Forma breve 1*, n.1, 2003, p. 127-134. Disponível em: https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/7929. Acesso em: 6 mai. 2023.

TREVISAN, Dalton. *Virgem louca, loucos beijos*. São Paulo: Record, 1979.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Dalton Trevisan: um minificcionista por excelência, *Guavira Letras*, n. 15, ago.-dez, 2012. Disponível em: http://marcacini.com.br/seer/index.php/guavira/article/view/290/261. Acesso em: 6 mai. 2023.

WALDMAN, Berta. *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Editora Unicamp, 2015.

A loucura em Eudemônia: um olhar crítico sobre Cassandra Rios e a marginalização da identidade lésbica

Madness in Eudemônia: A Critical Look at Cassandra Rios and the Marginalization of Lesbian Identity

Carla Laís Gomes
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-9089-0208
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7062857128975968
Claudia Fernanda de Campos Mauro
https://orcid.org/0000-0003-4164-0330
http://lattes.cnpq.br/3083005309004357
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233529
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233529
Recebido em: 02/02/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino, Magno Almeida.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes A https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
GOMES, Carla Laís; MAURO, Claudia Fernanda de Campos. A loucura em Eudemônia: um olhar crítico sobre Cassandra Rios e a marginalização da identidade lésbica. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 66- 4, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233529. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233529. Acesso em: 31 julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

a loucura em eudemônia: um olhar crítico sobre cassandra rios e a marginalização da identidade lésbica

Madness in Eudemônia: A Critical Look at Cassandra Rios and the Marginalization of Lesbian Identity

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233529

Carla Laís Gomes[1]
Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras (FCLAr) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-9089-0208
http://lattes.cnpq.br/7062857128975968
carla.lais@unesp.br

Claudia Fernanda de Campos Mauro[2]
Doutora do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras (FCLAr) da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0000-0003-4164-0330
http://lattes.cnpq.br/3083005309004357
claudia.mauro@unesp.br

[1] Carla Laís Gomes possui licenciatura e bacharelado em Letras – Língua Portuguesa e Língua Estrangeira: Italiano pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). É mestranda em Estudos Literários, na linha de pesquisa Teorias e Crítica da Narrativa, pela mesma universidade, e atua como professora de Língua Portuguesa e Língua Italiana.

[2] Claudia Fernanda de Campos Mauro possui graduação em Letras – Português e Inglês pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1989), mestrado em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (1996), doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (2001). Atualmente, é professora assistente doutora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, membro de corpo editorial da Revista de Letras (Unesp), do Arquivo Maaravi.

Resumo
O artigo investiga *Eudemônia* (1958), de Cassandra Rios, sob a ótica da loucura e da marginalização da identidade lésbica. Esse romance foi excluído do cânone literário brasileiro por abordar o amor entre mulheres, considerado subversivo. A censura nas ditaduras Vargas e militar dificultou o acesso à obra, e, embora Rios tenha sido uma das autoras mais lidas do século XX no Brasil, sua produção foi desqualificada como subliteratura. Com base nos trabalhos de Butler (2003), Lugarinho (2008), Londero (2016), entre outros, este estudo propõe-se a interpretar como o romance questiona normas de gênero e sexualidade ao construir personagens complexas. A protagonista, Eudemônia Forbes, desafia padrões sociais e é internada em um hospital psiquiátrico, onde sua identidade é patologizada. Com efeito, examina-se o discurso médico-psiquiátrico como dispositivo de exclusão social. O artigo traça, portanto, um panorama da representação homoafetiva na literatura brasileira e evidencia a contribuição de Cassandra Rios para a visibilidade de personagens lésbicas. Enfatiza também o contraste entre a noção de eudemonia – realização plena – e a trajetória da protagonista, marcada pela violência institucional contra mulheres dissidentes. Por fim, defende a reavaliação acadêmica da autora, de maneira a reconhecer seu valor literário e social.

Palavras-chave
Literatura brasileira. Literatura lésbica. Censura. LGBTQIA+. Loucura.

Abstract
The article investigates Eudemônia (1958), by Cassandra Rios, through the lens of madness and the marginalization of lesbian identity. This novel was excluded from the Brazilian literary canon for addressing love between women, which was considered subversive. Censorship during the Vargas and military dictatorships hindered access to the work, and although Rios was one of the most widely read authors of the 20th century in Brazil, her production was dismissed as subliterature. Drawing on the works of Judith Butler (2003), Mário César Lugarinho (2008), Rodolfo Rorato Londero (2016), among others, this study aims to interpret how the novel challenges gender and sexuality norms by constructing complex characters. The protagonist, Eudemônia Forbes, defies social standards and is committed to a psychiatric hospital, where her identity is pathologized. Accordingly, the medical-psychiatric discourse is examined as a mechanism of social exclusion. The article thus outlines a panorama of homoaffective representation in Brazilian literature and highlights Cassandra Rios's contribution to the visibility of lesbian characters. It also emphasizes the contrast between the notion of eudaimonia – full realization – and the protagonist's trajectory, marked by institutional violence against dissident women. Finally, it advocates for the academic reevaluation of the author in order to recognize her literary and social significance.

Keywords
Brazilian literature. Lesbian literature. Censorship. LGBTQIA+. Madness.

"[…] Porém beija-me, olha para mim,
beija-me com loucura
e se estivermos loucas as duas,
que ninguém procure nos salvar."
Cassandra Rios, *Eudemônia* (1958).

introdução: cassandra, por que maldita?

Cassandra Rios, nascida em 1932 e morta em 2002, foi uma escritora pioneira na literatura lésbica no Brasil. Durante as décadas de 1950 a 1980, destacou-se como uma das autoras mais censuradas pela ditadura militar, tendo vários de seus livros proibidos – 15 entre os anos de 1975 e 1976 (Londero, 2016). Essa perseguição rendeu-lhe o título de "escritora maldita", pois seu nome, por si só, tornava-se motivo para interdição. A principal razão dessa censura residia na temática de seus romances, que abordam a lesbianidade, o desejo e o prazer feminino, além de desafiarem convenções sociais. Apesar de polêmica e reprimida por escrever além das permissões de seu tempo, Rios alcançou enorme sucesso editorial, com vendas que ultrapassaram um milhão de exemplares. Suas narrativas frequentemente exploravam o despertar sexual de personagens femininas e a marginalização de mulheres que desafiavam as normas da sociedade patriarcal. O romance em análise, *Eudemônia* (1958), publicado em 1952, exemplifica esse contexto, sendo uma obra marginalizada tanto pela literatura brasileira quanto pelos órgãos políticos da época. Entre seus títulos mais conhecidos, destacam-se *A Tara* (1959), *Volúpia do Pecado* (1948) e *Eu Sou uma Lésbica* (1979).

Além da repressão estatal, Cassandra foi rejeitada pela crítica literária tradicional, que a classificava como autora de literatura marginal ou sensacionalista devido às descrições de cenas sexuais consideradas contrárias aos ideais de belo e culto. No entanto, sua produção é atualmente reconhecida como fundamental para a representação da lesbianidade na literatura brasileira, sendo resgatada por estudiosos do feminismo e da literatura LGBTQIA+. A escassez de volumes de *Eudemônia* e de outros títulos de sua vasta obra reflete tanto o descaso dos literatos quanto a repressão governamental. Esse apagamento evidencia um "sistema canônico pouco aberto para a representação do corpo e das identidades diversas" (Silva, 2020, p. 12) e suscita questionamentos sobre as razões da destruição de sua obra, considerada perigosa.

A omissão intelectual diante da censura a Cassandra reflete, também, preconceitos de classe (Londero, 2016). Enquanto a elite protestava contra a proibição de grandes nomes, ignorava a repressão a obras populares. Críticos literários e censores adotaram postura semelhante, desqualificando a autora para excluí-la do cânone. Os censores atacavam a temática sexual, enquanto os críticos viam em seus textos um erotismo pobre e inadequado à norma social. Vieira (2010 apud Londero, 2016) compara essa exclusão à resistência em aceitar uma empregada doméstica à mesa da elite.

Nesse contexto, torna-se essencial compreender os mecanismos que sustentam esse apagamento e a força de uma escrita que aborda e representa mulheres lésbicas em uma sociedade centrada no sujeito masculino. Além disso, Cassandra também deu voz a mulheres rotuladas como loucas e relegadas a espaços de opressão; todavia, constata-se que a censura imposta aos seus livros durante as ditaduras de Vargas e militar gerou como principal consequência a dificuldade de acesso à maioria de seus mais de 40 títulos publicados. Por sua vez, a censura acadêmica e institucional que configura o cânone brasileiro revela-se ainda mais cruel, pois nega-lhe reconhecimento nos manuais de literatura, apesar de ter sido a escritora mais popular da segunda metade do século XX (Almeida, 2020, p. 219).

Em *Pornografia e Censura* (2016), Rodolfo Rorato Londero, estudioso de Cassandra Rios e Adelaide Carraro, investiga a luta de classes implícita nas censuras moral e literária de seus romances, tidos como pornográficos. Em sua análise, argumenta que a qualidade literária não pode ser critério de avaliação, pois sem liberdade de expressão, nenhuma arte é possível. Diferencia ainda a censura da imprensa e a de diversões públicas: a primeira intensificou-se após o AI-5, enquanto a segunda já era respaldada pela Constituição de 1946 e regulada pelo SCDP, posteriormente transformado em DCDP. Essa censura justificava-se vagamente por ofensa ao decoro público. No caso de um romance de 1952, como *Eudemônia*, a repressão enquadrou-se na censura a diversões públicas, sob a alegação de ferir o decoro.

Rios, em entrevista ao jornal alternativo *Lampião da Esquina* (outubro de 1978 apud Londero, 2016), explicou que, ao criar uma personagem homossexual plenamente realizada e feliz, sua obra foi censurada, impedindo-a de republicá-la: o romance *Eudemônia*, vetado em 1954, evidencia a tradição censória sobre diversões públicas no Brasil, mesmo antes do Regime Militar de 1964. O título da obra, que remete à noção grega de felicidade, torna-se paradoxal diante das consequências enfrentadas pela escritora: além de ser presa em 1962, foi condenada ao pagamento de uma multa de 2 mil cruzeiros em 1964, valor equivalente a quase 5% do salário-mínimo da época (Cr$ 42.000,00). O mesmo processo que proibiu *Eudemônia* resultou ainda na interdição de outros cinco romances da autora, conforme relatado por Cassandra em entrevista à revista *Ele Ela* (1969 apud Londero, 2016).

Tal censura imposta a *Eudemônia* contrasta com o contexto da década de 1980, período em que Lugarinho (2008) descreve uma subjetivação na construção da identidade gay e na estética homoerótica ou homotextual. Esse fenômeno resultou do retorno dos exilados pela ditadura militar e da introdução dos estudos culturais no Brasil. Na mesma época, o mercado editorial brasileiro iniciou a consolidação da temática representada pela sigla GLS – gays, lésbicas e simpatizantes – com uma abordagem mais positiva, ao atribuir às narrativas um caráter edificante para a comunidade LGBTQIA+ (termo posterior).

Entretanto, a literatura de Cassandra Rios surge como precursora e abre caminhos para a consolidação desse cenário. Sua temática, original e polêmica para a época, não apenas confronta, mas também ameaça o modelo sexual vigente, considerado ideal, e todo um sistema moral. A autora demonstrou coragem ao construir personagens que transgrediram o papel feminino tradicional (Knapik Brum; Marquetti, 2018, p. 156). Por essa razão, sua obra foi categorizada como subliteratura (Almeida, 2020) e permanece em uma marginalidade compulsória e permanente em relação à história da literatura brasileira. A desqualificação de Cassandra Rios como autora de subliteratura denota o elitismo presente na construção do cânone. Como lembra Londero (2016), esse rótulo opera como forma de controle moral e de classe e exclui produções populares e temas considerados escandalosos. O erotismo e a acessibilidade da escrita de Cassandra foram interpretados como falta de valor artístico, embora justamente por isso tenham alcançado um público amplo e inédito para uma autora no Brasil. A exclusão de sua produção pelas instituições e pelos instrumentos que compõem o cânone suscita questionamentos: por que não reconhecer a qualidade artística e a importância social de uma escritora que foi a mais lida durante a década de 1970? (Almeida, 2020, p. 205).

Em suma, este artigo propõe-se a investigar *Eudemônia* sob a ótica da loucura e da marginalização da identidade lésbica. O objetivo é compreender como o romance questiona normas de gênero e sexualidade ao construir personagens complexas, com ênfase na protagonista, Eudemônia Forbes, que desafia os padrões sociais e é internada em um hospital psiquiátrico, tendo sua identidade patologizada. Butler (2003) argumenta que os sistemas de saber produzem e estabilizam normas de gênero, de modo que identidades que fogem à heteronormatividade são medicalizadas e tratadas como patológicas, o que legitima sua exclusão social.

Dessa maneira, a metodologia empregada será uma investigação do discurso médico-psiquiátrico no tocante à homossexualidade como dispositivo de exclusão social, tendo como base os trabalhos de Judith Butler (2003), Mário César Lugarinho (2008), Rodolfo Rorato Londero (2016), entre outros. O estudo também traça um panorama da representação homoafetiva na literatura brasileira e sublinha a contribuição de Cassandra Rios para a visibilidade de personagens lésbicas. A análise será complementada por uma reflexão sobre a dicotomia entre a noção de eudemonia – realização plena – e a trajetória da protagonista, marcada pela violência institucional contra mulheres dissidentes. O trabalho defende, em última instância, a reavaliação acadêmica da obra de Cassandra Rios, com o intuito de reconhecer seu valor literário e social e questionar a exclusão da autora do cânone literário brasileiro ao fortalecer a importância de sua escrita para a história da literatura LGBTQIA+ no Brasil.

A subjetividade em *Eudemônia*: marginalização e loucura na condição de mulher lésbica

O capítulo busca explorar a construção da personagem principal de *Eudemônia*, Eudemônia Forbes, sob a perspectiva da subjetivação e da problematização das representações lésbicas na literatura, tal qual a marginalização e a loucura. Como argumenta Lugarinho (2008), a literatura homossexual deve apresentar-se como uma possibilidade e uma problematização para aqueles que almejam um cânone cristalizado em relação a classe, etnia, origem, local, sexo e/ou gênero. Assim, a ampliação das representações depende do atendimento às qualificações do sujeito: não se trata apenas de inserir e representar o homossexual, mas de romper com estereótipos e configurar modos de individualização, ao mesmo tempo que subjetiva e ressignifica identidades. Ao conceder protagonismo a mulheres lésbicas e construir uma narrativa humanizadora, na qual a personagem principal, Eudemônia Forbes, apresenta camadas e grande aprofundamento psicológico, nos moldes do conceito de personagem esférica formulado por Antonio Candido (2014), verifica-se a subjetivação. Para Candido (2014), a personagem esférica possui densidade psicológica e complexidade, sendo capaz de evoluir ao longo da narrativa. Eudemônia insere-se nesse modelo ao apresentar conflitos internos, resistência ao enquadramento social e um processo de subjetivação que transcende estereótipos da mulher lésbica. Durante a escrita de Eudemônia, Cassandra Rios não demoniza a personagem homossexual e a distingue do arquétipo até então consolidado para a representação da mulher lésbica, em que a personagem teria sofrido uma desilusão amorosa com um homem ou se afastaria de qualquer construção de feminilidade (Silva, 2020, p. 41).

Eudemônia, publicado em 1958, narra a história de Eudemônia Forbes, uma mulher lésbica que desafia as convenções morais e sexuais da sociedade brasileira da época e, por isso, é internada em um hospital psiquiátrico, local onde sua identidade é patologizada. A trama acompanha sua trajetória marcada por amor, ciúmes, violência e resistência, especialmente na relação com Mila, que culmina em um crime passional, e na paixão posterior por sua psiquiatra, Dra. Méltsia. Submetida a práticas de cura, como eletrochoques e violência sexual, Eudemônia é forçada a engravidar para cumprir o papel de mãe imposto pelo patriarcado. A obra denuncia a repressão institucional e o apagamento da subjetividade lésbica, ao revelar os dispositivos de controle usados contra mulheres que se recusam a obedecer à heteronormatividade. Censurada e considerada imoral durante décadas, *Eudemônia* destaca-se como uma narrativa pioneira na literatura lésbica brasileira, ao expor com força as intersecções entre gênero, sexualidade, loucura e exclusão social.

> Não! Definitivamente não estava louca. Estava sim enfraquecida pelos aborrecimentos por que passara querendo apegar-se às coisas mais absurdas, como para livrar-se daquela solidão. Daquele pavor ao qual ela se negava a reconhecer: ao de ser uma prisioneira. […] – Idiotas… Imbecis… Loucos são vocês… ignorantes… médicos de meia tigela […] (Rios, 1958, p. 42).

O fragmento explicita a inversão crítica proposta por Cassandra Rios quanto à definição de loucura. Em vez de aceitar o diagnóstico que lhe é imposto, Eudemônia devolve a acusação à própria instituição que a oprime, de forma a desmascarar o caráter político e normativo da medicalização de sua identidade. A fala da personagem revela lucidez ao perceber que o que está em jogo não é uma condição clínica legítima, mas uma tentativa de confinamento social e subjetivo, motivada por sua dissidência sexual.

O hospital psiquiátrico não aparece como espaço de cuidado, mas como prisão simbólica e literal – o pavor que a protagonista resiste em nomear é o de estar aprisionada por um sistema que recusa sua existência como válida. Ao chamar os médicos de "ignorantes" e "médicos de meia tigela", Eudemônia desestabiliza a autoridade científica e questiona a legitimidade dos saberes que rotulam e disciplinam corpos desviantes. A passagem dialoga diretamente com os estudos foucaultianos sobre o uso da psiquiatria como dispositivo de controle, bem como com as teorias de gênero que apontam como a patologização da homossexualidade operou historicamente para silenciar identidades não heteronormativas. Dessa forma, a obra se inscreve como um poderoso ato de denúncia, no qual a personagem confronta – com raiva, coragem e ironia – o aparato repressivo que tenta anular sua existência.

A posteriori, compreende-se que a marginalização da loucura na literatura brasileira entrelaça-se à exclusão de outras categorias sociais, como a homossexualidade feminina. A relação entre loucura e desvio social emerge como um eixo estruturante para o estudo da obra *Eudemônia,* na qual a protagonista é internada em um hospital psiquiátrico como forma de controle moral e social. Esta investigação propõe, desse modo, uma discussão acerca de como a literatura brasileira constrói figuras de exclusão, ao evidenciar que a loucura, enquanto categoria discursiva, muitas vezes torna-se um mecanismo de apagamento de subjetividades díspares.

Dessarte, a marginalização da loucura e da homossexualidade feminina na literatura brasileira insere-se em um contexto histórico mais amplo de representações estigmatizantes. A literatura nacional, desde o século XIX, tem contribuído para a construção de estereótipos que vinculam a homossexualidade a desvios morais ou patológicos. Um dos primeiros registros da presença de personagens LGBTQIA+ no Brasil remonta a *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, obra que associa os desejos homoafetivos à patologia e ao instinto descontrolado. A narrativa sugere que a homoafetividade configura um delito contra a natureza e uma anomalia, enquanto reforça dinâmicas raciais hierarquizadas, nas quais brancos também poderiam cometer os mesmos atos que, supostamente, os negros – considerados inferiores – estariam mais propensos a praticar. Dessa forma, a literatura brasileira introduz a figura do homossexual dentro de um modelo estereotipado, tornando essencial uma análise crítica dessas representações, especialmente diante do impacto negativo que exercem na construção identitária e na possibilidade de individualização autêntica.

Antes de Cassandra Rios, outros escritores abordaram o lesbianismo, mas sem o estabelecer como tema central. No século XVII, Gregório de Matos, conhecido como Boca do Inferno, mencionou relações lésbicas em seus poemas. No final do século XVIII, Joaquim Manuel de Macedo publicou *As Mulheres de Mantilha*, em que Inez e Izidora apaixonam-se, embora a narrativa revele, ao final, que Izidora era, na verdade, um rapaz travestido para escapar do serviço militar. O uso do travestismo como artifício narrativo reaparece em *Grande Sertão: Veredas* (1956), de Guimarães Rosa, na paixão silenciada do jagunço

Riobaldo por Diadorim, cuja identidade feminina apenas revela-se após a morte. Essas representações, ainda que insiram personagens homossexuais na literatura nacional, mantêm-se atreladas a estratégias narrativas que restringem a autonomia dessas personagens ou reafirmam padrões heteronormativos.

Butler (2003) argumenta que a ampliação da representação depende do reconhecimento das múltiplas qualificações do sujeito, a fim de que a identidade de uma personagem não se restrinja a uma única definição. A condição de "ser" implica intersecções com contextos históricos, estruturas raciais, de classe, de etnia e de sexualidade. O sujeito não se limita a uma categoria fixa: Eudemônia, por exemplo, é lésbica, mas sua trajetória envolve diversas dinâmicas de poder – ora sendo incluída, ora excluída de determinados espaços –, além de estar implicada em um crime, em relações afetivas, em uma posição social privilegiada, nas imposições da maternidade e na experiência da reclusão psiquiátrica. O projeto político de Cassandra Rios busca, assim, "descrever homossexuais de uma maneira diferente e estabelecer uma estética de qualidade que não se restrinja aos parâmetros de uma cultura voltada para os valores da heteronormatividade compulsória" (Santos, 2003, p. 27), além de evidenciar "a existência da homossexualidade, principalmente feminina, apagada e silenciada diversas vezes na literatura brasileira" (Silva, 2020, p. 11).

Em um movimento análogo ao de *Bom-crioulo*, *Eudemônia* associa a homossexualidade à doença, porém o faz de maneira crítica. A protagonista, descrita como uma mulher sensual, pervertida e desafiadora, "rompe com os padrões falocêntricos de uma sociedade que restringia a autonomia das mulheres" (Silva, 2020, p. 13). Apresentada como a mulher "que trazia nas mãos as cordas para movimentar um mundo de pecados" (Rios, 1958, p. 1), ela se envolve com prostitutas e se apaixona por Mila. Contudo, a relação é marcada pelo ciúme e culmina tragicamente quando Eudemônia flagra Mila na cama com seu pai. "Vítima de uma paixão que a levou ao cárcere dos condenados (…) pelas perversas lacunas da mente" (Rios, 1958, p. 1), Eudemônia atira em Mila. Graças à sua elevada condição financeira, não é presa, mas internada em um hospital psiquiátrico, onde sua trajetória se desenrola.

> Eudemônia considerou que realmente ela teria que viver escondida, ela era o ser estranho querendo habitar entre tanta gente diferente. Não havia lugar para ela no mundo dos que se julgam sãos só porque conseguem esconder seus instintos e refrear seus impulsos. Eudemônia, uma mulher lutando contra o mundo todo, deixando que discutissem sobre sua vida e que a julgassem louca (Rios, 1958, p. 22-23).

Diante dessa reclusão forçada, Eudemônia reflete sobre sua condição e o papel que lhe foi imposto. Conclui que deve permanecer oculta, pois se reconhece como um ser estranho tentando existir entre aqueles que a consideram diferente. A exclusão que enfrenta decorre não apenas da homossexualidade, mas da recusa em submeter-se às normas sociais. Nesse sentido, *Eudemônia* insere-se no conjunto de narrativas que denunciam os mecanismos disciplinares impostos às mulheres lésbicas. O romance ilustra a tentativa de correção da personagem por meio de práticas psiquiátricas coercitivas, tal qual evidencia o caráter disciplinador da instituição manicomial. O discurso médico-psiquiátrico, que historicamente enquadrou a homossexualidade feminina como patologia, sustenta sua exclusão e confinamento, a promover intervenções terapêuticas como lobotomia e eletrochoques.

Além da dimensão institucional do manicômio, o romance problematiza a construção cultural da mulher lésbica como figura hipersexualizada e desvirtuada. O erotismo de Eudemônia é explorado com ambiguidade: ao mesmo tempo em que se apresenta como uma busca legítima pelo prazer, é tratado como transgressão. Souza (2020), por sua vez, sublinha

que o erotismo homoafetivo, mormente o feminino, tem sido historicamente lido como pornografia, não por sua forma, mas pelo conteúdo que desafia normas. Já a ambiguidade presente na narrativa de Rios evidencia a tensão entre desejo e repressão. Seu envolvimento com prostitutas e sua paixão por Mila são punidos em moldes trágicos, dado que o desejo feminino, quando desviado da norma heterossexual, é associado à perversão e ao desvio moral. Assim, *Eudemônia* reafirma o desejo como um aspecto da vida da protagonista e demonstra como a sociedade e as instituições médicas aplicam punições àqueles que recusam a heteronormatividade.

A questão da loucura emerge, portanto, como um eixo central na narrativa. Se, por um lado, a internação da protagonista no hospital psiquiátrico produz um discurso médico que patologiza a homossexualidade, por outro, a loucura pode ser interpretada como uma forma de resistência. Ao se reconhecer como estranha, Eudemônia questiona a suposta normalidade dos que a cercam. Sua percepção da loucura dialoga com as de Foucault (1972), para quem a exclusão dos "anormais" constitui um mecanismo de controle social. Dessa forma, ao ser classificada como louca, Eudemônia encontra-se em uma posição paradoxal: embora seja marginalizada, sua recusa em se adequar às normas impostas a transforma em um símbolo de resistência.

Outrossim, no romance, delineiam-se duas formas distintas de loucura. A primeira, interna, manifesta-se nas ações e sentimentos da protagonista, que se entrega ao ciúme destrutivo, provoca Mila com flertes exagerados e reage com violência ao medo da perda. A segunda, porém, transcende o indivíduo e se estende à sociedade que a cerca: trata-se da loucura de ser lésbica em um mundo que não admite seu desejo como legítimo. Sua internação não ocorre somente pela tentativa de homicídio, mas pelo desejo do pai de que ela seja curada da homossexualidade e cumpra o papel social de gerar herdeiros. A maternidade, segundo Silva (2020), desponta na obra como mecanismo de correção da sexualidade dissidente. A exigência de que Eudemônia engravide para ser considerada reabilitada sugere a lógica patriarcal a qual o corpo feminino só alcança legitimidade quando submetido à função reprodutora. Isso retoma a ideia de Butler (2003) de que o corpo só se torna inteligível socialmente quando performa a normatividade imposta ao gênero. Logo, *Eudemônia* denuncia tanto os mecanismos disciplinares que buscam corrigir os corpos femininos quanto as estratégias narrativas que, ao longo da literatura brasileira, construíram representações patologizantes da homossexualidade feminina.

> E as brigas começaram a açoitar-lhes os nervos. Ciúmes por coisas insignificantes. Ciúmes por dúvidas relacionadas ao passado de Mila. Também, Mila começou a criar embaraçosas situações quando Eudemônia, para acirrar-lhe os nervos, fazia galanteios às amigas e forçava interêsse por qualquer mulher que aparecesse. Até que Mila enfurecida fêz a ameaça: – Pode continuar com suas conquistas, Eudemônia. Eu saberei como me vingar. Ou melhor, não será realmente vingança… eu sempre pertenci aos homens! Seria o máximo que ela poderia dizer para que Eudemônia chegasse ao auge do desespêro. Entretanto não houve briga. Eudemônia apenas proferiu entre dentes: – Eu a mato! Crivarei seu corpo de balas! (Rios, 1958, p. 234).

Ao tratar da relação entre Mila e Eudemônia, averígua-se que essa é permeada pela condenação social imposta ao amor entre mulheres. Esse amor, já sufocado pelo preconceito externo, transforma-se em um campo de disputas internas, em que ciúme e insegurança intensificam-se. Quando Mila declara: "Eu sempre pertenci aos homens!", busca vingar-se de Eudemônia e reivindica uma normalidade aceita pelo mundo, uma normalidade que exclui o

desejo entre elas. Ao proferir essas palavras, Mila atinge Eudemônia no ponto mais sensível: o medo de que sua identidade e seu amor sejam apenas um erro, um desvio transitório.

O ciúme mescla-se à necessidade de afirmação, com o desejo tornando-se doentio, visto que nunca pode ser vivenciado de forma livre. Logo, o amor não pode existir sem o medo constante da negação. Eudemônia responde à ameaça de Mila não com súplicas, mas com violência: "Eu a mato! Crivarei seu corpo de balas!". Essa declaração não se reduz a um simples reflexo de possessividade, como reflete o desespero de quem vive à margem, de quem percebe que o desejo está sempre à beira da destruição. A maior tragédia, portanto, não reside apenas na loucura emocional das personagens, mas na loucura imposta pela sociedade, que transforma o amor em um campo de batalha e a lesbianidade em um destino trágico.

Por outro lado, o hospital psiquiátrico não se configura apenas como um espaço de aniquilamento: é um espaço de resistência e desejo. A relação amorosa entre Eudemônia e sua psiquiatra, Dra. Méltsia, tensiona os limites da normalidade e da loucura, a revelar que a cura da homossexualidade, comumente pregada por instituições, é uma imposição social e não uma necessidade clínica; de modo que a estrutura narrativa do romance subverte a lógica da loucura, ao apresentar uma protagonista que, mesmo diante da violência institucional, recusa-se a se submeter à heteronormatividade compulsória, posto que, em seu interior, está claro que nada a fará deixar de gostar de mulheres. Butler (2003) argumenta que a heteronormatividade compulsória funda-se na matriz de inteligibilidade que articula gênero, sexo e desejo em termos binários. Qualquer identidade que desvie dessa tríade é colocada à margem. Em *Eudemônia*, a recusa da protagonista a alinhar-se ao feminino passivo e ao desejo heterossexual a transforma em uma figura abjeta, que deve ser corrigida ou excluída.

> Eudemônia estremeceu quando sentiu seu contato, mas estremeceu de repulsa, como se estivesse se submetendo às carícias de um animal cuja raça ela desconhecia. Abriu os olhos e olhou para aquêle rosto que se transformava em mil expressões e proferiu de si para si. Terá que ser um belo tipo o meu filho… O filho do substituto de Méltsia! Ela trincou os dentes quando sentiu que êle avançava desnudando-a, tateando-a com as mãos lisas e trêmulas. Estremeceu mais quando sentiu todo seu contato e guando êle se deitou em cima dela apertando-a nos braços e forçando-a a uma posição submissa e inferior, obrigando-a a se deixar possuir assim animalesca-mente como se fossem dois selvagens se atracando em uma luta encarniçada. Parecia até que ressoava aos seus ouvidos o estalo de seus ossos que se partiam. Pior ainda, tinha impressão de que ela era uma rocha e que a feriam cruelmente com uma picareta ao descobrirem uma fenda na qual acreditavam fôssem encontrar um veio de ouro. (Rios, 1958, p. 268).

Ainda que se negue, no fragmento, a relação entre lesbianidade, loucura e os tratamentos corretivos, denota uma continuidade histórica de violência sistêmica contra mulheres que desafiam a normatividade heterossexual. A violência descrita no excerto manifesta-se na imposição de uma relação sexual forçada com um psiquiatra, um ato que reforça a ideia de que a lesbianidade deveria ser corrigida pela heterossexualidade compulsória. O estupro corretivo, como ferramenta de controle sobre corpos LGBTQIA+, tem sido utilizado na História para submeter, no caso do romance, mulheres à reprodução forçada e reafirmar um modelo de feminilidade centrado na submissão e na maternidade compulsória. Como observa Showalter (1985), a medicina e a psiquiatria foram usadas para reafirmar papéis de gênero e corrigir desvios. A medicina, enquanto campo de saber-poder, atua na narrativa como uma extensão do patriarcado, naturalizando a punição do corpo lésbico e o

transformando em um corpo reprodutivo compulsório. A narrativa explicitamente descreve o contato forçado do psiquiatra com Eudemônia como algo animalesco e brutal, na desumanização do corpo feminino, que é reduzido a um receptáculo para a reprodução. A metáfora da rocha sendo perfurada simboliza essa exploração de um corpo feminino tratado como mero objeto.

Quando a Dra. Meltsia, por quem Eudemônia apaixona-se, foge devido ao medo de seus sentimentos, Eudemônia encontra-se forçada a sofrer um estupro para garantir a maternidade e, assim, cumprir o papel de gerar um herdeiro para a família. A descrição desse estupro contempla a desumanização de Eudemonia, cujo corpo é tratado como objeto de posse e domínio. A maternidade lhe é imposta e evidencia a relação intrínseca entre patriarcado e controle reprodutivo. O fato de que a violência parte de um profissional de saúde sublinha o papel das instituições médicas na perpetuação dos mecanismos de opressão e controle sobre os corpos femininos no passado.

Outros tratamentos brutais descritos na narrativa, como choques elétricos e sedação, dialogam com as práticas históricas dos manicômios do século XX, denunciadas por estudiosos como Elaine Showalter (1985). Tais tratamentos representam uma violência institucional que visa suprimir sua autonomia e apagar seu desejo lésbico, ao mesmo tempo que reafirma o controle sobre o corpo feminino. Em vista do exposto, manifesta-se o caráter repressivo da psiquiatria da época, que tentava curar a homossexualidade, impunha a heteronormatividade como modelo único de sexualidade.

De maneira análoga, no que tange a intersecção entre loucura e lesbianidade, o romance explora essa tradição psiquiátrica que patologiza o desejo entre mulheres. Durante o século XX, manuais médicos classificaram o lesbianismo como um desvio, o que justificava internações, terapias aversivas e, em casos extremos, a violência sexual. O psiquiatra, por esse ângulo, é agente de violência e representante de uma ordem científica que se legitimava pelo controle dos corpos femininos. A trajetória de Eudemônia exemplifica como a loucura, de acordo com a teoria de Michel Foucault em *História da Loucura* (2001), foi historicamente construída como um dispositivo de poder, separando o "normal" do "anormal" e legitimando práticas de exclusão em nome da ordem social. O hospital psiquiátrico, nesse cenário, configura-se como um espaço disciplinar que ecoa a lógica foucaultiana do grande internamento, um mecanismo de ocultação daqueles que perturbam as normas estabelecidas pela sociedade.

A loucura social associada à homossexualidade é ainda mais complexa quando se considera o tratamento físico e psicológico a que Eudemônia é submetida, incluindo a violência institucional, como os choques elétricos e os abusos sexuais. Esses tratamentos, que visam forçar uma cura, traduzem a imposição de um modelo heterossexual compulsório; enquanto a relação de Eudemônia com a psiquiatra Dra. Méltsia ilustra as tensões presentes na clínica psiquiátrica, onde a tentativa de controle mistura-se com a possibilidade de resistência, uma vez que, apesar de sua vulnerabilidade institucional, a protagonista não se submete à normatividade imposta.

O romance de Cassandra Rios, ao expor essa violência, antecipa discussões contemporâneas no tocante aos direitos reprodutivos, violência de gênero e os impactos da normatividade compulsória. A representação da violência sexual contra Eudemônia não se limita a um relato fictício, mas serve como um espelho de uma realidade histórica na qual a lesbofobia e a misoginia estruturaram práticas institucionais de controle e punição. Dessa forma, a narrativa de Rios denuncia tais práticas, bem como oferece um espaço para reflexões críticas sobre a persistência dessas violências nos contextos contemporâneos.

Um exemplo emblemático dessa violência institucional pode ser observado no Hospital Colônia de Barbacena, fundado em 1903 e considerado um dos símbolos mais trágicos da história da psiquiatria no Brasil. Situado em Minas Gerais, o hospital abrigou

cerca de 60 mil pessoas ao longo do século XX, das quais mais de 50 mil morreram em condições desumanas. O local, que se configurava como um depósito de sujeitos indesejáveis, não abrigava apenas pessoas com transtornos mentais, mas também homossexuais, mulheres que desafiavam as normas sociais, alcoólatras, indigentes e opositores políticos. As imagens e relatos sobre Barbacena revelam um cenário de tortura, abandono e negligência. Os pacientes eram submetidos a fome, frio, violência física e sexual, eletrochoques sem anestesia e trabalhos forçados. O hospital chegou a ser comparado a campos de concentração nazistas devido às condições de opressão e violência que ali imperavam.

Embora Eudemônia seja retratada como uma mulher de classe social elevada, que, após cometer um crime, é internada para cumprir sua pena, a protagonista sofre com o caráter punitivo e moralizador desses espaços, particularmente no que tange às mulheres que desafiam as normas sociais. Se, no romance, a personagem enfrenta uma psiquiatria repressiva e patriarcal, no Hospital Colônia, essa repressão se concretizava na eliminação sistemática dos pacientes, em especial das mulheres e homossexuais. A ficção de Rios, destarte, dialoga com a realidade brutal de Barbacena, onde mulheres, homossexuais e outros marginalizados eram silenciados sob o pretexto de tratamento psiquiátrico. A promulgação da Lei n. 10.216/2001, que instituiu um novo modelo de cuidado baseado na dignidade dos pacientes, é uma tentativa de reverter esse quadro de exclusão e violência, todavia, a narrativa de Rios revela como as práticas de controle e opressão nas instituições psiquiátricas continuam a ter raízes profundas nas estruturas de poder social e médico.

Quando Eudemônia e Méltsia rompem a relação, o leitor depara-se com a heterossexualidade compulsória vinculada ao binarismo – conceito defendido por Butler (2003) –, no qual a unidade do gênero funciona como uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade de gênero por meio da heterossexualidade compulsória. Por meio de narrativas normativas e pautadas na estrutura binária do gênero, Méltsia não aceita estar apaixonada por uma mulher e se afasta, enquanto Eudemônia é esmagada por regimes de poder opressivos, o que a leva a praticar o ato sexual com um homem e engravidar. Diante disso, Eudemônia sofre múltiplas violências patriarcais para que outros detenham controle sobre seu corpo, suas escolhas e sua orientação sexual. A imposição da maternidade funciona como outro recurso de submissão: "Em *Eudemônia* percebemos a cultura patriarcal institucionalizada quando a maternidade se torna uma condição para que a personagem seja dita reabilitada para o convívio social, já que um filho seria a tão esperada continuação e manutenção da instituição familiar" (Silva, 2020, p. 95).

> Dra. Méltsia trancava-a na prisão e fugia para não vê-la. Deixava-a nas mãos daqueles homens que jamais poderiam compreender o verdadeiro conflito de seu íntimo, porque ela nunca proferiria palavra a respeito daquele amor que surgira assim, num descuidado assôpro de mágica. […] Méltsia saíra e o silêncio ficara no lugar dela. Um silêncio pesado, chocante e insuportável (Rios, 1958, p. 173-183).

A cena em que Dra. Méltsia abandona Eudemônia, trancando-a "na prisão" e fugindo sem confrontar seus próprios sentimentos, explicita os efeitos destrutivos da heteronormatividade compulsória e do binarismo de gênero enquanto dispositivos de controle afetivo e sexual. A fuga de Méltsia simboliza mais do que o fim de um relacionamento: representa o recuo de uma mulher que, diante da possibilidade de vivenciar um desejo interdito, opta pela manutenção de sua posição dentro da norma. Como propõe Judith Butler (2003), a identidade de gênero não é uma essência, mas uma performance regulada pelas normas sociais. Méltsia, ao negar seu desejo por Eudemônia, reforça o sistema binário que só reconhece relações heterossexuais como legítimas.

A consequência disso recai sobre Eudemônia, que, privada de amor e de acolhimento, é novamente silenciada e punida. O "silêncio pesado, chocante e insuportável" (Rios, 1958, p. 183) que se instala após a partida de Méltsia metaforiza o vazio deixado pela negação do afeto lésbico, mas também o peso simbólico da exclusão imposta pelo sistema. Ao abandonar Eudemônia às mãos de uma instituição psiquiátrica violenta e patriarcal, Méltsia reafirma, ainda que inconscientemente, a lógica de que o desejo entre mulheres deve ser corrigido ou apagado. A resposta do sistema é imediata: Eudemônia é submetida a práticas de cura, como o estupro corretivo, e forçada à maternidade como mecanismo de reabilitação social. Nesse contexto, o corpo da protagonista deixa de ser espaço de desejo para tornar-se objeto de dominação. A cisão amorosa, portanto, ocorre no plano íntimo e nas estruturas de poder que regulam gênero e sexualidade, a denunciar como os vínculos afetivos entre mulheres podem ser interrompidos não apenas por sentimentos individuais, mas por forças normativas que ditam quem pode amar, como pode amar e com que consequências.

Para mais, o encerramento de *Eudemônia* apresenta uma cena de reencontro entre a protagonista e Dra. Méltsia. Embora o romance pareça encaminhar-se para uma espécie de final feliz, o trecho final da obra revela uma ambiguidade marcante, que desafia qualquer leitura simplista de reconciliação amorosa. A descrição do encontro está marcada por uma explosão emocional intensa, em que afeto, trauma e dor coexistem:

> [Eudemônia] pulou para cima dela e envolveu-a nos braços empolgada por uma emoção terrível que provocara a surpresa de seu aparecimento ali. E a ansiedade era tanta, o desejo tão louco, a emoção tão forte que em vez de beijá-la, Eudemônia mordeu-a e erguendo a mão esbofeteou-a muitas vezes e continuou a machucá-la com seus abraços ferinos e beliscões. […] Eudemônia que sorria e chorava ao mesmo tempo […]" (Rios, 1958, p. 336).

A carga contraditória desse gesto – entre o carinho e a agressão – evidencia que a suposta libertação da personagem do hospital psiquiátrico não se traduz em uma verdadeira emancipação de seu corpo e subjetividade, pois os efeitos da repressão ainda a atravessam.

Nessa ótica, a violência contida no abraço, marcado por mordidas, tapas e lágrimas, não representa apenas um trauma pessoal, mas a memória viva das violências institucionais às quais Eudemônia foi submetida. A intensidade da emoção, que transborda em dor física e choro, indica que o reencontro amoroso não simboliza a cura ou superação, mas sim a sobrevivência. Como propõe Judith Butler (2003), a identidade não se constitui fora das normas que a regulam, mas precisamente na resistência a elas. O gesto final de Eudemônia, que mistura desejo e dor, expressa uma subjetividade que se recusa a ser apagada, mesmo marcada pela experiência da exclusão. O que se anuncia, portanto, não é um final feliz, mas uma crítica pungente à promessa de normalização: a protagonista continua fora da norma, afetada por ela, mas jamais reconciliada com seu sistema. A sobrevivência lésbica, nessa narrativa, carrega o peso da violência, mas também a potência de continuar existindo – com dentes, lágrimas e abraços ferinos.

Convém ainda abordar o conceito de eudemonia. Conforme elaborado por Aristóteles na *Ética a Nicômaco* (2001), eudemonia refere-se à busca pela realização plena ou felicidade, entendida como o bem supremo da vida humana. Tal felicidade, no entanto, não se resume a um prazer hedonista ou a um estado circunstancial, mas a um estado que é alcançado ao viver de acordo com a virtude e com as condições que possibilitam a vida em comunidade. A eudemonia exige o florescimento das faculdades humanas e a participação ativa na sociedade, algo que é sistematicamente negado aos sujeitos marginalizados, como Eudemônia Forbes.

O nome da personagem, Eudemônia, não é apenas simbólico: carrega um tom de profunda ironia quando analisado no contexto do romance. Eudemônia é uma mulher lésbica

que desafia normas sociais e é, por isso, isolada em um hospital psiquiátrico. Esse confinamento aponta para a negação de sua eudemonia no sentido aristotélico, porque a protagonista é impedida de participar da vida social e de buscar seu próprio bem-estar, sendo submetida a uma lógica que patologiza sua identidade e suas escolhas. Dessa forma, o nome da personagem dialoga com a tensão entre a promessa de realização plena e as forças que a relegam à exclusão social e ao sofrimento.

Isso posto, o tema da loucura emerge como um dispositivo de exclusão, em consonância com as análises de Michel Foucault (2001). Foucault argumenta que o conceito de loucura foi utilizado como uma ferramenta de controle social, marginalizando sujeitos que desafiavam normas morais, políticas e sexuais. Em *Eudemônia*, a protagonista é rotulada como louca, não por sua condição mental, mas por sua orientação sexual e suas ações, que rompem com os padrões heteronormativos. Sob esse prisma, o romance de Cassandra Rios subverte o ideal aristotélico ao mostrar que a realização plena não é acessível dentro de um sistema opressor, sobretudo para aqueles que vivem fora da heteronormatividade compulsória, conceito discutido por Judith Butler (2003), em que o gênero e a sexualidade são regulados por normas que excluem identidades que escapam à binaridade ou à heterossexualidade. Eudemônia é quase esmagada por essas normas, que a reduzem a uma figura subversiva, incapaz de alcançar tão cedo a felicidade prometida por uma sociedade que privilegia a conformidade.

Por conseguinte, a narrativa oferece momentos de resistência. O amor entre Eudemônia e Méltsia, embora marcado por conflitos e rompimentos, é descrito com uma intensidade que desafia a invisibilização do desejo homoerótico feminino. Como aponta Silva (2020), a obra de Cassandra Rios dá voz a personagens historicamente silenciadas e questiona a patologização da homossexualidade, ao mesmo tempo em que denuncia as práticas violentas realizadas em nome da cura ou da normalização. Em um nível simbólico, a loucura de Eudemônia pode ser interpretada como um ato de resistência à racionalidade normativa da sociedade patriarcal. Em concordância a Ginzburg (2012), a literatura possui o potencial de construir espaços para a presença dos excluídos, de maneira a elaborar condições de resistência dentro de sistemas opressivos. Além disso, Foucault (2001) coloca a loucura como a arbitrariedade das normas que definem o normal. Ou seja, a loucura de Eudemônia pode ser vista como uma recusa à conformidade que ameaça destruir sua identidade. Ao se recusar a renunciar ao seu desejo e à sua individualidade, a personagem desafia as estruturas que tentam apagá-la.

Assim sendo, o romance opera como uma crítica poderosa às forças que negam a realização plena e a inclusão social de sujeitos marginalizados. O nome da protagonista ressoa como um paradoxo e evidencia o abismo entre o ideal de uma vida virtuosa e as condições reais enfrentadas por aqueles que desafiam normas opressivas. Ao trazer à tona questões de gênero, sexualidade, loucura e exclusão, Cassandra Rios oferece uma visão única sobre o que significa buscar a eudemonia em um mundo que nega essa possibilidade a tantos: Eudemônia desenvolve sentimentos pela psiquiatra responsável por seu caso, Dra. Méltsia. O relacionamento entre as duas mulheres ocorre de forma gradual e relutante por parte da médica. No entanto, em uma noite, após Eudemônia relatar toda a sua trajetória até a chegada ao hospital, elas se entregam ao amor: "– Eu a amo, também! […] Faça de mim o que quiser, estou vencida debaixo de seu corpo, presa aqui sem forças para fugir mais […] Vamos, Eudemônia, beija-me mais…" (Rios, 1958, p. 243).

Essa passagem, assim como outras, descreve o ato sexual e as sensações de arrebatamento provocadas por um amor profundo. Tais cenas foram empregadas como justificativas para inúmeras censuras sofridas pela escritora. O romance *Eudemônia* recebeu, por exemplo, dezesseis processos judiciais, acusando-o de conteúdo imoral e incitação à homossexualidade. A maior parte da obra de Cassandra Rios foi censurada durante a ditadura

militar brasileira, mas *Eudemônia* foi proibido durante a ditadura Vargas, que visava consolidar um projeto de literatura nacional e perseguia autores cujas obras divergiam desse ideal. Para a estudiosa Vitória de Almeida Machado (2021, p. 452), "temáticas como desigualdade social, críticas à Igreja, comunismo e condenação da elite eram frequentemente perseguidas pelos órgãos controladores".

Com efeito, a crítica literária considerou a obra de Rios pornográfica, devido à explicação do desejo sexual, especialmente quando este era expresso de modo direto e sem o uso de metáforas. A maioria das cenas sexuais entre as protagonistas de Rios apresenta essa característica, sendo portanto rotuladas como indecorosas e associadas à pornografia (Silva, 2020, p. 32). Diante disso, é relevante observar como Cassandra, para continuar sobrevivendo no mercado literário, escreveu romances pornográficos sob pseudônimos masculinos, os quais não foram barrados pela censura (Lima, 2009, p. 8). Em síntese, percebe-se que a literatura de Cassandra foi considerada pornográfica não por representar o desejo feminino, mas pela sua própria manifestação explícita. Isso impediu o reconhecimento artístico de sua obra. Souza (2020) define a literatura que explicita o desejo entre pessoas do mesmo gênero como literatura homoerótica, na qual predomina a narrativa e seu grau de homoerotismo imanente. A distinção entre o pornográfico e o erótico está vinculada à conotação de belo ou indecente.

Portanto, a obra de Cassandra Rios requer mais estudos, pois "foi tomada consequentemente como algo grotesco e rude, sem nunca ter sido retratada como erótica" (Silva, 2020, p. 28). A literatura homoerótica feminina, de modo geral, não tem o mesmo destaque, visto que as mulheres escritoras sofreram um silenciamento histórico que impactou toda a história da literatura feminina, especialmente quando se trata da literatura lésbica, cuja própria existência é marcada pela invisibilidade (Silva, 2020, p. 39).

Por fim, a escrita de Cassandra Rios revela-se de extrema relevância para a ampliação de identidades. Sua obra constitui um valioso meio de representação, desconstrução de paradigmas estabelecidos e denúncia, além de conferir voz a grupos historicamente silenciados. Nesse sentido, a personagem Eudemônia introduz novas perspectivas e rompe com os padrões tradicionais de representação. Conforme argumenta Jaime Ginzburg (2012), essa construção assume importância ao situar-se no campo dos conflitos históricos, nos quais esferas sociais marginalizadas elaboram "as condições para a presença dos excluídos" (p. 203). Dessa forma, Cassandra Rios deve ser reconhecida como um marco na literatura LGBTQIA+ e homoerótica no Brasil. Sua produção literária, bem como os inúmeros mecanismos de repressão que buscaram apagá-la – o que implica a destruição das memórias femininas –, evidenciam a profundidade de seus significados e sua crítica ao tecido social. Mais do que isso, sua obra configura-se como um ato de resistência frente às opressões patriarcais e heteronormativas. Cassandra Rios não apenas foi um fenômeno literário, mas permanece como uma potência cuja voz desafiou normas e abriu caminhos em contextos marcados pela censura e pela marginalização.

conclusão: uma voz a cuidar

A historicidade literária permite apreender as obras como reflexos dos contextos socioculturais de sua época e como agentes ativos que influenciam e são moldados por esses contextos. Ao adotar essa perspectiva, o estudo revela as interações entre os textos e os fatores políticos, econômicos e filosóficos que definem a produção e a recepção das obras. Assim, a literatura apresenta-se como um campo dinâmico, local onde as tensões sociais e ideológicas enunciam-se e, muitas vezes, se antecipam, a fim de promover mudanças significativas na sociedade. A intertextualidade, que conecta obras a produções anteriores, reforça a continuidade e a transformação das tradições literárias, permitindo uma compreensão mais

profunda das relações entre autores e obras ao longo do tempo. Em um mundo em constante evolução, a literatura adapta-se, ressignificando-se em diálogo com os novos contextos sociais e culturais.

A recepção literária, como processo de construção de sentidos, também não permanece estática. As interpretações de uma mesma obra são profundamente influenciadas pelas mudanças culturais e ideológicas, o que reforça a necessidade de uma leitura contextualizada que considere os paradigmas críticos de cada período histórico. Essa mutabilidade do sentido literário é um dos aspectos mais fascinantes da literatura, que nunca se constrói de maneira isolada, mas por meio de uma constante reinvenção.

No cenário da literatura brasileira, a produção de Cassandra Rios configura-se, portanto, como um marco de resistência. Sua ousadia na representação do desejo lésbico e sua recusa em conformar-se às normas de gênero e sexualidade estabelecidas subvertem os pilares da heteronormatividade compulsória, tal como formulado por Judith Butler (2003). Em *Eudemônia*, a intersecção entre loucura e lesbianidade expõe o modo como a psiquiatria e outras instituições sociais operaram como dispositivos de controle, tal como analisado por Foucault (2001). No entanto, como este trabalho demonstrou, tais mecanismos de opressão não são estanques: fissuras emergem na forma de personagens que resistem, de narrativas que reconfiguram sentidos e de leitores que, ao reencontrarem essas histórias, ativam novas possibilidades de compreensão e emancipação subjetiva.

Em conclusão, no cenário da literatura brasileira, a obra de Cassandra Rios configura-se pela ousadia na representação da sexualidade feminina e pela subversão de tabus profundamente enraizados. Em *Eudemônia*, o estudo da intersecção entre loucura e homossexualidade feminina simboliza como a literatura brasileira utilizou categorizações da loucura como um dispositivo de controle social no decorrer do tempo. Contudo, como esse trabalho demonstrou, é possível perceber fissuras nesse discurso, permitindo novas leituras que veem essas narrativas não como mera submissão, mas como espaços de resistência e reconfiguração identitária. Mesmo diante das limitações impostas pela censura e pelo preconceito, a escrita de Cassandra Rios resiste ao tempo e mantém uma relevância tanto acadêmica quanto literária.

A afirmação de Eudemônia – "Não pode existir calma quando se trata da liberdade de alguém. […] Se não podem curar-me é porque não estou doente" (Rios, 1958, p. 51) – sintetiza a dimensão política e existencial do romance e serve como chave interpretativa para compreender sua potência subversiva. Ao recusar a lógica curativa imposta pela psiquiatria, a personagem reivindica sua liberdade como um direito inegociável e expõe a arbitrariedade das instituições que, sob o pretexto de tratar, buscam corrigir, controlar e apagar subjetividades dissidentes. Essa fala revela a consciência crítica da protagonista diante da violência simbólica e física à qual é submetida, e desestabiliza o discurso médico que legitima a internação de mulheres que não se conformam às normas de gênero e sexualidade. Em um sistema que insiste em curar aquilo que não é doença, Cassandra Rios, por meio de sua personagem, inverte os polos de autoridade e inscreve a loucura como campo de resistência. Assim, *Eudemônia* não é apenas uma narrativa de exclusão, é um manifesto de insubmissão, em que a voz da protagonista eleva-se contra o silenciamento e reafirma o direito de existir fora da norma, sem arrependimento, sem culpa e sem cura.

Enfim, a escassez de edições contemporâneas de seus livros evidencia a necessidade urgente de iniciativas voltadas à preservação e disseminação de sua obra. Essa escassez não deve ser vista apenas como um reflexo da marginalização de sua escrita, mas também como um chamado à ação. Projetos de reedição, digitalização e análises críticas são fundamentais para assegurar que o legado de Cassandra Rios seja preservado e ampliado para as futuras gerações. Caso contrário, corre-se o risco de que sua obra caia no esquecimento, o que

impediria leitores e pesquisadores de acessar uma produção literária de grande importância histórica e cultural para a população LGBTQIA +.

referências bibliográficas

ALMEIDA, Sherry Morgana Justino De. De Cassandra Rios ou da censura pelo cânone brasileiro. In: Melo, Iran Ferreira de Melo; Azevedo, Natanael Duarte de. *Corpos dissidentes, corpos resistentes*: do caos à lama. Campina Grande: Realize Editora, 2020. p. 205-220. Disponível em: https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/65132. Acesso em: 12 nov. 2023.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco.* Tradução de Sérgio Costa. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2001.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In:* CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol. et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2001.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. *Tintas* – Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane, v. 2, 2012.

KNAPIK BRUM, Roberta; MARQUETTI, Délcio. Cassandra Rios: uma voz censurada no regime militar no Brasil. *Travessias*, Cascavel, v. 12, n. 1, p. 144-159, 2018. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8093294. Acesso em: 13 nov. 2023.

LIMA, Maria Isabel de Castro. *Cassandra, rios de lágrimas: uma leitura crítica dos inter(ditos)*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2009. Disponível em: https://positorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93291. Acesso em: 13 nov. 2023.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *Pornografa e censura*: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970. Londrina: EdUEL, 2016.

LUGARINHO, Mário César. Nasce a literatura gay no Brasil: reflexões para Luiz Capucho. Brasil". *In:* SILVA, Antonio de Pádua Dias da (org.). *Aspectos da literatura gay*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2008, p. 9-24. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/311545242_NASCE_A_LITERATURA_GAY_NO_BRASIL_Reflexoes_para_Luis_Capucho. Acesso em: 13 nov. 2023.

MACHADO, Vitória de Almeida. Dominante e subversiva: A literatura na ditadura de Getúlio Vargas (1937-1945) . *Locus*: *Revista de História*, [S. l.], v. 27, n. 1, p. 450-454, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/locus/article/view/33662. Acesso em: 15 nov. 2023.

RIOS, Cassandra. *Eudemônia*. [S.l.]: Edições Spiker, 1958.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. *Revista Gênero*, Niterói, v. 4, n. 1, p. 17-31, 2003. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/view/31019. Acesso em: 14 nov. 2023.

SHOWALTER, Elaine. *The Female Malady*: Women, Madness and English Culture. New York: Pantheon Books, 1985.

SILVA, Andressa dos Santos Xavier. *O demônio da sexualidade: perversão, desvio e medicalização em Eudemônia e A volúpia do pecado, de Cassandra Rios*. 2020. 129 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2020. Disponível em: http://repositorio.ufcat.edu.br/tede/handle/tede/10937. Acesso em: 12 nov. 2023.

SOUZA, Warley Matias de. *Literatura homoerótica*. Joinville: Clube de autores, 2020.

Literatura, arte e loucura na obra de Aurora Cursino
Literature, Art and Madness in Aurora Cursino's work
Gabriela Faria Costa
ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-7752-1810
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9248438180614327
Paulo Benites
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-5809-0956
ORCiD: http://lattes.cnpq.br/3962134722733310
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233592
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233592
Recebido em: 03/02/2025. Aprovado em: 19/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino, Fernanda Isaura Costa.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
COSTA, Gabriela Faria; BENITES, Paulo. Literatura, arte e loucura na obra de Aurora Cursino. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 5-103, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233592. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233592. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

literatura, arte e loucura na obra de aurora cursino

Literature, Art and Madness in Aurora Cursino's work

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233592

Gabriela Faria Costa[1]
Mestranda no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGEL/UTFPR), Curitiba, PR, Brasil.

https://orcid.org/0009-0005-7752-1810
http://lattes.cnpq.br/9248438180614327
gabcos@alunos.utfpr.edu.br

Paulo Benites[2]
Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGEL/UTFPR), Curitiba, PR, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-5809-0956
http://lattes.cnpq.br/3962134722733310
paulomoraes@professores.utfpr.edu.br

[1] Graduada em Letras Português pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Atua como professora temporária na educação básica da Secretaria do Estado do Paraná desde 2023.Atualmente, é mestranda na linha de pesquisa de estéticas contemporâneas, modernidade e tecnologia do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL) da UTFPR.
[2] Doutor em Estudos Literários (UFMS). Docente do Curso de Letras Português da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Docente permanente do PPGEL/UTFPR e do PPGL/UFPR.

Resumo
Este artigo propõe uma leitura do conjunto de obras plásticas de Aurora Cursino presente no livro *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida,* selecionado e organizado por Jeha e Birman. Se Cursino não escreve literatura propriamente dita, aventamos a hipótese de que seu gesto criativo, ao articular texto e imagem, linguagem e loucura, sugere uma formulação e um saber literários. Trata-se de uma produção artística que pode ser lida sob a perspectiva da inespecificidade, exatamente por romper fronteiras entre linguagens artísticas. Para compreender o gesto criativo de Cursino, tomamos como base teórica os estudos de Jeha e Birman, sobretudo a arqueologia promovida pelos pesquisadores a partir do contexto de produção artística em torno da vida e obra de Cursino, além das reflexões de Michel Foucault sobre os conceitos de loucura e linguagem e suas possíveis aproximações com a literatura, e, por fim, as discussões de Didi-Huberman sobre a relação entre sintoma e imagem. Pode-se afirmar que o conjunto artístico de Cursino se dá como uma linguagem inespecífica que, ao associar liberdade artística e a condição de si, se revela como uma obra que evidencia o discurso de dissidentes e atua como chave de resistência contra a exclusão social.

Palavras-chave
Arte. Loucura. Literatura. Imagem. Aurora Cursino.

Abstract
This paper proposes a reading of the plastic awork by Aurora Cursino published in *Aurora: memórias e delírios de uma mulher da vida,* organized by Jeha and Birman. As Cursino does not write literature per se, we otherwise hypothesize that his creative gesture, by articulating text and image, language and madness, suggests a literary knowledge and its respective formulation. It's an artistic work that could be read under the unspecific perspective, properly to break the borders of the aesthetic language. To do so, we take as a basis the studies of Jeha and Birman, especially the archaeology of the context of artistic production that the authors investigate around the life and work of Cursino, as well as the reflections of Michel Foucault on the concepts of madness, language and literature, and the discussions of Didi-Huberman on the relationship between symptom and image. Finally, it can be stated that Cursino's artistic set is examined as an unspecific language that, by associating artistic freedom and the condition of oneself, reveals itself as a work that evidences the discourse of dissidents and acts as a key to resistance against social exclusion.

Keywords
Madness. Art. Literature. Image. Aurora Cursino.

introdução

Em *A história da loucura* (1961), Michel Foucault argumenta que, desde a idade clássica, a loucura foi utilizada como justificativa para a exclusão, principalmente contra quem representasse alguma ameaça para a ordem social. Ainda no período da renascença, a loucura é frequentemente associada a ordens e dons que variam entre o divino e o profano, fator determinante para que o louco tenha seu discurso marginalizado e sua linguagem desqualificada. Por influência desse pensamento, é comum observarmos narrativas literárias que relacionam suas personagens de comportamentos transgressores e desvios de conduta a questões de desequilíbrio mental, destinando a estas um terrível desfecho; a loucura exclusa como forma de punição e castigo. Podemos citar como exemplo, sem a pretensão de fazer um histórico, a tragédia *Macbeth*, de Shakespeare, em que Lady Macbeth recebe uma punição por sua ambição, quando incita o marido a confabular a morte do rei Duncan, tomando-lhe o trono, e enlouquece. Frequentemente, também, em outras produções literárias, na teledramaturgia e no cinema, é possível identificar a loucura como castigo moral.

Vale a pena mencionar, ainda que rapidamente, o processo de transformação que o sistema mercantil promoveu nos modos de subjetivação. Tal processo de transformação pode ser observado quando o trabalho perde seu caráter bíblico de castigo[3] e passa a ser considerado questão de honra e dignificação do homem. Logo, nesse novo universo capitalista, o ser ocioso não pode atender às demandas do sistema e, portanto, é isolado socialmente. Um pouco mais adiante, já na era moderna, como solução higienista, figuras consideradas contrastantes, como os bêbados, as prostitutas e os homossexuais são apartadas do convívio em sociedade e confinadas nas *workhouses,*[4] em regime de trabalho forçado e rígida disciplina. Inicialmente, o louco também faz parte desse grupo, mas ao perceberem que ele não atende às expectativas de produção, lhe destinam um outro local, mais específico: o manicômio – instituição normatizadora de corpos e subjetividades.

A partir disso, a loucura passa a ser considerada uma doença e os mitos que a cercam se cristalizam de tal modo que atravessam os séculos e continuam a reverberar na atualidade. Foucault se interessa em contar a história da loucura por um prisma diferente da medicina e de outros elementos como o misticismo e o senso comum, e sem precisar contrapô-la ao conceito de verdade, já que o pensamento lógico que a razão tenta justificar é pautado em padrões pré-estabelecidos, que subjugam aqueles que não se enquadram ao novo modelo capitalista de sociedade.

No contexto histórico da loucura, a figura da mulher dissidente é duplamente marginalizada; primeiramente, pelo gênero, e, depois, pelo comportamento, que é proveniente de sua condição psicológica. Nesse ponto, o trânsito artístico de Aurora Cursino se evidencia como mais um dos exemplos de mulher dissidente que expressa em sua produção estética as marcas da violência sofrida. Nascida em São José dos Campos, em 1896, Cursino morre em Franco da Rocha, em 1959, como uma mulher manicomizada. Foi reconhecida como artista ao longo de sua vida. Viveu boa parte dos anos finais como interna do Hospital Psiquiátrico do Juqueri,[5] e integra o grupo de

[3] Lembremos da referência à passagem bíblica de Adão que, quando rendido à desobediência de Eva, recebe a obrigação laboral como punição divina.
[4] Instituições de disciplina e controle social criadas na Inglaterra do século XVII.
[5] O Hospital Psiquiátrico do Juqueri, fundado em 1898, é frequentemente grafado com a variação "Juquery", pois se refere ao espaço denominado Complexo Hospitalar do Juquery que abrigava esta e outras instituições de saúde.

artistas que emerge no contexto dos trabalhos e terapias realizados no hospital, tendo a arte como principal ferramenta de expressão. Para além da discussão sociológica, os registros de Cursino caracterizam-se como símbolo de resistência, uma vez que permitem uma análise dos mecanismos de silenciamento de uma mulher desabastada, prostituta e louca, e amplificam a interpretação e representação dessa voz marginalizada. Na análise literária e social das obras de Aurora Cursino, portanto, fica explícita a importância da literatura na representação desses estigmas cultivados acerca da figura da loucura.

Nosso objetivo, portanto, é propor uma leitura das obras de Cursino a fim de analisar os modos como a artista opera a linguagem no limite entre a palavra e a imagem. Para tanto, propomos uma incursão teórica sobre as relações possíveis entre literatura, linguagem e loucura para, na sequência, abordar as obras de Cursino naquilo que provoca de cruzamento entre vida e obra, texto e imagem.

1. literatura, linguagem e loucura

De acordo com Foucault (2024), desde as sociedades mais primitivas, a loucura é enquadrada dentro dos limites da razão. Na concepção do pensador francês, embora as sociedades tenham levado muito tempo até finalmente reconhecerem a loucura como doença, ela não é assim considerada nas práticas sociais mais cotidianas, já que o louco pertence a "uma categoria de indivíduos que são postos à parte; e esses indivíduos não são nem considerados nem tratados como criminosos, nem considerados nem tratados como doentes, tampouco tratados ou considerados como personagens sagrados" (Foucault, 2020, p. 52). De acordo com essa afirmação foucaultiana, tais indivíduos são reconhecidos por cinco características principais; a primeira delas está no fato de que o sujeito considerado louco é alguém que perdeu a capacidade de trabalho: "eles não são demandados […] não são capazes de fazer o mesmo trabalho que os outros […] No ciclo geral das pessoas que trabalham, os loucos não têm o mesmo status que os demais." (Foucault, 2024, p. 53). Em segundo lugar, está a constatação de que o louco também não é considerado em manifestações lúdicas, como jogos, festas e "lazeres" em geral, ou ainda, é feito de chacota, protagonista de piadas, friamente utilizado para divertimento, seguida pela terceira, que aponta esse sujeito como alguém que está sempre desviado das regras sexuais e familiares que a sociedade dita.

A característica que vem em quarto lugar relaciona-se mais propriamente com a análise que este trabalho pretende apresentar, já que se refere à linguagem que circunda a loucura, à construção do discurso do louco e em como esse discurso é desvalorizado e desapropriado nas relações sociais. A quinta, e última, característica reúne o caráter não institucional de reconhecimento das anteriores, no sentido de que a loucura é diagnosticada pela sociedade sem que ao menos seja investigada, muitas vezes, sem avaliação médica, aferida apenas pelo termômetro das regras sociais. A figura de Aurora Cursino, "puta, louca e finamente artista", como definem Jeha e Birman (2022, p. 10), contempla as cinco características que revelam o fato da loucura, especialmente no que diz respeito à sexualidade, questões familiares e linguagem. Nosso enfoque, no entanto, recai sobre os modos de articulação da linguagem, seguindo a hipótese de que é a linguagem poética que possibilita aos indivíduos loucos se expressarem com maior liberdade.

Ao observarmos o modo como Cursino gerencia os temas mencionados pelos pesquisadores acima citados, é possível afirmar que há também uma maturidade no uso da linguagem. Observamos, por exemplo, que a linguagem expressa em Aurora se revela como instrumento de resistência, uma vez que atua como condição possível de expressão individual num ambiente em que há todo tipo de privação, bem como pelos usos mesclados de palavra e imagem, cores fortes e assertivas que explicitam uma revolta, que hoje podemos nomear como uma resistência ao patriarcado, uma vez que foge aos padrões de controle e escancara comportamentos normalizados por privilégios sociais e velados por convenções.

Há uma tentativa por parte da comunidade médica – que também é aceita pela sociedade em geral – de equiparar a loucura à doença, tese que Foucault (2024, p. 54) questiona, pois, de acordo com ele, por mais que os doentes e os loucos tenham algumas semelhanças, como o fato de não responderem às expectativas de produção, há dois pontos que os distinguem totalmente: "primeiro, o doente não sofre modificação em seu *status* familiar, ele mantém no interior da família a mesma condição e o mesmo papel; e o valor do que se diz o doente, o discurso do doente não é alterado como o do louco". Assim, o sujeito tido como louco, além de ter seu posto social aniquilado, também tem seu discurso reduzido ao estigma do delírio e, portanto, excluído. Ademais, Foucault explicita que apesar do parentesco do louco com os doentes, com os desviantes de conduta sexual e com personagens sagradas, sua condição não se equipara a nenhuma das categorias anteriores, já que ele "figura ao lado delas […], mas é distinto delas" (2024, p. 56).

Essa distinção, como indica o texto, se dá no campo da linguagem, marca de presença constante na arte de Cursino. O sentimento de revolta é uma marca muito nítida na análise do texto pictórico contido em suas obras. Essa revolta é fruto, com efeito, das injustiças que sofreu ao longo de sua vida, que é representada nas telas. Frequentemente, ela evoca situações familiares delicadas, como o assassinato de seu avô, a pedofilia que sofrera por padres, o casamento forçado, a fuga do marido e outras passagens. No entanto, essa marca parece se acentuar à medida em que ela amadurece. Os temas vão se escalonando, e ela passa a arrolar nomes poderosos em suas telas, relacionando-os a crimes como estupro, aborto forçado, maternidade negada e violência física

> Aurora […] põe nos seus quadros os problemas que do passado e do mundo levou para o Juquery […] vai a um só tempo projetando na tela sua própria figura animada de esclarecimentos desenhados escritos relativos ao seu passado. Diante de nós, certa feita, autorretratou-se nua, de ventre aberto e útero grávido exposto, referindo-se aos nove filhos que teve, um em cada ano (Fraletti *apud* Jeha e Birman, 2022, p. 38).

Foucault (2024) demonstra que existe uma proximidade entre loucura, linguagem e forma escrita, entendida aqui como literatura. A partir da metáfora do bobo da corte, ele evidencia o problema acerca da fala do louco que, de acordo com ele, "provoca reações que não são aquelas que ordinariamente respondem à fala cotidiana e normal das pessoas". Nas sociedades medievais e renascentistas, a figura do bobo da corte era análoga à do louco; cômica e irreverente, mas descredibilizada. Esse personagem contava anedotas, revelava verdades e criticava sob o efeito velado do

humor, mas não era levado em conta. Na comparação do filósofo, o louco, assim como o bufão, não tem seu discurso considerado, pois sua fala é esvaziada de poder, constituindo-se numa "fala nua" e "sem importância". Esse é o ponto de fusão que o francês propõe entre literatura e loucura, já que, "a herdeira da fala do louco do rei é a literatura" (Foucault, 2024, p. 61-63). De modo aproximado, a obra de Cursino pode ser pensada desde a proposição metafórica da loucura, sobretudo a partir de seus traços de fragmentação, o que permite conceber sua linguagem artística como uma aproximação da linguagem da loucura.

De um modo aproximado, Georges Didi-Huberman, ao estudar a iconografia fotográfica da Salpêtrière, aventa a hipótese de que há uma "invenção da histeria". O que o historiador de arte francês nomeia como o "desatamento das loucas" pode ser entendido como um processo de "pregnância das imagens". Ao remontar a história de Salpêtrière, Didi-Huberman relembra a concepção de "loucura" que justificou a abertura do "asilo", como era chamada. Há, nesse início, a consideração por parte dos idealizadores de Salpêtrière, de uma definição de Hegel sobre a loucura: "a loucura não deve ser tida como uma perda abstrata da razão, mas apenas como um simples desarranjo, 'uma simples contradição no interior da razão'" (Didi-Huberman, 2015, p. 23).

O que está em questão na "contradição no interior da razão" é uma operação de mudança de formas. Para Didi-Huberman, junto com o "desatamento das loucas" há o "desatamento das imagens", o que consiste em afirmar que para localizar o momento do desarranjo da loucura é preciso recorrer à "imaginação e, antes de tudo, à *imaginatio plástica*, aquela que representa a intuição no espaço, no dizer de Kant, para fins de transmissão" (Didi-Huberman, 2015, p. 27). Nesse sentido, as imagens fotográficas dos corpos femininos estudadas pelo crítico francês surgem não como retratos fiéis de uma doença ou da loucura, mas antes, atuam como índices de uma visibilidade tortuosa.

Para Didi-Huberman, é possível pensar essa formulação de imagens a partir da noção de "imagem-sintoma". Ao mobilizar o pensamento freudiano para pensar o gesto de composição das imagens, Didi-Huberman sugere que a sublimação e o sintoma, ou, se quisermos, as artes e as doenças,

> não foram consideradas por Freud segundo uma relação brutal de oposição termo a termo. Antes, aqui, haveria uma dialética em jogo. […] Poderíamos, portanto, fazer uma hipótese de aproximação inicial, sugerindo que a sublimação implica um mundo de formas que aparecem por "flutuação" dos conflitos, ao passo que o sintoma resgata um mundo de formas que aparecem por crispação dos conflitos (Didi-Huberman, 2015, p. 404).

O movimento crítico de Didi-Huberman se dá como um esforço de superar uma leitura da ideia de sintoma ligada ao imperativo clínico e propor um entendimento crítico deste conceito como forma de alargamento de seu alcance. Nesse sentido, pensar a imagem como sintoma pode significar um gesto crítico e criativo capaz de construir modos de legibilidade do tempo e do espaço por meio de processos de imaginação.

Juntos, os conceitos de linguagem e loucura, sintoma e imagem, se complementam no sentido de explorarem os limites da linguagem, transgredindo os padrões e ampliando as possibilidades

> porque, afinal, o que é literatura senão uma espécie de fala vazia, vã, que não é feita para dizer a verdade, que não é feita para narrar aquilo que realmente aconteceu? […] E, não obstante, a fala literária é feita para desvelar algo que nossas proposições cotidianas, que a verdade de nossas proposições filosóficas não é capaz de dizer […] Em todo caso, esse parentesco entre a loucura e a literatura nunca foi esquecido (Foucault, 2024, p. 63).

Esse teor de transgressão normativa de comportamentos, que segundo Foucault, se dá por meio da literatura, é observado em toda composição da linguagem estética de Aurora Cursino. Sua obra reúne características de arte de vanguarda, dadas a sua originalidade e a seu poder de revolução social, enquanto mecanismo de denúncia e registro histórico das injustiças impostas às pessoas que estão situadas à margem da sociedade. Em uma pictórica fusão entre cores vibrantes de figuras expressivas e uma tipografia acentuada, forte e muito particular, a artista consegue plastificar temas profundos, mas também abstratos, como a violência simbólica e física, abusos e a esperança de tempos mais justos e melhores. Assim, a arte de Aurora além de romper com as convenções estéticas, alcança o campo discursivo, ocupando seu lugar de artista que tem lugar e direito de contar sua história, a partir de sua própria vivência e subjetividades, confirmando o que Foucault (2024, p. 63) afirmara sobre a "ideia de que o próprio escritor é alguém que está muito perto de ser louco".

2. Imagem-sintoma na obra de Cursino

A obra de Aurora Cursino ecoa diversas formas de violência sofridas por uma mulher que, ainda menina, é entregue a um casamento a contragosto, que é desfeito em menos de um dia, culminando com a fuga de Aurora e o abandono ao lar, fato que abre caminhos para toda sorte de mazelas que acompanham sua trajetória e a condicionam à prostituição, entremeio que a leva para o hospício, local onde permanece reclusa por quinze anos até sua morte, em 1959, quatro anos após ser lobotomizada. Ao narrar a trajetória dessa mulher, tão injustiçada pelo sistema, Jeha e Birman (2022) evidenciam a ligação entre as questões sociais que envolvem loucura, gênero e exclusão

> […] ela trabalhou como prostituta provavelmente a partir da década de 1910 até pelo menos a década de 1930, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo, e talvez em algumas cidades da Europa. Com o fim dessa atividade, é possível que tenha realmente tentado ganhar a vida como empregada doméstica. Não se firmando nesse trabalho, sem renda e sem possibilidade de ter um teto, passou a dormir em albergues noturnos. Acabou a vida em hospitais psiquiátricos, como tantos que enlouqueciam devido ao desamparo e desajuste (Jeha e Birman, 2022, p. 20).

Na passagem, fica claro que após uma fase de prostituição, não conseguindo se firmar em ocupação estável, e estando incapacitada de sustentar a si própria no contexto da economia capitalista, Aurora sucumbe à instituição manicomial. A evocação desses fatos emerge problemáticas comuns ainda no Brasil atual; a invisibilidade econômica e

a falta de oportunidades para mulheres em condições vulneráveis, as quais acabam por protagonizar destinos trágicos devido à negligência estatal e ao abandono social. Assim, a arte expressa em Cursino entrelaça os muitos temas que permeiam sua existência; violência de gênero, maternidade, prostituição, loucura e linguagem do delírio, ao passo que questiona as estruturas normativas dos padrões sociais de um sistema que silencia e interdita o discurso não apenas da mulher dissidente, mas do coletivo feminino.

> Não se pode esquecer, pois isso seria ética e politicamente imperdoável, que ser puta, mãe, esposa e filha - enfim, ser mulher - foi e ainda é uma experiência trágica, que inclui muitas vezes a violência, não apenas simbólica, mas também física, podendo chegar ao feminicídio, como ocorre frequentemente no Brasil da atualidade (Jeha e Birman, 2022, p. 21).

Nesse sentido, a literatura de Aurora Cursino tem função de transgredir e denunciar a violação da integridade física e moral imposta às mulheres desde os muitos séculos e abre espaço para que elas tenham suas vozes reconhecidas fora do estigma da irracionalidade que a loucura sugere e livres do julgamento de apelo moral. Afinal durante sua trajetória como artista da sala da Seção de Artes Plásticas do Hospital Psiquiátrico do Juquery, na cidade de Franco da Rocha, localizada na região metropolitana de São Paulo – local onde esteve reclusa entre os anos de 1944 e 1959, sob diagnóstico de "personalidade psicopática amoral", devido a seu histórico de prostituição e insubmissão – Aurora foi reconhecida publicamente por, pelo menos, três vezes, as quais são relacionadas a seguir, embora sem ordem cronológica definida.

A edição de maio de 1950 do *Jornal de Notícias* traz um artigo de opinião assinado pela jornalista e feminista Patrícia Galvão sobre a arte produzida no ateliê artístico do Juquery. No texto, Pagu reconhece a arte de vanguarda expressa nas obras daqueles artistas, além de destacar o talento de Cursino quando avalia que "o que se vê nesses trabalhos são produção artística, na atividade afeiçoada ao caso, aos casos, que assim se revelaram […] nesta linguagem simbólica, variada e libertadora." (Galvão, 1950, p. 7). No mesmo ano, a artista tem sua obra exposta em um congresso de psiquiatria na França, o que chancela sua importância artística e lhe dá, finalmente, o devido reconhecimento como artista. E há ainda um reconhecimento que não está ligado ao campo da plasticidade, mas de conexão sentimental, frequentemente retratado em suas pinturas, as quais trazem retratado a figura do compositor Zequinha de Abreu, autor de clássicos da música popular brasileira, como "Tico-tico no Fubá", com o qual teria mantido laços afetivos e quem teria lhe dedicado a composição da valsa "À Noite Desce".

A pintura revelada nos quadros de Aurora traz à tona sua memória, de modo a narrar sua trajetória. A artista evoca imagens de seus pais, a composição inicial de sua família, perpassa pelas fases de sua infância e adolescência, quando é raptada para o casamento arranjado pela família, avança para a prostituição e culmina em seu asilo manicomial. De acordo com Jeha e Birman (2022, p. 33), as imagens acompanhadas de textos que completam o sentido da tela se classificam como texto pictórico, "numa escrita que se inscreve estilisticamente nas suas produções pictóricas, que se evidencia assim como pintura e como texto". Justificando essa ideia, os autores apresentam o conceito de "pictografia", de Jacques Derrida, para esclarecer que pinturas como as de Aurora trazem em sua essência algo que não pode ser separado, já que "não toleram

nenhuma parede divisória, nem a das artes nem a dos gêneros, nem a dos suportes nem a das substâncias" (Derrida *apud* Jeha e Birman, 2022, p. 33). Imagem e palavra se unem para formar uma nova linguagem, com uma roupagem plástica verborrágica, escrita com uma tipografia muito particular, que grita e denuncia as múltiplas violências que são impostas às mulheres, principalmente, quando marginalizadas.

Ainda no que diz respeito à linguagem de Cursino, podemos pensá-la à luz do conceito de "poéticas do visível", tal como pensado por Márcia Arbex (2006). Esta é uma operação importante para compreender os espaços de fronteira nos quais circulam as diferentes linguagens artísticas. Trata-se de observar, conforme argumenta Arbex, que há um processo de sobrevivência da imagem na escrita. Obras como as de Cursino, que operam na confluência entre texto e imagem, desafiam os próprios limites de definição do que seja literatura. Nesse sentido, podemos recorrer ao que afirma Arbex ao se referir ao "espaço intercalar" da iconicidade da escrita: "considerar a superfície, a tela, o fundo, significa dar o passo para a invenção da escrita: 'é o pensamento do fundo', esse pensamento do vazio de maneira alguma neutro mas capaz de gerar, por sua vez, uma forma inédita" (Arbex, 2006, p. 25).

Trata-se, como se pode notar, de uma compreensão da escrita como uma operação que coloca em jogo o que está entre uma linguagem e outra. Daí que pensar a escrita de Cursino não se reduz a uma compreensão de que dependemos de uma linguagem linear, organizada a partir da lógica de causa e consequência. O que observamos nas telas é o "pensamento do fundo", isto é, um modo de operar a linguagem que se encaminha para as margens e os limites da linguagem.

Figura 1. Sem título, sem data. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 50 x 48 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 115.

Figura 2. Sem título, sem data. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 50 x 36 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 93.

Na figura 1, existe uma figura eclesiástica, semelhante a um padre, cercada por três crianças mulheres, sendo que uma delas está em posição que sugere pedofilia, uma questão aparentemente comum a ambientes religiosos, de acordo com os relatos literários no decorrer dos tempos. Aurora inscreve na tela "N. Senhora Aparecida", "N.S. das Dores" e marca a localização da cena como "Matriz S J Campos", numa clara referência à igreja católica de São José dos Campos, no interior do estado de São Paulo, sua terra natal. Seguindo a temática de violência clerical, a figura 2 revela a imagem de um padre, que aqui é identificado como "padre Cursino", novamente acompanhado de três crianças, que estão em volta de um poço, com a seguinte descrição: "interior da igreja de S. José dos Campos/segredos de maça. Fui jogada lá dentro e amarrada pelo padre Cursino/Qualquer fábrica de tijolos". As duas telas de Cursino, como se pode notar, mesclam texto e imagem. De um lado há uma tônica representacional dos fatos biográficos, de outro há o imponderável da arte. Os traços expressionistas, somados à

polissemia das palavras presentes na tela, sugerem uma lógica de montagem das imagens, tal como vimos na definição de "imagem-sintoma", de Didi-Huberman, quando analisou as fotografias de mulheres tidas como histéricas. O jogo de montagem pode ser entendido, segundo Didi-Huberman, como um procedimento que faz vir à tona uma imagem.

Para o historiador de arte francês, a montagem suscita um efeito de corte, o qual "constitui um dos fenômenos dialéticos fundamentais do gesto", ou seja, é justamente esse trabalho formal da montagem – "recorte, interrupção, defasagem, retardo – que faz […] um autêntico trabalho argumentativo e dialético da imagem, trabalho realizado desde o interior mesmo do gesto documentado, esse gesto cuja surpresa uma montagem fotográfica ou uma sequência épica podem nos proporcionar". (Didi-Huberman, 2012, p. 141-142). Diante dessa reflexão, podemos pensar no trabalho de Aurora Cursino como gesto literário, no qual a presença das palavras sugere dispositivos poéticos, os quais, num certo sentido, podem ser equipados àqueles de natureza plástica e visual. Desse modo, o "gesto da montagem", conforme aludido por Didi-Huberman, nos possibilita uma interpretação das obras de Cursino como um espaço de produção textual.

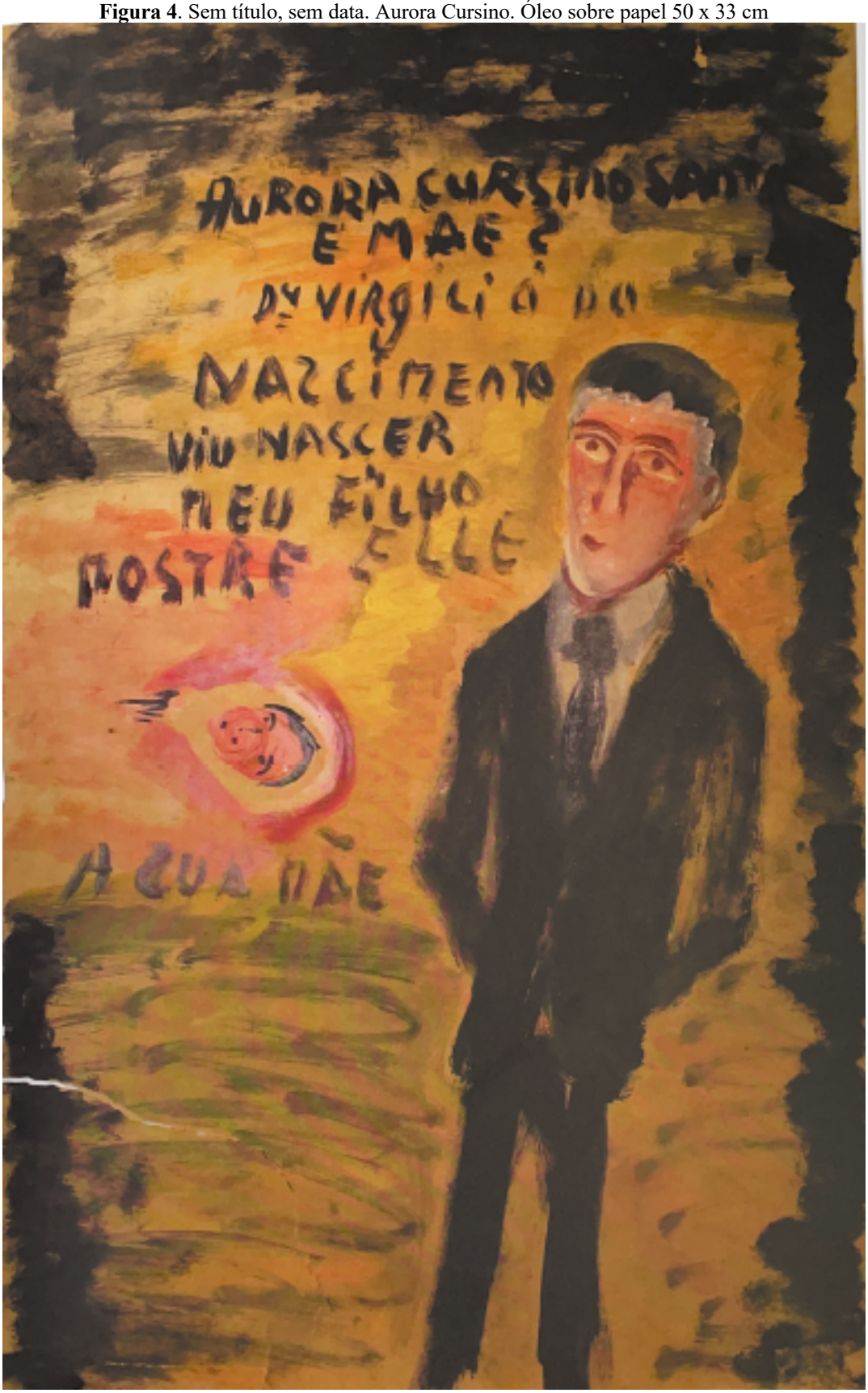
Figura 3. São José dos Campos. Rapto de Aurora Cursino, sem data. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 100 x 60 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 92.

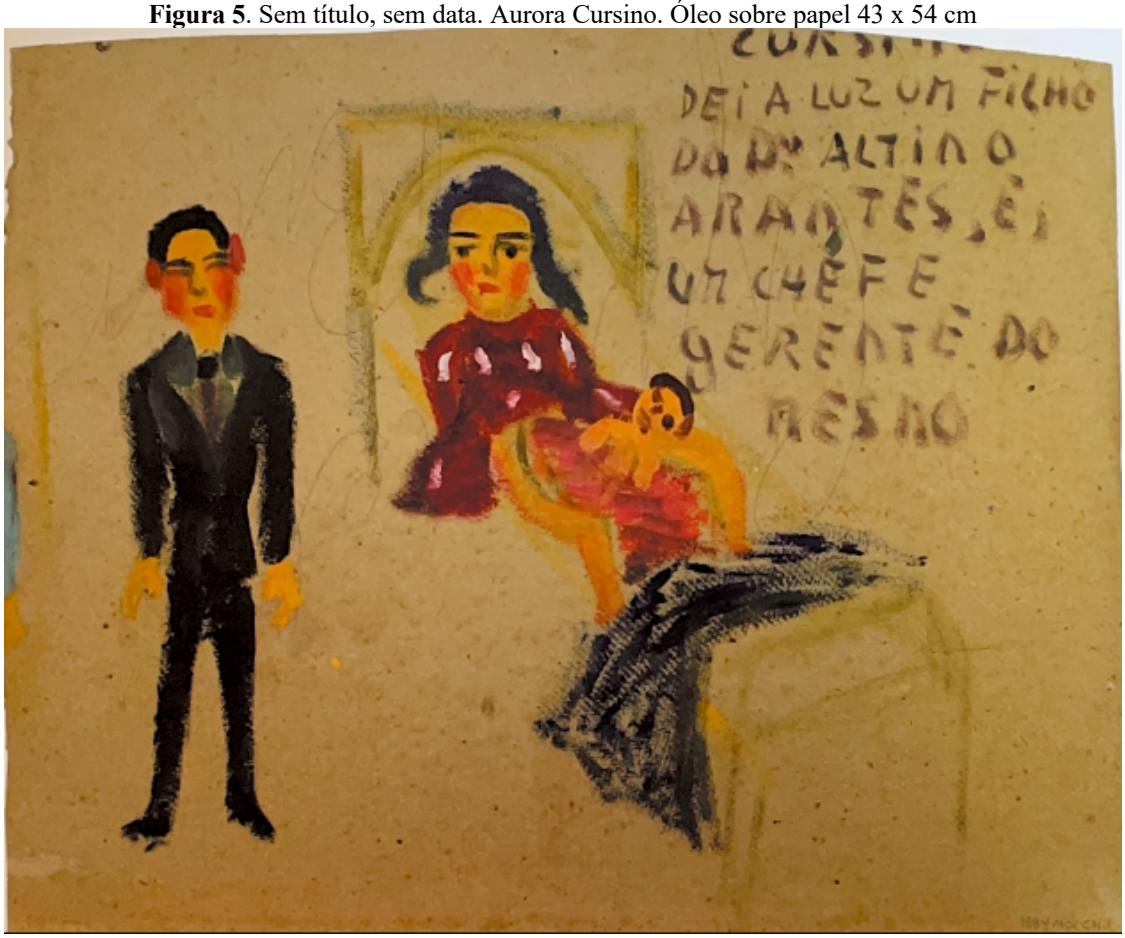
A figura 3, ilustrando a fuga em uma carroça de duas figuras, com vestes que se parecem com as de noiva, alude claramente à ocasião de seu casamento forçado que, por esse motivo mesmo, teve duração curta, de apenas um dia, pois Aurora fugiu na sequência para não ter que conviver com o marido que lhe havia sido imposto. O texto pictórico na tela confirma as suposições: "S. José dos Campos/Rapto de Aurora Cursino". Tal passagem marca profundamente a história de Aurora, pois parece ser a partir desse ponto que sua condição humana vai escalonando em deterioração.

Figura 4. Sem título, sem data. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 50 x 33 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 97.

Figura 5. Sem título, sem data. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 43 x 54 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 96.

As figuras 4 e 5 expressam uma outra face de Cursino, a maternal. Mesmo ante a ausência de fatos legais que comprovem a maternidade da artista, existem evidências explícitas e recorrentes em sua pintura que induzem a essa hipótese. Algumas delas se manifestam no campo das imagens, como a expressão de elementos como útero, fetos em gestação e as inscrições diretas, como nas imagens expostas acima: "Aurora Cursino dos Santos é mãe? Dr. Virgílio do Nascimento viu nascer meu filho/mostre elle a sua mãe" (figura 4) e "Dei a luz a um filho do Dr. Altino Arantes, e, um chefe gerente do mesmo". Não é sabido também quantos filhos Aurora gerou, no entanto, suspeita-se de que nenhum deles tenha convivido com ela, devido à ausência de registros que apontem para esse fato em sua obra. Tal situação, infelizmente, ainda é uma constante na realidade de mães que sofrem com algum tipo de estigma e, portanto, são julgadas incapazes de criar seus filhos. Principalmente, dentro desse conceito de saúde mental defendido por uma suposta lógica racional.

Figura 6. Sem título, sem data. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 60 x 77,5 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 128.

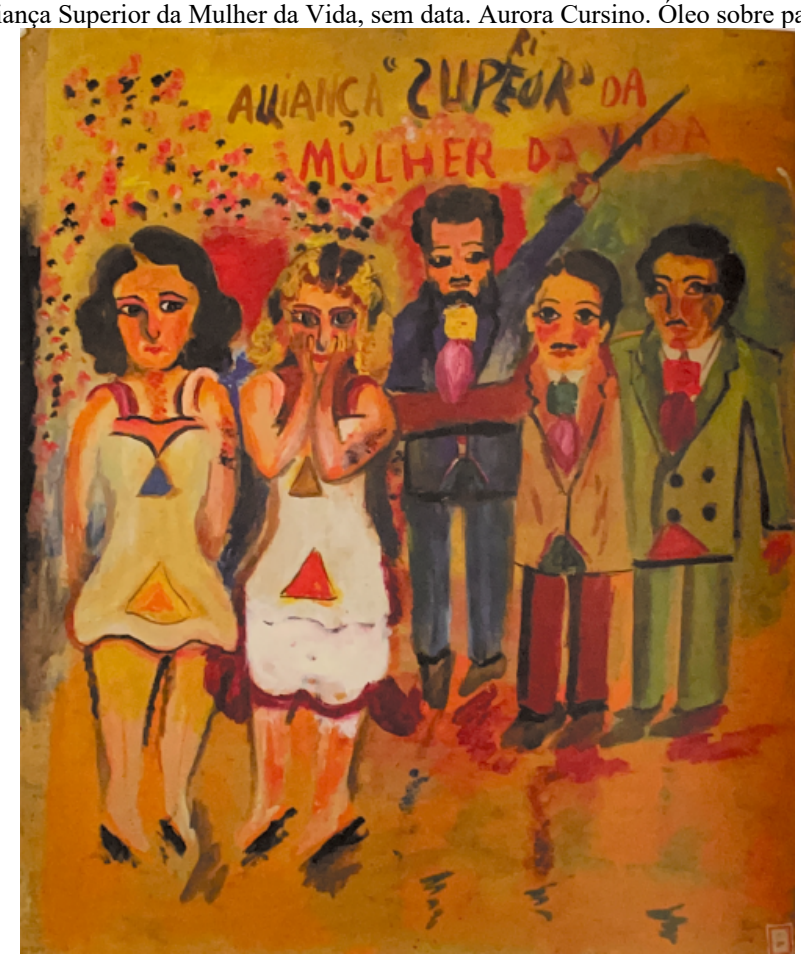
O ambiente representado na figura 6 remonta a um quarto de hospital, possivelmente se trata do hospício de Juquery, local onde Cursino passou os últimos dias de sua existência. A denúncia é clara: "Que a acção internacional ignora a prostituição/Eis o que as mais velhas sofrem/cocaína/m.venéreas/filhos e tuberculose. Moléstias mentais e cerebrais e temos que pagar e os outros não?" Nesse ponto, as palavras de Aurora apontam para a reflexão de que as mulheres, diante da impossibilidade de serem detidas por seu comportamento sexual liberado, eram patologizadas e trancafiadas em ambientes asilares por questões meramente comportamentais.

Figura 7.Terra Promettida, 1950. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 50 x 63 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 159.

Figura 8. Alliança Superior da Mulher da Vida, sem data. Aurora Cursino. Óleo sobre papel 60 x 50 cm



Fonte: Jeha e Birman, 2022, p. 142.

Finalmente, as figuras 7 e 8 manifestam uma esperança de Aurora em relação ao seu destino. Mesmo com o histórico de sofrimento, violações e recorrências hediondas, a artista vislumbra a "terra prometida", conforme inscrito na tela fragmentada da figura 7. No contexto bíblico e religioso, tal lugar é a promessa de um refrigério divino, para o qual os hebreus seriam destinados após o êxodo. Nessa simbologia, a "terra prometida" de Aurora Cursino aponta simbolicamente para um lugar onde todas as suas dores seriam findadas, representando um ideal de justiça, mas também de utopia. A figura 8, no entanto, manifesta um caráter mais revolucionário, denominado pela artista "Aliança Superior da Mulher da Vida", numa sugestão de luta e regulamentação da profissão sexual. Aurora tem consciência de sua condição de prostituta, por isso mesmo é que denuncia as violações sofridas em sua obra. Ao lermos essas obras em conjunto, e ao pensarmos no espaço de produção textual que sugerem, podemos igualmente falar de uma "forma diário" com que a linguagem se expressa.

Os gestos criativos de Aurora Cursino, ao mesclarem palavra e imagem, se não podem ser considerados um texto literário propriamente dito, ao menos sugerem um saber literário e uma formulação literária. A linguagem que emprega e o modo de articular, de forma inseparável, o texto da imagem, não subordina uma linguagem à outra nem condiciona um gênero ao outro em sua atividade criativa. Nesse sentido, a hipótese de que a "linguagem da loucura" encontra na expressão poética a possibilidade de circular livremente parece fazer sentido. Daí que pensar as obras de Cursino como "imagem-sintoma" pode ser entendido como a emergência de um gesto de imagem-texto no qual a ruptura com a lógica linear da escrita unitária dá a ver uma produção textual tecida pela memória e pela promessa, isto é, um convite a um universo de possibilidades abertas e em devir, diálogo com tradições e formas passadas, como já mencionado por Pagu.

O modo como se dá a articulação entre palavra e imagem nas obras analisadas tem relação direta com o caráter inespecífico da estética contemporânea. Subvertendo a disposição convencional das palavras em livros, ou mesmo das figuras desenhadas, Cursino lança mão do caráter fragmentário da linguagem para desestabilizar as fronteiras entre texto e imagem. Tal recurso poderia ser aproximado do gesto de instalação, isto é, um modo de configuração artística materializada por meio de um procedimento indefinido em que seu autor "dispõe alguma coisa, de algum modo, em algum lugar ou local específico" (Carvalho, 2005, p. 131). Nessa chave de leitura, a articulação entre um gesto de escrita literária associado a um gesto de criação plástica pode ser entendida como a materialização daquilo que os teóricos Santos e Moraes (2023, p. 15) entendem como "instalação literária", isto é, um modo de disposição artística segundo a qual as obras "se distanciam significativamente das formas convencionais e, simultaneamente, aproximam-se da forma híbrida da instalação artística".

Portanto, nota-se que a artista expressa um desejo intrínseco de se rebelar contra os padrões estabelecidos de criação artística. Essa força de ruptura que se dá por meio da linguagem também pode ser sentida na crítica à sociedade patriarcal. Cursino não teme a exposição, para isso nomeia homens poderosos em suas telas, identifica suas posições sociais e denuncia suas condutas deploráveis. A marginalização que envolve Aurora, e tantas outras mulheres em situações semelhantes à dela, é transformada através de sua arte numa clara subversão da política de silenciamento imposta às mulheres que encontram na prostituição a única saída para sua subsistência. Dessa

forma, a obra de Aurora Cursino dos Santos, ao retratar – e denunciar – a opressão e o preconceito, insere esses temas no campo do debate sociológico, mas, principalmente, propõe uma nova ordem de luta; partindo de um local de consciência de direitos e de visibilidade desses corpos, que são constantemente apagados e violados.

conclusão

Ao estudar as obras de Aurora Cursino na relação que promovem entre linguagem e loucura, observamos que se trata de obras que desafiam os limites da definição da própria ideia de literatura. Afinal, a articulação decisiva entre texto e imagem, entre linguagens artísticas e modos expressivos diversos, ou seja, a sua frequente expressão artística às margens da linguagem, estimulada por conta da mesma condição que a faz ser vista como imprópria socialmente, devido ao imaginário em torno da figura da "mulher louca", é justamente o que a aproxima do fazer poético.

Não se trata de uma obra plástica, no sentido do conjunto da produção de Cursino, que se constrói apenas nos nichos tradicionais de circulação e consumo da arte, quais sejam, a voz, o livro, a tela. Trata-se de um gesto criativo produzido em um contexto de exclusão e violência. Esse mesmo contexto pode ter promovido a emergência de um gesto criativo no qual a "imagem-sintoma" dá a ver aquilo que restou, ou ainda, sugere uma linguagem estética que não se fecha no circuito restrito de uma definição teórica previamente configurada. Ao situar em suas tela-textos um registro da voz da artista, sua narrativa pessoal, bem como as impressões sobre o cotidiano que a assolou ao longo dos últimos anos de sua vida no manicômio, é possível considerar seus trabalhos a partir do ponto de vista crítico e teórico da teoria da literatura como uma abertura capaz de descortinar sentidos ainda pouco explorados da produção de Cursino. Desse modo, as considerações parciais que indicamos possibilitam não só um mergulho mais profundo no modo de compreensão da linguagem artística de Cursino, mas também de pensar em diálogos possíveis de suas obras com as de outras artistas que, cada um a seu modo, também flertaram, na cena brasileira, com a relação entre palavra, imagem e loucura. Vale mencionar, de modo especial, as obras de Arthur Bispo do Rosário, Antônio Dias, Leonilson e Stella do Patrocínio, como alguns exemplos pontuais.

As obras de Aurora Cursino, como vimos, demandam uma reflexão crítica sobre a impureza originária e fundamental da literatura. Tal impureza, aliada a uma condição de estranhamento de si, favorece uma projeção de imagens que operam pela repetição da memória, mas também como gesto de desvio e resistência, confirmando uma série de relações visíveis pela permeabilidade entre texto e imagem. Afinal, nem a literatura, nem a construção de si, podem ser objetos rastreáveis, podem, quem sabe, sugerir uma projeção de formas de vida textuais.

referências bibliográficas

ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível*: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CARVALHO, M. A. de. *Instalação como problemática artística contemporânea*: os modos de espacialização e a especificidade do sítio. 2005. Tese (Doutorado em Artes Visuais) –Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005. Disponível em: Instalação como problemática artística contemporânea : os modos de espacialização e a especificidade do sítio. Acesso em: 15 jul. 2025.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Invenção da histeria*: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

FOUCAULT, Michel. Loucura e civilização. In: FOUCAULT, Michel. *Loucura, linguagem, literatura.* São Paulo: Ubu, 2024. p. 49-73.

GALVÃO, Patrícia. *Desenho e pintura da turma de Franco da Rocha.* São Paulo: Jornal de Notícias, 21 maio 1950.

JEHA, Silvana; Birman, Joel. *Aurora*: memórias e delírios de uma mulher da vida. São Paulo: Veneta, 2022.

SANTOS, C. B. L.; MORAES, P. E. B. O lugar da instalação literária na literatura brasileira contemporânea. *Soletras – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística – PPLIN* (UERJ), Rio de Janeiro, v. 46, p. 8-25, 2023. Disponível em: Vista do O lugar da Instalação Literária na Literatura Brasileira Contemporânea. Acesso em: 15 jul., 2025.

referências iconográficas

JEHA, Silvana; Birman, Joel. *Aurora*: memórias e delírios de uma mulher da vida. São Paulo: Veneta, 2022.

Revelações do "Filho da Luz": o imaginário apocalíptico no livro de Febrônio Índio do Brasil

Revelations of the "Son of Light": The Apocalyptic Imagery in the Book of Febrônio Índio do Brasil

Giovane Sgarbossa Mossambani
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-3120-4191
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5068102158051404

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232978
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/232978
Recebido em: 14/01/2025. Aprovado em: 19/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Lucas Simonette.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
MOSSAMBANI, Giovane Sgarbossa. Revelações do "Filho da Luz": o imaginário apocalíptico no livro de Febrônio Índio do Brasil. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 104-119, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232978. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/232978. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

revelações do "filho da luz": o imaginário apocalíptico no livro de febrônio índio do brasil

Revelations of the 'Son of Light': The Apocalyptic Imagery in the Book of Febrônio Índio do Brasil

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.232978

Giovane Sgarbossa Mossambani[1]
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, PR, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-3120-4191
http://lattes.cnpq.br/5068102158051404
giovane.sgarbossa@uel.br

[1] Graduado em Artes Visuais (Licenciatura) e mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), é doutorando em Estudos Literários na mesma instituição. Atua como professor de Arte na Educação Básica, além de desenvolver trabalhos como comunicador e artista.

Resumo
Este artigo explora o imaginário apocalíptico presente em *As Revelações do Príncipe do Fogo*, livro escrito por Febrônio Índio do Brasil, sujeito enigmático do início do século XX, que foi marginalizado e tido como "louco". A obra, publicada em 1926, combina referências bíblicas, imagens apocalípticas e experiências pessoais do autor, que alegava tê-la recebido em uma revelação divina enquanto cumpria pena em Ilha Grande. A leitura aqui proposta destaca como Febrônio ressignificou símbolos do *Apocalipse de João* para criar uma narrativa mitopoética única, integrando elementos do medo coletivo gerado pela pandemia de gripe espanhola e pelo trauma da Primeira Guerra Mundial. Além disso, o texto busca examinar a interação entre a obra e o contexto cultural e religioso do Rio de Janeiro da época, marcado por diversas manifestações de religiosidade popular. Este estudo interpreta *As Revelações do Príncipe do Fogo* como um exemplo de bricolagem simbólica e expressão de autoconstrução identitária pelo qual se pode observar as tensões e ansiedades de um período de profundas transformações sociais e históricas. Ao situar a produção de Febrônio no cruzamento entre delírio individual e dinâmica coletiva, procurou-se oferecer perspectivas a respeito da relação entre literatura, "loucura", contexto histórico e imaginário apocalíptico.

Palavras-chave
Febrônio Índio do Brasil. Literatura e loucura. Imaginário apocalíptico. Mitopoética.

Abstract
This article examines the apocalyptic imaginary in As Revelações do Príncipe do Fogo, written by Febrônio Índio do Brasil, an enigmatic figure from the early 20th century who was marginalized and labeled as "mad" in his time. Published in 1926, the book intertwines biblical references, apocalyptic imagery, and the author's personal experiences, which he claimed were revealed to him through a divine vision during his imprisonment on Ilha Grande. This study emphasizes how Febrônio reinterpreted symbols from the Book of Revelation to craft a unique mythopoetic narrative, blending elements of collective fear provoked by the Spanish flu pandemic and the trauma of World War I. Additionally, it investigates the interplay between the text and the cultural and religious context of early 20th-century Rio de Janeiro, characterized by vibrant popular religiosity. The article positions As Revelações do Príncipe do Fogo as a symbolic bricolage and an expression of identity construction, revealing the tensions and anxieties of a period marked by profound social and historical transformations. By situating Febrônio's work at the intersection of individual delusion and collective dynamics, this study offers insights into the relationships between literature, "madness," historical context, and apocalyptic imagination.

Keywords
Febrônio Índio do Brasil. Literature and madness. Apocalyptic imaginary. Mythopoetic.

1. O contágio e o medo: a gripe espanhola no Brasil de 1918

Em meados de 1918, embora a Grande Guerra se aproximasse do fim, ainda pairava sobre as nações o pesado clima de morte e destruição causado pela reinvenção da violência em escala jamais vista, legado do conflito mundial. A lógica da "guerra total", possibilitada pelo aprimoramento das tecnologias bélicas e de movimentação de tropas, fez com que civis e soldados não mais fossem distinguíveis aos olhos das forças armadas do inimigo, aumentando o terror, especialmente em solo europeu. No segundo semestre desse ano, as notícias na imprensa brasileira sobre avanços nos *fronts* europeus de aliados do Brasil e sobre situação revolucionária russa passaram a ceder espaço, ainda que pouco, a notícias sobre uma certa comorbidade que passara a assolar tropas europeias e que acreditava-se ter surgido em território espanhol. Em 19 de setembro, uma nota n'*O Paiz* noticiou: "Desenvolveu-se em Baiona uma epidemia do mal que se supõe ser o cóleras-morbos, e segundo as notícias aqui recebidas está assolando todo o sul" (O Paiz *apud* Ferrari, 2013, p. 28)

Ainda em setembro, a imprensa passou a tratar da epidemia que se espalhava pela Europa não mais como "cóleras-morbos", mas como "Influenza Espanhola", ou "Gripe Espanhola". Apesar da pouca importância que os jornais pareciam dar à crise sanitária, àquele momento se cogitava que tal peste já teria feito vítimas entre os brasileiros: havia, desde agosto, rumores de que o navio *La Plata*, veículo que tinha como passageiros os integrantes da Missão Médica brasileira a caminho da África, teria sido atingido pela doença. Dessa forma, "enquanto o jornal *O Paiz* ainda noticiava a epidemia como uma breve nota, os primeiros corpos de tripulantes brasileiros vitimados pelo mal já eram lançados ao Atlântico às margens do continente africano" (Ferrari, 2013, p. 29).

Ao território brasileiro, a gripe provavelmente já havia chegado às oito horas da manhã do dia nove de setembro, "quando o navio *Demerara*, procedente de Liverpool, atracou no cais externo do porto com alguns tripulantes combalidos e outros contaminados" (Starling; Schwarcz, 2020, p. 108),[2] dali o vírus faria escala em Salvador e aportaria no Rio de Janeiro.

Em pouco tempo as informações e narrativas sobre a influenza ganhariam espaço fixo nos noticiários brasileiros e a letalidade se tornaria inegável, notava-se que

> a virulência da gripe epidêmica de 1918 era descomunal. No Rio de Janeiro, o número de doentes registrados saltou de 440, dia 10 de outubro, para cerca de 20 mil quatro dias depois. Apelos para ações médico-governamentais imediatas foram então combinados com frases que tentavam convencer a população a manter a calma, pois o pânico rondava e o descontrole parecia iminente (Bertucci, 2009, p. 460).

[2] A obra de Starling e Schwarcz (2020) que se referencia foi acessada em formato digital através de um dispositivo e-reader, portanto, ao se tratar desse livro, a abreviação "p." se refere ao número da "posição", não da página. "Posição", no formato digital ".mobi" é equivalente a "página" em livros físicos.

O fim de 1918 seria, então, marcado por uma doença tão global quanto a guerra que findava. Falava-se em uma epidemia dupla: de influenza e de medo. Estima-se que morreram, em todo o mundo, entre 17 e 50 milhões de pessoas em decorrência da Gripe Espanhola no início do século. Os sintomas da doença eram aterrorizantes: podia fazer sangrar qualquer orifício humano, eram comuns sangramentos no nariz, olhos e ouvidos, causava delírios e a mortalidade era alta.

> De tão frequentes e corriqueiras, as mortes não precisavam mais ser noticiadas pelos jornais para ganharem a realidade; era possível observá-las no próprio movimento macabro das ruas, onde transeuntes carregavam corpos embrulhados, ambulâncias circulavam pelas ruas, pessoas caminhavam apressadas e com máscaras. (Starling; Schwarcz, 2020, p. 483-487).

Em 1976, em suas memórias, o médico Pedro Nava relata o sentimento de estar em um Rio de Janeiro assolado pela peste, a então capital da república, famosa pelo clima festivo, transformara-se em uma cidade deserta e pouco movimentada.

> Dizia-se de famílias inteiras desamparadas – uns com febre outros com fome; da criança varada, sugando o *seio da mãe morta e podre*; dos jacás de galinha reservados para os privilegiados, para a gente da alta e do Governo, passando sob a guarda de praças embaladas aos olhos de uma população que aguava. (Nava *apud* Ferrari, 2013, p. 54).

Pedro Ferrari (2013, p. 54-5) nota a proximidade entre as imagens evocadas por Nava e as representações feitas entre os séculos XV e XVII das pestes que assolavam a Europa, a imagem da criança sugando o seio da mãe morta parece remeter a um motivo frequente de obras desse período, como é o caso de *Uma epidemia em Atenas*, pintada por Nicolas Poussin em 1630.

Imagem1. A praga de Ashdod, Nicolas Poussin, 1630. Óleo s/ tela. 148 cm × 198 cm.



Fonte: Wikimedia Commons – Banco de Imagens.

A iminência da morte passou a ser capitalizada. Durante todo o final do ano de 1918 e início do posterior, habitaram com grande expressão nos jornais da capital do Brasil anúncios de emplastos milagrosos e companhias que ofereciam serviços de saúde. Qualquer produto, ainda que pouca relação apresentasse com a epidemia, fazia valer em seu favor o desespero estabelecido pela comorbidade, é o caso do Vinagre São Gonçalo, como explicita Ferrari (2013, p. 32):

> Entre as notícias do dia 27 de setembro [de 1918], uma breve nota: 'como preservativo desta terrível moléstia, os médicos aconselham, entre outros remédios, o uso do vinagre fabricado com frutas, de alta fermentação e pureza'. Trata-se de um anúncio do 'vinagre especial de mesa, em garrafa, da Usina São Gonçalo', conforme se atesta algumas linhas adiante. 'Não há melhor remédio preventivo contra essa perigosa moléstia *de que estamos ameaçados*'. Do Vanadiol, recomendado porquanto cura da tuberculose dias antes, passa-se a um outro recurso referente a uma distinta doença que parecia cada vez mais próxima – e, segundo o anúncio confundido entre as notícias sobre a epidemia, de características muito claras e bem definidas.

Ainda no primeiro mês da ameaça representada pela gripe, as narrativas apresentadas na imprensa pendularam entre as negacionistas da doença e as absolutamente desesperadas. O desespero seria, então, canalizado para esses anúncios de supostos vetores da cura e promotores da prevenção. A normalidade fora transgredida pela pandemia que faria adoecer física e psicologicamente milhões de pessoas por todo o mundo.

Em 12 de dezembro de 1918, pouco tempo após o ápice da epidemia de gripe, uma das páginas do jornal *O Paiz* divulgava a "União Brasileira", uma companhia destinada "a prestar auxílios médicos, farmacêuticos e funerários" (Ferrari, 2013, p. 121). Essa instituição era, na verdade, um esquema criminoso e funcionava da seguinte forma: a empresa alegava precisar de pessoas que cobrassem as dívidas de seus contribuintes. Aos cobradores era solicitado que depositassem um valor referente à dívida dos clientes, apenas assim poderiam ter em mãos o recibo para que solicitassem as devidas quantias de dinheiro aos supostos beneficiários dos serviços que a companhia alegava oferecer. Os contribuintes nunca eram encontrados.

> Durante os meses que operara, e já irrompendo o ano de 1919 adentro, o golpe subtraíra 200$000 de Antônio Tavares, José Ribeiro, Luiz Martins, Luiz Baldi e Bernardino Lopes. De outro único lesado, Gumercindo José Ferreira, Febrônio conseguira a quantia de 150$000 (Ferrari, 2013, p. 122).

A União Brasileira aproveitava a popularidade de serviços relacionados à saúde para ganhar notoriedade. O golpe era arquitetado de modo que o empreendimento rendia lucros sem oferecer qualquer benefício em contrapartida.

O logro passou, nesse período, algum tempo abaixo dos radares da polícia, mas seu autor não.

2. A mística do crime: os assassinatos da Ilha do Ribeiro

O criador da fraude da União Brasileira chamava-se Febrônio Índio do Brasil, golpista conhecido à época pelas autoridades da cidade do Rio de Janeiro. Entre novembro de 1918 e o final do ano seguinte, Febrônio havia sido preso pelo menos três vezes: foi detido por vadiagem em 20 de novembro de 1918 e foi rapidamente liberado; no dia 2 do seguinte mês foi preso novamente por ser "vadio e chantagista" e liberado no fim de janeiro; em 6 de junho de 1919 foi recolhido à delegacia considerado "chantagista e vadio conhecido". Não se mencionava, até então, o envolvimento de Febrônio com a União Brasileira (Ferrari, 2013, p. 122-3).

Em 26 de dezembro de 1919, a farsa da empresa foi exposta e seu idealizador encaminhado à casa de detenção. Ele ficou no cárcere por cento e quarenta e três dias e foi libertado em maio de 1920. Apenas dezoito dias após ter sido solto, diz-se, foi novamente preso. Mas Febrônio Índio do Brasil apenas se tornaria conhecido nacionalmente em 1927, anos depois da farsa da "União Brasileira", por ter confessadamente assassinado dois rapazes na Ilha do Ribeiro, no Estado do Rio de Janeiro. O caso ganhou notoriedade pela estranha natureza dos crimes: o assassino dizia-se representante de um "Deus-vivo" e teria dado fim à vida das vítimas de acordo com um projeto de tons religiosos. A primeira vítima foi Alamiro Ribeiro, um que jovem de idade dentre 18 e 20 anos. Ele foi aliciado por seu assassino, que afirmava responder por uma companhia de viação e prometeu-lhe emprego. Alamiro saiu de sua casa no dia 13 de agosto de 1927, acompanhado de Febrônio, para jamais retornar. A segunda vítima foi João Ferreira, apelidado pelos jornais de Jonjoca. Era mais novo: possuía cerca de 10 anos. O *modus operandi* de Febrônio foi semelhante ao do primeiro assassinato, acrescido, entretanto, de um detalhe: antes de estrangular o garoto em meio à mata da Ilha do Ribeiro, como fizera com o anterior, o algoz teria tatuado em seu peito uma sigla: "D.C.V.X.V.I.".

Febrônio Índio do Brasil se tornou conhecido como "o assassino que tatuava", apesar de nenhuma tatuagem ter sido encontrada em quaisquer das vítimas fatais. Sabe-se da tatuagem realizada em Jonjoca por depoimentos prestados por Febrônio à imprensa e à polícia, uma vez que, quando encontrado, o cadáver do garoto já se encontrava em estado avançado de decomposição. Dois outros garotos, vítimas não fatais, também teriam sido tatuados pelo sujeito, que, em setembro de 1927, demonizado pela imprensa, se tornava amplamente temido entre a população do Rio de Janeiro. Febrônio trazia, contornando seu tronco, passando pela barriga e pela parte inferior das costas, tatuada a mesma sigla que gravara nos meninos. Além dessa, ele possuía outra tatuagem, esta no peito, em que se lia "Eis o Filho da Luz". Nos dias que seguiram os assassinatos e o apontamento de Febrônio como culpado, os jornais adensaram o interesse em sua crença religiosa e exploraram os significados de suas tatuagens. O seguinte

depoimento foi publicado no dia 04 de setembro de 1927, portanto, antes de Febrônio ser definitivamente considerado culpado pela morte de João:

> Ontem, assim que foi levado à presença do 4º delegado auxiliar, Febrônio, como já tivesse decorado as suas declarações, repetiu a mesma coisa da véspera e foi dizendo: – Primeiro eu tatuei o menino. Depois fiz-lhe uma cama de jornais e pretextando sair para comprar alimentos, fugi, não mais voltando ao lugar.
> – Você está mentindo, disse a autoridade.
> E Febrônio, respondeu com arrogância:
> – Não estou. Juro pela religião verdadeira.
> – Qual é a religião verdadeira de você?
> – É a minha. Eu vou explicá-la. […] *Estava eu na Colonia Correcional* quando criei a religião que, presentemente adoto. Ela é o fruto de repetidas leituras e estudos que tenho feito sobre as religiões professadas pelo povo. E tudo que faço é em benefício da geração. Em tempos idos, Reis e príncipes sacrificavam os seus filhos em holocausto aos seus deuses. Eu sacrifiquei Alamiro em benefício da humanidade que está corrompida…
> Em volta do meu corpo – Febrônio foi desabotoando a camisa à proporção que falava – Eu tenho essas letras: – D.C.V.X.V.I., que querem dizer: – *'Deus, Caridade, Virtude, Santidade, Vida, Íman da Vida*' (Gazeta de Notícias, 1927, p. 4, grifo nosso).

Em outra declaração registrada pela imprensa, Febrônio teria, a fim de se defender, dito o seguinte:

> Eu sou *autor de um livro doutrinário!* Não sou, portanto, um fútil, um banal! […] Não há razão para que me estejam a chamar bandido e outras coisas piores, retruca. Sou um predestinado e estou na terra para cumprir uma missão divina que me foi confiada por quem o pode fazer (Brasil *apud* Ferrari, 2013, p. 102, grifo nosso).

Qual era, afinal, esse livro? Do que tratava seu conteúdo? E o que ocorrera ao "Filho da Luz" na Colônia Correcional?

3. as revelações

Entre 1919 e 1920, nos cento e quarenta e três dias que permaneceu encerrado no presídio de Dois Rios, em Ilha Grande, devido à descoberta do golpe aplicado pela "União Brasileira", que aproveitava, para se promover, o clima de desespero proporcionado pela pandemia de 1918, Febrônio teria se dedicado ao estudo das "religiões professadas pelo povo". Era leitor da Bíblia e, antes de ser encarcerado, teve contato, por sua relação com a cidade, com as manifestações de

religiosidade popular. Foi no cárcere, todavia, que algo espetacular lhe teria ocorrido: aparecera-lhe, manifesto a olhos vistos, o Arcanjo Gabriel. O mensageiro divino lhe incumbira uma missão: ele seria portador da palavra do "Deus-vivo". O anjo, então, ditou-lhe o livro que seria escrito por suas mãos: *As Revelações do Príncipe do Fogo.* A *Gazeta de Notícias* cita Febrônio que, ao ser questionado sobre seu livro respondeu*:* "Estas revelações me foram ditadas pelo arcanjo Gabriel que me apareceu no presídio de Dois Rios quando ali estava recolhido (Brasil *apud* Gazeta de Notícias, 1927, p. 4).

O livro de 68 páginas, publicado em 1926, é composto por pequenos capítulos que se iniciam, via de regra, por um *Ecce homo*. Repleta de referências bíblicas com teor apocalíptico e capítulos em tom de oração, a obra versa sobre uma sorte de elementos e eventos ocorridos, informados e tidos como sobrenaturais, que teriam sido revelados a Febrônio. No trecho a seguir está a reprodução da epígrafe do livro de Febrônio:

> Eis aqui, meu
> Santo Tabernáculo-vivente
> hoje dedicado a vós
> os encantos que legaste hontem a mim na Fortaleza
> do meu Fiel Diadema Excelso (Brasil, 1926, s.p.).[3]

O que segue a epígrafe são uma introdução e uma apresentação do narrador. *As Revelações do Príncipe do Fogo* são narradas em primeira pessoa por alguém que se denomina "Real Príncipe dos Príncipes Oriente", uma espécie de "duplo" de Febrônio. O duplo é tido, pelo discurso psiquiátrico, como uma "alucinação especular, como esquizofrenia ou como paranoia; enfim, como uma forma de loucura" (Dantas, 2009, p. 59). Entretanto, o duplo pode ser definido como um "outro" ou "outros" que habitam o pensamento humano, mas, na verdade, são o próprio "Eu". Edgar Morin (1970) afirma que o duplo está constantemente presente na cultura, representado nas imagens de fantasmas e espíritos. Essencialmente, ele é esse elemento imaterial que habita o componente humano que, tardiamente, daríamos o nome de "mente". Os duplos de Febrônio manifestam-se de formas diversas em sua obra e possuem diferentes nomes e títulos, dos quais alguns são apresentados na primeira página do livro, são eles: O Altíssimo Deus-vivo, o Omnipotente Santo Creador dos universos reunidos, o legítimo herdeiro da Real Coroa do Eterno Reino por cláusula expressa em direito eterno no Sacro-Santo Trono da Vida, o Santo-vivo do tronco nascido, o gênio da Puridade denominado Santo dos santos, a pedra-viva do monte Santo caída, o Capitão de Armas, o General de batalha, em missão à terra Santo-Guerreiro, e Defensor Perpétuo do Santuário do Tabernáculo do Testemunho que há no Céu (Brasil, 1926, p. 1). A esses títulos o restante do texto soma diversos outros, apresentando-os ao longo de suas páginas.

No decorrer do texto, O Real Príncipe dos Príncipes Oriente menciona explicitamente quatro livros bíblicos, o que indica uma intertextualidade

[3] A escrita de Febrônio é deslizante, sua pontuação vacila e sua grafia, por vezes, não obedece à norma culta vigente do português. Optamos por manter a escrita o mais próximo possível da original, portanto permanecem os erros e as demais variações decorrentes das diferenças temporais.

significativa e nos orienta quanto às fontes que inspiraram o autor na construção de seu relato mitopoético. São eles: *Isaías, Apocalipse, Daniel e Gênesis*. Dentre esses, o *Apocalipse* – grafado *Apocalypse*, conforme o padrão da época – é o mais recorrente, com cinco menções diretas, seguido por Daniel, mencionado duas vezes. Já os livros de Isaías e Gênesis aparecem uma única vez cada. O livro bíblico mais evocado também é aquele que fornece ao escritor a maior parte do repertório imagético descrito pelo narrador, o Príncipe do Fogo. Mais que isso, os acontecimentos narrados em *As Revelações do Príncipe do Fogo* parecem convergir com as profecias contidas no *Apocalipse de São João*, às quais Febrônio agrega elementos e símbolos provenientes tanto dos demais textos bíblicos quanto de suas próprias vivências no Rio de Janeiro do início do século. Outras aproximações também podem ser realizadas entre os dois livros (*As Revelações do Príncipe do Fogo* e o *Apocalipse de S. João*), dentre as quais, o significado do título.

O último livro da Bíblia cristã apresenta o conteúdo de uma mensagem divina recebida por João e direcionada a sete igrejas cristãs do período arcaico. Foi escrito em grego, idioma do qual surge o termo apocalipse, utilizado popularmente no português como sinônimo de fim dos tempos ou "Grande desfecho da história" (Poel, 2013, p. 7). No idioma original, a palavra da qual deriva o vocábulo em português é *αποκάλυψις (apokálypsis),* que pode ser traduzida como "revelação". As traduções para o idioma inglês usualmente nomeiam o livro de João como *Revelations.* Fica evidente, então, a conexão entre o título do livro bíblico e o de Febrônio. Ambos são revelações e têm como função tornar pública uma verdade até então desconhecida. O primeiro foi escrito por João, narrado por ele e traz a palavra de Jesus Cristo; o segundo foi redigido por Febrônio Índio do Brasil e é narrado pelo Príncipe do Fogo. Os dois livros, o bíblico e o de Febrônio, compartilham do sentido de "Revelação" como posto pela tradição bíblica, que, de acordo com o *Harpers Bible Dictionary*, em tradução livre, se refere a um conhecimento que para ser entendido

> como "revelação" [no sentido de apocalipse], precisa se configurar como um conhecimento de poucos contrastado à ignorância de muitos, ou como um novo conhecimento contrastado à ignorância do passado (Achtemeier, 1985, p. 867).

Febrônio faz referências aos acontecimentos previstos em *Apocalipse*, aproveita seu vocabulário imagético e impregna suas revelações com todo o clima de fim dos tempos que também está presente no livro de São João. Alguns dos elementos do texto bíblico que também estão presentes no de Febrônio são: a perseguição de um dragão a uma parturiente; a derrota de Satã, figurado no dragão, por um guerreiro divino; o derramamento de taças que indicam acontecimentos escatológicos; a existência de criaturas bestiais que são servas do dragão, entre diversos outros. No entanto, o autor também ressignifica trechos bíblicos, subverte-os e instrumentaliza-os para a construção de sua própria mitopoética. Isto é, em seu esforço, ainda que não racionalmente deliberado, de criar, compreender e sistematizar uma apreensão do mundo que lhe fosse própria, Febrônio criou um "mito individual", uma narrativa que explica a si próprio e sua

cosmovisão. De acordo com Lévi-Strauss (1989, p. 32), a bricolagem é o *modus operandi* da mitopoética. Isso significa que para a composição de um certo conjunto, de um todo – que, no caso de Febrônio, era seu livro – o *bricoleur* pode dispor de materiais ou fontes, enfim, de um repertório extenso, porém heteróclito e limitado. Vê-se, portanto, inclinado a compor esse "todo" tendo como material fragmentos, resíduos de outros conjuntos. O composto mitopoético é realizado através de peças que apenas são ressignificadas à medida em que fazem parte de um novo conjunto. No caso de Febrônio, parte de seu repertório remete à Bíblia. Segundo Calil (2015, p. 102), Febrônio, em seu livro, realiza um

> laborioso processo de autorreconhecimento e libertação, uma verdadeira construção do Eu, no plano mítico, por um mulato pobre, muito inteligente, marginalizado, cumprindo pena no presídio da Ilha Grande.

A estrutura do texto apresenta uma recorrência: os capítulos de uma ou duas páginas em formato de *Ecce Homo* parecem se dirigir a elementos que compõem um santuário no céu chamado "Santuário do Tabernáculo do Testemunho", comunicando a vitória do Príncipe, duplo de Febrônio, sobre o dragão. No seguinte trecho a comunicação é feita às pedras do santuário, capítulo se inicia:

> Eis-me, ó pedras fieis do Santuario do Tabernaculo do Testemunho que há no Céo; já que, enthusiasmadamente na paz do bem tem beneficiado a minha creação vivente, verificando-se no templo da fé a obra do testemunho; deante do meu Sacro-Santo-Throno-vivo; eis a caridade de um acto supremo, o Santo Tabernaculo Vivo Oriente, apanhou entre os vivos de uma ilha o menino-vivo Oriente, o herdeiro de uma trombeta-viva que, scientifica tocando sem descanço noite e dia , a existência do seu eterno companheiro vindo do Sol nascente; neste Luzeiro benigno de virtude santa chegado, d'este fiel anjo-vivo na Puridade encarnado, recebem, o premio da benção divina […]" (Brasil, 1926, p. 2).

Neste capítulo e ao longo do livro, Febrônio se refere por diversas vezes ao fato de que uma ilha abrigou o "Menino-Vivo", outro duplo de Febrônio. A presença do Menino na ilha será recorrente em *As Revelações do Príncipe do Fogo*, trata-se de um evento fundamental na mitopoética de Febrônio, posto que um dos objetivos de seu livro é comunicar a todos os componentes do "Santuário do Tabernaculo" o fato de que o Menino foi reconhecido como o portador da palavra da divindade suprema, vide alguns excertos do texto como: "O Santo Tabernaculo-Vivo Oriente, apanhou entre os vivos de uma ilha o menino-vivo Oriente" (p. 10); "entre as muralhas de uma ilha encarcerado [está] o menino-vivo" (p. 18). Durante a escrita do livro bíblico do *Apocalipse*, João também estaria em uma ilha, a ilha de Patmos, exilado a mando do império romano. Febrônio Índio do Brasil, quando da visão do arcanjo Gabriel, também estava preso em uma ilha, encontrava-se, pois, no presídio de Dois Rios.

Após a pandemia de 1918, a descoberta do esquema da "União Brasileira" levaria Febrônio ao cárcere, onde faria contato com Gabriel. Por entre eventos dispersos apresentados pelo laudo psiquiátrico de Febrônio Índio do Brasil, composto pelo psiquiatra Heitor Carrilho mais de dez anos após a epidemia da espanhola, ecoa a seguinte frase "em 1918 teve gripe" (Carrilho *apud* Ferrari, 2013, p. 239). O fato ajuda a compor o documento talvez por sua relevância para fins clínicos, talvez por ser um dos poucos registros que se tem de Febrônio anterior aos anos de 1920. Dessa ligação circunstancial entre a Gripe Espanhola e a escrita d'*As Revelações* pode se ver emergir uma ligação de outra natureza. A leitura poética do texto de Febrônio pode indicar uma conexão simbólica entre a obra única do "Filho da Luz" e o terror da morte causada pela influenza.

4. O Príncipe do Fogo e a promessa do Juízo

Entre a evocação de imagens apocalípticas e as citações dos livros bíblicos, nota-se que o narrador se dirige aos elementos que compõem o "Santuário do Tabernáculo" como a anunciar uma recompensa que esses receberiam por terem sido fiéis ao Príncipe do Fogo. Isso é observável, por exemplo, no trecho em que ele promete abençoar as ilhas do santuário. As ilhas seriam merecedoras de recompensas porque "esperaram no poder da fé", serviram fielmente à "Creação vivente" e demonstraram um "testemunho idôneo" diante do "Sacro-Santo-Throno-vivo Oriente" (Brasil, 1926, p. 14). As ilhas são, também, especialmente importantes, pois em uma delas habitou o "Menino-vivo". Por serem, portanto, fiéis à divindade da qual Febrônio se dizia representante, o Príncipe lhes declara que as nuvens recebam "o premio [sic] da benção divina", promete-lhes o narrador:

> Acrescentar-vos-hei preciosas madeiras, suscitar-vos-hei fórmas esbeltas, legar-vos-hei outros tantos bens, usarei de muitas misericórdias com os teus habitantes, dobrar-vos-hei os teus encantos, no Santuario do Testemunho que há no Céo, registrar-se-há tuas simplicidades (Brasil, 1926, p. 14).

A ideia de que, por terem se mantido fiéis à divindade, os componentes do santuário seriam recompensados após a derradeira derrota de Satanás, parece remeter a uma das mais fundamentais ideias cristãs: a da recompensa após o Juízo Final. A evocação de imagens apocalípticas após a passagem por um momento guerra e peste (no caso de Febrônio, o mundo passava pela primeira grande guerra e pela pandemia da espanhola) não são exclusivas da experiência do "Filho da Luz".

É comum que, ao se pensar em uma sociedade dominada pelo medo evocado por narrativas e imagens de teor apocalíptico – nas quais representações visuais de dor e sofrimento se proliferam em abundância –, a Idade Média surja com maior frequência como referência imediata. Todavia, Jean Delumeau (2009), esclarece que, na verdade, durante a Idade Média, as artes se valiam menos desse imaginário do que se costuma atribuir ao pensamento desse período. Observa-se

que, no que diz respeito à representação dos santos, por exemplo, durante a maior parte da Idade Média, esses eram frequentemente representados como vitoriosos e não como sofredores, quadro que tende a mudar a partir do século XIV. Desse momento em diante, o imaginário da sociedade europeia se voltou com mais intensidade para as imagens de santos torturados, mártires em agonia e cenas de fim do mundo. Na verdade, os temores apocalípticos e o medo evocado por figuras de tortura "foram contemporâneos ao nascimento do mundo moderno" (Delumeau, 2009, p. 305). Para Delumeau:

> Em todo o decorrer da Idade Média, a Igreja meditou sobre o fim da história humana tal como foi profetizada pelos diferentes textos apocalípticos. […] Contudo, há unanimidade entre os historiadores em considerar que se produziu na Europa, a partir do século XIV, um reforço e uma difusão mais ampla do temor dos derradeiros tempos (Delumeau (2009, p. 304).

Entre 1400 e 1650, as cenas de martírio e as representações do Juízo Final foram estampadas nas pinturas das igrejas como nunca antes. Com o surgimento da imprensa e o aprimoramento das técnicas de gravura, as imagens que representavam os eventos do *Apocalipse* de S. João tornaram-se mais acessíveis, cópias de uma série de quinze xilogravuras feitas entre 1496-1498 pelo artista alemão Albrecht Dürer que representavam cenas do livro bíblico, por exemplo, tornavam-se populares.

Já com a proximidade do século XIV, a iconografia cristã sobre as imagens apocalípticas ficava cada vez mais rica e mais trágica. Já durante a Idade Moderna, os temas relacionados à agressão, à insegurança, ao abandono e à morte estiveram onipresentes no vocabulário imagético e literário dos europeus, fazendo-se presentes

> nas danças macabras assim como em *O triunfo da morte*, de Brueghel, nos *Ensaios*, de Montaigne, como no teatro de Shakespeare, poemas de Ronsard assim como nos processos de feitiçaria: umas tantas iluminações sobre uma angústia coletiva e sobre uma civilização que se sentiu frágil […] (Delumeau, 2009, p. 41).

No que diz respeito às referências ao *Apocalipse*, segundo Delumeau (2009, p. 309), os principais componentes das obras que se reportam a esse universo simbólico são:

> os anjos cujas trombetas anunciam à terra cataclismos terrificantes; a aparição sobre um arco-íris, do Juiz sentado em um trono resplandecente, com a espada na boca, cercado de animais fantásticos, de querubins, dos apóstolos e dos 24 sábios; a ressurreição da carne; o livro da vida e da morte; a separação dos eleitos e dos condenados, os primeiros entrando

> de manto branco na deslumbrante Jerusalém celeste, os demais precipitados nos tormentos do inferno.

O livro de Febrônio Índio do Brasil, publicado em 1926, também recorre a esse repertório para a construção de sua mitopoética. Todos os elementos citados por Delumeau como componentes do universo simbólico do qual se valiam as obras do início da Idade Moderna também estão presentes, em alguma medida, na obra única do homem que matou Alamiro e João.

Em *História do medo no Ocidente*, Delumeau (2009) esclarece que a recorrência de representações do Juízo Final, evocações do inferno e referências ao *Apocalipse* na Europa recém-moderna são sintomas de uma sociedade repleta de temor. Havia naquele contexto um generalizado sentimento de insegurança e de medo da morte. Enfim, a preocupação com os temas apocalípticos denuncia a situação de uma sociedade que se sentiu frágil. Delumeau explica ainda que a singular importância direcionada, naquele momento, ao Juízo Final e aos cataclismos que o deveriam preceder foi reforçada pelas desventuras seguidas que a Europa sofreria a partir da chamada "peste negra".

Hoje se pode fazer uma relação das desgraças que se abateram sobre o chamado "mundo ocidental" na transição entre o medievo e a Idade Moderna. Guerra e peste suscitaram um florescimento dos temas apocalípticos no imaginário coletivo. A peste negra marcou, em 1348, o retorno das epidemias mortais e, a partir de 1337, os reinos francês e inglês arrastariam a Europa para um conflito que se alastrou por cinco gerações de reis: a Guerra dos Cem Anos. A partir de então, as

> explosões periódicas de medo suscitadas pelas pestes até meados do século XVIII, as frequentes revoltas amplamente provocadas – ora pelo temor dos soldados ou dos salteadores, ora pela ameaça de fome ou do fisco – escandiram, como vimos, uma longa história europeia que se estende do final do século XIII aos começos da era industrial (Delumeau, 1999, p. 302).

Guardadas as devidas proporções e especificidades, cenário semelhante se desenharia mundialmente no início do século XX. Peste e Guerra fariam uma marcante aparição e impactariam drasticamente a cultura.

5. Febrônio: ecos do fim do mundo no Rio

Da semelhança entre as imagens das quais se vale Pedro Nava em suas memórias e a pintura de Poussin, uma feita na Idade Moderna e outra no início do século XX, pode-se ver a confluência nas construções imagéticas feitas historicamente sobre os diferentes períodos de peste.

A mitopoética de Febrônio Índio do Brasil, impressa por ele Nas *Revelações do Príncipe do Fogo*, é fruto de uma revelação mística, mas é, também, dependente da relação que o autor nutriu com a cidade em que habitava, o Rio de Janeiro, como estabelece Pedro Ferrari em sua tese *Mosaicos do Filho da*

Luz (2013). Em diversos aspectos, a cosmovisão de Febrônio se mostra íntima e, de certa forma, dependente das construções simbólicas que se fazia do Rio de Janeiro daquele período. A efervescente religiosidade popular da capital do Brasil e o clima de apocalipse evocado pelos acontecimentos catastróficos do início do século encontrariam terreno fértil em Febrônio, que sofria com suas catástrofes pessoas: a infecção pela espanhola e o cárcere.

As Revelações do Príncipe do Fogo oferecem muitas possibilidades de interpretação, é um livro hermético e incomum. A própria história de Febrônio é repleta de lacunas e divergências entre as narrativas registradas e construídas pelas múltiplas fontes documentais que tratam da vida desse curioso personagem. Sobre a relação entre a escrita de Febrônio e o temor da morte provocado pelo contexto do Rio de Janeiro do início do século XX, outras conexões podem ainda ser feitas, de modo que nesse artigo se buscou apontar apenas algumas formas de se adentrar o texto.

Após ser considerado o causador da morte de Alamiro Ribeiro e João Ferreira, ainda na década de 1920, Febrônio foi considerado alienado e, portanto, inimputável. Faleceu em algum momento da década de 1980, interno no mesmo local onde passou a maior parte de sua vida, o Manicômio Judiciário Heitor Carrilho, do qual fora o primeiro paciente. Seu livro despertou interesse, curiosidade e admiração de personalidades como o poeta e pensador Mário de Andrade, o crítico literário Prudente de Morais Neto, o historiador Sérgio Buarque de Holanda e o poeta suíço Blaise Cendrars. Estabelecida a infâmia do assassino autor, *As Revelações do Príncipe do Fogo* foi considerada uma obra maldita e condenada ao esquecimento, buscou-se recolher os volumes e destruí-los. Resta apenas um exemplar original conhecido que se encontra sob tutela do Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e compõe o acervo do que costumava ser a biblioteca pessoal de Mário de Andrade.

referências bibliográficas

ACHTEMEIER, Paul J.. *Harper's Bible Dictionary*. San Francisco: Harper & Row, 1985.

ALMEIDA, João Ferreira de. *A Bíblia sagrada contendo o velho e o novo testamento*. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 2007.

BERTUCCI, Liane Maria. A onipresença do medo na influenza de 1918. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 25, n. 42, p. 457-475, 2009.

BRASIL, Febrônio Índio do. *As Revelações do Príncipe do Fogo*. Publicado sem indicação de autor pela editora Monteiro & Borrelli, exemplar presente no Fundo Mário de Andrade, do Arquivo IEB-USP.

CALIL, Carlos Augusto. Aí vem o Febrônio. *Teresa*, São Paulo, n. 15, p. 101-116, 2014. Disponível em: http://dx.doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2014.98598. Acesso em: 30 sep. 2017.

DANTAS, Marta. *Arthur Bispo do Rosário*: a poética do delírio. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FERRARI, Pedro Felipe Marques Gomes. *Mosaicos do filho da Luz : Febrônio Índio do Brasil entre o crime, a redenção e o delírio*. 2013. 286 f., il. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2013.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1927.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

POEL, Francisco van der. *Dicionário da religiosidade popular*: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Nossa Cultura, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *A bailarina da morte*: a gripe espanhola no brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. Versão digital Kindle.

referências iconográficas

POUSSIN, Nicolas. BA praga de Ashdod, Nicolas Poussin, 1630. Óleo s/ tela. 148 cm × 198 cm. 1 imagem. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Peste_d%27Asdod_-_1630-1631_-_Nicolas_Poussin_-_Louvre_-_INV_7276_;_MR_2312.jpg. Acesso em: 14 jan. 2025.

Elucubrações sobre o conto "Colisão ou O espelho morto" (1964-1965), de Maura Lopes Cançado: a loucura vivida de dentro

Reflections on the Short Story "Colisão ou O Espelho Morto" (1964-1965), by Maura Lopes Cançado: Madness Lived from Within

Larissa de Almeida Corrêa
ORCiD: https://orcid.org/0009-0003-8389-8740
Lattes: https://lattes.cnpq.br/1041898010893590

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233593
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233593
Recebido em: 03/02/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
Corrêa, Larissa de Almeida. Elucubrações sobre o conto "Colisão ou O espelho morto" (1964-1965), de Maura Lopes Cançado: a loucura vivida de dentro. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 120-144, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233593. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233593. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

elucubrações sobre o conto "colisão ou o espelho morto" (1964-1965), de maura lopes cançado: a loucura vivida de dentro

Reflections on the Short Story "Colisão ou O Espelho Morto" (1964-1965), by Maura Lopes Cançado: Madness Lived from Within

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233593

Larissa de Almeida Corrêa[1]
Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, PR, Brasil.
https://orcid.org/0009-0003-8389-8740
https://lattes.cnpq.br/1041898010893590
larissacorrea@ufpr.br

[1] Mestranda em História pela Universidade Federal do Paraná. Especialista em Direito Penal e Criminologia pelo Instituto de Criminalística e Política Criminal e em Direito Público pela Fundação Escola do Ministério Público do Paraná. Graduada em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e em História, pela mesma universidade.

Resumo
Este artigo propõe discutir as aproximações entre a literatura, a linguagem e a loucura na escrita do conto "Colisão ou O espelho morto", da escritora mineira Maura Lopes Cançado, veiculado nos periódicos cariocas *Correio de Manhã* e *Jornal do Brasil* nos anos de 1964 e 1965, e posteriormente integrante da coletânea *O sofredor do ver* (1968). Como principais referenciais teóricos, utilizou-se Michel Foucault quanto à escrita de si, além da linguagem da loucura presente no teatro barroco do século XVII e no teatro e seu duplo de Antonin Artaud, buscando deslocar o arcabouço teórico à análise do conto, especialmente pelas ideias do "Pensamento do Fora" como espaço da linguagem de outros mundos possíveis. A partir disso, traçou-se o intercâmbio das ideias de Foucault com a de performance e leitura de Paul Zumthor. Concluiu-se que a literatura e a loucura constituem a vivacidade de "Colisão ou O espelho morto", cujos elementos abrem espaço para um vazio que não é preenchido pela escrita, mas perseguido até o seu limite na criação literária.

Palavras-chave
Maura Lopes Cançado. Loucura. Literatura. Linguagem.

Abstract
This article proposes to discuss the connections between literature, language and madness in the writing of the short story "Colisão ou O espelho morto" (Collision or The Dead Mirror), by the writer from Minas Gerais, Maura Lopes Cançado, published in the Rio de Janeiro periodicals *Correio de Manhã* and *Jornal do Brasil* in 1964 and 1965, and later included in the collection *O sofredor do ver* (The Sufferer of Seeing) (1968). As the main theoretical references, Michel Foucault was used regarding the writing of the self, in addition to the language of madness present in the baroque theater of the 17th century and in the theater and its double of Antonin Artaud, seeking to shift the theoretical framework to the analysis of the short story, especially through the ideas of "Thinking of the Outside" as a space for the language of other possible worlds. From this, the interchange of Foucault's ideas with Paul Zumthor's ideas of performance and reading was traced. It was concluded that literature and madness constitute the vivacity of "Collision or The Dead Mirror", whose elements open space for a void that is not filled by writing, but pursued to its limit in literary creation.

Keywords
Maura Lopes Cançado. Craziness. Literature. Language.

> O resto é a força que me atrairá de novo à vida tentando moldar-me a outra forma, quando renascerei bela, jovem, e ainda rosa: êste é meu destino vazio, tremendamente fútil, difícil – e sem salvação.
>
> *Maura Lopes Cançado. O sofredor do ver.*[2]

introdução

Maura Lopes Cançado ainda é uma escritora brasileira pouco conhecida, não obstante a maior difusão das produções acadêmicas sobre ela nos últimos anos. A extensão dessas publicações (dissertações de mestrado e teses de doutorado) decorre, em significativa parte, do resgate editorial de suas duas únicas obras, *Hospício é Deus* (1965) e *O sofredor do ver* (1968), publicadas, em uma versão "box", pela Editora Autêntica em 2015. Recentemente, no ano de 2024, a editora Companhia das Letras trouxe a público uma nova edição do livro *Hospício é Deus*, contribuindo para a maior visibilidade de uma escritora excluída do cânone literário.

Nascida em 1929, em São Gonçalo do Abaeté, pequeno município de Minas Gerais, Maura foi a nona de onze filhos. A família, social e politicamente influente, possuía grande projeção naquela cidade (Scaramella, 2010). Maura, filha de um importante fazendeiro, cresceu em uma fazenda e frequentou colégios de elite, o que, certamente, influenciou em sua educação e intelecto.

Aos quatorze anos, Maura tentou tirar o brevê de aviadora, ocupando espaços tradicionalmente frequentados por homens. Nessa trajetória, conheceu o jovem aviador com o qual se casou e com quem teve um filho, ao qual deu o nome de Cesarion. O casamento não durou muito tempo, separaram-se em 1945, o que coincidiu com a morte do pai de Maura (Scaramella, 2010).

Posteriormente, ao tentar retornar aos estudos no colégio de freiras "Izabela Hendrix", em Minas Gerais, Maura foi rejeitada em razão da condição de separada. Das leituras de suas obras, são bastante notórias as problematizações das relações de gênero do período, corporificadas na figura da dissolução do casamento, reverberando incisivamente na trajetória de Maura. Nos escritos localizados tanto no diário "Hospício é Deus" quanto nos contos, ela deixa claro as dificuldades sociais e interiores enfrentadas por contrariar o padrão matrimonial da época.

Segundo Scaramella (2010), após gastar parte substancial da herança, Maura decidiu ir para o Rio de Janeiro escrever. Durante a incursão na cidade, seus textos alcançaram o jornalista Assis Brasil, que, à época, era o responsável pela seção "O contista novo" do *Jornal do Brasil*, periódico de bastante projeção nacional à época. Maura inseriu-se nos círculos de sociabilidades da elite intelectual, compostos por outros jornalistas de bastante destaque, como Reynaldo Jardim e Ferreira Gullar, denotando um ciclo muito profícuo das vivências profissionais da jovem escritora. Entre 1958 e 1961, publicou alguns dos contos no suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, com alguns dos textos posteriormente reunidos na coletânea *O sofredor do ver* (1968) – , contribuindo, também como contista, no periódico *Correio da Manhã* (Rio de Janeiro).

Maura passou considerável parte de sua vida internada em hospitais psiquiátricos, sendo alguns desses internamentos voluntários: "Estou na seguinte

[2] CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor dovVer*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968, p. 63.

situação, eu que procurei o hospital espontaneamente, sem apelação", escreveu ela, em 13 de novembro de1959, no diário "Hospício é Deus" (Cançado, 2015, p. 50).

Os contos de Maura Lopes Cançado trazem inúmeras referências à sua trajetória: infância, períodos de internamento em hospitais psiquiátricos, loucura, maternidade, sexualidade e religiosidade, perfazendo o percurso criativo múltiplo e peculiar, fazendo-se presente a intertextualidade desses textos com as vivências relatadas no diário "Hospício é Deus" (1965), escrito à terceira internação da autora no Hospital Gustavo Riedel (Engenho de Dentro), no Rio de Janeiro.

No ano de 1972, um triste episódio marcou a trajetória da escritora e interrompeu suas publicações literárias. Em uma de suas internações, ela praticou homicídio contra uma colega de internamento e foi presa, sendo posteriormente considerada inimputável. Maura faleceu em 1993, aos sessenta e quatro anos, em decorrência de uma doença pulmonar crônica, afastada da escrita, dos amigos e da família.

Este artigo objetiva discutir as aproximações entre a literatura, a linguagem e a loucura na escrita do conto "Colisão ou O espelho morto", de autoria de Maura Lopes Cançado, publicado nos periódicos *Correio de Manhã* e *Jornal do Brasil* nos anos de 1964 e 1965, e posteriormente contemplado na coletânea *O sofredor do ver* (1968). A partir dos principais referenciais teóricos selecionados, será traçado o intercâmbio das ideias de Foucault, consistentes nas operações da linguagem, da loucura e da literatura, com a noção de performance e leitura do crítico literário e historiador suíço Paul Zumthor, buscando lançar luz à fluidez da dinâmica entre o leitor e o autor de um texto.

O conto "Colisão ou O espelho morto" é narrado em primeira pessoa e tem como protagonista uma mulher, que vive em um apartamento de andar térreo com outras três colegas. O conto, aparentemente alusivo ao período em que Maura residiu no Rio de Janeiro, centraliza os sentimentos de isolamento da narradora, que recorre ao seu próprio mundo imaginativo para lidar com as inquietações consideradas ameaçadoras e desencadeadoras da solidão de si mesma: "porque vivo sozinha em um mundo cada vez mais estranho, fantástico, monstruoso" (Cançado, 1968, p. 37). O texto focaliza a relação da protagonista, que raramente interage com ambientes exteriores ao apartamento, com o espelho, objeto que pode ser entendido como o encontro com sua imagem marcada pelo sofrimento, isolamento e sufocamento.

Em diversos momentos da narrativa, a personagem descreve os comportamentos e as interações pessoais com as três mulheres de seu convívio, denominando-as de "criaturas" (Cançado, 1968, p. 27).

Ao final do conto, a geóloga, uma das colegas de apartamento da protagonista, "assassina o espelho com uma pedrada" (Cançado, 1968, p. 41), tensionando os conflitos da narradora, que se dissolve na morte desse espelho: "aquêle belo rosto quase sempre triste, levou-me a admitir, em algum lugar, outros rostos, outras pessoas, outros mêdos, outras lágrimas" (Cançado, 1968, p. 41). Retornaremos ao conto na seção específica, após a apresentação das teorias componentes do arcabouço teórico deste artigo, buscando transversalizá-las à fonte selecionada.

Recentemente, no ano de 2024, chegou ao Brasil um compilado de palestras e textos inéditos de Michel Foucault, reunidos no livro "Loucura, linguagem, literatura". Nos escritos, o autor explora novos métodos de análise literária ao considerar as frementes aproximações entre a literatura, a linguagem e a loucura. A própria linguagem é entendida como literatura, transtornando-a (Foucault, 2024, p. 154). Nesse ponto,

incorporam-se ao artigo as teorizações sobre o "pensamento do Fora" e a "ausência da obra", ambas trazidas pelo teórico francês e adiante discutidas.

No escopo das problematizações trazidas por Foucault no capítulo 2 do livro intitulado "A literatura e a loucura", veremos a associação entre a loucura no teatro barroco do século XVII e no teatro e seu duplo exercido pelo intelectual francês Antonin Artaud (1896-1948).

Essas elaborações constituem o principal arcabouço teórico para o propósito deste artigo: vincular e problematizar o exercício da escrita e da literatura de Maura Lopes Cançado no conto "Colisão ou O espelho morto" com a emergência da loucura na própria linguagem literária, ou seja, na loucura como espelho da literatura (Foucault, 2024). Nas seções subsequentes, esse encadeamento ficará mais claro.

Na sequência, será tecida uma breve discussão sobre o conceito de "escrita de si" utilizado por Michel Foucault, diferenciando o tecido constitutivo dos *hypomnemata* das correspondências da Antiguidade ocidental, conectando essas ideias ao movimento de subjetivação de Maura Lopes Cançado nas relações consigo mesma e com o outro. A escrita epistolar trazida por Foucault e a escrita ficcional dos contos de Maura comportam diferenças substanciais, porém, na perspectiva da "escrita de si", há um fio condutor que as une no terreno da subjetividade e da imaginação.

Também serão comentadas as proposições de Anna Lowenhaupt Tsing trazidas no livro "O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo" (2022), deslocando para a escrita de Maura Lopes Cançado as ideias dos "encontros imprevisíveis", da "indeterminação" e da "precariedade", que significa, nas palavras da autora, "estarmos vulneráveis aos outros" (Tsing, 2022, p. 64).

A partir dos referenciais teóricos apresentados, o artigo prosseguirá para a específica análise dos desdobramentos da narrativa literária do conto examinado, investigando a aproximação da loucura de Maura Lopes Cançado, enquanto linguagem de corrosão interior e abertura ao "Fora", com a escrita de seu texto, isto é, com a arte da literatura, ampliando a discussão para a figura do espelho centralmente presente no enredo.

A partir do final do século XVIII, o regime de verdade médico e social apartou loucos e não loucos na perspectiva moderna de progresso, promovendo a separação entre a loucura e a razão, e segregando aqueles considerados indesejáveis socialmente. E se, por outro lado, buscando romper esses paradigmas hierarquizantes e excludentes, conferirmos potência de vida à loucura e à arte? Podemos reconhecer nas ruínas um terreno fértil para criarmos outras formas de existir?

O artista pode viver a sua obra? Quais são os limites perseguidos pelo vazio quando consideramos a loucura como autônoma da linguagem, mas atuante nela como espaço de subjetivação? Este artigo é uma tentativa de explorar, na escrita do conto de Maura Lopes Cançado, o mundo simultaneamente espinhoso e belo por ela criado e atravessado pelos reflexos duplicados da loucura. Não intenciono responder, de forma categórica, as indagações aqui propostas, mas transitar pelos limites da impossibilidade das problematizações e conceitos adiante trabalhados.

1. Foucault: a loucura como transgressão da linguagem na literatura

Entendendo a importância da digressão ao pensamento de Foucault para a compreensão das próximas seções deste artigo, optei por contextualizar os deslocamentos genealógicos do autor sobre a história da loucura, uma vez que ele direcionou uma significativa etapa de sua produção intelectual a historicizar as formas de loucura no Ocidente. Adverte-se, desde já, que Foucault jamais teve a pretensão de conceituar ou definir a loucura, e sim de compreender e indagar sua formação em momentos históricos distintos. Para ele, a constituição desse discurso está intimamente ligada às formas de pensar de determinada época histórica: discursos específicos em épocas específicas. Em "História da Loucura na Idade Clássica", de 1961, Foucault investiga a transição do saber sobre a loucura e a constituição do sujeito louco das épocas medieval e renascentista para o século XIX, quando as construções teóricas médicas e psiquiátricas conferiram à loucura o estatuto de doença mental.

"Não há cultura sem divisão" e "não há sociedade sem loucura" (Foucault, 2024, p. 84). Sob essas lentes teóricas, vê-se que a loucura não é algo orgânico e natural, e sim uma construção histórica. Pode-se pensar nessa mesma linha em relação à separação entre loucura e razão: ocorre em um momento histórico específico do ocidente, a partir de saberes e relações de poder delimitadas e variantes nas sociedades.

Recuando à transição da Idade Média à Idade Clássica (séculos XVII e XVIII) e problematizando as concepções da loucura na Modernidade (final do século XVIII e início do XIX), percebemos, nesse deslocamento, que o funcionamento, as dinâmicas, as estruturas e as práticas discursivas das sociedades determinaram o que é ou não a loucura, isto é, o "limite obscuro e indefinido que separa os loucos dos não loucos" (Foucault, 2024, p. 84), além das fronteiras derivadas de codificações excludentes fabricadas entre a razão e a desrazão. Desse modo, o conjunto das interrogações foucaultianas, na perspectiva genealógica, centraliza-se em problematizar essas separações no decorrer das sociedades, pois "a designação dos loucos constitui sempre uma função social específica" (Foucault, 2024, p. 84).

A loucura sofreu incessantes rupturas e transformações. Na Alta Idade Média e na Renascença (antes da época Clássica), ela não possuía o estatuto médico-psiquiátrico, como ocorrido posteriormente. Anteriormente à Época Clássica, a loucura era compreendia na dimensão cósmica e trágica, com a figura do louco centralmente como aquele que portava a verdade reveladora (Foucault, 2014, p. 11). Na literatura e no teatro, o louco ou o "bobo do teatro" eram aqueles que expunham a loucura da sensatez. Assim, a linguagem da loucura não era silenciada, e sim considerada mística ou profética.

No século XVII, diferentemente, a formação dos discursos é abalada pela "Grande Internação" (Foucault, 1978, p. 52), não revestida eminentemente de caráter médico, porém excludente. O louco foi destituído da caracterização de "portador da verdade", como outrora, e segregado socialmente por sistemas discursivos englobantes da miscelânea de indivíduos considerados indesejáveis: os "libertinos", "devassos", "ociosos" e outros enquadramentos estigmatizantes. A loucura, então reduzida à animalização, dissolve-se na desrazão atribuída às condutas ditas irregulares. No cenário da instauração da medicina (inicialmente não exercitante das práticas de internação), atribuía-se à loucura a ideia de um "não ser" e de delírio, concebendo-a como a "negatividade vazia da razão" (Foucault, 1978, p. 276). Nessa outra dimensão da

linguagem, confunde-se a loucura com outras formas desviantes de comportamento enquadradas na "desrazão". A finalidade do internamento era, portanto, corretiva.

Vemos, assim, que há uma permanente reatualização dos procedimentos de controle operantes nos discursos sobre a loucura. Na transição para a Modernidade (final do século XVIII e início do XIX), a lógica discursiva e normativa da separação entre loucos e não loucos foi acentuada – principalmente a partir de Philippe Pinel e William Tuke, isolando os loucos em espaços de internamento (asilos) cujos tratamentos sustentavam-se nas teorias médicas e psiquiátricas. Desenvolveram-se, a partir de então, teorias científicas legitimantes da invalidação dos discursos sustentadas na ideia de razão, operadas por meio de diversas instituições (Foucault, 2014, p. 12) e disciplinas (Foucault, 2014, p. 28): nessa nova "vontade de verdade" (Foucault, 2014, p. 14), integrante dos sistemas de exclusão que atingem o discurso, a loucura é objetivada no campo do saber médico e torna-se "doença mental". Nesse "princípio de exclusão", negou-se aos loucos o direito a ocupar lugar na história (Foucault, 2014, p. 10). A imagem do médico, nessa dimensão, atua na perspectiva da manutenção da censura (Foucault, 2014, p. 13).

Segundo Providello e Yasui (2013, p. 1520), o conceito de "ausência de obra", trazido por Foucault, advém das concepções da Idade Clássica que introduziram o silenciamento do louco: "[…] a loucura é uma codificação que leva ao silêncio. Os internos dos manicômios, *work houses* e hospitais gerais não tiveram a possibilidade de escrever a própria história, tampouco de serem ouvidos". A loucura, nesse viés, é uma linguagem interdita que nada diz.

Por outro lado, na Idade Clássica, o "desatino" – espaço mais amplo que a loucura, englobante de tudo aquilo compreendido externamente à razão, ou seja, a desrazão – retorna à dimensão artística e literária, tornando-se uma "linguagem que abole a história", rejeitando a objetivação racional normatizada pelos processos médicos e psiquiátricos. Ocorre a abertura, por assim dizer, a novas formas de linguagem transgressoras das imposições codificadas, criando outros mundos possíveis. Foucault confere especial atenção aos trabalhos de Nietzsche, Sade e Artaud, que, pela conjunção da arte e da loucura, refutaram a apropriação da loucura pelo saber médico. A linguagem desses autores, para Foucault, é de "grito e furor" (Foucault, 1978, p. 578).

A psicanálise, com Freud, modifica o cenário da Época Clássica e retorna à ideia de "escuta" do louco. Ocorre o distanciamento do silenciamento outrora desenhado e a reconstrução do diálogo. Na aula inaugural do Collège de France, "A ordem do discurso", de 1970, Foucault claramente problematiza essa nova formatação naquilo que ele define como sistemas de interdições do discurso (Foucault, 2014, p. 9). No texto "A Loucura, a Ausência da Obra", Foucault mostra que, a partir de Freud, a loucura torna-se uma "linguagem dupla" – a palavra envolvente em si própria – uma não linguagem (Foucault, 2006, p. 215-216).

Adianto que este artigo propõe a compreensão da linguagem poética de Maura Lopes Cançado exatamente no aspecto foucaultiano de "grito e furor", e não sob as perspectivas de "delírio" ou insanidade tal qual afirmadas na Época Clássica. Não obstante a inserção da escritora nos espaços manicomiais e a atribuição de diagnósticos clínicos sobre suas condições psiquiátricas, conforme por ela discorrido no diário *Hospício é Deus* (1965), veremos que sua escrita não se limita e nem se esgota na linguagem do interdito e do silenciamento, e sim na perseguição do vazio inominável que a atravessa. No conto selecionado, o vazio não se manifesta na transfiguração ou representação das vivências e impressões de Maura, mas é experimentado externamente

à pura e simples dimensão da loucura, conectando a arte nela mesma nesse conflituoso território.

A configuração histórica e discursiva da loucura está, indubitavelmente, ligada à linguagem em suas mais variadas instâncias, sendo uma delas a literatura. A linguagem, nesse sentido, também pode ser um significante de transgressão do sujeito pelas "artes da existência", que Foucault conceitua como sendo:

> […] práticas refletidas e voluntárias através das quais os homens não somente se fixam regras de conduta, como também procuram se transformar, modificar-se em seu ser singular e fazer da sua vida uma obra que seja portadora de certos valores estéticos e responda a certos critérios de estilo (Foucault, 2023, p. 16).

É nessa conjuntura que Foucault explora a temática da moral e de seus códigos. Por moral, ele entende "[…] um conjunto de valores e regras de ação proposto aos indivíduos e aos grupos por intermédio de aparelhos prescritivos diversos, como podem ser a família, as instituições educativas, as Igrejas" (Foucault, 2023, p. 32). Segundo o autor, tais valores e regras podem ser instaurados de forma explícita ou difusa, ou seja, não obedecem necessariamente a um modelo facilmente identificável e ordenado.

A estrutura moral de regras e valores, embora indissociável da experiência do sujeito (entendendo experiência como algo que pode e deve ser pensado), não impreterivelmente modela comportamentos em conformidade a ela. Isso porque o sujeito estabelece relações consigo próprio, conferindo diferentes sentidos às normas sociais insculpidas em suas práticas. Assim, o sujeito pode se relacionar de formas complexas e diversificadas com o código moral, empreendendo, segundo Foucault, um "trabalho ético" (Foucault, 2023, p. 34-35) sobre si mesmo, uma vez que "não existe conduta moral que não implique na constituição de si mesmo como sujeito moral sem os 'modos de subjetivação', sem uma 'ascética' ou sem 'práticas de si' que as apoie" (Foucault, 2023, p. 36).

Como vimos, a loucura e o insano despertaram, em diversos momentos históricos, a fascinação artística. No caso da conexão com a literatura, que também se modifica no decorrer do tempo, há "um vínculo de imitação e reduplicação" (Foucault, 2024, p. 85). Foucault (2024) denomina esse "duplo" como "dualidade compartilhada", ou seja, como a formatação da loucura no próprio interior da linguagem, diferentemente do observado na separação entre a loucura e a razão nas sociedades ao longo do tempo, as quais situaram a loucura no campo da diferença.

Iniciemos com a ideia da loucura no teatro barroco. Nessa expressão artística da primeira metade do século XVII, vê-se o curioso movimento entre a loucura e a potência da morte (ou da experiência de quase morte) no espaço trágico do palco (Foucault, 2024, p. 92), associando a loucura à ilusão. Vejamos a dinâmica do teatro barroco nas palavras de Foucault: "o louco faz o mundo que o rodeia vestir a máscara de seu delírio. E quem resiste à sua loucura é reconhecido, no mesmo instante, como louco. E depois o próprio louco aparece mascarado para os outros" (Foucault, 2024, p. 93). Incide sobre o personagem herói um "mundo de confusões, disfarces, desordem, falsa morte e quase ressurreição" (Foucault, 2024, p. 94).

Nesse ponto, há uma atuação da própria loucura, "um segundo teatro no interior do primeiro" (Foucault, 2024, p. 94-95), sendo que esse segundo teatro, ampliando o primeiro, apresenta-se de forma mais lúdica, a fim de que apareça uma

verdade e um mundo intransponível. Assim, o funcionamento da loucura ocorre no "espelho da linguagem", duplicando-a e reduplicando-a.

Deslocando a análise da loucura para o teatro contemporâneo, aqui exemplificado com Artaud, Foucault (2024) entende que não há uma representação da loucura, como acontece com o teatro barroco, mas a "loucura vivida de dentro" (Foucault, 2024, p. 96). Interrogo: então a loucura ocorre no interior da linguagem?

Para Artaud, o misticismo incide sobre a vida, circulando com o teatro. Artaud manifestava, no teatro, o sentimento de vazio decorrente de sua própria loucura: "o teatro e seu duplo estava situado no interior do mal que ele sofria" (Foucault, 2024, p. 97). E sobre esse vazio sentido pelo artista francês, o autor complementa:

> Ora, esse vazio, que jamais pode ser abolido e deixa toda linguagem em um suspenso derrisório, também é experimentado como algo que vem do mundo; é o vazio das coisas, das instituições, das culturas, de todas as palavras escritas, muito além de toda memória. É o deserto reinante (Foucault, 2024, p. 97).

Mas Artaud desejava percorrer esse vazio, e não fugir ou escapar dele, desejava deparar-se com o próprio limite do vazio. Até onde esse vazio conduziria? O teatro, de forma atemporal, assume uma linguagem violenta, direta e real, afastando-se da ideia de representação, tão difundida à época do teatro barroco. Nessa linha, o vazio também instaura uma relação diferente com o espectador, pois as cenas ocorrem simultaneamente e são percorridas pelo olhar (Foucault, 2024, p. 99).

É possível tecer concomitantes conexões do texto de Maura Lopes Cançado com esses dois exemplos trabalhados por Foucault. Porém, antes disso, importante trazer brevemente outra perspectiva teórica, a de Paul Zumthor, no livro "Performance, recepção, leitura" (2012).

O crítico literário e historiador suíço, em sua pesquisa, propôs um trabalho de entrelaçamento interdisciplinar para a análise e contato com a literatura, a fim de superar o preconceito literário (Zumthor, 2012, p. 9). Conjurando a concepção de performance, o autor oferece uma perspectiva multivalente da literatura, equiparando-a ao teatro: "toda literatura não é fundamentalmente um teatro?" (Zumthor, 2012, p. 18).

Para Zumthor (2012), a performance, a recepção e a leitura são indissociáveis, sendo incabível separar o leitor do autor. O leitor não é um mero receptor da obra, mas está envolvido com a produção e conferição de significados dados ao texto, de modo a transpor as limitações tradicionais desenhadas a respeito do que é um autor e do que é um leitor.

É uma reflexão teórica interessante que possibilita mobilizar as propostas de Foucault no teatro de Artaud e as reverberações do espetáculo, do vazio a ser perquirido até o seu limite, no espectador. Isso porque Zumthor (2012), colocando-se no ponto de vista do leitor, também afirma que o corpo exerce um papel fundamental na leitura e na percepção do literário. Trata-se, aqui, do corpo na dimensão material, na interação com o texto e, mais que isso, na reação experimentada do leitor ao estabelecer contato com a leitura, isto é, ao experienciar prazerosamente o texto em sua forma vívida, capaz de suscitar os mais diversos sentimentos: "meu corpo é a materialização do que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo" (Zumthor, 2012, p. 23).

Pensando conjuntamente as ideias de Zumthor e o teatro e seu duplo de Artaud, vemos que oferecem campos de recepção-imbricação no tocante ao público: primeiro, o leitor; segundo, o espectador do teatro. Utilizei a expressão "recepção-imbricação" assentada no entendimento de que, ao atingir o espectador ou leitor, ocorre uma dupla imbricação no campo imaginativo.

Suponho, nesse sentido, que a literatura, a leitura e o teatro estão situados no horizonte da descontinuidade. Não se trata simplesmente de um jogo de significantes e de significados difundidos e exteriorizados pelo autor literário ou pela composição teatral.[3] Indago: o itinerário do vazio, que encontra no teatro um meio para percorrer seu limite, no sentido defendido por Artaud, também pode ser percorrido pelo próprio "espectador-leitor"?

Nesse terreno, a manifestação do corpo, tal como explica Zumthor (2012), desempenha papel fundamental na percepção de sentimentos. Assim, o "espectador-leitor" pode ser entendido não como mero apreciador distanciado da obra artística ou literária, mas instigado a sentimentos multifacetados e ambivalentes que, nesse emergir, fundem-se ao enunciador do discurso. Foucault afirma que "Artaud compromete a própria existência do espectador" (Foucault, 2024, p. 100).

No teatro de Artaud, como ensina Foucault (2024), a representação desaparece. Não há pretensão de preenchimento do vazio, e sim sua reabertura.

O livro *O cogumelo no fim do mundo: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo* (2022), de Anna Lowenhaupt Tsing, concentra as abordagens na possibilidade de reinvenção nas paisagens destroçadas pelo capitalismo, proposta teórica cujo deslocamento intenciono neste artigo. Tsing não objetiva vislumbrar a utopia das novas possibilidades emergentes na destruição, mas localizar nessa conjuntura oportunidades de modos de vida resistentes às ruínas. Tsing ainda sustenta que a destruição capitalista, apesar de inegável, não significa o fim, mas a abertura ao florescimento da "contaminação", porém não como algo negativo, mas como a oportunidade de formação de novos agenciamentos inter-relacionais emergentes no encontro com o outro (Tsing, 2022, p. 77). Para ela, "não estamos no controle, nem de nós mesmos" (Tsing, 2022, p. 64) e a fluidez dos encontros imprevisíveis nos transformam na indeterminação, na incerteza e na vida possível. Nas palavras da autora, "somos jogados em agenciamentos instáveis que nos refazem e também transformam nossos outros" (Tsing, 2022, p. 64).

No caso da loucura, emerge o território infinito de possibilidades de criação artística das mais variadas vertentes, sendo uma delas a literária, (re)ativando a imaginação e transgredindo a linguagem, pois é a imprevisibilidade e a descontinuidade que percorrem a escrita.

É isso o que se observa na escrita do conto de Maura Lopes Cançado: a reinvenção de si, dos outros e de novas formas de vivenciar aquele presente, escapando à desrazão puramente entendida como a loucura médica. O vazio refaz e transforma.

2. escrever: uma abertura de si mesmo ao outro

No texto "A escrita de si", Michel Foucault recua aos aspectos da escrita na época imediatamente anterior ao cristianismo. A escrita, entendida como técnica das

[3] Refiro-me ao teatro contemporâneo de Artaud.

"artes da existência", era um "adestramento de si por si mesmo", um treino de si (Foucault, 1992, p. 132). Foucault condensa sua análise nos séculos I e II e na escrita eitopoética, termo emprestado de Plutarco (46 d.C.-120 d.C.), trazendo os exemplos de escrita dos *hypomnemata* e das correspondências.

Os *hypomnemata* "podiam ser livros de contabilidade, registros públicos, cadernetas individuais que serviam de lembrete. Sua utilização como livro de vida, guia de conduta parece ter se tornado comum a todo um público culto" (Foucault, 2006, p. 147). Ainda sobre a escrita do *hypomnemata* e seu modo na subjetivação do discurso, Foucault diz que:

> Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tinha sido testemunha ou cujo relato se tinha lido, reflexões ou debates que se tinha ouvido ou a que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas (Foucault, 1992, p. 135).

Para além da dimensão da consciência, era prescrito que os *hypomnemata* deveriam ser utilizados no nível da ação, ou seja, "profundamente implantados na alma" (Foucault, 1992, p. 137). Segundo Foucault (1992), não se trata de uma "escrita de si" destinada a desvendar ou interpretar o oculto, mas sim de atentar-se ao que já está dito, visando à constituição de si.

Apesar de não ser considerado propriamente uma "escrita de si", Foucault (1992) explica que os *hypomnemata* direcionavam-se mais especificamente à reflexão do passado, possibilitando o desvencilhamento da alma com as questões do futuro.

As correspondências, por sua vez, diferem-se dos *hypomnemata*, pois significam "algo mais que um adestramento de si próprio pela escrita" (Foucault, 1992, p. 149), dando também lugar a exercício pessoal (Foucault, 1992, p. 145). Ou seja, nessa dupla função assumida pelas correspondências, a carta opera sobre aquele que a escreve (pela escrita) e sobre quem a recebe (pela leitura).

A escrita, enquanto "cuidado de si", era preocupação fundamental da Antiguidade greco-romana. Por meio do exercício de escrever, o sujeito reelaborava a si próprio e possibilitava o acesso aos textos por outras pessoas, compondo duplamente a subjetividade.

Foucault (1992) também destaca o viés do "estar presente" manifestado pela carta, isto é, ao escrever, relatar o cotidiano, os pensamentos, fracassos, conquistas, aquele que escreve se mostra presente ao destinatário. Ao ser entendida também como introspecção, a carta pode significar, nos dizeres de Foucault, "uma abertura de si mesmo que se dá ao outro".

3. "Tudo se agravou mesmo depois da morte do espelho": conto "Colisão ou o espelho morto", de Maura Lopes Cançado

E de que modo essas teorizações e discussões transversalizam a obra de Maura Lopes Cançado? Adianto que não tenho a pretensão de prescrutar e decifrar o "oculto" ou a "verdade" na escrita da autora, e sim entender seu discurso enquanto um acontecimento manifestado pela articulação da linguagem com a literatura. Baseio-me,

assim, nas lentes teóricas foucaultianas do "princípio da descontinuidade", pensando a partir do discurso, e não buscando o desvendamento do oculto (Foucault, 2014, p. 49).

A obra de Maura Lopes Cançado, sem dúvida, é atravessada pelas conexões entre a loucura e a literatura manifestadas na linguagem, porém não se encerra nos espaços manicomiais ou nas perspectivas moldadas pelos tratamentos médicos que lhe foram atribuídos durante grande parte de sua vida, nem "refletem" ou "reproduzem" o campo imaginativo. Muito pelo contrário: trata-se de uma abertura ao novo.

Como introdutoriamente dito, selecionei para discussão o conto "Colisão ou O espelho morto", publicado no jornal *Correio da Manhã* em 1964 e no *Jornal do Brasil* no ano seguinte. O conto também compõe a obra literária *O sofredor do ver*, publicada originalmente em 1968 e da qual foram retirados os excertos da narrativa literária discutida nesta seção.

"Colisão ou O espelho morto" pode ser considerado um conto que aborda as vivências da autora externamente ao espaço manicomial. A narrativa não está ambientada no interior do hospício, como ocorre no conto "Introdução a Alda", por exemplo, protagonizado pela personagem extraída do convívio de Maura em uma de suas internações e no qual a temática da loucura e da esquizofrenia faz-se presente.

Aqui, vale ressaltar as indagações à ideia de "ausência de obra" sustentada por Foucault. A "ausência de obra", como visto, pressupõe a linguagem interdita da loucura decorrente do silenciamento imposto historicamente. Porém, "o artista louco não produz, também, sua obra?" (Providello; Yasui, 2013, p. 1522). De que forma, então, a loucura se conecta à arte?

No conto "Colisão ou O espelho morto", há uma aparente alusão às vivências de Maura Lopes Cançado no período em que esteve no Rio de Janeiro, externamente aos hospícios, e residia em um apartamento com outras três mulheres. A partir disso, a protagonista descreve o espaço íntimo do apartamento como "um pouco escuro" e afirma que não costuma sair muito de casa (Cançado, 1968, p. 37).

O título do conto, que agrega a palavra "espelho", pode remeter às elaborações de Foucault sobre o teatro barroco e o teatro e seu duplo de Artaud, porque o espelho é um elemento muito presente na linguagem literária que envolve a loucura.

Entendo que as noções relacionadas ao teatro e seu duplo de Artaud, e não aquelas pertencentes ao teatro barroco, podem ser mais adequadamente aplicadas aos escritos de Maura, isto é, pelo viés da aproximação da loucura enquanto corrosão interior intrínseca à literatura. Maura Lopes Cançado não "representa" o seu mal; muito pelo contrário, ela o vive, o disseca e persegue os limites do vazio que sentia pela solidão sofrida desde a sua infância, sentimento potencializado pelos espaços hospitalares:

> Desde menina êste encarceramento me sufoca, minha coragem foi sempre formada do desejo de evasão, o desespêro de fuga deu-me forças até hoje. Ignoro mesmo se existe um lugar onde se movam pessoas, e esta dúvida pode ser a causa da crescente inquietação que me domina, pois ameaça ruir minha única esperança. Não: tudo se agravou mesmo depois da morte do espelho (Cançado, 1968, p. 37).

Já no início da narrativa, é evidente a dor, a angústia e o vazio vivenciados pela protagonista. No decorrer do texto, a escrita se volta ao espaço íntimo, o de um apartamento de andar térreo, onde a personagem mora com outras três mulheres, as

quais denomina de “criaturas”. A definição satírica torna-se constante nas linhas do conto e mescla-se com o sentimento de deslocamento e solidão da protagonista.

A personagem descreve as percepções da relação fantástica e ameaçadora com as mulheres com as quais convive no espaço privado: “Falam demais, andam constantemente armadas, usam com ferocidade os dentes” (Cançado, 1968, p. 38). E acrescenta:

> Apesar dêste detalhe, uma delas deixou crescer vasto bigode, que a tornou um pouco mais simpática, ocultando-lhe as prêsas fortes, ameaçadoras. Ao levantar-me de manhã para ir à cozinha fazer meu café, encontro-a, articulando a possante mandíbula, no trabalho pertinaz da primeira refeição. Cumprimento-a delicadamente, esforçando-me em parecer afável. Tenho por resposta o rosnar ameaçador de como se protege a caça. Nem sempre consigo tomar até o fim meu café (Cançado, 1968, p. 38).

Embora evidentemente aborde temas como solidão e angústia existencial, o percurso da narrativa não é delirante e tampouco dissolvido na loucura. Compreender o conto por esse olhar seria replicar as teorias reducionistas associantes da loucura à insanidade, tal como o silenciamento da Época Clássica e as construções médicas da Modernidade. A escrita dos contos de Maura Lopes Cançado, e especificamente em “Colisão ou O espelho morto”, pode ser lida à luz do “pensamento do Fora”, ideia retomada, por Foucault, do escritor francês Maurice Blanchot (Providello; Yasui, 2013, p. 1523). No texto “O pensamento do exterior”, publicado originalmente na revista “Critique” em 1966, Foucault refuta as concepções da filosofia tradicional ocidental. Partindo da análise de Maurice Blanchot, ele afirma que, na literatura moderna, o sujeito desaparece e enuncia-se no vazio da linguagem (Foucault, 2000, p. 122), contrapondo, portanto, a totalização da linguagem.

O pensamento do Exterior (ou do Fora) conecta-se à loucura, mas não consiste na loucura em si mesma (Providello; Yasui, 2013). Isso quer dizer que o pensamento do Fora diferencia-se da loucura propriamente dita, pois consiste em uma ida e volta ao exterior: “enquanto o pensador do Fora se relaciona com a desrazão em um vaivém, o louco é preso ao Fora, expõe-se totalmente e sem volta” (Providello; Yasui, 2013).

À luz dessas proposições, compreendo Maura como uma “pensadora do Fora” que se relaciona com o movimento de ida e volta ao exterior. Ela não se prende em um caminho sem volta, principalmente porque, na linha tênue entre a loucura e o Fora, Maura conecta-se à linguagem da arte e retorna à materialização da escrita fictícia não imbricada ao delírio, mas na construção proposital do enredo e das personagens. O texto é envolvido por metáforas utilizadas enquanto recursos ficcionais destinados ao fazer arte: não há uma entrega à loucura, “pois o fazer arte, por mais que se relacione com uma dimensão desarrazoada, é um trabalho de razão” (Providello; Yasui, 2013, p. 1525), na subversão do pensamento aos modelos psiquiátricos enquadrantes da desrazão e da doença mental.

No conto examinado, diante da ameaça fantástica e perturbadora, pela qual converteu literariamente personagens humanas em figuras zoomórficas, a protagonista de Maura recua ao seu espaço íntimo: a cama e os cobertores. A outra colega de apartamento, futura geóloga, deposita pedras na cama da protagonista:

> Pedras personalíssimas, quase vivas, que já me tomam metade do leito. Encolho-me sob os cobertores, as pedras ocupando sempre mais espaço, atiradas pela intrépida criatura: mecânica-rápida-organizada. Gostaria de impedir que meu corpo se expusesse diariamente a essas pedradas (Cançado, 1968, p. 39).

A narradora refere-se às colegas de apartamento como "três horrendas criaturas" (Cançado, 1968, p. 41). É nítido, assim, o desconforto provocado pela convivência com outras mulheres cuja troca solidária inexiste. A desfiguração proposital dos humanos e dos objetos constitui fantasticamente o incômodo provocado na protagonista, espelhado e duplicado no leitor:

> Encolho-me no apartamento, sofrendo a presença das três horrendas criaturas. Gostaria de viver sozinha, ou pelo menos possuir um quarto, onde não me atormentassem tanto. Móveis animados passeiam o dia todo pelo aposento. Ouço ruídos esquisitos (Cançado, 1968, p. 41).

A parte final da narrativa de "Colisão ou O espelho morto" é desdobrada na destruição do espelho pela personagem geóloga, colega de apartamento, que "assassina" o espelho:

> Tudo se tornou demais difícil depois do crime da futura geóloga, assassinando o espelho com uma pedrada. Considero êsse crime a maior desgraça em minha vida, inútil, calada, vazia. Foi o espelho a única criatura humana que conheci. Desde a infância habituara-me a êle e não havia como temê-lo. Vê-lo diariamente, minha grande aventura (Cançado, 1968, p. 41).

O violento estilhaço e o fim do objeto faz com que a protagonista não possa mais ver a si mesma, a única figura humana que diz ter conhecido, já que todas as outras com as quais convivia eram "criaturas" – designação para as mulheres de seu convívio ameaçadoras – e tudo ao seu redor também era ameaçador. Podemos aqui pensar na constituição do duplo: a loucura, enquanto espaço literário, investida na própria Maura Lopes Cançado, mas não como transmutação da linguagem, e sim como a linguagem nela própria. O espelho da protagonista possibilitava a duplicação de si mesma, perfazendo o movimento de sobrevivência às agruras do isolamento e da loucura. Para Foucault:

> Vê-se porque a loucura exerce sobre a literatura a sabida fascinação e por que a literatura sempre reconhece nela o tema do espelho. É que a loucura é de fato o espelho da literatura, o espaço fictício que reflete a própria imagem dela (Foucault, 2024, p. 104).

Em seu texto e no próprio ato de escrever, Maura Lopes Cançado escapa à noção de representação da literatura. Do mesmo modo que o teatro e seu duplo de Artaud, a escrita de Maura não está situada no interior da literatura, isto é, no "teatro dentro do teatro" da época barroca. No conto, há uma transgressão da fala, uma ruptura

aos códigos normativos da cultura que divide loucos e não loucos, eis que todos – a criatura, os objetos inanimados e a protagonista – integram o mesmo mundo, afastando as fronteiras fabricadas entre a loucura e a razão, ou entre a desrazão e a razão. Maura faz de sua loucura o espelho da própria linguagem e força a literatura a retornar ao que ela é. O "teatro da alucinação" costurado por Maura, que percorre o vazio até o seu limite e, simultaneamente, constitui a derrota e a angústia, consiste também em uma abertura para o Fora, concebendo este exterior como espaço de criação e transgressão dos paradigmas codificadores dos modelos de comportamento de sua época, incluindo aqui a literatura médica da razão herdada da Modernidade. Apesar da sordidez da vivência do apartamento, a personagem de Maura não empreende fuga daquele espaço. Ao enfrentá-lo, o mundo da loucura que espelha a literatura – o espaço fictício – , ganha contornos duplos e a loucura torna-se o espaço de fantasia para a literatura, e não o contrário.

Nesse vazio experimentado por Maura e a personagem do conto, também imprime-se a noção de força. Peter Pál Pelbart, no livro "Da clausura ao fora da clausura: loucura e desrazão", de 1989, traz a conceituação de força elaborada pelo filósofo alemão Friedrich Nietzsche. O Fora, então, passa a ser compreendido como uma pluralidade de forças que se definem pelas diferenças entre elas. Nietzsche nomeou essa relação de forças, o Entre-forças, como "Vontade de potência" (Pelbart, 1989, p. 122).

O mal e a angústia de Maura encontram na literatura, assim como Artaud encontrou no teatro e seu duplo, um espaço fictício no território da relação entre as forças constitutivas da subjetividade, não para expurgar o mal e a loucura, mas para mantê-los nessa "vontade de potência". Esse vazio não compreende a um nada recoberto pela ficção. Nesse sentido:

> Em Artaud, o teatro consiste em conferir um espaço ao seu mal, reproduzi-lo invertido; dar ao colapso central de sua alma um corpo (ou melhor, milhares de corpos) e ele próprio dançar, nos limites desse espaço, a dança de sua perseguição. De maneira que esse empreendimento não se destina de modo nenhum a conjurar sua loucura, fazê-la sair, como diríamos, mas manter-se nela e mantê-la com muito esforço (Foucault, 2024, p. 101).

Na dança espiral e indissociável da loucura com a literatura, o movimento do espelho é a loucura literária intrínseca à linguagem: Maura vive sua própria literatura. A ausência e o vazio integram o próprio jogo da linguagem, não direcionado à interioridade ou à decifração do oculto, mas a essa abertura ao exterior. Outros espaços, outras possibilidades. Na precariedade também prosperam novos agenciamentos pela contaminação com o outro (Tsing, 2022), incluindo também o leitor.

"Colisão ou O espelho morto" suscita no leitor um misto de angústia, desespero e prazer pela construção da situação tal como ela é, não apenas no sentido psicológico, mas também na gama de sensações corpóreas, na mesma perspectiva esboçada por Zumthor (2012). O lúdico abre espaço para o que, até então, era indizível, materializando-se nas sensações físicas.

Maura não busca o não dito, o indecifrável ou o oculto. Não é a loucura que impulsiona a criação de sua obra, como representação ou expressão do vivido em sua interioridade. A escritora é atravessada pela loucura enquanto linguagem, porém

experimenta a ida e volta ao espaço exterior da criação. Maura irrompe em uma literatura gritante, assim como comenta Foucault sobre Artaud:

> […] quando toda linguagem discursiva é instada a se soltar na violência do corpo e do grito, e o pensamento, deixando a interioridade falaz da consciência, se torna energia material, sofrimento da carne, perseguição e dilaceramento do próprio sujeito. (Foucault, 2000, p. 223).

Nesse ponto, loucura e doença mental distanciam-se, e seria equivocado afirmar que a literatura e a loucura são aparentadas. Maura parte do que existe, de seu mundo, tal como os *hypomnemata* investigados por Foucault, porém não como enunciadora de um discurso apartado da obra; ela não está presa em uma linguagem: "trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer" (Foucault, 2000, p. 268).

Ao mesmo tempo, o processo de subjetivação operado por meio da escrita de si, utilizando a ferramenta teórica das correspondências trazidas por Foucault, expressa a reinvenção de Maura enquanto sujeito e o exercício de constituição de si própria e do outro, também colocando-se pelo olhar desse outro: a sociedade, a cidade ou as mulheres com as quais convivia no apartamento. Segundo Foucault (1992, p. 150), "escrever é pois mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro". Ao abrir-se ao vazio e ao exterior, fazendo da loucura o espaço de jogo da literatura, Maura também abre-se ao outro.

conclusão

Maura Lopes Cançado utiliza a "escrita de si" de forma muito singular. Na escrita do conto "Colisão ou O espelho morto", a autora mobiliza vivências, medos, inquietações e o luto pela dissociação de si na quebra do espelho, elemento que, nos termos comentados por Foucault (2024), é marcante na temática da loucura dos palcos teatrais e da literatura. Observo possibilidades múltiplas de vinculações dos aspectos da escrita da autora, assim como do ponto de vista do leitor, às abordagens de Foucault quanto à loucura operante no teatro e seu duplo de Antonin Artaud.

No conto, a protagonista não experimenta somente o distanciamento de si. Nesse encontro com o Fora, o exterior, abre-se espaço para novas formas de elaboração das relações consigo e com os outros: é um vai e vem a esse Fora. Podemos também concluir que a peculiaridade da escrita de Maura no conto não é transmutada na escrita, mas vivida a partir desse Fora e do jogo do "Entre-forças", gritando o inominável e escapando à linguagem codificadora e excludente de sua época, herdeira das concepções psiquiátricas e divisórias do século XIX. Considero Maura uma pensadora do Fora, inclinando-se às perspectivas de Artaud quando este percorre o vazio ao qual jamais poderá escapar e abolir, mas é tensionado.

A literatura e a loucura constituem, por meio de suas variadas e intensas formas de manifestação, a linguagem e a vivacidade de "Colisão ou O espelho morto". As colegas de apartamento da protagonista de Maura, a interação entre o ambiente sombrio e o cotidiano, e a repulsa pelas "criaturas" – termo que utiliza para denominar as três mulheres com as quais convive – cedem espaço para um vazio que não pretende ser

preenchido pela escrita, porque Maura vive de fato a linguagem como algo que encontra na própria loucura o local para a criação artística. Não há uma fuga do sofrimento e do vazio, mas o enfrentamento nesse jogo de Forças. Há, na realidade, potência imaginativa na complexidade dos encontros imprevisíveis transformadores, deslocando aqui as ideias de Anna Tsing (2022).

As quebras e a indeterminação da narrativa de "Colisão ou O espelho morto" estão situadas na precariedade, ideia que desloco de Tsing (2022) para o percurso traçado por Maura Lopes Cançado no texto. A escritora reconhece a condição de vulnerabilidade do cotidiano, dos sentimentos e da prisão física e existencial, recorrendo à própria incursão de suas experiências na literatura imaginativa, não para representá-la, mas para acessar o outro. Maura não circunscreve o exercício da escrita à atmosfera íntima, porque intencionava afirmar-se publicamente como escritora, tanto é que almejava (e conseguiu) publicar seus textos em jornais de grande circulação nas décadas de 1950 e 1960.

Ou seja, para além das vivências cotidianas que atravessam o conto "Colisão ou O espelho morto", constata-se que a escritora, por meio da loucura e da linguagem, lança-se ao Fora e, pelo vazio, abre-se ao outro, mostrando-se presente ao leitor e, com isso, subjetivando suas percepções e a arte de existir. Assim como nas correspondências da Antiguidade, operadas por Foucault (1992), o conto atua sobre Maura, que o escreve, e também no outro, que o lê.

Por fim, na compreensão de Zumthor, toda arte é um teatro; na leitura de um texto, não há fronteiras entre aquele que escreve e aquele que o lê, estando o corpo presente nesse oblíquo exercício. Não há dúvida de que Maura se faz presente ao leitor de seu conto. Afinal, a arte transgressora da loucura desvela-se e constitui-se nos encontros imprevisíveis com o outro.

referências bibliográficas

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*: Diário I. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CANÇADO, Maura Lopes. *O sofredor do ver*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1968.

CANÇADO, Maura Lopes. Colisão ou O espelho morto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Edição 21962, 7 de nov. 1964. Disponível em: http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital. Acesso em: 16 jan. 2025.

CANÇADO, Maura Lopes. Colisão ou O espelho morto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Edição 00267, 14 nov. 1965. Disponível em: http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital. Acesso em: 16 jan. 2025.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. A loucura, a ausência da obra. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, vol. I*: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 210-219.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade - volume II: o uso dos prazeres*. 12. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2023.

FOUCAULT, Michel. *Loucura, linguagem, literatura*. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

FOUCAULT, Michel. O pensamento do exterior. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, vol. III: estética, literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 219-242.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos, vol. III*: estética, literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000. p. 28-46.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura*: loucura e desrazão. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PROVIDELLO, Guilherme Gonzaga Duarte; YASUI, Silvio. A loucura em Foucault: arte e loucura, loucura e desrazão. *História, Ciências, Saúde*, v. 20, n. 4, p. 1515-1529, 2013.

SCARAMELLA, Maria Luisa. *Narrativas e sobreposições*: notas sobre Maura Lopes Cançado. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2010.

TSING, Anna Lowenhaupt. *O cogumelo no fim do mundo*: sobre a possibilidade de vida nas ruínas do capitalismo. São Paulo: n-1 edições, 2022.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Subjetividades carcomidas: expressões da loucura em "Ciranda de pedra" de Lygia Fagundes Telles

Eroded Subjectivities: Expressions of Madness in "The Marble Dance" by Lygia Fagundes Telles

Larissa Escanhuela Embuaba
ORCiD: https://orcid.org/0009-0007-4877-9905
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7582434686074853

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233588
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233588
Recebido em: 03/02/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Lucas Simonette.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
EMBUABA, Larissa Escanhuela. Subjetividades carcomidas: expressões da loucura em "Ciranda de pedra" de Lygia Fagundes Telles. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 139-156, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233588. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233588. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

subjetividades carcomidas: expressões da loucura em "*ciranda de pedra*" de lygia fagundes telles

Eroded Subjectivities: Expressions of Madness in The Marble Dance by Lygia Fagundes Telles

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233588

Larissa Escanhuela Embuaba[1]
Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0009-0007-4877-9905
http://lattes.cnpq.br/7582434686074853
larissa.embuaba@gmail.com

[1] Larissa Escanhuela Embuaba é bacharela em Letras – Português/Linguística – pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), e mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Dedica-se ao estudo da obra romanesca de Lygia Fagundes Telles.

Resumo
Neste trabalho propomos análise de imagens de loucura construídas por Lygia Fagundes Telles (LFT) em seu romance de estreia, *Ciranda de pedra* (1954). Em nossa hipótese afirmamos que é através da linguagem do delírio que LFT dá forma e vazão a subjetividades carcomidas, oprimidas por uma estrutura familiar elitista e excludente, centrada na figura do Pai, e cuja linguagem é a da hipocrisia. Por isto, as personagens cujas personalidades são consideradas desviantes vivem o silenciamento e as dores psíquicas decorrentes de tais violências. Estas personagens são postas à margem por desejarem reconhecerem-se como sujeitos e, por vezes, são consideradas loucas, vivendo a marginalização e o ostracismo. A análise traça paralelos entre as aprendizagens de Virgínia, protagonista do romance, as experiências de sua mãe, Laura, e outras personagens centrais à poética da autora, como Kobold, do conto "Anão de Jardim" (1995), e Raíza, do romance *Verão no aquário* (1963). Tais comparações ajudam-nos a compreender a frequência de certas imagens poéticas no repertório de LFT. Além disto, lançamos mão de leituras sociológicas a fim de identificar a posição da família patriarcal no decênio de 1950 e vislumbrar as relações entre Literatura e Sociedade traçadas no romance.

Palavras-chave
Ciranda de pedra. Lygia Fagundes Telles. Família. Loucura. Linguagem do delírio.

Abstract
This study analyzes the representations of madness crafted by Lygia Fagundes Telles (LFT) in her debut novel *The Marble Dance* (1954). We argue that it is through the language of delirium that LFT gives form and expression to corroded subjectivities – those oppressed by an elitist and exclusionary family structure centered on the figure of the Father, whose language is marked by hypocrisy. Characters whose personalities are deemed deviant experience silencing and psychological pain as a result of these forms of violence. Marginalized for seeking to recognize themselves as subjects, they are often labeled as mad and consigned to social ostracism. This analysis draws parallels between the formative experiences of Virgínia, the novel's protagonist, the trajectory of her mother, Laura, and other characters central to LFT's poetics, such as Kobold from the short story "Anão de jardim" (1995) and Raíza from the novel *Verão no aquário* (1963). These comparisons help us understand the recurrence of certain poetic images within LFT's literary repertoire. In addition, we employ sociological readings to identify the role of the patriarchal family in 1950s Brazil and to explore the connections between Literature and Society as reflected in the novel.

Keywords
The Marble Dance. Lygia Fagundes Telles. Family. Madness. Language of delirium.

introdução

Ciranda de pedra (1954) é lido por críticos como um romance de aprendizagem feminino, e é obra central da poética de Lygia Fagundes Telles (LFT). No enredo dá-se forma a ciclos de aprendizagens sentimentais da protagonista, Virgínia, uma filha bastarda de família de elite, cuja dissolução é tida como escândalo. Em linhas gerais, a intriga desvela o despedaçamento do núcleo familiar oficial e as tensões entre os familiares, que habitam em casas afastadas e distintas.

Essa divisão da família oficial entre o casarão e o sobrado causa angústia e desassossego em Virgínia, pois ela vive no sobrado, à parte dos afortunados espaços do casarão por onde transitam suas irmãs, Bruna e Otávia, e o patriarca, Natércio. Por se sentir marginalizada, Virgínia busca inserir-se e conviver intimamente com eles e com o pequeno grupo de amigos que ali transita, composto por Letícia, Conrado e Afonso.

As falhas tentativas de integração levam-na à evasão e ela sofre processos de deformação, pois Virgínia não se adequa às expectativas projetadas nos espaços sob domínio do "pai", e por isso ela vive apartada das relações e da casa onde deseja habitar e viver aprendizagens. Na tessitura do romance, a imagem fundamental desse núcleo de familismo e compadrio é o grupo de estátuas de anões de pedra em dança no jardim do casarão.

Mas o enredo esconde uma história subterrânea, pouco a pouco desvelada em diálogos e em monólogos interiores, que é a história da mãe de Virgínia, Laura. Ela fora expulsa do casarão familiar após envolver-se com seu médico, Daniel, e ter sido internada em um sanatório. É desta relação que nasce Virgínia. Tal envolvimento é visto como agressão à imagem do marido, Natércio, e por isto mãe e filha tornam-se excluídas, uma vez que relacionamentos extraconjugais, se vividos por esposas, assim como o divórcio, não compõem o repertório de legalidades dessa sociedade. Por ser assim, a saída ao escândalo do adultério é a expulsão da mulher adúltera e da bastarda do círculo familiar, e o apagamento de suas figuras da convivência nos espaços dominados pelo "pai".

Nos anos de infância, a realidade do quadro familiar não é apresentada à Virgínia, pois há o segredo, a traição de Laura, que impede a protagonista de construir laços de intimidade e de projetar sua personalidade, e é encoberta por se tratar de um caso de desonra à família oficial. O enraizamento em uma casa natal, desejado por Virgínia, não ocorre na infância, e em sua linguagem ela codifica as dificuldades, cola imagens e constrói paralelos, formulando sua linguagem do delírio.

Cifras da história de Laura aparecem nos primeiros capítulos do romance, neles se expõem os motivos de seu adoecimento. Insatisfeita com o silenciamento e com a clausura doméstica a ela impostos, Laura desafia a autoridade de Natércio e insere-se na vida social, por exemplo, ao participar de bailes, contexto em que se conhece Daniel. Após a descoberta deste envolvimento, ela é internada em um sanatório onde passa parte de seus anos finais de vida.

Sua linguagem, deteriorada por repetidas violências, torna-se pictórica, Laura teme o retorno de um besouro que cai de costas e que não se levanta nunca mais. Como este inseto, também as aranhas causam pavor, Laura enxerga-as se proliferando em suas mãos, juntamente com raízes que impedem os movimentos de seus dedos. "– Daniel, o besouro […] Ele voltou, Daniel, ele voltou. Eu quis me defender mas as raízes estão muito fundas, olhe aí, nem posso mais mexer os dedos… Não posso mais mexer os dedos…" (Telles, 2009b, p. 38). Laura vive trancafiada nos jardins de sua loucura e observa a invasão de animais que revelam importantes imagens projetadas no romance.

Nesse repertório de imagens poéticas, os animais desempenham papel fundamental, pois inauguram a linguagem do delírio e projetam sentidos indispensáveis ao desvelamento das relações sociais organizadas nas duas casas. Além disto, a observação de corpos de animais faz parte da aprendizagem, e através deste procedimento lança-se luz na duplicidade e no escamoteamento de sentidos, de intenções e de posicionamentos que no romance desvelam-se amiúde.

Ao observar certas imagens, como a do besouro e a da mariposa, Virgínia passa por experiências que a ligam à história de Laura. Essas projeções de duplos animais são construídas pela linguagem do delírio, um código partilhado por mãe e filha, que aponta à compreensão e à descoberta do mundo, dos laços familiares e do passado traumático. Tal linguagem, levada ao limite por Laura, que a transforma em linguagem alucinatória, codifica um complexo sistema de relações sociais e afetivas pautado em concorrências e competições, as quais levam invariavelmente ao desencontro e ao desarvoramento, e à loucura como consequência da violência e da exclusão.

Há, ainda, a imagem do anão de pedra, vista como possibilidade de transfiguração desejada por Virgínia, até perceber, no negativo desta imagem, o aspecto degradante e deformador que a compõe. Tal imagem do anão de pedra, ícone da experiência familiar no casarão, perpassa o romance e aparece em uma série de textos de LFT. No último conto da coletânea de *A noite escura e mais Eu* (Telles, 2009a), expõe-se justamente as queixas de uma estátua esquecida no caramanchão de um casarão abandonado. Ele é Kobold, o narrador-protagonista do conto "Anão de jardim", e em seus monólogos interiores encontram-se desejos e angústias semelhantes aos de muitas personagens desgarradas de Telles, cuja vontade primária é sentirem-se parte da coletividade, de alguma família, e, assim, adquirirem identidade. Nos monólogos de Kobold verifica-se a expressão de uma subjetividade carcomida, aflita e insatisfeita, que clama a Deus por transformação. Como ele, esses sujeitos carcomidos de LFT vivem a exclusão e o rebaixamento e sentem-se injustiçados por saberem-se à margem, inferiorizados, abandonados pelo *outro*, ainda que desejosos de intimidade.

Kobold vê-se esquecido no caramanchão do jardim do casarão decadente e ali é carcomido por pequeninos animais, como formigas, aranhas e escorpiões, que lhe tomam o corpo e agridem sua integridade. "Fui feito de uma pedra bastante resistente mas há um limite, meu nariz está carcomido e carcomidas as pontas destes dedos que seguram o meu pequeno cachimbo." (Telles, 2009a, p. 100) Tal imagem do carcomer aparece em muitos textos da autora e funciona como metáfora dos processos de desfazimento, e de uma subjetividade agredida e inferiorizada, consequências da agressividade e da impossibilidade de contato amoroso com o *outro*.

Conforme análise de Nilton Resende (2019), "Anão de jardim" é o "conto total" da poética de Telles, pois nele a autora apresenta as queixas desse actante e desvenda a subjetividade de muitas personagens desiludidas, desejosas de integração e de mudança, que não veem saídas à insatisfação e à solidão que experimentam. No conto, Resende observa a redução do universo ficcional de LFT, pois nele estão concentrados sentidos que atravessam textos dedicados à investigação das possibilidades de encontro amoroso, além da saudade de um estado edênico ultrapassado e um sentimento de perda.

É isto que afirma também Alfredo Bosi (2015), para quem o universo de LFT é construído por um movimento de queda, de decadência das coisas. Tal imagem do desmoronamento sintetiza parte importante das trajetórias das personagens, especialmente daquelas que se veem em situações de vulnerabilidade social. Tomadas por desejos de vingança ou de reparação, tais personagens partem em busca do *outro*.

A negação da experiência e da identidade gera o desamparo, muitas são as personagens desenraizadas. Encontrar-se amorosamente com o *outro* significaria alcançar a redenção, integrar-se, mas, ainda que experimentem momentos de encontro amoroso, elas não são desculpadas por desejarem afirmar seu *eu* e dar sentido à existência. Segundo Bosi (2015, p. 11), "recuperar a imagem do que já foi, mas que ficou para sempre, é o esforço bem logrado" da prosa de Telles. É justamente esse movimento de recuperação do passado que se encontra nas atitudes da família do casarão, e na tentativa de libertação do Pai, realizada por Laura, encontramos a valorização dessa temporalidade como um momento de recuperação de seu *eu*.

No discurso de Kobold, vê-se um sujeito retorcido e insatisfeito com sua forma original. Seu desejo é transcender, ganhar corpo de carne e osso, ele quer ser humano para, assim, poder dizer "EU SOU". Essa vontade de passar por uma metamorfose, de crescer fisicamente, projetando-se emancipado, parece-nos uma vontade de formação – que, no entanto, jamais acontece. Desejoso de linguagem, na expressão de Kobold afirma-se a concepção de que sua nova formação decorreria de uma aprendizagem pela linguagem, que lhe possibilitaria a expressão de sua interioridade.

> Volto às minhas lembranças que foram se acumulando no meu eu lá de dentro, em camadas, feito poeira. Invento (de vez em quando) o que é sempre melhor do que o nada que nem chega a ser nada porque meu coração pulsante diz EU SOU EU SOU EU SOU. Meu peito (rachado) continua oco. A não ser um ou outro inseto (formiga) que se aventura por esta fresta, não há nada aqui dentro e contudo ouço o coração pulsante repetir e repetir EU SOU. Fiquei como um homem que é prisioneiro de si mesmo no seu invólucro de carne, a diferença é que o homem pode se movimentar e eu estou fincado no lugar onde me depositaram e esqueceram (Telles, 2009a, p. 103).

Tal como ele, muitos protagonistas de Telles desejam vencer a crisálida, transformarem-se e alcançarem o direito à livre expressão de si. Todavia, por não verem concluído o processo, vivem a frustração e o isolamento, sabem-se incapazes de perpetuar laços de amor, de amizade e de companheirismo, pois estão sós e vivem em um mundo decaído. Afirmar-se sujeito e ser capaz de bradar "EU SOU" significaria experimentar um processo de reconhecimento e de aquisição de linguagem. Mas não é isto que ocorre com Kobold, e também algumas experiências de Laura são interrompidas.

Semelhante ao que deseja o anão de pedra, a aprendizagem pela linguagem aparece em CDP como processo que dá corpo às experiências de personagens abandonadas pelo casarão. A linguagem do delírio está intimamente conectada às aprendizagens de Virgínia e configura parte importante de seu contato com o mundo. É no delírio que as personagens desdobram-se em *outros*, para que encontrem respostas aos desfazimentos de si e às imposições do engessado sistema familiar que se encontra em decadência. Mas, por não conseguirem modular sua linguagem para que se conformem às agressões, Laura e Virgínia vivem à margem e tornam-se prisioneiras de tentativas de transformação por vezes inconclusas.

Conforme análise de Silvano Santiago (2009), a família atua contra a subjetividade em CDP, ela é espaço de competitividade e de concorrências, pois as lógicas do favor e da preservação do grupo predominam. No casarão não há dedicação

ao alcance de intimidade, nele o diálogo é hostil e ocorre pelas vias do antagonismo. Por isto, ao se apegar ao passado, uma vez que deseja preservar privilégios, a família oficial escolhe a linguagem da hipocrisia, forma pela qual há manutenção de segredos e a gestão do cotidiano, prevalecendo discursos opacos que escondem segredos detrás da fachada.

À parte desse código da hipocrisia, Virgínia busca a modulação de sua linguagem, tenta agir em acordo com as práticas do casarão, mas não chega, na infância, a emular o modelo adequadamente. Em seus gestos, Natércio reconhece a imagem de Laura. Quando Virgínia frustra-se e rejeita as ordens do "pai", nela o patriarca encontra os mesmos traços de loucura, sinal de que as objeções às suas ordens são consideradas formas de agressão à normalidade que ele pretende assegurar. "Infelizmente tem aqueles mesmos impulsos da sua mãe, misturados a outros defeitos que não vejo como corrigir." (Telles, 2009b, p. 93) A configuração da linguagem do delírio lança luz na subjetividade carcomida dessas personagens excluídas, e a desobediência ao contrato de hipocrisia e ao escamoteamento de sentimentos é vista como sinal de loucura, tornando-as presas fáceis à correção do Pai.

Com efeito, a ciranda de anões de pedra é imagem basilar do romance e nela se concentram os sentidos de estagnação e de movimento, a dança em círculo sintetiza as experiências dos cinco amigos, incapazes de se modificarem e comprometidos à preservação de imagens de homogeneidade e de concordância. Ao participarem desse jogo, eles se deixam ver como um grupo elitista e excludente, beneficiário da desigualdade e disposto a fabricar e impor imagens de loucura àqueles que não se satisfazem com a pretensa normalidade e com a superficialidade das relações impostas no casarão, e protegidas pelo véu de moralidade. Ao se expressarem, as personagens excluídas utilizam-se da linguagem do delírio, que é forma de organização e de expressão de suas subjetividades carcomidas pela experiência de desagregação.

Assim, no conjunto de imagens de CDP, prevalecem as metáforas usadas para dar forma às subjetividades carcomidas e postas à parte do casarão dos afortunados, pois consideradas inadequadas. Tanto Laura como Virgínia exprimem-se na projeção de imagens, relacionam-se com o mundo por meio de analogias, lançam enigmas e descobrem, sobre ícones como as estátuas de anões no jardim, a perpetuação dos privilégios de um pequeno grupo de personagens cujas atitudes, ainda que questionadas, não as levam às dores da exclusão social.

1. Dar forma à marginalização: a constituição do eu pela linguagem do delírio

Ao transitar em espaços aos quais não pertence, Virgínia experiencia dolorosos processos de deformação. Isto porque o enredo dá forma a processos de aprendizagem permeados por consequências da marginalização e das agressões à personalidade em vistas de um discurso moralista e hipócrita que opera a manutenção dos ideais da família patriarcal. A origem familiar de Virgínia é dela segredada, e tal ocultamento determina parte importante das experiências que vivencia nos espaços onde habita a família oficial. Tal imagem de fachada, assim como a da ciranda de anões de pedra, aparece no romance como indicador das farsas e exprime a força do grupo sobre o sujeito.

A dança dos anões, ainda que pareça momento de divertimento e de alegrias, tem sentido circular, não há saídas aos anões e eles estão presos ao corpo de pedra, material que exprime sentido de imutabilidade. Nos monólogos interiores e nas descrições da interioridade de Virgínia, essa imagem de persistência à princípio não é percebida. Da ciranda a protagonista retira apenas os sentidos de unidade, de intimidade e de pertencimento. Todavia, em oposição às aprendizagens pelas quais passa, a narração expõe a realidade: à parte dos delírios de Virgínia, os cinco amigos vivem estagnados e aparecem, desde o início, como personagens "prontas de nascença" (Bueno, 2020), isto é, como personagens cuja formação não ocorre no espaço coletivo, mas, sim, é dada como concluída desde a gênese, haja vista a origem burguesa. É também desta forma que se organiza a construção do sentido daqueles anões, em dança no jardim do casarão do Pai.

A partilha do comum é apresentada à Virgínia como um direito, algo que também detém-se pelo sangue, isto é, por ser parte da família. No entanto, ainda que compartilhe a herança materna, quando criança Virgínia não é inserida na roda de amigos, não obtém o mesmo tratamento, não é vista como filha de Natércio e como irmã cujos gestos assemelham-se aos de Bruna e de Otávia. No tratamento a ela dispensado pela governanta do casarão, Frau Herta, e pelos amigos da ciranda, especialmente por Afonso, Virgínia reconhece que a colocam em posição inferior. Conforme passa por transformações físicas e comportamentais, Virgínia pouco a pouco descobre que a partilha é impossível. Sua origem social, vista como inferior, predetermina o tratamento que lhe dispensam, e, ainda que estude para anular as distâncias, ela só participa da roda quando amadurece.

A tensão entre conhecimento e desconhecimento, expressa nas atitudes relacionadas à paternidade de Daniel e na constituição das personagens "prontas de nascença", está na base da forma do romance. Tal tensão remonta à concepção de familismo, por meio dela as estruturas sociais e individuais são questionadas. Conforme afirmação de Candido (1951) em seu ensaio sobre as transformações sociais observadas em 1950, a família brasileira, antes centrada no patriarca, apresentava-se reconfigurada. Se anteriormente tal grupo orbitara em torno da figura do *pater famílias*, no discurso brasileiro passara-se a diminuir essa figura do Pai enquanto líder, a cabeça da família.

Tal mudança ocorrera em vistas das transformações econômicas pelas quais passava a sociedade capitalista do pós-guerra, sociedade que então necessitara do emprego da força de trabalho de mulheres. Além disto, os patriarcas das casas-grandes tornaram-se figuras ausentes no contexto brasileiro, eles que foram espécie de retrato emoldurado nos salões íntimos onde sobreviviam a moralidade religiosa e o patrimonialismo. Este é o pano de fundo histórico com o qual LFT dialoga em seu romance de estreia, e nele não à toa ressoam ideologias conservadoras, especialmente nos enunciados de Bruna, primogênita de Natércio e de Laura.

Observações acerca do contexto histórico-social em que se insere a produção de CDP aparecem no importante estudo de Cristina Ferreira Pinto intitulado "A decadência da família brasileira ou a descentralização do Pai" (1990). Nele, a autora analisa a formação de Virgínia e afirma que tal processo é tributário da descentralização do patriarca, Natércio, cuja imagem diminui, ao longo do romance, ao passo que a da protagonista cresce e destaca-se. Para Pinto, o romance tem fim positivo e promissor, pois assinala mudanças no devir, relacionadas à posição social da mulher, as quais poderiam ser captadas pelos leitores da obra de Telles.

Entretanto, parece-nos pouco adequado pensar em um processo de formação cujo sentido seja positivo e promissor e que assinalaria transformações sociais em curso, uma vez que o abandono da linguagem do delírio e a aquisição da linguagem da hipocrisia – movimento que organiza a formação de Virgínia –, ainda que suficiente para garantir certo espaço na roda, não basta para efetuar o processo de descentralização do Pai: permanece, discursivamente, a imagem do patriarca, protegida sobretudo por Bruna, que a leva adiante.

É o que também afirma Suênio de Lucena (2017, p. 8), para quem a aprendizagem de Virgínia, por meio da qual ela se desprende dos dois núcleos familiares, reconhecendo-se sem casa, significa o fracasso do ideal, isto é, da imagem da família por ela construída oniricamente e defendida pelas irmãs no casarão. Como Lucena, parte da crítica recente reconhece a desagregação e a decadência do modelo familiar como aspectos sociais explorados no romance, ainda que não signifiquem uma formação positiva e promissora, e, sim, a deformação do sujeito.

Dogmática, Bruna condena as atitudes de Laura, chama-a de adúltera, pois abandonou o marido, as filhas, esqueceu-se de seus deveres, enxovalhou a honra da família e caiu em "pecado mortal" (Telles, 2009b, p. 43). Apoiada sobre as estruturas ideológicas promovidas pelo patriarcado, e lançando mão do texto bíblico, Bruna sentencia a mãe à morte e indica que tal fim ocorreria como consequência da decisão de abandonar o papel de rainha do lar. Por isto, em seu discurso aparece a vontade de preservação do passado, o apego àquilo que já passou, glosando as palavras de Bosi, que é recorrente na obra de LFT. Também aparece aquele cristianismo liricamente social de que fala Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (2006), um cristianismo que é a religião ou culto de família mais do que de catedral ou de igreja, profundamente enraizado na experiência brasileira e na constituição do modelo familiar celebrado pelas elites econômicas.

A doutrina que se assenta na divisão entre bem e mal, tão comum no discurso de Bruna, sentencia as personagens desviantes e acarreta o desencontro e a insatisfação, pois retoma o conjunto restrito de experiências aceitas, pois regidas pela religiosidade. Todavia, conforme Virgínia amadurece fisicamente e insere-se nos espaços de convivência do casarão, ela descobre que o discurso preconceituoso da irmã é apenas parte dos elementos de fachada escolhidos para que se preserve a posição social dos participantes da ciranda, isto é, para que escândalos não diminuam o prestígio adquirido, enfraquecendo a força do grupo. Como Bruna, toda a família do casarão condena Laura à exclusão, nega-lhe direitos e experiências. Mas, à parte da rejeição de Laura, a liberdade sexual, o adultério e as mentiras são comuns e fazem-se presentes nas ações dos cinco amigos. A hipocrisia predomina nas trocas discursivas e é por meio desta escolha pela mentira que se preserva a imagem de união e de força da família oficial.

Escamotear as atitudes, mascarar-se: assim agem os amigos da ciranda, encobertos pela posição econômica que lhes garante certa liberdade, desde que preservadas as farsas. A construção discursiva de dois níveis, superficial e subterrâneo, organiza o desvendamento dessa rede de relações e de mentiras, de traições. "Uma farsa. Silêncio ainda era possível. Mas paz? Que paz? Paz de pântano sob cuja superfície a vida se arrasta viscosa." (Telles, 2009b, p. 165) Por isto, é apenas quando descobre tais relações mantidas, em sua complexidade, que Virgínia reconhece sua posição perante o grupo, reconectando-se com seu passado e com as memórias que guarda dos pais.

Assim, o desconhecimento configura parte importante das primeiras experiências de aprendizagem, ligadas às expressões de uma subjetividade dividida, também organizada por aspectos superficiais e profundos. Falamos em níveis de construção e de expressão, no contato com a realidade, pois já na primeira parte do romance a protagonista compara-se com a formiga, animal cujas ações ligam-se ao alcance da superfície e das profundezas do terreno onde habita. Na observação, exprime-se uma subjetividade cindida, e demonstra-se que Virgínia já percebe parte das regras do jogo social que se desenrola nas salas de visita do casarão.

> Virgínia subiu precipitadamente a escada e trancou-se no quarto […] pôs-se a roer as unhas, seguindo com o olhar uma formiguinha que subia pelo batente da porta. "Se entrar aí nesta fresta, você morre!", sussurrou soprando-a para o chão. "Eu te salvo, bobinha, não tenha medo", disse em voz alta. E afastou-a com o indicador. Nesse instante fixou o olhar na unha roída até a carne. Pensou nas unhas de Otávia. E esmagou a formiga (Telles, 2009b, p. 15).

A comparação de atitudes, quando a personagem analisa o corpo do animal terrestre e diminuto, é parte da caracterização inicial da personagem. O aprisionamento no quarto, enquanto o interlocutor encontra-se ao lado de fora, constrói um sentido de recolhimento do *eu*, amedrontado perante o *outro* e disposto a adentrar na frincha, prender-se no canto vazio e escuro. As descrições do espaço dão vazão a expressões da interioridade da personagem, ela que se acredita sozinha no mundo, apartada de seus iguais, mas que valoriza as experiências coletivas. Ao se trancafiar, Virgínia exprime a vontade de evadir, movimento que ela realiza por meio da fabulação.

Esse apego da protagonista de Telles às garatujas é parte das atitudes e respostas que formula ao desconsolo de se saber renegada. No trânsito pelas casas, Virgínia caminha aconchegada à penumbra dos cantos e anda na ponta dos pés. Ela deseja ser invisível e teme causar incômodo a alguém. Como a formiga que se esconde no canto escuro, Virgínia teme o encontro com um *outro* cujo poder é superior e que é capaz de a aniquilar. Além disso, seu andar na ponta dos pés é forma de afirmar a sua linguagem do delírio, e a verdadeira herança que carrega: a filiação à Laura e Daniel.

As construções em paralelo compõem não apenas a subjetividade da personagem, disposta a se comparar com o pequenino animal, como enriquecem a trama e adquirem expressiva força, pois usadas como elementos decisivos na tessitura do romance. Enquanto dado essencial do enredo, tais relações entre imagens, que demonstram a tensão entre superfície e opacidade, ligam-se a metáforas recorrentes que recobrem esse universo ficcional e constroem duplos semânticos. É a partir delas que os leitores têm acesso ao sentido oculto, subterrâneo, escamoteado sob a aparente limpidez das águas de uma fonte, da qual jorram inesgotavelmente.[2]

A imagem da formiga, inaugural de CDP, codifica o sentido de mudança, reforça a necessidade de readequação pregada pela ciranda de amigos e demonstra a insatisfação de Virgínia com seu corpo e com o lugar social ocupado. Comparar-se com a formiga é situar-se em um jogo de aparências, é perceber-se como um ser que alcança a superfície e a opacidade, e que deve modular suas ações a fim de se adequar tanto ao

[2] Na epígrafe do romance, LFT insere os versos de Rilke: "Ó boca da fonte, boca generosa dizendo/inesgotavelmente a mesma água…" (Rilke, Sonetos a Orfeu, II, 15)

discurso hipócrita como alcançar as verdadeiras intenções, escondidas. Identificar-se no movimento de recolhimento às garatujas é compreender a necessidade de se situar à parte e de se manter nos cantos, escondida da família oficial. Neste sentido, o que se observa é que é por meio dessa linguagem delirante que Virgínia analisa a situação em que se encontra e passa por aprendizagens.

Ademais, a formiga aparece no romance de Telles como índice de morte e como imagem da necessária ressurreição que Virgínia deveria alcançar, isto é, como imagem de uma aprendizagem: do esmagamento para que ocorra a transformação e a ressurreição em nova forma. Ao se tornar agente da morte da formiga, Virgínia expressa o desejo de assumir o controle de sua aprendizagem sentimental, e, também, demonstra compreender as nuances da performance encenada no casarão, à qual deve se comprometer a fim de sentir-se parte da roda, evitando o seu esmagamento.

Assim como nos pensamentos de Virgínia, também no discurso de Laura observa-se a tendência à reflexão sobre animais. Assim, as personagens expõem medos e traumas. O recolhimento no quarto é parte do cotidiano de mãe e de filha, elas se refugiam por saberem-se vítimas de processos de deformação, operados por figuras de autoridade da família. Ao se esconder na frincha, a formiga referencia o movimento de Virgínia, que se refugia em seu quarto por temer as correções dos familiares. A experiência coletiva, que dá sentido à vida da formiga, é desejada pela menina, pois sabe-se à parte de momentos que lhe renderiam a construção de si. Expor-se aos espaços coletivos é compreender o jogo social, sobretudo compreender-se enquanto sujeito de processos de aprendizagem, isto é, como alguém mutável.

A linguagem do delírio, que organiza comparações do sujeito com animais, e os discursos moralistas que expressam repulsa à diferença, quando o *outro* é visto como antagonista, comunicam a existência de personagens postas no centro ou à margem, e expostas ao carcomer de suas consciências. Os rejeitados comunicam-se através de linguagem figurada, que dá vazão a decepções. O resultado dessa exclusão é a expressão dessa subjetividade carcomida, alheia à coletividade, exposta às mudanças provocadas pela passagem do tempo que incidem sobre o corpo. A saída é a formulação de uma linguagem alucinatória, ou a conformação à linguagem da hipocrisia performada no casarão. Neste sentido, a loucura torna-se rótulo atribuído àquele que sofre as consequências do despedaçamento da família, importante microcosmo social da obra de LFT, sem que aprenda a escamotear e a viver sob disfarces.

O carcomer da subjetividade demonstra a centralidade da linguagem no percurso formativo da personagem de Telles, uma vez que é através do diálogo que ocorreria a formação e a socialização, capazes de gerar a conformação do sujeito. Conforme Moretti, acerca do romance de formação, "a formação individual, uma vez colocada dentro da vida cotidiana, envolve a linguagem fundamentalmente como instrumento de conversa." (Moretti, 2020, p. 89) À luz desta teoria, a formação do sujeito depende da linguagem, é pela adaptação do discurso que o sujeito se integra, conformando-se ao mundo. Tal centralidade da linguagem denuncia a necessária participação da alteridade no *tornar-se* de protagonistas desses romances, uma vez que a linguagem é instituição social que permite não apenas a possibilidade de se expressar, como a de compreender o *outro*.

Falamos em recalibragem da linguagem pois, como dito, em CDP as aprendizagens ocorrem após dedicação ao aprendizado da linguagem da hipocrisia. Em vez de constituir sua personalidade tão somente através da linguagem do delírio, Virgínia aprende a se mascarar como fazem os actantes da ciranda. Ao silenciar a

linguagem do delírio, forma de expressão frequente na infância, Virgínia toma a linguagem da hipocrisia para adentrar na roda. Ao fazê-lo, as comparações do *eu* com o bicho, como na cena da formiga, pouco a pouco desaparecem, e as imagens que prevalecem são as das estátuas petrificadas, em dança no jardim.

Assim como Virgínia, também Laura aparece sob roupagens de animais. Sua imagem confunde-se, na consciência da filha, com a de uma mariposa.

> Uma vez surpreendeu uma mariposa presa numa teia. "Fuja depressa, fuja!" […] Mas a mariposa se deixava envolver sem nenhuma resistência no viscoso tecido cinzento que a aranha ia acumulando em torno de suas asas. Assim via a mãe, enleada em fios que lhe tapavam os ouvidos, os olhos, a boca. Não adiantava dizer-lhe nada. Nem mostrar-lhe nada. Falas e pessoas batiam naquele invólucro macio e ao mesmo tempo resistente como uma carapaça […] (Telles, 2009b, p. 23).

Nota-se que há compreensão do adoecimento da mãe, ainda que construída pela linguagem do delírio de Virgínia. A protagonista tateia o passado de Laura de forma a encontrar pistas que a ajudem no desvendamento do segredo que a mantém apartada do convívio com a outra família. Mais que isto, pouco a pouco Virgínia reconhece a necessidade de investigar o passado de Laura e nele encontrar as razões da separação, e é apenas quando o realiza que compreende os motivos da alienação da mãe.

Vítima da imposição do papel de rainha do lar, Laura adoece por exclusão do convívio coletivo. Ela se torna prisioneira de Natércio, vive a marginalização e o ostracismo. "Fazia anos que eu não ia a nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo, nosso passeio era visitar a família, ficar horas e horas na saleta dourada, cheia de mortos e de retratos de mortos […]" (Telles, 2009b, p. 37). Posta em permanente posição de submissão, Natércio negara-lhe direitos e desprezara suas vontades, e a função que a ela impunha era a de reprodução e de manutenção da família, da linha de sucessão. Impedida de ser parte da sociedade além da casa, Laura assume a linguagem do delírio, e os resultados são o reforço de sua posição marginal e sua caracterização como louca.

Neste sentido, a imagem da mariposa enleada em fios de aranha, conectada à forma final da personagem, após anos de adoecimento e de reclusão, constrói sentidos ligados à compreensão da loucura. Laura é vista, por Virgínia, como alguém sem voz e sem linguagem, sem fala, e sem capacidade de recepção auditiva ou visual, sem interlocução. Aprisionada no quarto, Laura vive apartada do real, debruça-se sobre medos e vê-se encurralada pelas aranhas e pelos besouros que a perseguem. Como Kobold, Laura é vista como uma prisioneira de si mesma no seu invólucro de carne, é a mariposa capturada pelos fios do tempo, da história.

As alucinações com besouros e aranhas constituem as interações de Laura com Virgínia e, à parte da família, a mãe vive a desconexão, trancafiada em seu quarto azul. Muito embora a relação com Daniel apareça no discurso dos habitantes do casarão como motivo fundamental para a expulsão, o adoecimento psíquico é anterior ao caso extraconjugal. Por não ter sido compreendida, Laura passa por processos de desfazimento, é aprisionada na teia, uma imagem do aprisionamento na estrutura familiar.

Como muitas personagens de LFT cujo sofrimento psíquico torna-se aparente ou é descoberto, Laura sofre a coerção da família e, apesar de insistentemente coagida a se calar, ela não deixa de representar ameaça à família do casarão. Essa caracterização da loucura, enraizada na cultura, aponta ao domínio do patriarca sobre a mulher e sobre sua prole. A vida de Laura resume-se ao enrodilhamento de sua subjetividade, ao trânsito em círculos em um espaço com pouca luminosidade – tal qual a mariposa –, onde permanece ocultada e vive sob o mando do marido.

Decerto, a loucura de Laura denuncia a decadência da estrutura familiar dos habitantes do casarão, cujas ações e expectativas são direcionadas à preservação do prestígio, de privilégios e do silenciamento de personagens vistas como inadequadas, pois inconformadas com a configuração elitista e conservadora do grupo.

Laura é capturada pelas lembranças, vive um eterno retorno ao passado, o qual não consegue superar: como o besouro que cai de costas e não se levanta, a personagem não segue adiante, permanece aprisionada aos momentos de violência. Os traumas lançam raízes e carcomem sua subjetividade: Laura alcança apenas o passado, raramente o presente, pois é tomada por delírios que a direcionam a momentos de aflição. Esse código assumido, a linguagem do delírio, torna-se linguagem alucinatória, já que não há reformulação possível nesse estado de encarceramento.

Visto como antagonista, o besouro também é uma imagem que devemos analisar. Isto porque tal imagem se liga à estagnação e ao conservadorismo adotados pela família do casarão. Na segunda parte do romance, Virgínia associa a imagem de Natércio à do besouro e afirma que o "pai" é um besourão. "– Meu pai é assim mesmo fechado, um besouro. Não parece um besouro? – Besouro? É… Parece mesmo um besourão!" (Telles, 2009b, p. 155). No diálogo, a persistência do modelo familiar centrado no Pai parece-nos inegável, ainda que seja uma imagem construída, isto é, uma farsa. O besouro, se visto como imagem atrelada ao regime patriarcal, demonstra a impossibilidade de mudança, de alcance do que se encontra adiante, de direcionamento – em vez da estagnação e da resistência – daqueles que não se conformam às imposições.

Assim, por mais que a crítica atribua ao destino de Laura um sentido de fracasso (Pinto, 1990, p. 128), ao passo que o de Virgínia seria um destino bem-sucedido, parece-nos necessário afirmar que não é ela quem fracassa. Laura é o retrato da situação da mulher que se separa do marido e, assim, é obrigada a deixar o seio familiar e enfrentar os preconceitos e a exclusão social. O fracasso que parte da crítica atribui à trajetória de Laura não é o fracasso de suas tentativas, mas de suas possibilidades, pois é a sociedade e a estrutura da família patriarcal que com ela fracassam, impedindo-a de se sentir livre e de bradar "EU SOU".

Com efeito, a loucura aparece em CDP como sintoma da decadência, de corrosão da forma de organização familiar considerada, pelas elites econômicas brasileiras, como ideal. De acordo com Maluf e Mott (2021), ainda em 1950 o poder do marido ia mais longe do que o previsto por leis, isto é, pelo Código Civil de 1916, no Brasil. O trabalho doméstico e o cuidado dos filhos constituíam a identidade social da mulher e o direito ao trabalho dependia da autorização do marido. Esse domínio do homem sobre a mulher resultava na deliberação, por parte do marido, de questões como "a apropriação e a distribuição dos recursos materiais e simbólicos, o uso da violência considerada 'legítima', cujos limites eram deliberadamente contornados por aquilo que se considerava excessivo" (Maluf e Mott, 2021, p. 294) e o controle sobre a formação dos filhos. Sendo assim, a emancipação da mulher significava a recusa do papel de

rainha do lar. A descoberta e a integração com o mundo, se perseguida, significava a descaracterização, o desprendimento do papel instituído como natural, fixado no modelo familiar historicamente constituído.

Bruna revolta-se contra Laura pois a mãe desejara tornar-se livre, desejara experimentar uma experiência que a tornaria outra. Segundo Bruna, Laura era tratada como uma rainha, "nosso pai adorava a mamãe, sempre lhe deu tudo, ela vivia como uma rainha!" (Telles, 2009b, p. 43), mas, após a *queda*, esteve "meio esquisita" e Natércio não teve outra opção senão interná-la no sanatório. Ante o desfalecimento da estrutura familiar centrada no Pai, Bruna refugia-se nos dogmas cristãos e prega uma conduta que nem ela chega a cumprir, já que também trai o marido. Ela se revolta contra a mãe, pois percebe que as atitudes de Laura lançam luz sobre a decadência de seu modelo da família burguesa, mas não espera a correção do que considera uma falha, apenas deseja manter o segredo distante da superfície. É por isto que, ao descobrir a relação extraconjugal de Bruna, Virgínia compreende o jogo, as competitividades e as concorrências, que organizam o cotidiano da ciranda. "O certo era fazer como ela, Bruna, fizera, tudo às escondidas, um amor de catacumba, bem de acordo com seu feitio, adorava o ídolo nos subterrâneos e depois lá fora continuava a vida normal com Afonso" (Telles, 2009b, p. 158). Tal situação é exemplar da configuração da linguagem da hipocrisia, já que é tão somente através dessa codificação da mentira que as relações mantém-se, e perpetuam-se o ideal familiar centrado no Pai.

O que Virgínia reconhece, nesta etapa final de sua aprendizagem, é que o erro de Laura, aos olhos de Bruna, foi não performar a mentira e viver a encenação, mas ousar reconhecer-se como um sujeito, capaz de tomar decisões e de dizer "EU SOU". Laura desafia a autoridade de Natércio e vai a festas, em espaços onde as mulheres eram permitidas para socializar. Ao fazê-lo, Laura foge, e, por isto, é esmagada, apagada da família, e expulsa da casa. "Enfrentei-o. Se quiser, vá sozinha, ele disse com um sorriso que era de morto também. […] Então saí correndo, chego a pensar que fugi correndo, antes que ele me segurasse… Fazia anos que eu não ia a nenhuma festa, a parte alguma, ele detestava sair comigo." (Telles, 2009b, p. 36-37) Deve-se notar que essa caracterização de Natércio, que é visto por Laura como um morto, não significa a superação do poder do Pai sobre a família. Antes, reforça a imutabilidade do modelo familiar perseguido no casarão e a manutenção de ideologias conservadoras, que perpetua os privilégios.

É contra esse código da hipocrisia que Laura e Virgínia rebelam-se, e utilizam-se da linguagem do delírio como forma de tatear e de descobrir o mundo, à sua maneira. Diferentemente de Laura, que não modula a linguagem e, por isto, comunica-se por linguagem alucinatória, Virgínia aprende a linguagem do casarão, e, somente assim, convive em espaços de intimidade com a família oficial.

2. Cirandas e aquários: notas sobre a construção da loucura enquanto expressão da decadência em dois romances de Lygia Fagundes Telles

Se, em CDP, a família transmuta-se em imagem de anões de jardim capturados pela dança, há ainda a imagem do aquário, que reaparece no romance posterior de LFT, e a que se liga um sentido de engaiolamento do sujeito e de carcomer da subjetividade.

Narrado em primeira pessoa, em *Verão no aquário* (1963) expõe-se a interioridade de Raíza, uma jovem de elite cuja família vive a decadência econômica.

Raíza passa grande parte de seus dias no quarto, refugia-se nos cômodos da casa e observa, do alto de sua janela, a vida que acontece lá fora. Esse aprisionamento em espaço abafado, em pleno verão, resume-se no título do romance e lança luz sobre os dilemas de Raíza. Ela escolhe competir com sua mãe, Patrícia, e vive a atração do abismo (Marques, 2010), isto é, sente-se seduzida por experiências etéricas, de vertigem, ligadas ao desfazimento de sua consciência e ao abandono da realidade. Raíza sofre as dores da marginalização imputada ao seu pai, pois não se adequa aos preceitos da família tradicional, e a perda do sobrado onde antes a família residia e que a mãe deseja colocar à venda. À noite, Raíza encontra-se com o pai em sonhos, e de dia ela se lembra, com carinho, dos momentos que com ele partilhou no sótão da antiga casa.

O desencontro do sujeito aparece neste texto como resultado da desagregação da família, novamente exposta enquanto lugar de concorrências e de competições, de hostilidade. Também o apego ao passado, a tudo aquilo que persiste na memória, é elaborado em *Verão no aquário* (VA) de forma a desvelar os conflitos familiares e afetivos, atravessados por questões de classe social. Como em CDP, em VA acompanha-se o desvendamento de relações amorosas e de crises familiares impregnadas pelo sentimento de abandono e pela perda de prestígio e de recursos financeiros.

Nesse romance, assim como em CDP, o patriarca é figura que deixa de atuar no seio familiar tradicional, ainda que se observe a manutenção do sistema ideológico que assegura seu poder. Em VA, tais personagens seriam o pai de Raíza, alcóolatra, que deixa de fazer parte do convívio íntimo, e o tio Samuel, personagem que enlouquece e é internada em um sanatório, onde falece. Há inversão em relação ao romance de 1954: no enredo de VA, é a mãe, Patrícia, quem atua no sentido de garantir a imagem imaculada da família, legando ao pai a posição marginal.

Na constituição desses patriarcas, notamos uma recorrência na obra da autora: a imagem ausente do Pai, afastado dos espaços onde antes exercia poder e dominância, mas ainda presente discursivamente, por meio de figuras que garantem a manutenção do sistema de relações por ele configurado. No caso de CDP, a manutenção é garantida por Bruna, e, em VA, por Patrícia.

Nesta estruturação, personagens passam por dores psíquicas e, vistas como loucas, são afastadas da intimidade da família. Sendo assim, a loucura aparece nestes romances como expressão da decadência, e denota o desenraizamento e a desconexão com o presente em um espaço familiar marcado por hostilidade e por desencanto, onde ideologias conservadoras prevalecem.

Lançamos mão de VA, pois, como neste romance, também em CDP há construção de uma imagem poética que sintetiza a consciência aprisionada e em desconsolo após a perda do paraíso perdido. Trata-se da imagem da *Cabeça de aquário*.

Em uma de suas visitas ao casarão das irmãs, Virgínia observa uma pintura feita por Otávia e é surpreendida por um processo de espelhamento.

> – Adivinha quem é.
> Havia no papel um rosto oval e frágil, emergindo em meio da cabeleira esvoaçante. Os olhos eram plácidos mas havia qualquer coisa terrível sob aquela placidez.
> – É você, Otávia?
> – Não, é mamãe. Somos parecidas, não? (Telles, 2009b, p. 53).

Já na maturidade, Virgínia observa novo quadro de Otávia e lembra-se desta pintura, que ela guardara quando criança.

> – Gosta, Virgínia? – perguntou Otávia. – Pintei-o o ano passado, *Cabeça de Aquário*.
> Lembrava o retrato meio vago da moça que ela desenhara um dia, coroada de folhas – folhas ou algas? –, mas desta vez ela estava mergulhada na água, muito abertos os olhos claros e flutuantes os cabelos de afogada.
> […] O terrível estava nos olhos vazios de expressão, do mesmo tom da água, apenas mais densos. Era como se de repente eles fossem escorrer pela moldura (Telles, 2009b, p. 118-119).

No romance de LFT, o aquário é uma metáfora do enclausuramento da mulher pela imposição de uma estrutura social marcada pela competitividade e pela ausência de sentido, da qual resulta um sujeito esfacelado, carcomido. A redoma que aprisiona e sufoca aparece nas cenas enquanto imagem que retrata o sofrimento psíquico decorrente das agressões sofridas, e o encarceramento que vive enquanto está sob domínio do Pai.

Se vistos em conjunto, os quadros de Otávia expressam um movimento, há uma passagem de um estado a outro vivida pela personagem no aquário. No primeiro quadro, a cabeça emerge, o olhar é plácido e os cabelos esvoaçantes. Diferentemente deste, há um movimento de imersão observado no segundo quadro, os olhos da afogada estão muito abertos e seus cabelos flutuantes. Ao contrário da imersão, cujo sentido é ascendente, no segundo quadro prevalece o oposto, um movimento descendente, de queda, um mergulho que propicia a tomada do corpo pelo peso da água. A vida esvai-se, os olhos são vazios de expressão, densos como a cor da água, e poderiam escorrer da pintura.

Essa interpretação que a narração captura demonstra a compreensão da história de Laura, pois indica a passagem do corpo emerso, em tentativa de libertação, ao corpo imerso, aprisionado pela estrutura de vidro, mortificado e dominado. A vazão da água para além da moldura também expressa esse momento de realização de Virgínia, quando ela reconhece a história de Laura e percebe a imagem que dela pintou a família do casarão. Por não se movimentar e seguir seu curso, a água expõe o sentido de estagnação, de permanência, de atemporalidade: de silenciamento do desejo por mudança em vistas da preservação. Tal qual os anões de pedra ou a água da fonte que os acompanha, os elementos do segundo quadro servem à demonstração de um sistema no qual prevalece o movimento circular, avesso à mudança.

Quando desafia a autoridade de Natércio e foge à festa, Laura vê-se em estilhaços: “Nos espelhos, nos lustres, em toda parte eu via o reflexo dos meus cabelos brilhando.” (Telles, 2009b, p. 37) Esse momento de reflexão atesta um descontrole, enquanto dançava uma valsa, a personagem encontra-se nos espelhos que duplicam sua imagem e vê-se como um pião rodando e rindo, sem poder parar mais.

LFT retoma essa imagem do estilhaçamento do *eu* no romance seguinte, pois Raíza sente-se como uma figura capturada por um espelho presente no sótão do sobrado, o qual ela imagina em estilhaços, pois atingido por um pássaro empalhado. Tais imagens de desfazimento do sujeito, ao perder o contato com o passado, demonstram parte das motivações de algumas personagens de LFT: a vontade de preservação frente à ruína, consequência de transformações indesejadas.

Nota-se, ainda, na cena do baile, a circularidade, Laura gira sobre seu corpo em movimento de parafuso, não consegue parar, pois imagina que, se parasse, caía no chão, perto do besouro (Telles, 2009b, p. 38). Como nos quadros de Otávia, nessa descrição da dança de Laura há a construção de sentido de circularidade, que reitera a imagem do afogamento na estrutura de vidro. A contestação da estagnação e a escolha pelo movimento, que a impediria de cair de costas e de não se levantar nunca mais, articula-se ao desejo por transformação.

Todavia, presa ao sistema familiar onde reina a circularidade, um tempo que parece estático, Laura não avança, não chega a ultrapassar os limites que lhe foram impostos, e não vive a libertação que gostaria. Na passagem de um estado a outro, o sentido torna-se descendente, e o adoecimento é expressão dessa decadência.

Ainda, a dança em espiral expressa a perda de referência, isto é, o enlouquecimento da personagem. Tal qual a *Cabeça de aquário*, essa imagem dinâmica denota a perda de controle, e a invasão de aranhas que tecem teias, aprisionando-a, e de besouros que não se levantam nunca mais. Nesse movimento labiríntico, análogo à dança dos anões de pedra, nota-se a impossibilidade de mudança decorrente da escolha pelo passado, em detrimento de presente e futuro.

considerações finais

Neste trabalho, buscamos traçar análises que demonstrassem que a loucura aparece em textos de LFT como expressão da decadência familiar, cujas raízes históricas, no contexto brasileiro, remontam à formação da família brasileira, realizada pela via do domínio do corpo e da subjetividade. O afogamento da personagem do quadro *Cabeça de aquário* reitera os sentidos de sufocamento e de desfalecimento tão presentes em trajetórias de personagens de LFT. Apartadas do mundo, com o qual não podem se comunicar, estas personagens padecem, pois impedidas de se relacionarem com a alteridade. Assim, a linguagem do delírio torna-se código possível à expressão da subjetividade carcomida, cujo desejo é reconhecer-se no *outro* e refazer-se por meio de transformações e de aprendizagens. Impedidas de seguirem adiante, as personagens consideradas loucas também caem de costas, como o besouro, e não se levantam nunca mais.

referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. “A decomposição do cotidiano em textos de Lygia Fagundes Telles”. In: *Entre a Literatura e a História.* São Paulo: Editora 34, 2015.

BUENO, Luís. “Prontos de nascença: a formação do homem brasileiro de elite em Machado de Assis”. In: MAZZARI, Marcus Vinicius; MARKS, Maria Cecilia (org.) *Romance de formação*: caminhos e descaminhos do herói. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

CANDIDO, Antonio. “The brazilian family”. In: Smith, T. Lynn & Marchant, A. (org.) *Brazil*: Portrait of half a continente. Nova York: Dryden Press, 1951.

DE LUCENA, Suênio. “Casa, família e desestruturação em *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles”. *Légua & Meia* (UEFS), Feira de Santana, v. 8, n. 1, p. 14-30, 2017. Disponível em: https://ojs3.uefs.br/index.php/leguaEmeia/article/view/2808 Acesso em: 5 jun. 2025.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

MALUF, Marina; MOTT, Lúcia MARIA. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da vida privada no Brasil: República*: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

MARQUES, Ivan Francisco. “Atração do abismo” (posfácio). In: TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

PINTO, Cristina Ferreira. “A decadência da família brasileira ou a descentralização do Pai”. In: *O bildungsroman feminino*: quatro exemplos brasileiros. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RESENDE, Nilton. “Anão de jardim”: o “conto total” de Lygia Fagundes Telles. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UnB), Brasília, n. 56, e563, 2019. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018563 Acesso em: 5 jun. 2025.

SANTIAGO, Silvano. “O avesso da festa” (posfácio). In: TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: 2009.

TELLES, Lygia Fagundes. *A noite escura e mais Eu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

TELLES, Lygia Fagundes. *Verão no aquário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Literatura e alucinação: a verossimilhança indecidível em "As mulheres de Tijucopapo"

Literature and Hallucination: The Undecidable Verisimilitude in "The Women of Tijucopapo"

Lucas Rodrigues Negri
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-0183-0028
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1592319498064689

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233600
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233600
Recebido em: 04/02/2025. Aprovado em: 22/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Leandro Antognoli Caleffi.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
NEGRI, Lucas Rodrigues. Literatura e alucinação: a verossimilhança indecidível em As mulheres de Tijucopapo. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 15 -1 5, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233600. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233600. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

literatura e alucinação: a verossimilhança indecidível em *as mulheres de tijucopapo*

Literature and Hallucination: The Undecidable Verisimilitude in The Women of Tijucopapo

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233600

Lucas Rodrigues Negri[1]
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil
https://orcid.org/0000-0002-0183-0028
http://lattes.cnpq.br/1592319498064689
l081988@dac.unicamp.br

[1] Doutorando em Teoria e História Literária no IEL/Unicamp, onde pesquisa a filosofia de Alain Badiou em diálogo com os estudos literários, com auxílio de bolsa Fapesp. Mestre em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP, onde pesquisou a relação entre palavra poética e realidade na obra de Herberto Helder.

Resumo
Este artigo apresenta uma interpretação da obra *As mulheres de Tijucopapo*, de Marilene Felinto. Sua hipótese é que, em certo momento do livro, ocorre uma mudança no regime de verossimilhança, sendo que a análise detida dessa transformação permite identificar a existência de duas posturas interpretativas irreconciliáveis acerca do que acontece no final da obra. Defende-se, contra a quase totalidade da crítica precedente, a possibilidade de entender que a protagonista entra em um estado alucinatório no final da história, inserindo-a assim num rol de personagens brasileiros tidos como loucos. Discute-se ainda, na linha da mesma hipótese, as leituras críticas que ignoraram essa possibilidade, sobretudo a alteração do regime de verossimilhança, refletindo sobre o sentido latente desse apagamento.

Palavras-chave
As mulheres de Tijucopapo. Verossimilhança. Romance brasileiro.

Abstract
This article provides an interpretation of Marilene Felinto's The Women of Tijucopapo. It hypothesizes that the novel undergoes a shift in its regime of verisimilitude at a certain point, and a close analysis of this transformation reveals two irreconcilable interpretive stances regarding the ending. Contrary to most existing criticism, the article argues that the protagonist may enter a hallucinatory state by the conclusion, aligning her with a group of Brazilian characters often deemed "mad." Following this hypothesis, it also examines critical readings that have overlooked this possibility – particularly the shift in verisimilitude – and reflects on the latent implications of such an omission.

Keywords
The Women of Tijucopapo. Verisimilitude. Brazilian novel.

> Se eu acreditar que nada há mais para ser feito por mim, eu enlouqueço. E a loucura é a margem que não suporto. A margem não. Eu prefiro o meio da multidão, a massa, os elos da corrente que nos conduz ao nada, mas que nos conduz juntos. A margem não. Não a solidão dum louco.
>
> Quando eu morrer devo pôr notícia no jornal para que as pessoas saibam. Quero que saibam.
>
> *Marilene Felinto, As mulheres de Tijucopapo*[2]

introdução

O primeiro livro de Marilene Felinto, publicado em 1982, foi um sucesso imediato: venceu o prêmio Jabuti e o prêmio da União Brasileira de Escritores, além de se tornar o primeiro romance de uma autora negra brasileira a ser traduzido para outros idiomas (inglês em 1994; francês em 1998; holandês em 1999; catalão em 2000). Desde então, o livro foi reeditado quatro vezes (uma vez por iniciativa pessoal da autora) – sempre, como observado por Schneider Carpeggiani em entrevista (Biblioteca Mário de Andrade, 2021), em momentos de abalo político –, o que alguns consideram pouco perto da atenção que a obra mereceria. A autora já publicou mais cinco livros e não conquistou com eles o mesmo reconhecimento que alcançou com a primeira obra; acabou fazendo sua fama maior como tradutora e como colunista da *Folha de S.Paulo* e da revista Caros Amigos. Há quem coloque a culpa dessa desatenção no fato de a autora ser uma mulher negra, dê-se isso de forma direta ou indireta – isto é, por machismo e racismo institucional contra a própria autora ou contra sua linguagem, que expressaria uma resistência poderosa a essas estruturas de opressão (cf. Miranda, 2019). Fato é que a recepção crítica dessa obra foi desde o início e em larga medida construída dentro de um horizonte de politização imediata da literatura, não raro conforme ao que se costuma denominar como perspectiva dos estudos culturais ou conforme uma crítica feminista (exceção notável deve ser ressaltada no trabalho de João Camillo Penna, pelo modo como enxerga o horizonte político da obra de maneira não imediata, quero dizer, através da fatura literária), mesmo quando se deu por leitores que não se costumam associar a essa postura – como Marilena Chauí (2021), por exemplo. Em uma revisão bibliográfica sobre a obra (cf. Bastos, 2013; Bosi, 2021; Cavagnoli, 2015; Chauí, 2021; Dalcatagnè, 2011; Eliziário Filho, 2015; Fernandes, 2019; Ferreira-Pinto, 2004; Jordão, 2009; Lobato, 2019; Machado, 2009; Mata, 2012; Miranda, 2019; Nascimento, 2020; Penna, 2021; Schmidt, 2009; Vieira, 2001; Wane, 2023; Wisnik, 2021), observa-se que, com mais ou menos ênfase em um ou outro ponto, Rísia, a protagonista de *As mulheres de Tijucopapo*, é comumente lida como uma mulher forte, que reage ferozmente contra as violências marcadas em sua existência – as opressões religiosa, sexual, racista, regionalista, de classe e de gênero –; sua viagem a pé de São Paulo a Tijucopapo aparece como o parto de uma nova identidade; deixa-se para trás, através do fluxo de recriação narrativa, a antiga identidade oprimida, nasce por fim uma nova, associada às amazonas de Tijucopapo que colocarão o país em chamas. No entanto, como defenderei aqui, esse caminho de leitura assume a preeminência de uma passagem para o simbólico que, no livro, se dá mais explicitamente no final, perdendo de vista que tal passagem é atravessada pela ambiguidade da loucura, ou da alucinação. Tal ambiguidade, que será

[2] Felinto, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

melhor descrita como uma indecidibilidade constitutiva do livro, com efeito lhe rende uma característica trágica. Essa seria tão somente uma possibilidade de interpretação trágica da obra, não fosse o caso de tal perda de vista, a seu modo, render tragicidade à história da própria obra.

A interpretação trágica da obra (que vou defender aqui), ou a percepção de sua ambiguidade, não é em si uma interpretação discordante em relação às outras todas que se alinham no entendimento de que há uma redenção no final de sua história, um alcance bem-sucedido de reconstrução da identidade e uma vitória da protagonista na efetivação de uma revolução no país a partir de Tijucopapo. Ela apenas acrescenta uma possibilidade que busca situar criticamente essas interpretações – e situar-lhes é bem querer lhes dar mais força, mais peso, mais corpo. Esta interpretação parte da percepção, já assinalada por outras leituras, de que há um ponto de inflexão na obra, um momento em que ela se torna diferente. O que diremos é que o que muda é seu regime de verossimilhança. Se a obra, como Penna afirma, opera a inscrição enfática de uma "força diferencial originária" (2021, p. 199), ressaltarei aqui mais um ponto de atravessamento por essa diferencialidade, expandindo a percepção de seu alcance – colocarei ênfase sobre uma indecidibilidade que atravessa a obra, cindindo-a internamente entre dois extremos irreconciliáveis.

O fato de que o livro possui uma natureza dupla já foi assinalado anteriormente. Viviana Bosi, por exemplo, classifica a andança de Rísia como "realista-fantástica" (2021, p. 233). Nascimento (2020) e Dalcastagnè (2011) apontam que o final do livro é como uma passagem para o "mítico", enquanto Schmidt (2009) fala em momento "utópico" do percurso da protagonista. Em geral, todas as leituras consideradas reconhecem essa duplicidade de seu caráter, algumas dando mais destaque para sua distribuição no interior do livro, outras menos. É inegável, porém, que mesmo que se prefira argumentar pela totalidade circular do discurso de Rísia, no qual o início da história está, de fato, na revolução que se apresenta no final (como o faz Penna, 2021), essa totalidade só pode ser veementemente apreendida a partir do final da leitura, isto é, a partir do final do livro como revelação do sentido total do que precedeu. Não fosse a redenção final, no encontro com Lampião na Pedra Branca e com a revolta de mulheres em Tijucopapo, a cena inicial da criança que enche o papo de lama (o tijuco) não revelaria, por si só, o caráter circular da viagem e o peso simbólico de cada um de seus passos, nem se teria a efetiva dimensão da força libertadora do estilo violento com que a história é contada desde o início. Linearmente, portanto (e isso significa: como viagem), a obra se constitui como um movimento que vai de uma tendência maior a uma perspectiva realista para uma tendência maior a uma perspectiva mítica ou fantástica, a qual, nas leituras em geral, por fim subsume toda a obra (mas não seria necessário que o fizesse, como veremos aqui).

O que pretendo defender é que o livro começa por essa tendência ao realismo e termina na tendência ao fantasismo. Não será o caso de nos estendermos aqui sobre teorias muito elaboradas acerca do realismo; com esse termo quero apenas indicar certo regime de verossimilhança que enraíza os fatos narrados em um modo de representação que contrasta com o segundo momento da narrativa – ou seja, "realismo" e "fantasismo", aqui, não apontam senão para uma relação dialética, interna à obra, acerca da verossimilhança. De que modo se dá esse contraste será apresentado logo abaixo. Tal contraste, como se verá, coincide com uma tendência a favorecer uma interpretação alegórica, no caso do realismo, e uma tendência ao simbólico no momento fantasista. Sendo assim, direi que, num primeiro momento, há uma separação mais nítida entre o

imediatamente apresentado (Rísia em seu discurso a rememorar sua vida, caminhando entre São Paulo e Pernambuco – pode-se dizer: a figura) e aquilo que ele pode representar (a resistência da mulher negra, retirante, no contexto brasileiro – diz-se: o figurado); enquanto, no segundo momento, dito simbólico, essa diferença é suprassumida. A crítica, até agora, parece ter assumido o fantasismo do final como verdade do livro, a encerrar sua totalidade, e o leu a partir disso. Meu argumento é que essa atitude é contingente e seria plenamente possível ater-se ao realismo do começo e interpretar o fantasismo do final não como salto metaliterário e revelação simbólica da obra, mas como ocorrência interna à representação. Nesta interpretação, é menos a narradora que fantasia enquanto escritora de uma carta e mais a andarilha que alucina como voz representada. O livro, portanto, não dá necessariamente um salto metaliterário rompendo com a sua própria representação; é a voz de Rísia que, internamente a essa representação, dá um salto de lucidez para dentro da alucinação – de modo que, no fim, a redenção é imaginária no interior do pensamento da personagem-narradora, não no nível da feitura do texto como carta ou obra de literatura.

1.

Para que fique mais claro do que se trata, tracemos as linhas gerais da mais evidente diferença interna da obra. Até o capítulo 26, o enredo do livro pode ser facilmente compreendido como calcado em certo realismo. Entende-se que Rísia está a viajar a pé de São Paulo para Pernambuco; ela vai caminhando esses 2.500 km, por um bom tempo margeando a BR-101, depois afastando-se da estrada, enquanto nós acompanhamos seu pensamento e suas memórias. Em nenhum momento, por mais recortada que seja a narração, cheia de idas e vindas, mesmo com formulações linguísticas que embaralham os tempos da narração – do qual o primeiro exemplo é já na primeira página a criança de 5 anos a dizer "Vão à merda das minhas lombrigas, papai e mamãe, vocês que se intrigam e me intrigam nas suas intrigas me fazendo chorar tanto assim. Vãos aos meus oxiúros, às minhas giárdias…" (2021, p. 15), uma enunciação cuja elaboração corresponde melhor à narradora presente do que à criança passada –, em nenhum momento é confuso se o caso é de uma lembrança ou de uma descrição do espaço ao redor, não se desentende se estamos na memória ou na reflexão de Rísia ou na sua percepção presente da estrada, de para onde está indo. Não por acaso, parte da força do que é representado nesses primeiros capítulos vem justamente de fatores sócio-históricos da representação – reconhecer as violências de classe, de raça, de gênero que atravessam o corpo de Rísia, o fator da migração, a religiosidade (à época, marginal) do protestantismo, o sofrimento na metrópole, as memórias da infância no Nordeste – tudo isso, como fator de verossimilhança realista, é parte significativa da construção do peso da narrativa, é o conteúdo latente que se reveste da história pessoal e do estilo raivosamente enérgico da narradora, rendendo-lhe significação alegórica e política. É por isso mesmo que boa parte da recepção crítica é baseada na atenção a essas questões, não raro deixando mesmo de lado uma consideração mais detida dos problemas formais da diferença mítica ao final. Até o capítulo 26 é plenamente possível ler a história de Rísia como a enunciação (forte e hábil, sim, também desesperada, aventureira, violenta) de uma história da mulher negra e pobre, de família evangélica, que experimentou inúmeras violências na vida, que emigrou para São Paulo e cresceu na sua percepção da fraqueza das mulheres de sua família, sentindo o ímpeto de realizar

um retorno geográfico, psicológico e mítico (essa divisão tripartite das dimensões da viagem é devida a Cristina Ferreira-Pinto, 2004) a Tijucopapo, para reconstruir sua identidade e reagir enfaticamente contra o mundo torto em que ela vive.

Nada até esse ponto aponta para o tipo de resolução fantástica que é vir a se encontrar e transar com Lampião, enfrentar macacos falantes e armados e se unir a uma revolução de amazonas que vão descer a BR e invadir São Paulo. Até então, por mais improvável que seja, Rísia poderia de fato estar a caminhar sozinha por 2.500 km na beira da BR enquanto lembrava os fatos da sua vida, todos plausíveis – todos, inclusive, como ressaltado, e este ponto é importante, extraindo seu peso alegórico de sua plausibilidade verossímil. Depois, porém, de uma transição que ocorre entre os capítulos 26 e 28 (de que vamos falar mais a seguir), a partir do capítulo 29 nós entramos em outro regime de verossimilhança. É claro que todos esses acontecimentos – Rísia passar uma noite com Lampião, enfrentar os macacos, haver de fato uma revolução de mulheres em Tijucopapo – poderiam ser compreendidos como pertencentes à verossimilhança própria do livro, mas é o texto que deixa claro que eles estão em um regime de fantasia. As indicações disso são várias, vejamos algumas, a começar pela transição entre os capítulos 26 e 28.

Em um dado momento no capítulo 26, quando Rísia já se afastou da rodovia que margeava e começa a imaginar que vive com Jonas, o homem que a decepcionou em São Paulo. A mudança é anunciada como sonho, e aparece imediatamente no emprego do tempo verbal. Até então, ela vinha narrando a viagem da mesma maneira clara que desde o começo do livro: “Em São Paulo eu me achava uma apedrejada”, ela escreve, e logo depois “Quando eu chegar lá, vou escrever sobre o quanto amo meus amigos”, e “Eu me incumbi desse castigo que Deus me deu de ir mata adentro evitando a BR engenheira que leva e traz carros de São Paulo” (2021, p. 134) – ou seja, há clareza verbal com relação ao que é lembrança, o que é sua futura chegada a outro lugar e o que é o lugar onde ela está. Mas, então, ela anuncia: “Vou ter que sonhar agora. Aproxima-se o meio-dia e vou precisar sonhar para aguentar que não terei a voz-fala de meus amigos” (2021, p. 135). A partir desse ponto, narra-se no presente algo que só pode ser entendido como o sonho anunciado, se entendermos que ela continua a caminhar para longe da BR a caminho de Tijucopapo: “Eu estou em Pedra Branca agora. Pulando rochedos no rio de Pedra Branca. A cachoeira se joga na minha frente, cristalina e brusca como ela é. Eu vim a cavalo banhar-me no rio” (2021, p. 135). Ali, ela afirma, no presente, escutar Jonas a cortar madeira para fazer um balanço para o filho que eles têm, eles vivendo agora, os três, em uma “casa branca na colina verde” (2021, p. 135).

Esse sonho, porém, não se encerra com o fim do capítulo 26. No 27, de início tem-se a impressão de que se vai retomar uma clareza reflexiva: “Eu vim para cá e o caminho foi árduo” (2021, p. 138). Esse curto capítulo, porém, é magistralmente composto numa gradação que termina por ressituar esse dêitico, “cá”, da primeira frase: entenderemos por fim que ele se refere ao sonho, e não ao caminho na mata para longe da estrada. A reflexão do início dura algumas frases em que Rísia rememora suas razões para partir; antes, no sonho, montada em um cavalo, agora ela pensa a si mesma como égua: “Fugi como égua que não quer ser presa no curral. Mas fugi também ao me deparar, equina, com a vasta campina diante de meus olhos. Mas lembranças atormentadoras me cutucavam o rabo a me dizer da necessidade de eu fazer o meu próprio caminho” (2021, p. 138). A reflexão é ambígua: pode se referir a sua situação antes de partir em viagem, ou a sua situação ao abandonar a BR e se dirigir para a

"campina" como distanciamento da estrada; afinal, era já na estrada que ela enfrentava suas "lembranças atormentadoras". O texto continua então se referindo a sua viagem não mais como o presente, mas como um passado:

> E foi assim que eu vim por esse caminho árduo e árido. Eu era uma mulher sozinha indo pela estrada. No meu caminho havia babaçus e mocambos. Eu estava a 250 mil milhas e já não aguentava mais. E ainda vinha atormentada pela vontade de voltar ou de parar. E parei diversas vezes. E me sentei numa pedra e tentei uma música no violão que carregava (2021, p. 138).

Além da referência à música, fala também de sua tentativa de desenhar, com lápis de cera, uma paisagem revolucionária. Essas duas referências anunciam a passagem para a compreensão metaliterária do livro, isto é, para o modo como o livro, ao final, se mostra autoconsciente de seu caráter de invenção literária, de fantasia ou pensamento (fortalecendo a passagem do alegórico para o simbólico). Porém, que ela, em meio a sua viagem, pare para tocar música ou desenhar com lápis de cera, é algo que já havia sido narrado factualmente, de modo que podemos interpretar que ela de fato está apenas se referindo a algo que fazia na beira da estrada. Fazia, no passado. Dá-se então com mais contundência a transição:

> Eu era uma mulher sozinha indo pela estrada. Meu encontro com Jonas só se deu nas proximidades de Pedra Branca. Na entrada de Primavera. A paisagem que eu trouxe pintada na folha em branco virou a de uma revolução. Vim fazer a revolução que derrube, não o meu guaraná no balcão, mas os culpados por todo o desamor que eu sofri e por toda a pobreza em que vivi (2021, p. 138).

O homem que a decepcionou em São Paulo aparece agora na entrada da Pedra Branca, paisagem de sua infância onde ela situou o sonho que anunciara no capítulo anterior. A ambiguidade metafórica da referência ao desenho que trazia consigo é evidente: é uma transição que está sendo operada; o que ela trazia consigo virará a imagem de uma revolução; referência que pode valer tanto para o próprio livro, que dará entrada agora no seu momento mítico-utópico, quanto, numa carga mais autorreferencial, ao seu próprio pensamento, que se fazia desenhado de um modo e passará a se fazer como revolucionário. Agora o "vim" anuncia que ela chegou; sua viagem terminou e ela chegou por fim ao lugar onde vai efetuar a sua revolução – mesmo que neste trecho ela ainda não esteja em Tijucopapo, onde encontrará as amazonas. Por que ela já se refere ao lugar em que está como se tivesse chegado? Por que chegar na Pedra Branca passa por chegar a Tijucopapo? Ora, a última frase do capítulo é a confirmação de que ela está num lugar fantasioso (pois Jonas, efetivamente, ficou para trás em São Paulo, ela não tem de fato um filho seu e foi em sonho que ela passou do caminho para Pernambuco à Pedra Branca): "Pedra Branca. Eu tenho o amor de Jonas e de um filho, e nós lutamos juntos por uma causa justa" (2021, p. 139). Ela já chegou, pois não se trata efetivamente de chegar em Tijucopapo, mas sim de chegar no sonho. A passagem para outro lugar se efetuou enfim – o "cá" do início do capítulo é o sonho, em que ela entrou sem mediações a partir de um lugar incerto na mata a alguns quilômetros da BR.

O capítulo 28, por sua vez, é um desenvolvimento da ambiguidade instaurada no anterior. Começa como se o sonho tivesse passado, o sonho que fora anunciado ao meio-dia: "É isso. Passou-se o meio-dia como passam as nuvens por você quando você está num avião. Quando você está num avião você passa pelo paraíso.", e arremata, "Sonhar eu sempre sonhei" (2021, p. 141). A lucidez de sua situação aparece com veemência: "Minha capacidade de me iludir é maior do que minha capacidade de viver" (2021, p. 141). Depois de já haver retomado a referência ao guaraná no balcão, no final do capítulo anterior, e retomar agora as referências ao avião e ao cinema (todas vindo carregadas de carga simbólica, pelo modo como foram anteriormente trabalhadas no livro), ela retoma também a estranha construção sintática que exercitara no capítulo 13, agora consertada pelo emprego do segundo verbo no passado: antes era "Quando você morreu eu vou fazer uma elegia" (2021, p. 76), agora é "Quando Jonas se morreu de mim, por exemplo, eu resolvi me iludir porque não suportaria a barra de viver" (2021, p. 141). O capítulo segue refletindo sobre a dor da perda de Jonas, dando a entender que de fato saímos do sonho, não estamos na Pedra Branca onde Rísia e Jonas são casados e têm um filho, voltamos para aquela andança em que o homem ficara para trás. Quando ela diz "Outro dia eu examinava as mochilas numa parada no caminho e encontrei uma carta de Jonas", de novo somos atirados a uma referência à realidade da viagem empreendida, mas já somos tentados a interpretar essa referência como metafórica.

O caminho aqui não precisa ser algum ponto factual entre São Paulo e Tijucopapo, mas o caminho de sua vida: "Hoje eu me deitaria com outro homem porque uma viagem é uma aventura? A vida é uma aventura" (p. 142), isto é, a viagem a que se refere pode ser, metaforicamente, a vida. "E aqui estou. Muito perto já" (2021, p. 142), ela afirma. Está chegando em algum lugar, seja no caminho, seja na vida. Mas esse pode ser o último momento de lucidez factícia de Rísia. É ambíguo, sim, mas justamente: pode ser, pode não ser. Fato é que, na última frase do capítulo, ela retoma o sonho como quem retoma o meio-dia que passara, já se dizendo novamente junto do amado: "As falhas só não existem na Pedra Branca que eu sonho em meio-dia ao lado de Jonas" (2021, p. 142).

No capítulo 29 já começamos com "O resto são falhas e inconclusões" (2021, p. 144). Daí em diante, há uma mudança geral no estilo narrativo. O texto fica menos parecido com um fluxo de consciência, menos memorialístico, mais narrativo e descritivo. Como observa Machado (2009, p. 19): os "capítulos iniciais [são] mais curtos, agressivos, compostos por frases curtas e duras, diferentemente do que vai ocorrer na última terça parte do livro", em que "os capítulos tornam-se menos pensamentos e mais ação; aparecem mais diálogos e também são mais longos; outros personagens aparecem e Rísia torna-se mais mansa e calma". A persistência do mecanismo de cortes espaciais e temporais passa, por isso, a gerar certo estranhamento. Por exemplo:

> Hoje eu me deitaria com outro homem por causa desse sol que me derrete toda e me deixa negra, eu estou com insolação, insolarada, por pouco eu não tropico e levo uma queda de tanta tontura. Eu estou insolarada e labirintítica. É que estou próxima de Recife e Recife me confunde toda. Recife está sempre morrendo de alucinação. De febre de não sei quantos graus. As alucinações de Recife não são de peiote não. São de insolação. Recife, a insolarada. Recife está se queimando em queimaduras de não sei quantos graus.

> – Fogo!
> – Morre, desgraça! Acaba, desgraça! Some de vez, desgraça!
> – Água!
> – Fogo!
> – Água!
> […]
> São terras pernambucanas e Recife deve estar próxima, tão próxima que eu ouço o burburinho do Mercado São José. Um burburinho ensurdecedor. Ensurdecedor tão ensurdecedor que é como se tivesse aumentado doze milhões de vezes e eu estivesse chegando em São Paulo com seus doze milhões de habitantes (2021, p. 144).

Observe-se o futuro do pretérito na primeira linha da citação, indicação de um estado intervalar entre a reflexão e a continuidade da cena, a qual indica um estado alucinatório provocado pela insolação. A metonímia sobre as queimaduras de Recife pode ser bem uma personalização, resultado da alucinação que se faz enunciar na sequência aleatória de gritos que se segue. No capítulo, sua entrada em Pernambuco ou em Recife é incerta, não se pode entender realmente se ela entrou ou não na cidade. De qualquer maneira, o Mercado São José fica no centro de Recife, na beira do mar. Ouvir seu burburinho de forma ensurdecedora no momento em que pensa "Recife deve estar próxima" é índice de cortes espaciais e de uma sensibilidade alterada. A narrativa segue com uma sequência de fatos com pouco desenvolvimento, dada a sua estranheza: ela encontra um homem montado num jegue e ele a leva para um estábulo onde eles passam a noite em relações sexuais; na manhã seguinte ele diz ser Lampião e conta a ela da guerra iniciada pelas mulheres de Tijucopapo, "o primeiro grupo feminino armado que conseguimos montar", ele diz, para a "guerra que descerá em direção ao sul pela BR que leva carros de São Paulo e traz carros de São Paulo" (2021, p. 149).

Que o homem use a mesma expressão repetitiva de Rísia para se referir à BR já é um índice de estranhamento, mas isso ainda se intensifica. Lampião lhe diz que Recife já foi incendiada, que ela precisa ir direto pela mata para Tijucopapo, evitando os macacos que estão vigiando tudo, e quando ela pergunta ao homem o que essa guerra quer conquistar, sua resposta é: "Guaranás pela metade no balcão, amores perdidos, o poder da chuva, da areia e das pitombas…" (2021, p. 150). A referência ao guaraná pela metade no balcão – foi no capítulo 3 do livro que Rísia narra como o golpe de 64 a fez deixar pela metade no balcão o guaraná que ela sonhava tomar (2021, p. 25) – não poderia ser evocada por Lampião a não ser que ele possuísse algum nível de relação com a memória de Rísia, que não é a de ser um indivíduo independente que ela encontrou na estrada. Ou seja, não é somente uma questão de verossimilhança o estranhamento com esse encontro; o próprio texto dá indicações de que pode não se tratar de um regime de verossimilhança singular próprio da obra, mas de um estado de fantasia de Rísia: Lampião pode ser, aqui, uma imagem de seu pensamento, uma alucinação. Em outro lapso de lucidez reflexiva, Rísia chega a dizer: "As coisas aconteciam num intervalo de fantasias" (2021, p. 149).

A cena dos macacos é igualmente marcante na construção de seu equilíbrio sobre a ambiguidade da lucidez reflexiva e da alucinação. Os guardas que ela deve evitar são macacos, o que, a priori, já soa estranho, levando-nos a questionar se não se trata de linguagem figurada. No entanto, tudo é ao mesmo tempo assinalado como invenção pela narradora e narrado como fato da história. Ela diz:

> Mas, macacos? Seriam macacos mesmo aqueles homens?
> Macacos eram os que eu inventava nas histórias a meus irmãos. Macacos bélicos que viviam em constantes batalhas contra as cobras da floresta. Meus macacos não eram bandidos. Minhas histórias eram de batalhas por uma causa justa. Meus macacos eram de brinquedo e invenção.
> Mas agora, quem cruzava metralhadoras na minha frente? Macacos, segundo o homem.
> Então, mamãe, minhas mentiras não são estados de sonho? Minhas invenções, um dia elas vêm, então? É como se tudo acontecesse num intervalo de fantasias e sonhos.
> Macacos.
> O homem se chamava Lampião.
> Os macacos me olharam de cima a baixo. Os macacos me mandaram desmontar. Eu olhei os macacos de cima a baixo. Eu disse que não desmontava (2021, p. 154).

Note-se os saltos entre o questionamento sobre a verdade da situação, o reconhecimento de que se refere a fantasias de infância, o estranhamento com a suposta realidade dessa fantasia, a afirmação de que se trata de um "intervalo de fantasias e sonhos", a reiteração do estranhamento tanto com os macacos quanto com Lampião e, no final, o salto mais bem colocado: o corte para de repente os macacos estarem ali, olhando-a. Quando ela os olha de volta, pensamos se tratar de uma hesitação devida à desconfiança da verdade do que ocorre, mas na frase seguinte ela reage aos macacos como se fosse natural, respondendo-os. A ação continua num diálogo com os macacos e seu esforço de fuga – um diálogo que, diga-se de passagem, não é sobre chegar a Tijucopapo e se juntar à revolução a que os macacos se opõem, mas um enfrentamento adolescente contra uma autoridade estranha acerca de ser adulta o suficiente para ter relações sexuais (na justaposição dos macacos e dos ratos, junto a essa evocação de uma descoberta do sexo, soa talvez algo de uma referência desinocente ao Quebra-nozes):

> – Vá, me deixem passar, macacos. Macacos. Ratos. Eu já trepei homens, tá bom? Eu sou maior de idade, macacos. De idade e de identidade. Eu já abri as pernas. Querem que eu abra as pernas? Macacos. O que é sexo? Me deixem passar, antes que eu chame Lampião.
> É Lampa é Lampa é Lampa,
> E Lampa é Lampião (2021, p. 155).

De qualquer forma é inegável que essa sequência inteira de acontecimentos, por mais que seja entrecortada por reflexões lúcidas sobre seu caráter insólito, é também entrecortada de exclamações aleatórias (aquele "Fogo! Água! Morre desgraça!" ao chegar em Recife, ou este "É Lampa é Lampa é Lampa") e tem uma continuidade estranha, como foi ressaltado até aqui, talvez muito bem definida como um "intervalo de fantasias e sonhos", que é de natureza distinta das descrições da viagem pela BR e para longe dela ou das memórias de infância, a história de Rísia que viemos conhecendo até então.

Por fim, como se sabe, ao cair da égua morta pelos macacos, Rísia passa para a lembrança da queda que teve na infância ao espiar a irmã no banho. Depois, há a justaposição das cenas em que acorda dessa queda, na infância, rodeada por dez mulheres que são dez mães (todas insuficientes como sua mãe sempre foi para ela, uma mulher fraca e detestável) e em que ela acorda em Tijucopapo rodeada de amazonas que fazem o contraponto à mãe: "mulheres bonitas e fortes, […] mulheres que não fossem minha mãe" (2021, p. 168-169).

Toda essa cena final, a partir do momento em que Rísia acorda em Tijucopapo, é narrada no pretérito, o que finalmente aproxima o relato do tom de uma carta, porém, por vezes confundida numa referência a telefonemas, também com a intervenção de diálogos e reflexões que parecem retomar o fluxo de consciência. Parece-me simplificar demais o estilo do texto querer simplesmente associá-lo à carta anunciada diversas vezes ao longo do livro, de modo que a datação ao final, "Setembro, 1980" (2021, p. 176, grifo do autor), aparece como mais um recurso de ambiguidade, que pode tanto assinalar que se trata mesmo da redação de uma espécie de carta, como que se trata do término da escrita de um romance, como, ainda, que se trata da imaginação de uma carta – um fluxo mental de consciência que se imaginava redigindo uma carta, no mesmo tipo de inconsistência experimentado nos sonhos e nas alucinações, e termina-se dizendo, mentalmente, a data.

O final é o reforço último da ambiguidade da natureza do que está acontecendo:

> O que eu fiz foi um pensamento. As mulheres de Tijucopapo eram, enfim, como eu fazendo sombra no chão, meio-dia de sol de fogo, caminho da BR.
>
> É isso mesmo, mamãe. Eu quero que minha vida tenha um final de filme de cinema em outra língua, em língua inglesa. Eu quero que tudo me termine bem (2021, p. 176).

Talvez o último capítulo seja a carta, talvez o pensamento que vinha sendo acompanhado se transforma na enunciação ou na escrita da carta, talvez o texto tenha sido todo uma fantasia (a viagem, a história, a carta, tudo). Essas mesmas palavras do final podem ser lidas como atestado da ficcionalidade de tudo: "o que eu fiz foi um pensamento. As mulheres de Tijucopapo eram, enfim, como eu fazendo sombra no chão". Essa frase pode remeter não às mulheres, mas ao próprio livro, ainda que não utilize aspas, e esse "eram como" pode ser a indicação de um *como se* de fantasia, pode atestar uma identificação da narradora com a autora (o que muitos críticos não hesitaram em fazer, de Wisnik, em 1982, a, por exemplo, Bastos, em 2013). É indecidível qual a natureza desse discurso; mesmo a inegável fantasia do final é trabalhada em sua ambiguidade; e mesmo a diferença de verossimilhança entre o início e os oito capítulos finais não determina sem margem de erro qual das duas é mais verdadeira.

O que é inegável é a diferença, a passagem de um estado a outro. O que eu queria trazer aqui era a atenção para essa diferença entre os dois momentos, que continua independentemente de como consideramos a natureza geral do texto. O realismo que vem antes dá um corpo mais sólido ao caráter alegórico da vida de Rísia, o que nela é vivência da coletividade negra, feminina, retirante, no Brasil. O que vem depois é a força imaginativa de retomar o que houve e dar forma factual à revolta que

antes só se expressava como desejo, já num estado de sonho em que questões de sexualidade e maturidade amorosa são elaboradas em conjunto com questões de ordem política que acabariam muito menos desenvolvidas se não fossem alimentadas pelo realismo anterior.

2.

O que é espantoso é que, até onde minha pesquisa pôde ir, nenhuma leitura crítica anterior se deu conta de que a passagem para o "intervalo de sonho e fantasia" que se dá a partir do capítulo 26 do livro pode ser entendida como um estado alucinatório de Rísia, que agoniza perdida na mata, sob insolação. O modo como o capítulo final mistura fantasias, lembranças e reflexões, entrecortado por um estilo que pode ser a enunciação da carta tantas vezes anunciada, pode indicar o ápice de uma passagem para o sonho que é a perda final de sua consciência. Datar o próprio discurso como quem data uma carta pode ser o trágico gesto final de uma voz que se imagina escrevendo a carta que gostaria de ter escrito quando chegasse lá, e agora ela imagina ter chegado, mas porque alucina moribunda – são talvez as palavras finais de uma andarilha que morre na mata afastada da estrada.

No momento em que o livro instaura o fantasismo do final, principalmente porque ele o instaura ambiguamente (mas não só, uma vez que a ambiguidade, nesse caso, pode mesmo ser constitutiva da forma narrativa em primeira pessoa em fluxo de consciência), uma decisão passa a ser imposta. Ou se assume que é o próprio texto que revelou sua natureza fantástica, ou se assume que a fantasia é interna ao fluxo de consciência que acompanhamos desde o início da obra. Na verdade, a crítica até agora tem se distribuído entre outras duas opções: em parte, ela ignora a mudança na verossimilhança, em parte ela a subsume sob o que seria uma lógica total da obra. O primeiro caso é, em geral, o da crítica mais preocupada com as questões sociológicas e de sentido político imediato (cf. Vieira, 2001; Jordão, 2009; Machado, 2009; Mata, 2012; Cavagnoli, 2015; Eliziário Filho, 2015; Lobato, 2019; Miranda, 2019; Nascimento, 2020; Wane, 2023). Os principais enfoques são a questão da migração do nordeste, no caso, uma migração de volta para o nordeste (o livro, que é de 1980, é considerado um dos últimos a abordar essa questão dentro da forte tradição do romance brasileiro de migração, de retirância), a questão da mulher, da subalternidade, da reconstrução da memória e da identidade, da violência, da raiva como remodelação do mundo e do retorno às origens históricas. Existe, de fato, muita coisa a se abordar nessas questões tomando esse texto como referência. O livro inteiro pode ser lido, em suas minúcias, como um trabalho de articulação sobre tais questões. O fato de que a viagem a pé de Rísia se dá, por um bom tempo, na margem da BR-101, uma das grandes rodovias de integração nacional "que surgiu, juntamente com outras grandes rodovias como a Transamazônica (inconclusa), a Transbrasiliana ou a Belém-Brasília, num período desenvolvimentista de, digamos, colonização interna dos povos do país" (Mata, 2012, p. 14), junta-se, por exemplo, com a própria Rísia dizendo que gostaria de escrever sua história em inglês. Se tomarmos o nome da rodovia que ela está margeando em inglês, a "BR one-o-one", podemos imaginar uma espécie de indicação, por proximidade sonora, de uma relação "one-on-one" entre ela e o BR, sigla que, como Fernandes (2019) aponta, indica tanto a estrada quanto o país. O modo como sua viagem de volta é parcamente descrita como uma passagem por "babaçus e mocambos"

é tão repetitiva e limitada que não parece ser factual, mas realmente a ilustração do cenário a que ela se dirige: um cenário mítico quilombola. Há a questão do golpe de 64, que aparece sob a marca da sua impossibilidade de tomar refrigerante, como um corte na sua história, corte no seu acesso a uma pequena felicidade. Que ao final do percurso ela se reencontre com o cangaço e a revolta que vão invadir São Paulo, essa terra onde "tudo é dissonância" (2021, p. 119) e onde, em Higienópolis, "se bebem guaranás inteiros" (2021, p. 118), reforça que a narrativa, que é, como ela mesma diz, um pensamento que ela fez, é a narrativa de uma vingança que não é só sua, mas de todos os que se identificam com o seu sofrimento. Enfim, passando por mais muitas referências, o livro se mostra como uma história ao mesmo tempo pessoal, a de Rísia, e coletiva, representada pela protagonista em sua busca pela origem e sua coragem primeva. Ele é o enfrentamento de uma pessoa, mas em nome de uma coletividade contra uma história nacional de violência, traição, má-formação e esperança de reconstituição através da revolta. Mesmo o ódio que Rísia sente pelo seu pai em particular é entendido, por ela mesma, como algo mais geral, desde o começo do livro:

> Papai era um homem sem amor. Seria? Assim eu o justificaria mais tarde. E assim o excluiria de qualquer culpa. A culpa vem de baixo dessas cidades sedimentadas pelas pedras que o vento soprou milhares e milhares de anos. Vem de minha tataravó e se estica a mim via meu pai. Ou é culpa de todos nós ou de ninguém (2021, p. 26).

Quando as mulheres de Tijucopapo vêm para destruir São Paulo, é para derrubar essas pedras que se sedimentaram sobre a responsabilidade, é para acessar o fundamento. Tudo o que ocorre factualmente nessa narrativa é também a trajetória alegórica de uma revolta cujo sentido é coletivo. E, por cima de tudo isso, deve-se ressaltar que a distinção entre um nível factual (figura) e um nível alegórico (figurado) não cria necessariamente uma hierarquia entre eles – o fato é que o livro tratar da história do retorno pessoal de Rísia à sua origem ou de um retorno simbólico-alegórico de uma retirante negra às origens nacionais (o retorno ao cenário de cangaço e quilombos e à revolta de Tejucopapo de 1646) é algo que não se pode decidir entre o que é primeiro e o que é segundo plano.

No entanto, quando o que se enxerga de partida, e tudo o que se busca enxergar, são questões de gênero, raça e classe, e o que se encontra no final da obra são resoluções revolucionárias a esses problemas de gênero, raça e classe, não há nada na mudança que discutimos além de passagem do problema para uma solução. Desse modo, essa abordagem crítica perde de vista a questão da loucura: ora, a resolução do final talvez se dê dentro de um estado alucinatório e seja tragicamente imaginária, ou melhor: se dê tragicamente como uma resolução simbólica, mas não como uma salvação. Não é de todo raro, em uma cidade como São Paulo (mas em qualquer outra cidade isso acontece), cruzarmos com andarilhos que falam sozinhos, e há os casos de pessoas que foram tomadas por loucas, mas que expressaram uma lucidez de outra ordem. Pensemos, por exemplo, no Brasil, em Estamira, em Artur Bispo do Rosário ou em Stella do Patrocínio. Rísia é sim uma personagem forte, corajosa, admirável; mas talvez a sua extrema lucidez cheia de fúria deva ser vista, no livro, como que situada nesse corpo, nesse lugar social do andarilho que alucina. Arrisco mesmo dizer que o livro ganha força, que sua representação ganha peso e contundência, se entendemos que é aí que ele situa a sua enunciação – e repito: sem que isso seja contestar tudo aquilo

que pode ser e foi elaborado sobre a capacidade de Rísia de reconstruir sua identidade e de abalar as estruturas de opressão e de unidade nacional.

O outro caminho que a crítica tem tomado dá um passo mais radical em relação à fantasia: transcende a alegoria e passa ao símbolo. Isso decorre do momento em que a indecidibilidade entre a factualidade e a alegorização se faz suprassumir em um nível total, simbólico. Se Rísia não é apenas uma personagem que, por sua construção, pode representar certa situação de raça, classe, gênero e região no país, mas é tal personagem *e* é a alegoria de uma condição social; e se seu retorno a Tijucopapo é sua viagem pessoal *e* é um retorno espiritual pela história nacional; é porque a alegoria se encontra encarnada nos fatos e na verdade não se separa da história pessoal; o momento da narrativa é o momento da união dos extremos e, portanto, a resolução em si mesma do sentido unificado do que é narrado. Sendo assim, nesse nível de suprassunção da alegorização, a revolta das mulheres de Tijucopapo é tão real quanto a história de Rísia porque a revolta de sua expressividade coincide com a revolta popular das mulheres. A narrativa, em suma, é o seu próprio regime de efetividade, no qual a matéria nacional (e de furo do nacional) se faz elaborar através da história pessoal e do pensamento de uma personagem que se mostra, agora, como operação viva, a operação de sua própria resposta às condições que lhe foram impostas pela existência.

Nesse regime de simbolização, porém, a supressão da diferença entre o factual e o simbólico acaba operando um nivelamento das camadas que constituem o objeto literário: aproxima-se muito o que é do nível da autoria, da narração e da representação, ou o que é do nível do texto enquanto literatura, do texto enquanto representação e do texto enquanto discurso interno de uma personagem representada. Assim, o discurso de Rísia é o discurso de alguém que escreve uma carta que é o próprio romance, que é uma elaboração simbólica que toca em constituintes da realidade social entendida como um quadro simbólico que sofre a intervenção do texto literário. Recobre-se a distância que haveria entre Rísia estar a falar sozinha na beira da estrada e o texto estar a falar conosco, que o lemos. O representado não é mais um plano além; só há a superfície do texto que é, em si mesmo, um lugar na sua própria e na nossa realidade.

Algumas análises (mesmo algumas das mencionadas logo acima) tangenciam essa perspectiva em alguns pontos (afinal, ela é apenas o resultado direto de uma assunção total da alegorização), mas menciono como exemplos que a desenvolvem em absoluto os trabalhos de Thiago Fernandes (2019) e João Camillo Penna (2021). Fernandes percorre um quadro de referências teóricas que parece inserir a obra num plano em que (como se diz deleuzianamente) o mais profundo é a superfície: as operações que o texto realiza são compreendidas como agindo no próprio tecido do sentido, sem distanciamento entre um plano interno e um externo da representação, consequentemente sem distanciamento também entre uma cena projetada e o livro como objeto social. O tecido do sentido da obra, então, é o próprio tecido social – é por isso que ele pode escrever que é como se a obra de Marilene Felinto

> dissesse que deverá ser encontrada fora do curso comum da literatura, fora dos critérios habilitados de orientação a que comumente se aplica ao objeto literário e, neste sentido, correr mesmo o risco de nunca ser encontrada. Se há um leitor projetado em seu horizonte ele é disforme, imprevisto, improvável, porém ele é também um ato de fé, revelado nele a inauguração pessoal que rebateria o silêncio; não um silêncio no qual se afunda, afirmando ter sido em vão todos os esforços, mas

> aquele que termina por se apequenar na perspectiva editorial (Fernandes, 2019, p. 10).

O texto de Fernandes tem o mérito de ser um dos únicos que se preocupam, com algum afinco, a explorar a questão da loucura ou da desrazão em *As mulheres de Tijucopapo*. Ele o faz, no entanto, pelo viés da ruptura com o tecido linguístico (que é o tecido do sentido), como o risco do enfrentamento das marcas desse tecido que lançam Rísia para um Fora que é, ao mesmo tempo, a sua conquista libertadora e a possibilidade do seu desaparecimento em absoluta solidão – ou seja, ele aborda o tema em relação ao discurso do livro como um todo, como o discurso de Rísia, e não em relação à passagem de um realismo para um fantasismo que se dá, de certo modo, como uma espécie de enlouquecimento.

João Camillo Penna, por sua vez, entende que a revolta das mulheres em Tijucopapo é o início do livro – observe-se como o apresenta:

> As mulheres de Tijucopapo, primeiro romance de Marilene Felinto, narra a história da "guerra" do feminino, declarada por uma tribo de insólitas mulheres amazonas vindas de Tijucopapo, a cidade pernambucana onde a mãe da narradora Rísia nasceu sem nunca ter nascido, que invadem São Paulo a cavalo bombardeando a capital (Penna, 2021, p. 189).

Ou seja, ele apresenta o livro como a história daquilo que o livro, em si, não conta, apenas insinua – ou melhor: entende que isso que o livro insinua é o que ele está contando enquanto é a voz de Rísia a fazer o fluxo de sua viagem e suas memórias. Penna assume que, no limite, o que o livro realiza é essa "guerra" (entre aspas, ele mesmo o põe), isto é, ele *é* essa "guerra", é a realização daquilo que anuncia – porque formalmente o que a voz do livro faz em suas elaborações sobre a diferença, a mistura, a origem, a passagem e a ruptura com as totalidades tradicionais da cultura seria a realização (no plano simbólico do discurso, isto é, do sentido) daquilo que ele projeta imaginariamente como o sonho da guerra que vem de Tijucopapo. Com efeito, é como se a revolta de Tijucopapo fosse a alegoria (a figura), enquanto aquilo que o discurso de Rísia realiza fosse a sua face verdadeira (o figurado), ao invés de o discurso ser a representação de uma batalha que é a alegoria da libertação de Rísia. Ou, em suma, como se essa alegoria, por ser invertida, fosse a sua suprassunção no plano simbólico. É por isso que, para Penna,

> A forma (diferente), neste caso, narra o trajeto do deslocamento, a transformação em outro, mas um outro que é anterior no tempo, originário. Por outro lado, a forma-percurso que desdobra o acesso à força diferencial originária, ausente no presente, caminha para a própria dissolução, desenhando assim a figura de um círculo, já que ao se completar (o círculo, o retorno), fechando-se em forma perfeita, esta se abre, destruindo toda forma possível, ou constituindo-se em torno deste centro vazio da diferença; motor que move o deslocamento e que *difere*, adia indefinidamente o término do círculo. Este é o ponto essencial do relato-processo: o motor que o impulsiona, que o faz progredir, é a diferença interna, espaçamento entretido que o separa de

> sua conclusão, exterioridade (dissolução) que o texto de alguma maneira traz para dentro de si (Penna, 2021, p. 199, grifo do autor).

O texto é essa totalidade que é a sua própria realização (como guerra, como reconstrução da identidade, como rasgo no tecido nacional – a lista dos símbolos que o poderiam indicar se estende indefinida e aproximadamente), mas que, na verdade, o é somente por uma diferença interna que faz com que ele precise se estender como texto, como o percurso linear das frases. A solução formal como uma "escrita em dois níveis" (Penna, 2021, p. 203) cria a narrativa como deslocamento (trajeto, carta e temporalidade); no entanto, nisso não difere a operação total do texto entre uma representação interna e um campo externo em que a incidência se dá apenas analogicamente, justamente porque a alegorização foi subsumida pela ideia de um plano geral simbólico (ou do sentido).

Como já assinalado, essa interpretação perde de vista uma diferencialidade própria à obra, que é a que indicamos aqui como uma diferença no regime de verossimilhança entre o início e o final. Para ele, a obra é igualmente simbólica em cada um de seus pontos, conforme o trajeto é apenas o desdobramento diferencial da totalidade de seu sentido, que é a origem e a chegada, o círculo com o furo no meio. Se nós dissemos que é somente no final da leitura da obra que podemos compreender retrospectivamente o caráter simbólico de todo o livro, quando finalmente somos informados da guerra em Tijucopapo dentro de toda aquela passagem para o "intervalo de fantasia e de sonho" (experiência de leitura da qual o próprio Penna não pode ter escapado), para Penna não há problema em dizer que essa simbolização é o todo do livro – revelação de seu caráter total, que, uma vez acontecida, pode ser de partida anunciada (mimetizando o que é dito da própria "forma-percurso" do livro). O que defendo, contudo, é que essa diferencialidade que o próprio Penna identifica persiste na obra como uma indecidibilidade acerca de qual é seu verdadeiro regime de verossimilhança: se há espaço para uma experiência realista no início, e há margem para entender a passagem para o simbólico como uma ocorrência interior a esse realismo (representação realista da alucinação da personagem), então é contingente se vamos assumir que a fantasia do final dá a verdade de toda a obra ou se o realismo do início é que o faz. Até porque a forma mais enfática de um "potencial diferenciador" (Penna, 2021, p. 199) é a indecidibilidade.

conclusão

É preciso ficar bem claro que não se trata de simplesmente questionar a verossimilhança dos acontecimentos finais do livro. É possível, na verdade, assumir plenamente tanto que seja próprio à verossimilhança do livro que esta personagem se encontre com figuras históricas no final de seu trajeto, quanto que o livro está indicando sua própria natureza de pensamento, invenção imagética, mesmo de literatura, ou seja, que ele exerce uma metaconsideração. Este segundo ponto é inclusive reforçado pelas interpretações que entendem que o próprio livro é a carta que a narradora diz reiteradamente que quer escrever, o que é reforçado pela marcação de data ao final do texto, a qual o objetiva como texto, artefato produzido. É inegável, portanto, que existe essa passagem, no livro, para uma metaconsideração de sua natureza literária, inclusive reforçando, de maneira enfática, o borramento das fronteiras entre sua natureza de obra

e sua inserção social como texto interventor – é conteúdo narrativo que se faz inserir no meio em que circula, convocando mesmo ao tipo de leitura que mais reagiu a ele, a leitura da politização imediata de sua existência.

O que quero destacar, por outro lado, é que a mudança no regime de verossimilhança é uma característica formal da obra, de modo que não estou questionando a natureza de sua verossimilhança (se ela seria, por exemplo, realista ou não dentro de um quadro teórico-histórico que definiu o realismo de algum modo), apenas indicando que existe uma dupla natureza ali – com efeito, uma mudança, um antes e um depois, um modo e outro modo, sendo que mesmo a percepção do caráter metaliterário do texto não anula essa diferença, nem o fato de que ele a fundou e, no primeiro momento, situou sua própria verossimilhança num local específico, diferente de onde a colocou no final. Há evidências do caráter simbólico do livro desde o início, mas isso não anula que uma opção de leitura é feita: ou se trata de apenas um recurso, digamos, formal, para construção da tensão (o livro "se disfarça" de realista no início para no fim revelar seu caráter de viagem conscientemente imaginativa), ou se trata de um recurso de conteúdo e o livro de fato situa sua representação em um realismo no começo para depois a inverter em metaliteratura. De qualquer forma, algo muda no caráter da sua viagem quando a inversão é feita: se antes nós tínhamos a representação de uma mulher a caminhar sozinha atravessando o país enquanto enuncia um fluxo de consciência de memórias e reflexões carregadas de raiva e reconsideração pela vida, de repente passamos a ter uma representação simbólica dessa viagem que se enuncia como fantasia – nós temos a representação de uma autora que bem pode estar apenas sentada à escrivaninha projetando a sua imagem como andarilha. Essas duas opções são irreconciliáveis e, se o livro nos apresenta as duas, nós temos uma marca de indecidibilidade ali.

Essa indecidibilidade se espraia e tem consequências. Por um lado, é quase natural assumir que o final de uma história é o que vem justificar, reconciliar, explicar ou revelar o sentido do começo. Supúnhamos que tínhamos em mãos um livro realista sobre uma andarilha num fluxo de consciência e passamos a ter em mãos um livro que se reconhece como livro a projetar a imagem de tal andarilha – é quase natural tomar o segundo momento como revelação da verdade do primeiro. Por outro lado, quero chamar a atenção para o que se perdeu: o verdadeiro peso da imagem projetada, a da andarilha na beira da estrada. E chamo a atenção para isso não somente para questionar a linearidade da interpretação, querendo proclamar os direitos do início sobre os poderes do final; chamo-o porque o livro permite plenamente uma leitura completa que não abandona essa imagem – uma imagem que, com efeito, compõe o peso socialmente significativo de Rísia ser uma mulher pobre, evangélica na época em que isso era minoria, negra, migrante; imagem que depende, em boa medida, de se assumir o realismo de conteúdo da primeira parte do livro, de que por sua vez depende o peso simbólico de seu encontro com Lampião e as mulheres de Tijucopapo. A sustentação dessa imagem, então, é necessária para uma percepção mais ampla de seu profundo sofrimento, da dor que a levou a construir a enunciação enérgica pela qual realiza sua viagem no plano psicológico e mítico. De certo modo, abandonar esse primeiro momento em prol do segundo é mesmo esvaziar o livro da sua força de representação.

Mas o que acontece quando nós não o abandonamos, quando insistimos na força da representação realista do início e não a deixamos ser subsumida pela possibilidade metaliterária do final, quando, então, compreendemos que essas mesmas expressões metaliterárias podem ser inteiramente internas ao fluxo de consciência da

personagem, isto é, podem ser parte da representação sem se alçarem a comentários acerca do próprio texto, como se fossem saltos de perspectiva para fora de sua representação? A história se torna trágica. Torna-se compreensível que Rísia não chega factualmente em Pernambuco, não dorme com Lampião, não enfrenta macacos, não encontra uma revolta de mulheres em Tijucopapo. Todos esses elementos finais do livro passam a ser lidos como alucinações provavelmente causadas pela exaustão, pela fome e pela insolação, somados ao desespero que motivou sua viagem e ao ápice de tensão a que ela chegou. É mesmo possível que essas sejam as últimas alucinações de uma moribunda.

Nas leituras que ignoram essa possibilidade interpretativa, a questão da loucura fica ou apagada, ou relegada às reflexões sobre a necessidade de margear a lucidez para alcançar a expressão necessária à violência desejada e à reconstrução da identidade. No entanto, essa questão da loucura é candente no livro como índice do sofrimento de Rísia e nisso fornece peso à narrativa. Rísia, no final, está alucinando, e o fato de ela mesma saber disso não atesta contra a sua verdade. Independentemente de querermos atribuir à loucura o simples epíteto de oposição à racionalidade opressora do Outro, ou de querermos entendê-la como marca de um sofrimento que precisa ser reconhecido (questão semelhante ao do trauma, que precisa, mas não pode, ser entendido pelo interlocutor), Rísia passa de um estado de desespero, em que ações perigosas e possivelmente automutiladoras são realizadas (como única solução encontrada), para um estado de fantasia simbólica. Ainda que essa passagem venha carregada de uma marca subjetiva de autocompreensão e resistência, como um momento de tomada de força e de libertação, a efetividade desse gesto permanece ambígua, uma vez que se pode compreender que aquilo que dá corpo ao caráter alegórico da narrativa, o corpo de Rísia, permanece no nível superficial da factualidade: ela é uma mulher caminhando sozinha na beira da rodovia atravessando o país, afastando-se da estrada e entrando mentalmente numa rede de acontecimentos inverossímeis como se alucinasse até a perda total da capacidade de separar o factual do imaginário. A força simbólica do livro é também, então, o índice de uma derrota: sua solução não salva senão a sua consciência, é uma solução "interna", que por isso atesta contra o seu caráter coletivo (tão valorizado nos níveis da interpretação alegórica e simbólica). A expressão alucinada como solução é, assim, uma solução sem corpo, porque o seu corpo foi deixado para trás na beira da estrada. Esse corpo deixado para trás, porém, era talvez o que rendia ao livro o seu maior peso e o seu maior alcance; deixá-lo de lado como se não existisse, como se a loucura não tivesse um lado trágico e como se o desespero real e coletivo da história fosse resolvível por uma atitude simbólica, é perder de vista o que a obra constituiu.

No que diz respeito ao realismo da viagem: é claro que a raiva que Rísia expressa, o fato de que ela faz o trajeto contrário do retratado na maioria dos grandes romances de migração brasileiros, a reelaboração da própria história e a busca pela origem, são sinais de uma enorme lucidez, uma revolta construtiva, um retorno à origem mítica para reformular a própria existência, e dá mostras de inteligência, de criatividade, de sensibilidade, de força. Entretanto, sair a pé de São Paulo margeando a BR para caminhar até Pernambuco num fluxo desesperado de pensamento é um enfrentamento tão sólido da própria situação quanto comer terra aos gritos porque não se tem tamanho para de fato fazer face aos pais. O que quero dizer é: se nós reconhecemos o realismo dessa viagem e não a tomarmos apenas por uma viagem simbólica e mítica, a dor que ela retrata é mais forte, a força que ela carrega é mais pungente, e o próprio simbolismo

do seu retorno passa a ser encarnado na concretude dos elementos que compõem o mundo. Imagine-se o desespero dessa mulher para sair a pé sozinha por 2.500 km. Para reconstituir sua existência, é claro que Rísia precisa abandonar o que essa existência tomou como normal – sua viagem não é apenas de autoanálise, mas de reconstrução do sentido de uma existência, sendo que esse sentido foi dado por fatores que não são puramente pessoais. Eles têm um caráter alegórico. É preciso retomar o princípio da lucidez e isso beira a insanidade. O trauma dessa criança que com cinco anos comia terra e verme com raiva dos pais e que seguiu nessa raiva a vida inteira poderia culminar simplesmente numa revolta lúcida? De certo modo, a representação da dor do que ela viveu é mais consistente se culmina numa pessoa quebrada. Não estou falando contra a percepção de que Rísia expressa uma revolta forte contra o estado do seu mundo; estou dizendo apenas que, na construção ficcional, essa revolta aparece como um atravessamento da dor e esse atravessamento não é apenas uma cavalgada gloriosa, é também a cena de um desespero, de uma pessoa enlouquecendo sozinha na beira da estrada. O fato de que a vida dela realisticamente carrega marcas de peso alegórico – a violência que ela sofreu é concreta e nisso mesmo representa um quadro generalizado de violência – é o que dá ao simbolismo da história o seu peso de realidade. Sem assumir esse realismo, portanto, o livro, como imagem, perde força, porque perde complexidade. Sendo que, na verdade, nem estou apenas defendendo uma leitura que proporcione força – espero ter mostrado que é o próprio livro que sustenta essa complexidade, essa força.

No que diz respeito ao final como alucinação: é triste, mas não existe esse tipo de redenção pela simbolização da mesma forma factual com que existem as violências que foram narradas antes. O encontro com um Lampião sedutor e bom de cama e a guerra das mulheres de Tijucopapo que vão incendiar Recife e conquistar São Paulo são soluções puramente fantasiosas, imaginárias, simbólicas se quisermos, para os problemas abordados e a memória da vida. São índices do que resulta da loucura que resultou do sofrimento. Seria bonito se essa passagem sustentasse a indistinção entre o realismo anterior e a solução imaginária posterior – como defendem os críticos que veem, no livro, a elaboração dessa indistinção, ou os que não veem a distinção –, mas será mesmo que a solução formal da expressão corresponde à ideia concreta de uma guerra? Negar o fantasioso do final é quase problemático, mas deixar de afirmar o realismo do começo é perder a contundência da imagem que o livro elabora. Por isso, se o livro carrega essa indistinção, não é em sua totalidade, mas como movimento ambíguo (indecidível) que ele faz entre um realismo inicial e um fantasismo posterior. E com esse ponto de virada ele sustenta, ao mesmo tempo, a representação mais adequada da dor e da raiva ensandecida e o resultado da fantasia redentora (que se queria que fosse o livro inteiro).

Que a crítica tenha tido tanta celeridade em sair do nível da representação para o nível metaliterário é certamente sintomático de uma tendência (teórica? ideológica?) que caberia indagar. No fim, não será que a crítica, ao ignorar essa faceta do enlouquecimento de Rísia, acaba por alucinar junto com ela, perdendo de vista o seu próprio corpo? A sociedade a excluiu não por ela ser louca, mas por a sociedade ser constituída de maneira violenta. Porém a crítica, ao perder de vista a face negativa da sua loucura, talvez a violente também por tomar dela a alucinação apenas como força efetiva, o desespero como solução viável, a imaginação como solução suficiente. O idealismo da crítica, nesse caso, talvez se imaginando "aberta" ao não reconhecer que há algo de trágico na alucinação de Rísia, ou atribuindo a essa loucura somente um

caráter positivo, pode operar como outra espécie de violência contra ela: violência contra o seu corpo, que é aplaudido como um corpo guerreiro enquanto agoniza alucinando sozinho na beira da estrada. Ter transformado a violência sofrida em solução simbólica em meio a uma ação desesperada não faz dela necessariamente uma vitoriosa; e na ambiguidade do livro se lança uma decisão difícil, construída com evocações poderosas da relação entre a história factual, corporal, e a história reflexiva e simbólica: até que ponto a solução simbólica pode de fato acreditar ter subsumido a situação factual sem recair na própria violência que gostaria de combater? Ou o livro responde que o pode fazer, ou responde que não o decide por si; ou seja, ou o livro é apenas positivo, ou ele é ambíguo. E não ambíguo no sentido em que todo simbolismo o é, mas ambíguo no sentido de que ele se ausenta de responder essa questão. Este texto foi para argumentar que ele é ambíguo na forma dessa ausência, porque formalmente esse ponto é indecidível. É nessa indecidibilidade que ele pode, talvez, fazer do enlouquecimento a marca da sua libertação.

referências bibliográficas

BASTOS, Dau. A ficção feroz de Marilene Felinto: ensaio sobre As mulheres de Tijucopapo. *Eutomia*, Recife, v. 12, n.1, p. 38-63, 2013.

BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE. *Literatura na Mário: De Tijucopapo a São Paulo, com Marilene Felinto e Xico Sá*. YouTube, 21 de jul. de 2021. 1h10min. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=t-WCgs4PUdo&t=1957s. Acesso em: 3 fev. 2025.

BOSI, Viviana. Andanças pelo agreste de si mesma (1992). In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

CAVAGNOLI, Ana Carolina Andrade Pessanha. A identidade e o trânsito em "As mulheres de Tijucopapo". *Revista de Letras Dom Alberto*, v. 1, n. 8, 2015.

CESAR, Ana Cristina. Excesso inquietante: As mulheres de Tijucopapo (1982). In.: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio à primeira edição (1982). In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

DALCASTAGNÈ, R. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. *Estudos De Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 31, p. 87-110, 2011.

ELIZIÁRIO FILHO, José Ribamar. *Impactos contemporâneos da desterritorialização em As Mulheres de Tijucopapo e Algum lugar*. 2015. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, AM, 2015.

FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

FERNANDES, Thiago H. A obsessão das ideias ou a literatura que fracassa: uma abordagem a partir de Marilene Felinto. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, Brasília, n. 57, 2019.

FERREIRA-PINTO, Cristina. *Gender, Discourse, and Desire in Twentieth-Century Brazilian Women's Literature*. West Lafayette: Purdue UP, 2004.

JORDÃO, Paola. From Diaspora to Nomadic Identity in the Work of Lispector and Felinto. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, v. 11, n. 3, 2009.

LOBATO, Carina Rodrigues. *As mulheres de Tijucopapo, de Marilene Felinto: um romance da imigração*. 2019. 37f. Monografia (Graduação – Bacharelado em Letras/ Português), Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2019.

MACHADO, Serafina Ferreira. A raiva em As mulheres de Tijucopapo: em busca de identidade. *Revista Iluminart*, v. 1, n. 3, p. 11-20, dez. 2009.

MATA, Anderson Luís Nunes da. À margem da BR: imagens do nacional no romance brasileiro contemporâneo. In.: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson L. N. da. (org.). *Fora do retrato: estudos de literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006). Posse da história e colonialidade nacional confrontada*. 2019. 251p. Tese (Doutorado), FFLCH, DLCV. São Paulo, 2019.

NASCIMENTO, Isabela Cristina do. *Outras Macabéas*: mulheres nordestinas e deslocamento em dois romances de Marilene Felinto. 2020. 177f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, SP, 2020.

PENNA, João Camillo. Marilene Felinto e a diferença. In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

SCHMIDT, Simone Pereira. Cravo, canela, bala e favela. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 17, n. 3, p. 799-817, 2009.

VIEIRA, Solange Kate Araújo. As mulheres de Tijucopapo: a escrita da dor. *Revista de Letras*, n. 23, v. 1/2, 2001.

WANE, Hapsatou. Transglocal Fiction: Diasporic Poetics of Resistance in Bessie Head's A Question of Power (1977) and Marilene Felinto's As Mulheres de Tijucopapo (1981). *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, v. 46, n. 4, p. 43-54, 2023.

WISNIK, José Miguel. Texto de orelha da primeira edição (1982). In: FELINTO, Marilene. *As mulheres de Tijucopapo*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

A loucura como crítica ao patriarcado em *Celeste* de Maria Benedita Bormann
Madness as a Critique of Patriarchy in Celeste by Maria Benedita Bormann
Milena Placido Silva
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-0728-7281
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5763326146927498
Edwirgens A. Ribeiro Lopes de Almeida
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-2297-6800
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5083379030353690
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233479
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233479
Recebido em: 31/01/2025. Aprovado em: 21/05/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Lucas Branco de Araujo Motta.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SILVA, Milena Placido;ALMEIDA, Edwirgens A. Ribeiro Lopes de. A loucura como crítica ao patriarcado em *Celeste* de Maria Benedita Bormann. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 1 0-204, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233479. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233479. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

a loucura como crítica ao patriarcado em *celeste* de maria benedita bormann

Madness as a Critique of Patriarchy in Celeste, by Maria Benedita Bormann

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233479

Milena Placido Silva[1]
Mestre em Letras/Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação e Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, MG, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-0728-7281
http://lattes.cnpq.br/5763326146927498
milena.placidosilva@gmail.com

Edwirgens Aparecida Ribeiro Lopes de Almeida[2]
Professora do Departamento de Comunicação e Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes), Montes Claros, MG, Brasil.
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-2297-6800
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5083379030353690
edwirgensletras@yahoo.com.br

[1] Mestranda em Letras/Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros. Especialista em Literatura Brasileira pela Faculdade Focus(2023). Graduada em Letras Português pela Universidade Estadual de Montes Claros (2021).
[2] Pós-doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Doutora em Literatura espanhola e hispano-americana pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de Comunicação e Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes).

Resumo
Este artigo analisa o romance *Celeste* (1893), de Maria Benedita Bormann (Délia), com foco na representação da loucura como crítica social ao patriarcado vigente no Brasil do século XIX. A pesquisa propõe uma reavaliação da obra à luz da teoria foucaultiana sobre a loucura enquanto construção social, articulada às normas morais e de gênero impostas às mulheres. A análise busca compreender como a instabilidade psíquica da protagonista encena simbolicamente a ruptura com os padrões idealizados de feminilidade, funcionando como um dispositivo de resistência aos modelos hegemônicos de subjetividade. Considerando o contexto da época em que o romance se passa e a emergência do discurso médico e jurídico sobre o corpo feminino, o artigo destaca como a marginalização da autora e de sua personagem revela a tensão entre desejo e repressão. A leitura crítica propõe, assim, resgatar a relevância de *Celeste* como uma obra literária que desafia os limites do aceitável em sua época, tanto em termos de forma quanto de conteúdo, reposicionando Maria Benedita Bormann no panorama da literatura brasileira oitocentista.

Palavras-chave
Maria Benedita Bormann. *Celeste*. Loucura. Patriarcado. Literatura brasileira.

Abstract
This article analyzes the novel *Celeste* (1893) by Maria Benedita Bormann (Délia), focusing on the representation of madness as a social critique of the prevailing patriarchy in 19th-century Brazil. The research proposes a reevaluation of the work in light of Foucaultian theory on madness as a social construct, articulated with the moral and gender norms imposed on women. The analysis seeks to understand how the protagonist's psychic instability symbolically stages a rupture with idealized standards of femininity, functioning as a device of resistance to hegemonic models of subjectivity. Considering the context of the time in which the novel is set and the emergence of medical and legal discourse on the female body, the article highlights how the marginalization of the author and her character reveals the tension between desire and repression. The critical reading thus proposes to rescue the relevance of *Celeste* as a literary work that challenged the limits of the acceptable in its time, both in terms of form and content, repositioning Maria Benedita Bormann in the panorama of 19th-century Brazilian literature.

Keywords
Maria Benedita Bormann. *Celeste*. Madness. Patriarchy. Brazilian literature.

introdução

Publicado em 1893 sob o pseudônimo feminino de Délia, o romance *Celeste*, de Maria Benedita Bormann, insere-se no panorama da literatura oitocentista brasileira como uma obra transgressora, que tensiona os limites da moral e da norma patriarcal ao colocar em cena uma protagonista que, embora deseje um casamento ideal, conforme os modelos dos romances que consome, desafia os padrões morais da época ao buscar satisfazer seus próprios desejos sexuais. A figura de uma mulher marcada por intensa melancolia, lida como louca pela crítica de seu tempo, torna-se, neste estudo, o ponto de partida para uma leitura que compreende a loucura, no contexto em que o romance se insere, como uma construção social vinculada ao controle do corpo e do comportamento feminino.

Este artigo tem como objetivo analisar a representação da loucura como estratégia de crítica social ao patriarcado no romance *Celeste*, partindo da hipótese de que essa representação opera como mecanismo simbólico de denúncia das violências simbólicas e estruturais impostas às mulheres, especialmente no que diz respeito à sua sexualização e ao enclausuramento daquelas consideradas desviantes. Ao retomar essa leitura, busca-se contribuir para o resgate de uma autora marginalizada pela historiografia literária e para a ampliação do cânone brasileiro sob uma perspectiva crítica feminista.

A presente investigação é de cunho bibliográfico, com abordagem crítico-analítica, fundamentada nos aportes teóricos de autores e autoras como Araripe Júnior, Virgínia Woolf, Ignez Sabino, Acrísio Motta, Michel Foucault, Jaciara Boldrini França, Silvia Federici, Mary Del Priore, Magali Engel, Franco da Rocha, entre outros.

1. délia, o naturalismo, celeste e a crítica literária

Maria Benedita Bormann da Câmara Lima nasceu em Porto Alegre em 25 de novembro de 1853, filha de Patrício Augusto da Câmara Lima e Luiza Bormann de Lima (Blake, 1900). Em 1862, aos 10 anos, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde viveu até o seu falecimento.

Maria Benedita Bormann casou-se com José Bernardino Bormann, seu tio materno, em 7 de dezembro de 1872. Eles não tiveram filhos. Andradina de Oliveira, em *A Mulher Riograndense: 1ª série: escriptoras mortas,* afirma que Maria Benedita Bormann e José Bernardino Bormann se separaram e que os trabalhos da autora sucederam "depois que a feriram os desenganos e desgostos posteriores ao seu matrimônio" (Oliveira, 1907, p. 51). Norma Telles (2013) relata que um dos motivos para acreditarem que Bormann se divorciou do marido foi o fato de que José Bernardino viveu muitos anos em Santa Catarina, mesmo período em que Maria Benedita teve vários trabalhos publicados no Rio de Janeiro.

Sob o pseudônimo de Délia, Maria Benedita Bormann construiu sua carreira como escritora. Há uma especulação sobre o fato de Bormann ter escolhido um pseudônimo feminino para assinar a sua literatura. Sabe-se que, nos séculos passados, muitas mulheres se esconderam atrás de nomes masculinos para conseguirem ter seus textos lidos e publicados, uma vez que não era bem-visto que mulheres exercessem tal papel. No entanto, Bormann, apesar de usar um pseudônimo, mostra sua ambição e o desejo de mostrar ao público que a literatura também pode ser um espaço ocupado por mulheres, ao escolher para si um pseudônimo feminino.

Em seu romance *Lésbia*, ela representa uma situação que muitos acreditam ser autobiográfica, uma vez que a personagem Arabela, ao se tornar escritora, deixa seu nome de batismo e renasce como Lésbia, a escritora, mostrando que da jovem leitora surgiu a mulher que ansiava pela escrita. "Délia foi a dissimulação encontrada por Maria Benedicta de Bormann, nessas ficções do sujeito que são os pseudônimos" (Brancher, 1991, p. 186). Ao adotar para si o nome de Délia, assim como fez com sua personagem, Bormann rompe as amarras do patriarcado e dá início à sua genealogia imaginária. Norma Telles afirma que o pseudônimo Délia "assinala opções estéticas e marcos da formação social, ao mesmo tempo em que é indicação de uma opção política, pois, sabe-se que nas décadas que precederam a República, nomes romanos eram adotados para sinalizar apoio à causa republicana" (Telles, s.d.).

Em 23 de julho de 1895, Délia faleceu, vítima de uma úlcera no estômago. O *Diário Oficial* publicou um obituário relatando apenas o nome da autora, sua data de nascimento e de óbito. O periódico *O Paiz* fez apenas uma breve notícia, tal qual *A Gazeta*. E, assim, a autora de muito talento, que possui um vasto trabalho e que foi reconhecida por sua literatura em vida, foi entregue ao esquecimento.

Toda a obra de Délia foi escrita a partir das características do movimento naturalista, que surgiu na Europa na década de 1860 com a publicação de *Thérèse Raquin*, de Émile Zola. Já no Brasil, o movimento se iniciou em 1881, com a publicação de *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo, mesmo ano em que Délia publicou o seu primeiro romance, *Madalena*.

Ao produzir literatura, Délia absorveu os exemplos de "Émile Zola, o representante maior do Naturalismo francês. Em *Celeste*, por exemplo, notamos o emprego constante da palavra-chave do mestre, o termo 'nevrose'" (Egert, 1988, p.10). Traduzindo nevrose do francês para o português, temos a palavra neurose que, de acordo com o Dicionário Michaelis, significa: "Distúrbio psicológico ou comportamental em que a ansiedade se evidencia como uma característica principal, porém geralmente também se revelam as fobias e outras perturbações emocionais, motoras etc" (Dicionário Michaelis, s.d).

Influenciada pelos livros que têm como enredo a loucura, Délia escreve *Celeste*, mostrando, porém, um motivo diferente que justifica o desfecho final de sua personagem. No período em que o romance se passa, as mulheres que não seguiam as práticas predominantes, conforme estabelecidas, eram vistas como loucas e internadas em hospícios. Délia explora esse fato ao construir uma personagem que perde o juízo no momento em que percebe não alcançar o padrão patriarcal, pois o padrão tradicionalmente proposto pela elite dominante era, muitas vezes, uma idealização possível apenas nos romances de ficção.

Apesar de não ser a única a tratar da loucura em sua obra, Délia recebeu duras críticas na época em que seu romance foi publicado, assim como a estética a qual a sua obra se enquadra.

Leonardo Mendes, em *O retrato do imperador e as qualidades da incorreção: o romance naturalista no Brasil*, afirma que, no campo da historiografia literária brasileira, o Naturalismo foi colocado em uma posição periférica, sendo a crítica literária uma das culpadas pela inferiorização dessa estética literária (Mendes, 2000, 2006, 2008, apud Flor, 2015). Críticos como Sílvio Romero e José Veríssimo afirmaram que o Naturalismo brasileiro se baseou em um movimento literário cujo maior objetivo era se opor aos ideais do Romantismo, ou seja, na visão desses críticos, mesmo que os escritos tivessem características distintas, o fato de se oporem ao Romantismo lhes dava

um lugar dentro do Naturalismo. Assim sendo, em vez de ser visto como uma estética bem delimitada em seus preceitos, o Naturalismo brasileiro assumiu um papel pós- e antirromântico, explica Alan Flor (2015).

O Naturalismo brasileiro teve o seu início na penúltima década do século XIX, mesmo período da abolição do trabalho escravo e da Proclamação da República. Entretanto, Nelson Werneck Sodré (1965) afirma que, o Naturalismo não refletia a realidade e as reivindicações do povo, uma vez que a forma como seus autores buscavam representar essas reivindicações vinha de um modelo exterior. O autor ainda aponta que a quantidade de obras escritas nessa estética impressionava pela quantidade, mas não pelo seu valor.

Corroborando com o pensamento de Sodré e de outros críticos, Lúcia Miguel Pereira (1951, *apud* Sodré, 1965, p.170), aponta, em sua crítica, a intensa presença do modelo europeu no Naturalismo brasileiro. Para ela, os autores naturalistas seguiram, em suas obras, os exemplos de Zola e de Eça de Queiroz. Eles não refletiram sobre as diferenças que existiam entre a sociedade brasileira e as sociedades francesa e portuguesa. Conforme Lúcia Miguel Pereira, os autores desconheciam, portanto, o que na França e em Portugal era reflexo de degradação da burguesia e que, no Brasil, não passava de um evento isolado, o qual não tinha muito significado.

Distantes dos discursos já citados, houve outros críticos que assumiram uma visão diferente quanto à estética naturalista brasileira. Um deles foi Araripe Júnior.

Araripe Júnior (1978, apud Flor, 2015, p. 5-6), notou o Naturalismo brasileiro com uma visão diferente da que foi percebida pelos outros críticos. Apesar de ser uma estética importada da Europa e carregar, na escrita brasileira, características de sua origem europeia, na visão do crítico, ela se consagrou como brasileira por sofrer influência nacional no momento em que começou a ser escrita por nossos autores. A pluralidade presente no Naturalismo brasileiro aponta que os autores nacionais diferenciavam o método de escrita uns dos outros.

Em relação aos outros movimentos literários, o Naturalismo é uma estética que possui pouca produção crítica a seu favor, ou seja, é uma parte da história literária nacional que sofreu um arquivamento devido à forma como foi vista e, de certa forma, não aceita. Temos críticos que dividem opiniões: enquanto uns acreditam que seja um movimento feito de imitações, há outros que conseguem perceber a arte nos textos que formam esse movimento. Todavia, mesmo entre os críticos que apoiaram tal movimento, ainda temos a exclusão da escrita feminina, sendo um exemplo a relação de Araripe Júnior com Délia.

Embora tenha se posicionado como defensor de uma estética que desafiava as normas estabelecidas, Araripe Júnior não se mostrou aberto a todas as manifestações literárias surgidas dentro do movimento Naturalista. A não inclusão, na história da literatura, da autora analisada neste estudo é um exemplo dessa postura seletiva. Délia, que nos seus romances faz críticas à instituição do casamento, do destino das mulheres e escreve o corpo negro a partir de um olhar abolicionista, sofreu críticas severas de Araripe Júnior. Apesar de defender o Naturalismo, não aceitou muito bem as características dessa estética sendo usadas por uma mulher na escrita de seus romances, classificando-a como imoral e de baixo valor.

Por muito tempo, fez-se acreditar que as mulheres só começaram a produzir literatura no Brasil, por volta da metade do século XX. Entretanto, os estudos de revisão do cânone que começaram a ser feitos no final desse século, e que vem ganhando força no XXI, provam que várias mulheres, no século XIX, tinham a escrita como um hábito,

porém cada gênero teve um destino diferente. Como sabemos, a grande maioria dos homens que produziram literatura foram imortalizados pela história literária, enquanto as mulheres foram esquecidas logo após o seu falecimento.

Uma das hipóteses para o esquecimento dessas autoras é que suas obras e o conteúdo de seus textos, por terem um caráter de despertar as mulheres para seu lugar na sociedade, e por fugirem do padrão patriarcal, foram vistos como uma literatura de valor inferior.

A história dos homens está imortalizada nos livros, promovendo o fácil acesso ao conhecimento de seus feitos. Em contrapartida, a história das mulheres, presente nos livros, parece estar incompleta, faltam partes relevantes que mostrem para a sociedade uma figura feminina diferente daquela que foi incutida no imaginário popular.

Hoje sabemos que as mulheres usaram a literatura como forma de expressar seus pensamentos, seus desejos e suas denúncias. No caso da autora estudada, Délia, inspirando-se na escrita dos autores franceses, que são citados de forma recorrente em sua obra, ela viu na estética naturalista um meio de expor suas reivindicações e propôs um exame de consciência quanto à vida da mulher e demais assuntos que estavam envoltos na sociedade brasileira do século XIX. Sua subversão levantou críticas que hoje deixam clara a força dessa mulher perante um sistema que não estava disposto a dar lugar para tais questionamentos. Todavia, ao levantar dados sobre o reconhecimento que Délia recebeu em vida, podemos constatar que seus escritos podem ter provocado reflexões e questionamentos sobre o lugar da mulher na sociedade na qual ela estava inserida. Falaremos, então, sobre as críticas que Délia recebeu ao publicar *Celeste*, um de seus romances mais polêmicos.

Celeste foi o último romance de Maria Benedita Bormann, com sua primeira publicação em 1893 pela editora Magalhães & Companhia (atual Livraria Moderna). A segunda publicação ocorreu em 1894, em formato de folhetim, no periódico *A Notícia*. Os dados sugerem que a primeira edição teve um montante de mil exemplares, já que uma nova edição, também com mil exemplares, foi anunciada ao público como o segundo milheiro.

Na introdução da edição mais recente de *Celeste*, publicada em 2023, Arieta Marafon Fabrício compara a publicação de *Celeste* com o livro *O Homem*, de Aluísio de Azevedo, para demonstrar o sucesso do romance na época em que foi publicado. *O Homem* (1889) teve três edições, totalizando 1.900 exemplares, ou seja, 5.700 livros impressos, tornando-o um best-seller. Assim, podemos constatar que o romance *Celeste* teve cerca de 2.000 cópias impressas, além da publicação no jornal, o que sugere que o livro tenha sido um best-seller em sua época.

Há, também, um anúncio sobre *Celeste* no *O Tempo*, do estado do Rio de Janeiro, afirmando que o romance foi, anteriormente, publicado por eles em formato de folhetim, de forma que fica claro que a primeira edição de *Celeste* não foi publicada pela editora Magalhães & Companhia, mas sim pelo periódico *O Tempo*. Não foram encontradas informações sobre essa primeira publicação do romance, todavia, utilizando as palavras de Arieta Marafon, *Celeste* "foi uma história bem difundida, pois, provavelmente, saiu do folhetim para o livro e retornou ao folhetim, na edição que já conhecemos, de 1894, no periódico *A Notícia*, também no Rio de Janeiro" (Fabrício, 2023, p. 21).

Apesar do sucesso de vendas, *Celeste* recebeu críticas severas. Ignês Sabino, após tecer elogios e palavras doces sobre a autora em seu livro *Mulheres Ilustres do Brasil*, escreve uma dura crítica a *Celeste*, o qual ela denomina como um livro

desastroso, "incomprehensivel, tresloucado, aneurasthesico, um livro máu de psycollhogia" (Sabino, 1899, 197), o que mostra que, apesar de reconhecer o talento de Délia, Sabino vê *Celeste* como um romance ruim pelo tema que a autora escolheu, um enredo que, do ponto de vista tradicional da época, era imoral.

Como Sabino, outros críticos também viram *Celeste* como algo desastroso. Araripe Júnior, como já citado neste estudo, não se privou de tecer críticas severas sobre a autora e sua obra. Ao criticar *Celeste*, o crítico inicia afirmando que, para ele, Délia "parece ter qualidades inteiramente negativas para o gênero que pretende cultivar" (Araripe Júnior, 1963, p. 171). Araripe observa que *Celeste*

> chega a dar-nos senão a impressão de uma erotomaníaca, mal dissimulada, de uma môça doida, uma avoada como se diz vulgarmente, mal ensaiada e ainda pior descrita. Reminiscência de alguma página de George Sand, truncada.
> Já se vê que Délia não perdeu a preocupação antiga da literatura brutal. Os temperamentos fortemente obscenos continuam a tentá-la; mas a sua pena, apesar disso, permanece incolor, inexpressiva, completamente ausente da veemência que poderia resgatar o erotismo desbragado das suas heroinas (Araripe Junior, 1963, p. 172).

Para Araripe Júnior, a literatura de Délia discute temas que a moral condena e, por esse fato, ele desaprova não só o conteúdo dos romances da autora, mas a forma como foram escritos, reduzindo Délia a uma má escritora e finalizando que o propósito da autora se baseia em "afrontar a castidade e a pudicícia; nada o embaraça nesse caminho; e o romance sai-lhe da pena cheio de ousadias pornográficas, diante das quais recuariam os mais atrevidos naturalistas" (Araripe Júnior, 1963, p. 172).

O discurso do crítico é fundamentado pelos preceitos tradicionais. Em outros pontos, ele ainda associa a vida dos personagens à de sua criadora, comparação que não fez ao tecer críticas a trabalhos masculinos. Dessa forma, torna-se possível constatar que o crítico deslegitima os romances de Délia, pelo fato de as narrativas da autora não seguirem a tradição patriarcal. As críticas de Araripe Júnior fazem com que o trabalho de Délia possa ser visto de forma tendenciosa, pois os mesmos critérios usados para depreciar uma obra de autoria feminina não foram suficientes para desmerecer um escrito realizado por um homem.

Usando como exemplo, Salete Rosa Pezzi dos Santos (2007) discute que, na crítica de *A Carne*, de Júlio Ribeiro, Araripe, após fazer um breve elogio ao romance, argumenta que

> na exuberância da produção, no atropelo da composição, não só lhe escaparam alguns elementos indispensáveis a essa coesão, como também se introduziram outros mais próprios para afrouxá-la do que para cerrá-la, embora a contragosto do artista (Araripe Junior, 1960, p. 120).

A observação feita ao romance de Júlio Ribeiro, como discute Santos (2007), seria suficiente para o crítico tecer uma crítica depreciativa, caso o romance fosse de autoria feminina, e concluiria com a descredibilização da narrativa como obra de arte.

Virgínia Woolf, em *Mulheres e ficção* (2019), comenta a situação comparativa entre a escrita feminina e masculina, que é algo muito corriqueiro. Ela afirma que tanto na vida quanto na arte os valores femininos não são os mesmos que os masculinos. Ao escrever um romance, a mulher se coloca em um local que busca alterar os valores estabelecidos pelo patriarcado. A mulher, ao escrever, tenta provar a seriedade de situações que, para o homem, são insignificantes, sendo, por fim, criticada por um leitor do sexo oposto que fica surpreso ao se deparar com a tentativa dessa autora de alterar o tradicional, "vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele" (Woolf, 2019, p. 15).

Partindo desse pressuposto, observamos que Araripe Júnior justifica os erros de Júlio Ribeiro, apontando que a personagem principal do autor, que possui características semelhantes a Celeste, possui:

> um temperamento vigoroso, sensual, refletido, que abdica quando quer, mas nunca se anula; que desfalece por um momento, ao influxo de uma enfermidade acidental, o envenenamento da cascavel, mas que raciocina, analisa as fases por que passa o seu erotismo, e, finalmente, subjuga-se. A negação completa do histerismo. É assim que ela, quando sente pela primeira vez o "aguilhão genésico, o mando imperioso da sexualidade, a voz da carne a exigir o seu tributo de amor, a reclamar o seu contingente de fecundidade para a grande perpetuação da espécie", repele a idéia de que seja apenas uma ninfomaníaca (Araripe Júnior, 1960, p. 120).

Os desejos sexuais de Celeste, que cessam ao encontrar Rodrigo, só se tornaram algo impróprio por terem sido escritos por uma mulher. Assim sendo, ignorou-se a ideia principal que o romance buscou passar e se transformou numa discussão sobre moral. Não diferente de Ignez Sabino e Araripe Júnior, Acrísio Motta publica sua crítica a *Celeste* na edição do dia 2 de novembro de 1893 da Gazeta Postal. Corroborando com a visão dos críticos, alguns citados neste estudo, Acrísio Motta começa sua crítica tecendo comentários sobre a escrita dos autores naturalistas, no qual o autor afirma que "a escola do romance experimental, no Brasil, não sei porque, só tem produzido livros que muito se parecem no fundo, o que me induz a crer no crescente progresso de imitação, quasi peculiar a todo o escriptor d'esta parte da América" (Motta, 1893, p. 2).

O autor segue, em sua leitura, apontando as similaridades entre os romances recém-publicados, afirmando que todos abordam o mesmo enredo, a loucura.

O crítico elogia a escrita de Délia, dizendo que ela tem a habilidade de manejar uma pena e que traz consigo a inspiração da literatura francesa. Ele ainda afirma que os diálogos do romance são bem-feitos e brilhantes, trazendo descrições psicológicas de forma correta, prendendo o leitor no desejo de ler o livro de forma rápida, para assim chegar logo no final e ver como o romance se encerra. Nesse ponto, Acrisio Motta afirma que sofreu uma grande decepção, ele escreve "a idéa que deo nascimento à obra, ao contrario da originalidade esperada, appareceo-me cediço, corriqueiro como todas as coisas chapaicas" (Motta, 1893, p. 2). Motta vê Celeste como mais uma personagem histérica, assim como as personagens de Aluísio de Azevedo, Júlio Ribeiro, Adherbal e Pimenta, cita o crítico.

Para Motta, Celeste é uma personagem incoerente, pelo fato de ela compreender a sua degradação e não fazer absolutamente nada para mudar a sua

realidade, tornando-se uma mulher desonrada. Motta também critica a predisposição de Celeste ao suicídio apontando, porém, que uma mulher instruída, como ela, poderia acabar se entregando ao final heroico que o suicídio poderia lhe trazer, mas que, no caso da personagem, não acontece pelo fato de Celeste ser uma mulher fraca e a sua situação ser irresolúvel. Seguindo na crítica, Motta aponta o capítulo quinze como o melhor, e afirma que

> a escriptora descreve proficientemente a scena da noite de nupcias, é o melhor e o mais bem escrito capitulo de romance que tenho lido de autores brasileiros. Para se descrever com tanta naturalidade uma scena semelhante é necessário que se haja sentido a *impressão* ou que se tenha ao menos visto (Motta, 1893, p. 2).

O crítico sugere que Délia possa ter tido uma noite de núpcias desastrosa, assim como Celeste. Esse pensamento pode ser correto, uma vez que, nesse romance, a autora buscou representar a vivência feminina de sua época e, embora não existam registros que comprovem partes autobiográficas na literatura de Délia, é possível que a autora adapte experiências pessoais em seus escritos. Todavia, como não há referências que comprovem tal informação, acredita-se que a autora quis ser verossímil quanto à vivência feminina no matrimônio. Os assuntos tratados em Celeste só ganharam notoriedade na atualidade, como é o caso da violência doméstica, do estupro marital, do feminicídio e do divórcio (Fabrício, 2023).

Acrisio Motta, caminhando para o final de sua crítica, escreve que o grande defeito dos escritores naturalistas é a falta de moral apresentada de forma explícita em suas obras. O crítico afirma que, na narração de um romance cujo protagonista seja imoral, espera-se um narrador julgador, que aponte os crimes do personagem e que lhe dê um desfecho fatal que o puna pelos seus pecados. Ao analisar Celeste, o crítico aponta que sua autora defende a personagem, atenuando sua monstruosidade e defendendo-a.

Motta finaliza afirmando que considera o romance um primor de arte, estilo e que *Celeste* é uma brilhante inspiração para outros romances naturalistas. Ele ainda diz que evitou ao máximo aproximar a personagem de sua criadora e conclui que ficou

> convicto de que a sociedade fluminense é um poderoso motivo de corrupção para todos os caracteres fracos; que a moral há muito fugio-lhe baía de Guanabara a fóra e que a invejavel burilador das paginas de *Celeste* é uma doentia, um nevratica, inconsciente victima do meio que a circumda (Motta, 1893, p. 2).

Como afirma Virginia Woolf, "é indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção" (Woolf, 2019, p. 12), ou seja, a vivência do autor contribui para a escrita da obra, como foi com Tolstói e seu conhecimento sobre a guerra. Dessa forma, entende-se que as mulheres escreveram sobre o ambiente em que estavam inseridas, e Délia usou o cenário carioca e a estética naturalista para representar e denunciar a violência à qual as mulheres estavam expostas. Todavia, isso não significa que seus escritos sejam uma completa descrição de suas vivências.

Délia viu no Naturalismo a possibilidade de promover o despertar da consciência das mulheres que estavam presas a relacionamentos violentos e que, muitas

vezes, deixavam de lado seus desejos para permanecerem intactas em um padrão que só beneficiava os homens. Em seu romance, Délia abordou um tema corriqueiro do Naturalismo, porém o abordou de forma diferente da ideia que foi difundida.

Nas palavras de Maria Helena Santana (2007), a estética naturalista teve um grande papel ao contribuir com a divulgação dos mitos que eram transmitidos pela comunidade científica, principalmente ao se tratar da estrutura orgânica feminina e do desequilíbrio moral. São inúmeros os romances naturalistas que abordam em seu enredo a sexualidade feminina como uma patologia. Usando o estudo de Foucault, Santana (2015) afirma que

> uma grande obsessão com a sanidade moral generalizou-se ao longo do século XIX, trazendo a público todo um conjunto de informações que antes se considerariam do foro íntimo. O corpo e o prazer – em particular das mulheres e das crianças – passam a ser observados atentamente (por médicos, juristas, romancistas); face à suposta normalidade surgem novas figuras desviantes, criam-senovos conceitos de perversão (Santana, 2015, p. 163).

Os romancistas naturalistas, assim como a comunidade médica e outros, pintaram uma figura feminina sem moral, que é punida severamente por suas transgressões, enquanto Délia usou a discussão que estava em foco para denunciar mais uma violência a que as mulheres estavam sujeitas: a internação em sanatórios pelo fato de não conseguirem se manter nos preceitos patriarcais. Falaremos então da transgressão e da loucura feminina representada no romance.

2. Celeste: da transgressão à loucura

O romance *Celeste* é dividido em duas partes e se inicia com um salto no tempo. O deslocamento temporal nos leva ao momento em que, não suportando mais viver em um casamento de aparências e fadado ao sofrimento, Celeste decide deixar o marido e voltar para a casa dos pais. Então, a partir do segundo capítulo, o romance começa a ser contado de forma cronológica, iniciando com o momento em que os pais da protagonista se conhecem.

Nessa primeira parte, o leitor é colocado diante da formação da personagem: a princípio uma criança que sonha em um dia ser bela e ter uma vida perfeita como a da mãe. Em seguida, uma pré-adolescente que reconhece que o casamento dos pais é feito de aparências e que deseja casar com um homem que não seja violento como seu pai. Por fim, uma adolescente (e, logo, uma jovem adulta) que sonha com um casamento tal qual o dos romances românticos e que se casa com um homem que, mesmo antes do casamento, começa a limitar as suas vontades e desejos, embora a moça acredite que terá com ele a vida tão sonhada.

A segunda parte do romance se passa dois anos após o casamento da personagem. Nesse momento, são narrados os tormentos passados por Celeste até chegar à cena que abre o romance, momento em que a moça opta por deixar o marido e segue numa posição que vai contra a natureza dos princípios sociais de sua época. Para a sociedade de sua época, cada passo fora do padrão que a personagem dá é uma

aproximação da insanidade, que é apresentada, no romance, de duas formas: a loucura como função social e a loucura patológica.

Tanto em *História da loucura* (2005) quanto em *Literatura, loucura e linguagem* (2024), Foucault afirma que, na atualidade, a loucura é vista como uma doença mental, enquanto civilizações de outras eras lhe deram interpretações diversas, como a interpretação religiosa e até mesmo ocultista. O autor atesta que foi preciso uma grande evolução social para que a loucura fosse reconhecida como doença; no entanto, para ele

> a loucura é, na realidade, uma espécie de função social que existe em todas as sociedades, quaisquer que sejam, com um papel perfeitamente preciso e, em suma, bastante uniforme em todas as civilizações. E que houve algumas civilizações, a civilização greco-romana, a civilização islâmica e a civilização ocidental, que deram essa função social um sentido, um significado, um status médico (Foulcault, 2024, p. 51).

A partir dos apontamentos de Foucault, compreende-se que, vista como uma doença mental, a loucura se torna um caso particular de sua função social, que é encontrada em todas as civilizações, e ela se adapta conforme os preceitos de cada sociedade, ou seja: o conceito de loucura sofre alterações à medida que ocorrem as mudanças sociais.

Jaciara Boldrini França, a partir da leitura de Foucault, atesta que a loucura não é apenas um fato biológico, mas sim "um fato cultural, um saber que toma e torna o homem socialmente" (França, 2024, p.84). Assim, em seus estudos sobre a loucura, Foucault discute como a loucura está presente em diversos momentos da história: na Idade Média, a loucura era compreendida como algo de origem oculta, demoníaca. Tal diagnóstico estava ligado àqueles que iam contra o poder da Igreja Católica. Nesse período, uma parcela das mulheres foi diagnosticada como louca, uma vez que eram tidas como bruxas.

> Inclusive, os estudiosos da caça às bruxas (no passado eram quase exclusivamente homens) foram frequentemente dignos herdeiros dos demonólogos do século XVI. Ainda que deplorassem o extermínio das bruxas, muitos insistiram em retratálas como tolas miseráveis, que sofriam com alucinações. Desta maneira, sua perseguição poderia ser explicada como um processo de "terapia social", que serviu para reforçar a coesão amistosa (Midelfort, 1972, p. 3), ou poderia ser descrita em termos médicos como um "pânico", uma "loucura", uma "epidemia", todas caracterizações que tiram a culpa dos caçadores das bruxas e despolitizam seus crimes (Federici, 2017, p. 290).

Na era clássica, nós temos uma sociedade tomada pela razão, dessa forma

> todos aqueles que rompiam com a ordem institucional, a ordem da razão, tais como os mendigos, homossexuais, os ditos vagabundos, bêbados, ou seja, tudo que desviava da norma clássica passam a ser

> considerados como loucos, numa compreensão da loucura enquanto alienação da razão (França, 2024, p.85).

Compreende-se que, na era clássica, a loucura, vista como um descumprimento de leis, passa a ser institucionalizadam de forma que surge a necessidade de um meio que controle e puna aqueles que vão contra a ordem comum. Assim, surgem as instituições com o objetivo de excluir da sociedade aqueles que não se enquadram ao que é tido como normal.

No século XVIII, com a chegada do Iluminismo, tem-se uma sociedade movida pelo regime capitalista, na qual a mão de obra é vista como algo de extrema importância para a manutenção do ideal que está implantado na sociedade. Em outras palavras, "o saber médico precisa incorporar a sociedade como um novo objeto social, se impondo enquanto instância de controle social do homem" (França, 2024, p. 85). Aqueles que não cumpriam com o que era esperado na manutenção do sistema eram excluídos e vistos como pessoas perigosas que não deviam ser mantidas no convívio comum.

No século XIX, a loucura começa a ser a justificativa para qualquer desvio do padrão comum. Nesse período, acontece a medicalização da loucura, que passa a ser vista como uma doença mental, objeto de estudos de determinados especialistas, os alienistas. Explica Mary Del Priore que pesquisas foram feitas pelos alienistas e a inclusão da Clínica Psiquiátrica, em 1879, nos cursos da Faculdade de Medicina, consolidou a "ética do bem e do mal comportamento sexual" (Priore, 2023, p. 90), ou seja, as mulheres que não se enquadravam ao padrão patriarcal se tornaram objetos de análise de médicos importantes.

No romance de Délia, *Celeste*, tem-se uma personagem que se enquadra nos sintomas, prescritos na época, da histeria feminina. Celeste carrega o atributo da beleza, mas não tem, em sua personalidade, a esperada fragilidade feminina; ela tem desejos sexuais que vão além do que era limitado à mulher oitocentista e, apesar de acreditar que um filho poderia ser a solução dos problemas de seu casamento, ela não tem filhos e demonstra não ter o instinto materno, que era entendido como algo da natureza feminina, como pode ser lido no trecho a seguir:

> Na sua sede de carinho afagava por vezes a possibilidade de ter um filho, um ente frágil, mimoso, a quem poderia amar até a idolatria e que lhe retribuiria os afetos, pelo menos, enquanto dela carecesse. Mas a sua carne voluptuosa retraía-se em uma contração de medo ante os despedaçamentos da maternidade (Bormann, 2023, p. 147).

Assim sendo, como aponta Mary Del Priore, Celeste se enquadra no grupo de mulheres que eram vistas como antinaturais, pois os principais deveres femininos não foram cumpridos pela personagem, a saber, ser mãe e uma boa esposa. Dessa forma, o seu destino não poderia ser outro senão a loucura, seguida do enclausuramento.

> Partia-se do princípio de que, graças à natureza feminina, o instinto materno anulava o desejo sexual e, consequentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria inevitavelmente anormal. […] Na opinião do renomado Esquirol, que tanto influenciou nossos doutores: "Toda a mulher é feita para sentir, e sentir é quase histeria".

> O destino de tais aberrações? O hospício. Direto" (Priore, 2023, p. 90-91).

Os estudos da época apontam e diagnosticam a mulher como um ser social perigoso, cuja solução encontrada para tal problema se baseia em submeter as mulheres que fogem do esperado a medidas voltadas para a normalização de seus comportamentos. Essas medidas normalizadoras se baseiam no papel social da mulher como submissa, destinadas, desde o seu nascimento, a serem esposas e mães. Cumprir o papel social faz com que as mulheres se afastem do estereótipo do mal, provando que conseguem se afastar da predisposição feminina para transgressão e se aproximando da imagem da pureza, sendo vistas como saudáveis. Assim sendo

> se a mulher estava naturalmente predestinada ao exercício desses papéis, a sua incapacidade e/ou recusa em cumpri-los eram vistas como resultantes da especificidade da sua natureza e, concomitantemente, qualificadas como antinaturais. Sob a égide das incoerências do destino, os comportamentos femininos considerados desviantes – principalmente aqueles inscritos na esfera da sexualidade e da afetividade – eram vistos ao mesmo tempo e contraditoriamente como pertinentes e estranhos à sua própria natureza. Nesse sentido, a mulher era concebida como um ser cuja natureza específica avizinhava-se do antinatural (Engel, 2022, p. 332-333).

A medicina da época acreditava que a fisiologia feminina tinha em si uma propensão para distúrbios mentais. Todavia, os comportamentos que serviam de sintomas para dar às mulheres o status de louca, para os homens eram vistos como um comportamento comum, algo inato de seu sexo. A loucura masculina era diagnosticada com outros sintomas, ligados aos desvios do papel social masculino. Compreende-se, então, que, no período estudado, o diagnóstico de loucura era dado àqueles que fugiam dos papéis sociais impostos pelo sistema da época. "A loucura era essencialmente uma espécie de expulsão do indivíduo da constelação familiar à qual ele pertencia. Ademais, a loucura modificava e ainda modifica o status do indivíduo no interior de sua família" (Foucault, 2024, p. 60).

No romance analisado, encontramos Celeste, uma personagem que se rebela contra o destino imposto a ela. Alimentada por sonhos idealizados extraídos de suas leituras, ela confronta a dura realidade de que a literatura não espelha o mundo. A desilusão a leva à melancolia, ao perceber a crueldade da sociedade de sua época, um sistema que ignora o valor da mulher.

No capítulo 1 da segunda parte do romance, nota-se uma mulher fragilizada por um casamento fracassado, mas que ainda tem um resquício de esperança de uma possível salvação de seu relacionamento, que é depositada no nascimento de uma criança. Sendo mãe, Celeste acredita que poderia suprir com o filho todo o carinho que não recebe, assim como poderia sanar as violências verbais vindas de Artur, o mesmo ideal que Cândida, a mãe de Celeste, tem no início do romance. Como pode ser lido no trecho:

> Aguardou futuras compensações do pequenino ser que lhe palpitava nas entranhas, e para quem, satisfeita, confeccionava lidos poemas em

> flanelas e bordados. […] Só pela beleza prendia o sensual marido, e por ela começou em parte a dominá-lo, com muita tática e mais resoluta depois que nascera Celeste. Via-o menos egoísta, todo enternecido mesmo, adormecer nos braços a filha, cantando e sapateando em um voltear sem fim.
> Muitas vezes, entrando em algum baile, enfurecido pelo ciúme, sofreara a voz e batera-lhe menos que de ordinário, a fim de não despertar a pequena (Bormann, 2023, p. 42-43).

Diferente de Cândida, Celeste resolve seguir o seu próprio instinto, pois ela sabe que a maternidade não é algo para si. Ser mãe traria novos desafios para a sua vida, desafios esses aos quais a personagem resolve não se submeter.

A recusa da maternidade por parte da personagem central provoca uma reflexão no leitor: Celeste seria uma figura antinatural? A construção patriarcal do feminino pressupõe a maternidade como um destino obrigatório, e a rejeição desse papel leva à fragilidade da sanidade de Celeste. Similarmente, o despertar do desejo sexual, comportamento também considerado desviante, contribui para a caracterização da personagem como louca. Por mais que Celeste tenha deixado de amar Artur, ela afirma que os desejos carnais ainda a ligam a seu cônjuge.

> A sua carne! Como ela a odiava, por ver que era o laço que ainda a ligava a Artur, a esse ente que o seu coração já não amava!
> Que miséria, abdicar o seu justo ressentimento por algumas sensações momentâneas, que, ao extinguir-se, só lhe deixavam quebrantamento de forças, desencanto e tristeza! (Bormann, 2023, p. 147).

Os estudos psiquiátricos da época ditavam que a única solução para sanar os desejos sexuais femininos era a maternidade, pois o ato de ser mãe acalmava o lado monstruoso da mulher, uma vez que o seu "destino natural e inevitável […] era o de encontrar o pleno sentido de sua existência na dedicação absoluta aos filhos" (Engel, 2022, p.338). Acreditava-se que, somente através da maternidade, a mulher poderia se curar e se redimir de seu lado antinatural. Portanto, ao narrar que Celeste, apesar de desejar, não tinha instinto materno e, em seguida, mostrar ao leitor que a personagem usava o marido, que não amava mais e do qual sentia repulsa, para satisfazer os seus desejos sexuais, Délia cria uma situação que, a partir do ideal, mostra o declínio mental da personagem.

Celeste tem uma lúcida percepção de sua situação e, notando o descontrole causado por seus desejos, vê-se em uma situação ambígua, na qual, ao mesmo tempo em que deseja, busca manter-se no que é interpretado como natural: "Quase sempre a reação da sua volúpia era uma ânsia de castidade, de paz, de solidão: a nevrose mística" (Bormann, 2023, p. 148). Délia apresenta em sua personagem todos os atributos que poderiam diagnosticar uma mulher como louca, dando ao leitor, a princípio, a ideia de que o declínio de Celeste pode ser justificado por seu comportamento transgressor. Entretanto, ao concluir a leitura, percebemos que não foram os desejos carnais da personagem que a levaram a tal estado, mas sim a impossibilidade de alcançar o padrão.

No capítulo 3 da segunda parte, é apresentada ao leitor uma personagem que se revolta perante a imposição feita a seu gênero: "Desanimada, sem mais vontade de lutar, entregou-se à inércia, revoltada contra a sorte e contra a sociedade que estigmatizaria se

deixasse o marido, mas que não a consolava da desdita e desilusões que encontrara no casamento" (Bormann, 2023, p. 159-160).

Ela sabe que não tem forças para lutar contra o sistema e reconhece quais serão os resultados caso não cumpra com o seu papel. Seu desejo é sair do casamento, livrar-se das agressões que sofre diariamente; todavia, Celeste se vê paralisada diante de dois destinos que não possuem um final feliz: continuar no casamento desastroso ou sofrer julgamentos e represálias da sociedade. Diante disso, encontrava conforto na imaginação, criando cenários nos quais Artur era ceifado de sua vida:

> Crescia a aversão no seu rancoroso coração, fazendo-a desejar que um desastre mesmo a libertasse do marido que a saturava de ódio. Durante dois anos vegetou nesse viver de morte, sem um consolo, sem uma alegria, ansiando por momentos acabar com a malfadada existência (Bormann, 2023, p. 160).

Como é comum nas personagens de Délia, Celeste encontra conforto na leitura; porém, diferente das outras personagens, como por exemplo Arabela, do romance *Lésbia*, as leituras de Celeste não se baseiam apenas em livros de ficção. Celeste lê tudo o que encontra dentro de sua casa, inclusive os livros de medicina de Artur. Com essas leituras, ela se sente horrorizada; entretanto, o que lê alimenta ainda mais os seus desejos e, consequentemente, os sintomas que a aproximam do que era visto como loucura: "Horrorizada, contemplava as estampas em que se patentearam todas as misérias do corpo humano, reversos muitas vezes de inebriantes volúpias, retraindo-se-lhe a carne em uma contração de medo" (Bormann, 2023, p. 161-162).

Ciente de sua situação, Celeste se privou ao máximo do convívio público, comparecendo apenas a lugares que eram indispensáveis. Em uma de suas poucas saídas, ela conhece Mário Mendonça, por quem Celeste se apaixona, sendo ele o personagem principal de suas imaginações sexuais. Nesse ponto do romance, é descrito que Celeste se encontra nervosa e histérica. É o mesmo momento em que o narrador aponta a loucura como algo hereditário na família da moça, mostrando a sua predisposição para determinado fim:

> Era muito nervosa, histérica mesmo e tinha por vezes estranhas sensações de um medo pueril. sendo aliás animosa e inteligente.
> Demais, havia triste precedentes em sua família e ela conhecia a lei fatal da hereditariedade: pelo lado materno só preconceitos, mas pelo paterno tísicos e dois casos de loucura (Bormann, 2023, p. 162).

O narrador cita a tia-avó Leonor, que se tornou freira e "tivera alucinações beatíficas, os êxtases e todo lúgubre cortejo da loucura ascética, em que se debatera como uma endemoniada, morrendo de esgotamento e forças em uma dessas crises" (Bormann, 2023, p. 162). Magali Engel, em seu estudo sobre psiquiatria e feminilidade, afirma que, para os médicos da época, assim como o intenso desejo sexual, a falta ou a instabilidade da vida sexual poderiam, também, levar as mulheres ao triste destino da loucura, ou seja, ao renunciar à vida sexual tornando-se freira. Assim sendo, pode-se constatar que Leonor deveria ter se entregado por completo à vida religiosa e isso deveria bastar; porém, o seu lado antinatural foi mais forte, levando-a à loucura.

Délia quis adaptar em sua literatura a verdade que era pregada pelos alienistas do século XIX, pois, como afirma Engel, reconhecendo ou negando a existência do desejo e do prazer na mulher, os alienistas estabeleciam uma íntima associação entre as perturbações psíquicas e os distúrbios da sexualidade em quase todos os tipos de doença mental (Engel, 2022, p. 342).

Foucault analisa que, do século XVIII até os estudos de Freud, todas as pesquisas realizadas fazem uma associação entre a loucura e o que era visto como devassidão. No século XVIII, teve-se a conclusão de que o excesso da libertinagem levava as pessoas à loucura, o que foi refutado no século XIX pelo positivismo, que defendia o contrário: a castidade que levava à loucura. Foucault lança luz sobre o fato de que o status de louco era dado mediante ao que era interessante para o sistema, sendo, no caso das mulheres, um diagnóstico usado para ditar e controlar os seus comportamentos (Foucault, 2024).

Após se separar de Artur e se entregar aos seus desejos, a personagem Celeste se coloca em uma situação ambígua, na qual está realizada quanto à sua vida sexual; todavia, parece estar cada vez mais distante da felicidade, uma vez que, a cada passo, ela se coloca mais distante da figura da mulher idealizada. No capítulo 5 da segunda parte, o narrador expõe ao leitor uma personagem cercada por sinais de loucura. Celeste se aproxima dos trinta anos e é descrita como cada vez mais insaciável; sua aparência está mais bela do que nunca esteve, porém, enquanto o seu exterior mostra estar em seu melhor momento, o seu interior apresenta essa ambiguidade na qual a personagem se coloca:

> Só o seu sistema nervoso se ressentia daquele viver delirante, mostrando-se ela muito excitada, passando facilmente de ruidosa alegria a uma tristeza medonha que lhe enchia o corpo de manchas negras. Depois de um dia de amorosos transportes, experimentava mais a miúdo a constrição do bolo histérico, intermitentes tremuras nas pálpebras e nos lábios e súbitos estremeções que a agitavam, repuxando-lhe a nuca (Bormann, 2023, p. 19).

Do capítulo 5 até o capítulo 11, fica perceptível um declínio da personagem, uma vez que ela não encontra em seus amantes o que deseja. Por mais que esses homens lhe proporcionem um prazer momentâneo, eles não conseguem suprir o maior desejo de Celeste, que é o carinho e um casamento regado por amor e respeito. No capítulo 11, seguem-se os momentos que demonstram o seu declínio para a loucura, porém agora carregados de uma certa carga melancólica. Nesse capítulo, Celeste está em uma posição na qual é quase impossível alcançar o seu verdadeiro desejo; dessa forma

> o que mais a torturava, no entanto, era o predomínio de um tédio mortal que a pregava dias inteiros em um divã, sem ideias, sem desejos, sem mesmo revolta, nem ressentimentos, em uma atonia profunda. Amedrontava-se a Bá ante a fixidez dos seus grandes olhos, pregados horas e horas em um mesmo ponto e dizia-lhe:
> – Minha filha, sai, passeia um pouco, não fiques sempre em casa a ruminar o teu desgosto!
> – Mas se eu não tenho vontade de sair!

> – Vai, para me fazeres a vontade, sim? – Pedia a preta com os olhos úmidos.
> – Pois bem, irei, só para te agradar!… Olha, Bá, às vezes eu sinto a garra da loucura arranhar-me o crânio! – dizia ela tristemente, passando a mão pela cabeça.
> – E então! São os teus nervos; distrai-te, doida! Deus te livre de semelhante desgraça!
> – Quem sabe? Talvez sejam felizes os loucos, principalmente se perdem de todo a lembrança do passado (Bormann, 2023, p. 220-221).

Não conseguindo realizar o seu maior sonho e entendendo a sua situação iminente, Celeste vê a loucura como uma possível resolução de seus problemas, uma vez que a falta de lembranças e memórias seria suficiente para livrá-la de tudo o que aconteceu e do peso do julgamento de sua moral. No romance, Délia promove um exame de consciência para a forma como eram vistos os distúrbios mentais femininos, representando em *Celeste* a histeria, doença feminina que é conceituada por Franco da Rocha (1904), parafraseado por Maria Clementina Pereira Cunha (2022), como

> nada mais é que a exacerbação de traços tradicionalmente atribuídos à mulher normal: fraqueza de vontade, hipersensibilidade e emotividade, imaginação "desregrada", "incapacidade de esforços acurados do pensamento", predomínio dos reflexos sobre a reflexão e o juízo, vaidade, leviandade, sugestibilidade e eventualmente desvio na função sexual, seja na forma da "anestesia" ou do "exagero", que "converte mulheres casadas em verdadeiras Messalinas" (Cunha, 2022, p. 224).

Em *Celeste*, Délia coloca diante do leitor uma mulher que apresenta todos os sintomas do declínio mental que eram apresentados, na época, pelos profissionais da área. Porém, apesar de trazer esses traços, ela ironiza o real motivo do declínio de Celeste, uma vez que, durante a leitura, percebe-se que o que está adoecendo a personagem não é o seu desejo sexual insaciável, mas sim estar cada vez mais distante daquele papel idealizado com o qual ela sonhava desde criança, chegando ao ponto de acreditar que perder a sua lucidez seria melhor do que continuar se afastando de seu verdadeiro desejo, o que que se configura como uma crítica ao discurso romântico que aponta uma realidade inalcançável para as mulheres.

Como já foi relatado, Celeste passa por uma série de perdas. Cada perda tem uma importância singular na vida da personagem, uma vez que, fazendo uma junção com os seus sentimentos conflituosos, ela caminha para um declínio ainda mais intenso, pois a melancolia se torna mais forte do que as suas vontades carnais. Dessa forma, seus dias são divididos em momentos nos quais a personagem permanece quieta, não se preocupando nem mesmo com os cuidados básicos, como pentear o próprio cabelo. Há outros momentos em que, tentando distrair a mente, ela divide o seu tempo ouvindo, cantando músicas e lendo:

> No isolamento em que se comprazia depois da morte da Bá releu Celeste todos os livros que tinha e comprou ainda diversos para entreter-se; abstraía-se assim das suas tristes recordações,

> interessando-se pelos padecimentos dos heróis dos romances que lia. Tinha dias de uma inércia voluptuosa, em que presa à leitura, nem se ataviava, conservando o roupão da manhã e o cabelo em uma trança farta e longa que chegava às curvas.
> Era um bem-estar todo físico, muito semelhante ao quebramento em que se engolfava de ordinário, depois de uma noite de ardentes transportes, com os membros lassos, em um delicioso torpor. Às vezes, para não interromper aquele *far niente*, mandava a criada fechar a porta e livrava-se da presença de Raul que a chamaria à realidade, avivando-lhe ainda mais o
> desejo de se achar a sós.
> O entretenimento, porém, que mais a deleitava era a música; levava ao piano horas a fio tocando tudo quanto escreveram os mestres, com a alma amolentada, em verdadeiro êxtase. Em outras ocasiões, cantava com a sua bela voz, vibrando entusiasmo e dor, combalida, enquanto cantava, pela evocação dos pensamentos doces ou amargos que a haviam outrora afagado ou pungido ao som dessas mesmas melodias, pois nada aviva tanto uma lembrança como a música (Bormann, 2023, p. 233-234).

A morte de Artur, apesar de lhe causar tristeza, marca um novo ponto na vida da personagem. Celeste percebe a possibilidade de recomeçar e tem essa chance com a chegada de Rodrigo, que propõe a Celeste um recomeço. Para Celeste, Rodrigo simboliza uma espécie de absolvição de todos os erros que cometeu. Com ele, ela consegue imaginar a vida que sempre sonhou, na qual, além de conseguir o amor tal qual aos que são representados nos livros que lia, ela tem a possibilidade de voltar à posição de respeito.

Celeste sonhou com um parceiro que poderia lhe oferecer uma nova forma de amor que começou a se propagar no século XIX, um amor que, usando as palavras de Jacqueline Cavalcanti Chaves

> começou a ter valor, importância, para muitos burgueses, e o casamento foi paulatinamente tendo como motivação o amor. O ideal de amor que passou a sustentar o casamento foi o de amor romântico, mas não na sua faceta defensora da experimentação e da mudança, no seu lado subversivo, transgressor, crítico dos valores, normas e regras dos moralistas e puritanos da era vitoriana. O amor romântico que passou a servir de alicerce para o casamento burguês era marcado pela ênfase dada ao amor eterno, à liberdade de escolha, à unidade entre sexualidade e amor no casamento, à exclusividade e reciprocidade dos parceiros (Chaves, 2006, p. 837).

Essa nova forma de amor difere da empregada anteriormente, uma vez que ela trazia consigo uma promessa de felicidade conjugal. Celeste ansiava por esse amor, pois cresceu vendo, dentro de seu próprio lar, um exemplo de relacionamento no qual não havia satisfação nem realizações de ambas as partes, pois nenhum de seus pais estava feliz com o casamento, mas mantinham o relacionamento pelas aparências, pela

necessidade de estar bem perante uma sociedade que não aceitava a dissolução de uma família, por mais que esta estivesse fadada ao fracasso. Sendo assim, Celeste não queria para si a mesma vivência e abre mão de sua honra por não suportar o amor oferecido por Artur, um amor inspirado no modelo de que as mulheres deveriam ser devotas a seus maridos, obedecendo e estando ao seu lado independentemente de como são tratadas.

A escolha de Celeste pode ser explicada pelo que foi escrito por Lipovetsky ao afirmar que as mulheres dos oitocentos tinham um grande apreço pelo amor, uma vez que era ele que lhes garantia a possibilidade de realizar "sonhos de intensidades emocionais, autovalorização e autorrealização, reconhecimento da autonomia feminina e acesso à posse de si, ou seja, à possibilidade de dispor livremente de si" (Lipovetsky, 2000 apud Chaves, 2006, p. 838). Ao se ver presa em um casamento no qual não existia o amor esperado, não houve para Celeste outra saída senão o seu declínio. Quando ela resolve abandonar o marido, tudo se intensifica, pois ela compreende que o seu comportamento a coloca em uma posição na qual ela deixa de ser vista pelos homens como uma mulher para casar, uma mulher honrada. Celeste não consegue amar nenhum de seus amantes, pois sabe que nenhum deles a vê como uma mulher digna de amor, e esse fato a levou à loucura.

> Era mais fácil para os homens burgueses satisfazerem seus impulsos eróticos, sentirem-se valorizados, poderosos e importantes na cultura patriarcal […], buscarem sua autonomia e auto- -realização. Pensemos, por exemplo, no investimento que era feito no casamento e na intimidade afetiva por homens e mulheres. Para estas, o casamento era revestido de grandes expectativas e vivido de modo bastante intenso; a vida afetiva doméstica ocupava um lugar central, enquanto para os homens ela co-existia paralelamente com a vida social – comparativamente, mais intensa do que a vida social das mulheres º, profissional e política (Chaves, 2006, p. 839).

Após a morte de Artur e com a declaração de Rodrigo, Celeste viu a possibilidade de ter um amor concreto, da forma que sempre desejou; dessa maneira

> quando se achava a sós, entregava-se Celeste à íntima ebriedade em que vivia, desde a chegada de Rodrigo, contente com a sorte, esquecida de tudo quanto padecera, pois aquela perspectiva venturosa excedia a todas as miragens que a tinham por vezes afagado, em meio de seu desconforto: amar com a alma e com o corpo, sentir-se rejuvenescida, crente, capaz de todos os devotamentos, elevada a seus próprios olhos! Até lhe parecia um sonho!
> Ser amada por um homem superior, belo como uma estátua, ilustrado, espirituoso, bom, com uma alma de eleito, enfim a personificação do seu ideal de mulher distinta (Bormann, 2023, p. 268).

O casamento com Rodrigo seria para Celeste um renascimento de seu antigo casamento. Por mais que o desejo se fizesse presente ainda mais intenso, fazendo com que ela desejasse estar com Rodrigo antes mesmo do casamento, a ideia de realização

falou mais forte, de maneira que ela escolheu ser consumida pelas alucinações a ir contra a última esperança que tinha.

> Estava muito nervosa, constantemente sufocada pelo bolo histérico que lhe constrangia a garganta, tendo violentas câimbras e súbitos estremeções que a sacudiram toda, deixando-lhe um esmorecimento ao longo da espinha. Com mais frequência reproduziam-se as visões que costumava ter, quando fechava os olhos para dormir: rostos ideais que aos poucos se transformavam em visagens hediondas, fundindo-se por fim em máscaras grotescas (Bormann, 2023, p. 270).

O relacionamento de Celeste e Rodrigo durou quinze dias. Durante esse tempo, Celeste teme que algo ruim aconteça e acabe com a sua felicidade, o que ocorre quando Rodrigo sofre um acidente e vem a falecer. Apesar de todas as perdas que teve durante a vida, nenhuma foi tão dolorosa quanto a de Rodrigo, pois naquele momento, junto com ele, chegou ao fim a última possibilidade que existia para Celeste, não só pelo fato de ele ser o único homem que lhe ofereceu um amor verdadeiro e uma vida segura, mas também pelo fato de ele ser aquele que a mantinha financeiramente. "Receoso daquele mutismo, quis Chaves retirá-la de junto do ataúde, mas a infeliz nem mesmo o ouviu e ficou, a desviver-se na dolorosa contemplação de suas esperanças e de suas alegrias mortas naquele cadáver" (Bormann, 2023, p. 282).

Délia finaliza o capítulo descrevendo o momento em que Celeste perde completamente a sua sanidade, ao ver o corpo de Rodrigo sendo levado para o cemitério. Conforme Engel (2022), os estudos da saúde mental feminina, no século XIX, chegaram à conclusão de que o casamento era o melhor remédio para a cura da histeria, que era no matrimônio que as mulheres iriam encontrar o amor verdadeiro, assim como a paz para o seu espírito inquietante. Celeste é a figura que Délia escolheu para representar o desejo feminino por um amor que não coloque a mulher em situações de risco, que seja regado pelo cuidado e pelo carinho, um relacionamento no qual a mulher não é apenas um objeto, mas vista como uma igual. A loucura de Celeste não se dá por seus desvios de conduta, mas sim por uma sociedade que insiste que ela deve permanecer no caminho que foi traçado, caminho esse que chega ao seu fim junto com a vida de Rodrigo, pois ela sabe que não conseguiria realizar o seu sonho com outro homem, uma vez que seria difícil encontrar alguém que pensasse e agisse como Rodrigo.

No capítulo 17, é narrado que Celeste foi internada no Hospício de Pedro II, cercada "do conforto que a fortuna deixada pelo noivo lhe permitia desfrutar, em meio de sua miséria moral" (Bormann, 2023, p. 284). Antes de morrer, Rodrigo informa a Chaves que todos os seus bens serão passados para Celeste. Ele pede para que seu amigo cuide dela, e é isso que ele faz, ao interná-la no hospício. Ela se torna uma desmemoriada, deixa de lado toda a vaidade que um dia teve, mas permanece bela. Apesar de não lembrar de tudo o que lhe ocorreu, ainda é descrito que a personagem permaneceu tomada por episódios de uma loucura erótica, o que a faz se jogar nos braços de visitantes e médicos.

Em momento de alegria, lembrava de uma única frase que leu em algum momento de sua vida, frase essa que exprime o seu maior desejo.

> – “Mais vezes, mais vezes te adoro eu!”, versos lidos outrora, a que o seu espírito enfermo não ligava nenhum sentido, mas que a encantava pelo ritmo da frase. Dali em diante, era com essas palavras que exprimia toda e qualquer satisfação, como à vista de um belo rosto, de uma bela noite, de tudo quanto lhe agradava (Bormann, 2023, p. 285).

Não tendo outro destino, Celeste encontra o seu fim no hospício, sem conseguir se realizar amorosamente como tanto desejou, sem conseguir ser amada como amou. Apesar de ter vivido e experimentado tudo o que desejava, ela falece sem se sentir completa, pois estava enraizada em um padrão social que impunha que a satisfação, tanto amorosa quanto sexual, feminina só podia se realizar dentro de um “casamento eterno e monogâmico. A própria satisfação sexual não era vista como o mais importante, mas sim a procriação” (Chaves, 2006, p. 839). Posto isso, pode-se afirmar que, apesar de sua transgressão, Celeste não rompe com os padrões patriarcais, pois foram esses padrões que estimularam o seu declínio ao não serem alcançados.

> E morreu como um passarinho, sem esgares torvos, sem terrores, sem saudades, sem dor até, na suprema inconsciência de loucura. É que no seu fadário de predestinada, a agonia antecipara o passamento e durara toda a vida.
>
> Aos 34 anos incompletos, baixou ao túmulo Celeste de Lima Medeiros, deixando a sua fortuna de dote às enjeitadas, indo no seio da morte descansar dos tormentos, das vilanias e dos tédios que tanto a haviam combalido na sua penosa peregrinação pela vida (Bormann, 2023, p. 289).

O romance encerra com a morte da protagonista. Apesar de não alcançar seu sonho, Celeste encontra paz na loucura, que a liberta de seus tormentos e da autocrítica. Assim, ela se livra de sua maior julgadora: ela mesma.

conclusão

A leitura de *Celeste* permite vislumbrar um projeto literário que tensiona os códigos sociais, morais e literários do final do século XIX. Maria Benedita Bormann, ao inscrever uma protagonista marcada por desejos, frustrações e recusas aos papéis femininos hegemônicos, oferece ao leitor um romance que dialoga com os debates psiquiátricos, estéticos e políticos de sua época. A loucura de Celeste, longe de ser apenas um recurso narrativo ou clínico, opera como uma metáfora da inadequação entre os modelos de feminilidade prescritos e as possibilidades concretas de subjetivação para as mulheres.

A análise demonstrou como a autora articula, por meio da ficção, uma crítica contundente às formas de silenciamento e patologização das experiências femininas, especialmente aquelas que escapam ao ideal de pureza, maternidade e submissão conjugal. Ao mesmo tempo, evidencia-se como essa crítica encontra resistência tanto na recepção contemporânea ao romance quanto na própria fortuna crítica posterior, marcada por apagamentos seletivos e leituras enviesadas.

Não se trata de afirmar, de forma conclusiva, qual teria sido a intenção última da autora ao escrever *Celeste*, mas de reconhecer que o romance permite múltiplas interpretações, muitas das quais ecoam questões caras ao pensamento feminista e aos estudos da loucura. Nesse sentido, a obra de Délia permanece relevante, não apenas como documento de sua época, mas como provocação crítica que desafia os limites do que se considerava aceitável representar, e viver, sendo mulher no Brasil oitocentista.

referências bibliográficas

ARARIPE JÚNIOR. “A Carne, por Júlio Ribeiro”. In: Coutinho, A. (Dir.). *Obra crítica de Araripe Jr*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa. V. II, 1960. p. 120.

ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. 3. ed. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1963. Disponível em: https://app.docvirt.com/bibobpub/pageid/8316. Acesso em: 03 dez. 2024.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliográfico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. 6 v. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221681. Acesso em: 15 mar. 204.

BORMANN, Maria Benedita. *Celeste*. 2. ed. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

BORMANN, Maria Benedita. *Celeste*. São Paulo: Asa da Palavra, 2023. Disponível em: https://publicacoes.iel.unicamp.br/celeste/. Acesso em: 20 jun. 2024.

BRANCHER, Ana Lice. “Uma outra possibilidade de ser/ler mulher: Délia”. *Travessia*, Santa Catarina, v. 1, n. 23, p. 185-197, 1991. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17172/15740. Acesso em: 20 mar. 2024.

CHAVES, Jacqueline Cavalcanti. Os amores e o ordenamento das práticas amorosas no Brasil da belle époque. *Análise Social*, Lisboa, v. 41, n. 180, p. 827-846, dez. 2006. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/41012417. Acesso em: 10 jan. 2025.

CUNHA, Maria Clementina Pereira. *O espelho do mundo*: juquery, a história de um asilo. 3. ed. São Paulo: Ifch/Unicamp - Cecult/Publicações, 2022.

DICIONÁRIO MICHAELIS. *Dicionário Michaelis*. Disponível em: https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/Neurose/. Acesso em: 18 set. 2024.

ENGEL, Magali. Psiquiatria e Feminilidade. *In*: PRIORE, Mary del (org.). *História das mulheres no brasil*. 10. ed. São Paulo: Contexto, 2022. p. 322-361.

FABRÍCIO, Arieta Marafon. Apresentação. *In*: BORMANN, Maria Benedita. *Celeste*. São Paulo: Asa da Palavra, 2023. p. 14-25. Disponível em: https://publicacoes.iel.unicamp.br/celeste/. Acesso em: 20 jun. 2024.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FLOR, Alan. O Naturalismo no Brasil Sob Suspeição. *In*: XVI CONGRESSO INTERNACIONAL FLUXOS E CORRENTES: TRÂNSITOS E TRADUÇÕES LITERÁRIAS, 11., 2015, Belém. *Anais* […]. Belém: Abralic, 2015. p. 1-12. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455907177.pdf. Acesso em: 11 nov. 2024.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto e Newton Cunha. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. *Loucura, linguagem, literatura*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Ubu, 2024.

FRANÇA, Jaciara Boldrini. Atribuição da loucura à mulher enquanto instrumento de controle social e dominação. *Occursus – Revista de Filosofia*, v. 9, n. 1, p. 83-91, 2024. O Publico e o Privado. http://dx.doi.org/10.52521/occursus.v9i1.13105. Disponível em: https://revistas.uece.br/index.php/Occursus/article/view/13105. Acesso em: 16 dez. 2024.

MOTTA, Acrisio. Celeste por Délia. *Gazeta Postal***.** Belém, p. 2, 2. nov. 1893. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=820830&pagfis=173. Acesso em: 18 nov. 2024.

PRIORE, Mary del. *Histórias íntimas*: sexualidade e erotismo na história do brasil. 3. ed. São Paulo: Planeta, 2023.

OLIVEIRA, Andradina America de Andrade; BORMANN, Maria Benedita (Délia). In: OLIVEIRA, Andradina America de Andrade e. *A mulher riograndense*: 1ª série: escriptoras mortas. Porto Alegre: Livraria Americana, 1907. p. 51-53.

SABINO, Ignez. *Mulheres Illustres do Brazil*. Rio de Janeiro: H.Garnier, 1899.

SANTANA, Maria Helena. *Literatura e ciência na ficção do século XIX*: a narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

SANTANA, Maria Helena Jacinto. O Naturalismo e a moral ou o poder da literatura. *Soletras*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 30, p. 158-171, 2015. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. http://dx.doi.org/10.12957/soletras.2015.19104. Disponível em: https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/43777/1/O%20Naturalismo%20e%20a%20Moral%20-%20Soletras.pdf. Acesso em: 10 fev. 2025.

SANTOS, Salete Rosa Pezzi dos. *Representação do feminino em uma escritura desautorizada*: Celeste, de Maria Benedita Câmara Bormann e o perdão, de Andradina América Andrade de Oliveira. 2007. 222f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2007. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12756. Acesso em: 18 mar. 2024.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

TELLES, Norma. Délia: uma intuição do instante. *Norma Telles*, [S. l.], 2013. Disponível em: https://web.archive.org/web/20181129145749/http://www.normatelles.com.br/delia_a_intuicao_do_instante.html. Acesso em: 5 jun. 2025.

TELLES, Norma. Délia, pesquisas. *Norma Telles*, [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://www.normatelles.com.br/deliapesquisas. Acesso em: 17 mar. 2024.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

A loucura como resistência em "Diário do hospício", de Lima Barreto e "Hospício é Deus", de Maura Lopes Cançado

Madness as Resistance in a "Diary of the Hospício", by Lima Barreto and "Hospício Is God", by Maura Lopes Cançado

Zeile Ferreira Franco Silva
ORCiD: https://orcid.org/0009-0009-9145-860X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3851425408766759
Poliane Vieira Nogueira
ORCiD: https://orcid.org/0009-0002-3711-8080
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0092262046125944

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233492
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233492
Recebido em: 31/01/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Guilherme Ferreira de Magalhães.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133 Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SILVA, Zeile Ferreira Franco. NOGUEIRA, Poliane Vieira; A loucura como resistência em "Diário do hospício", de Lima Barreto e "Hospício é Deus", de Maura Lopes Cançado. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 205-22 , 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233492. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233492. Acesso em: 31 de julho de 2025.

icença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
s licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer abalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou cenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista Opiniães não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

a loucura como resistência em "diário do hospício", de lima barreto e "hospício é deus", de maura lopes cançado

Madness as Resistance in "Diary of the Hospício", by Lima Barreto and "Hospício Is God", by Maura Lopes Cançado

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233492

Zeile Ferreira Franco Silva[1]
Licenciada em Letras – Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Goiás (IFG)
https://orcid.org/0009-0009-9145-860X
http://lattes.cnpq.br/3851425408766759
francozeile@gmail.com

Poliane Vieira Nogueira[2]
Professora Doutora de Literatura Brasileira do Instituto Federal de Goiás (IFG)
https://orcid.org/0009-0002-3711-8080
http://lattes.cnpq.br/0092262046125944
poliane.nogueira@ifg.edu.br

[1] Licenciada em Letras-Língua Portuguesa pelo Instituto Federal de Goiás, campus Goiânia. Participou do Núcleo de Estudos Literários (NEL) pesquisando a loucura nos diários de Lima Barreto e Maura Cançado.
[2] Professora Doutora do Instituto Federal de Goiás, campus Goiânia, É líder do Núcleo de Estudos Literários (NEL) e membro do Performances Culturais – Núcleo Interinstitucional de Pesquisa Transdisciplinar. É coordenadora do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (Pibid).

Resumo
Diário do hospício, de Lima Barreto e *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado são narrativas autobiográficas que revelam as vivências de internação de seus autores em instituições psiquiátricas brasileiras. As obras denunciam as condições degradantes dos hospitais, a exclusão social dos internos e a repressão sistemática das subjetividades marginalizadas. Estas narrativas transcendem o relato diarístico, transformando a fragmentação e a introspecção narrativa em resistência, o íntimo em público, denunciando a situação degradante em que os doentes mentais são submetidos e condenados a viver à margem da sociedade, bem como questionando as normas sociais e redefinindo os limites entre sanidade e delírio. Este estudo se propõe a analisar os diários de Lima Barreto (2017) e Maura Cançado (2021), ambos escritos durante internações em manicômios, a partir das teorias de Michel Foucault (2000, 2014) e, Erving Goffman (2008) acerca da loucura e do estigma e David Arrigucci (1998) acerca do texto na perspectiva do narrador em primeira pessoa. Reconhecemos, assim, que os diários configuram-se não apenas como registros íntimos, mas como testemunhos de luta contra o silenciamento e a desumanização dos "loucos", situando-se como críticas à sociedade brasileira e ao sistema manicomial de sua época.

Palavras-chave
Loucura. Resistência. Manicômios. Diário e literatura

Abstract
Diário do hospício by Lima Barreto and *Hospício é Deus* by Maura Lopes Cançado are autobiographical narratives that reveal the authors experiences of confinement in Brazilian psychiatric institutions. The works denounce the degrading conditions of the hospitals, the social exclusion of the inmates, and the systematic repression of marginalized subjectivities. These narratives transcend the diaristic account, transforming literary fragmentation and introspection into resistance, turning the intimate into the public, and denouncing the degrading situation to which the mentally ill are subjected, condemned to live on the margins of society. They also question social norms and redefine the boundaries between sanity and delirium. This study aims to analyze the diaries of Lima Barreto (2017) and Maura Cançado (2021), both written during their stays in asylums , using the theories of Michel Foucault (2000; 2014) and Erving Goffman (2008) on madness and stigma, David Arrigucci's (1998) perspective on the text from the first-person narrator. Thus, we recognize that these diaries are not merely intimate records but testimonies of struggle against the silencing and dehumanization of the "insane," serving as critiques of Brazilian society and the mental health system of their time.

Keywords
Madness. Resistance. Asylums. Diary and literature.

introdução

A loucura, tema recorrente na literatura brasileira, tem sido abordada como uma metáfora da exclusão social e como questionamento das normas que regem a sociedade. Autores como Machado de Assis, Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Lima Barreto e Maura Lopes Cançado exploraram o tema em diferentes perspectivas, utilizando a literatura como espaço para refletir sobre as tensões entre sanidade e delírio, razão e irracionalidade. A representação da loucura em *Diário do hospício*, de Lima Barreto, e *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado, ultrapassa a denúncia das condições degradantes dos manicômios brasileiros, transformando a experiência da internação em uma reflexão sobre a desumanização e a exclusão dos indivíduos que vivem à margem da sociedade.

Em *Diário do hospício*, publicado postumamente em 1953, o escritor carioca Lima Barreto registra suas vivências no hospício, oferecendo uma visão íntima e crítica sobre a psiquiatria de sua época. A obra mescla elementos autobiográficos e reflexões sociais, expondo as condições degradantes dos manicômios e o tratamento desumanizador imposto aos internos. Mais do que um relato pessoal, o diário de Barreto denuncia as práticas médicas que legitimavam a exclusão social, utilizando a narrativa em primeira pessoa para dar voz a um "eu" que resiste à despersonalização e reafirma sua identidade.

Em 1965, a escritora mineira Maura Lopes Cançado publica sua obra *Hospício é Deus.* Trata-se do seu diário, no qual, assim como Barreto, relata sua internação no Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, no Rio de Janeiro, entre 1959 e 1960. Ao longo do texto, a autora mescla autobiografia com reflexões filosóficas e existenciais, desafiando os limites entre razão e insanidade, criando assim uma obra que ultrapassa o registro pessoal. Sua escrita retrata a loucura não apenas como uma condição clínica, mas como uma forma de resistência às injustiças sociais, especialmente contra a submissão enfrentada pelas mulheres em um contexto patriarcal.

Este estudo visa pensar como a loucura é representada e ressignificada nas obras de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado, com foco nas experiências subjetivas e nos processos de resistência dos autores diante da exclusão e da despersonalização. Em *Diário do hospício,* Lima Barreto denuncia o racismo estrutural e a psiquiatria como ferramenta de exclusão. Já em *Hospício é Deus*, Maura Lopes Cançado traz a experiência feminina da loucura em um contexto patriarcal e de opressão.

Nos valeremos da literatura comparada, estabelecendo um diálogo entre dois textos de mesmo gênero textual e tão próximos no tema e no modo de expô-lo, mas também com pontos dissonantes. Para isso recorremos a uma metodologia de revisão bibliográfica a partir de uma abordagem qualitativa, com foco na análise literária e interdisciplinar, fundamentada em uma leitura crítica das obras *Diário do hospício*, de Lima Barreto e *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado.

A metodologia inclui a análise textual e temática, com base nos estudos de Michel Foucault (1978; 1991; 2000; 2014) sobre a loucura, Erving Goffman (2008) acerca das instituições totais, David Arrigucci (1998) acerca da primeira pessoa na narrativa e Hans Rudolf Picard (2008) acerca das especificidades do gênero diarístico, dentre outros. O estudo busca identificar como os elementos narrativos e estruturais das obras refletem a experiência da loucura. A pesquisa se baseia em fontes bibliográficas primárias e secundárias, incluindo artigos acadêmicos, livros teóricos e estudos críticos sobre literatura, saúde mental e exclusão social.

Neste sentido, este trabalho está estruturado em seções. Nesta seção apresentamos o objeto deste estudo: a loucura e o nosso corpus de pesquisa: as obras *Diário do hospício* e

Hospício é Deus. No próximo tópico intitulado "O diário: do íntimo ao público" discutiremos as características do gênero diário, destacando como ele transita entre o íntimo e o público, funcionando como espaço de expressão individual e denúncia social. Em "A loucura como espaço de exclusão e resistência" analisaremos a loucura como condição de exclusão e resistência, a partir de uma perspectiva crítica fundamentada nos estudos de Michel Foucault (1961; 1978; 1991; 2000; 2014) e Erving Goffman (2008), relacionando-a às estruturas de poder e controle. Posteriormente, dedicaremos uma seção intitulada "Loucura e resistência: de Lima Barreto a Maura Lopes Cançado", para pensar os contextos específicos que influenciam a representação da loucura, como questões de classe, raça e gênero. Por fim, destacaremos no último tópico, as contribuições das narrativas para a reflexão sobre a marginalização dos sujeitos diagnosticados como "loucos" e sua importância para a crítica literária e social contemporânea.

1. O diário: do íntimo ao público

O gênero diário, enquanto manifestação literária, encontra suas raízes em textos confessionais e autobiográficos que mesclam a intimidade do autor com o relato fragmentado de vivências pessoais. Como observa Lejeune (1975), o diário difere de outras formas autobiográficas pela ausência de uma narração retrospectiva abrangente; em vez disso, suas entradas são registradas com proximidade temporal em relação aos eventos, permitindo ao leitor um vislumbre quase imediato da experiência vivida. Essa característica o torna uma espécie de registro "bruto" do cotidiano, onde o narrador é simultaneamente autor, personagem e observador de suas próprias reflexões.

Além disso, o diário possui uma natureza ambígua entre o privado e o público. Conforme Picard (2008), o autêntico diário nasce como um objeto essencialmente privado, destinado exclusivamente ao autor, mas, ao ser publicado, adquire o *status* de obra literária. Essa transição ressalta o caráter transformador do gênero, que conserva sua fragmentação e espontaneidade enquanto adota estratégias de comunicação e influência literária, características comuns a outros textos ficcionais. Assim, o diário se torna uma ponte entre a introspecção individual e o diálogo com o outro, configurando-se como um espaço híbrido onde o "eu" e o mundo se encontram.

O caráter fragmentado e a aparente ausência de coerência narrativa são outras marcas fundamentais do diário. Essas peculiaridades, originalmente vistas como impedimentos para sua inclusão no campo literário, passaram a ser valorizadas na modernidade como estratégias que refletem a descontinuidade e a complexidade da experiência humana. Segundo Martins e Azevedo (2016), o diário possibilita uma abordagem plurissignificativa da existência, onde o narrador compartilha "instantes capturados" sem a necessidade de uma estruturação linear, reforçando sua autenticidade ao criar uma relação de proximidade entre autor e leitor.

Por fim, o diário enquanto literatura extrapola a mera função documental e assume características experimentais. Ele não apenas narra eventos, mas explora a dinâmica da escrita em si como um processo de descoberta e representação do sujeito. Como afirma Gusdorf (1991), a literatura diarística se debruça sobre o "eu" em relação ao mundo, promovendo uma "autodescoberta" tanto do autor quanto do leitor. Dessa forma, o gênero transcende suas origens confessionais e se consolida como uma ferramenta de investigação estética, subjetiva e antropológica.

As obras *Diário do hospício,* de Lima Barreto, e *Hospício é Deus*, de Maura Lopes Cançado, destacam-se como narrativas representantes do gênero diário, em que o espaço de expressão pessoal ultrapassa o domínio privado, oferecendo-se ao público como registro de experiências de confinamento e marginalização. Tal como defende Martins e Azevedo (2016), a escrita diarística permite que múltiplas camadas de identidade e memória possam se entrelaçar, numa construção polifônica e complexa do "Eu" que dialoga tanto com o indivíduo quanto com seu contexto social.

As obras mencionadas exemplificam o uso do diário como um meio de expressão pessoal que transita entre o íntimo e o público conforme Hans Rudolf Picard (2008). O autor destaca como as obras literárias diarísticas revelam o papel do diário como uma forma de escrita que se equilibra entre a introspecção individual e o compartilhamento com uma audiência mais ampla. Em outras palavras, o diário se apresenta como um espaço para reflexões pessoais e, ao mesmo tempo, um veículo para explorar aspectos universais da experiência humana, conectando o autor ao leitor.

Segundo Picard (2008, p. 117), "o autêntico diário é um diário escrito exclusivamente para o uso de quem o escreve. A razão da estrita identidade entre autor e leitor, carece precisamente da condição mais universal de toda Literatura: o âmbito público da comunicação". Picard (2008) enfatiza que o diário tradicional é concebido como um espaço de escrita íntima, destinado apenas ao autor. Esse isolamento rompe com a característica essencial da literatura convencional, que é a comunicação pública. Entretanto, em um contexto literário, o diário transcende essa barreira ao ser transformado em obra publicada, reconfigurando a relação entre autor e leitor.

Com o passar do tempo, contudo, o texto diarístico transformou-se em um gênero literário reconhecido, onde a fusão entre o privado e o público "viabilizou uma forma de escrita que captura a intimidade e expõe a complexidade de uma consciência subjetiva" (Picard, 2008, p. 121). Essa transição é evidente nas obras, que apresentam o diário como uma plataforma para se investigar e reinterpretar o sofrimento psíquico, conforme os diários de Barreto e Cançado. Nelas, o narrador em primeira pessoa se coloca em uma posição ambígua entre o íntimo e o público, em que o leitor é convidado a compartilhar dessa jornada intimista. O modo de narrar aproxima esteticamente seus diários de narrativas literárias, justamente por se tratar de dois escritores de ficção, mas que, naqueles momentos, optaram por afastar se afastar da ficção e falar de si, mas também do coletivo, ao retratar a realidade do tratamento dado às pessoas com transtornos mentais.

Davi Arrigucci (2008), ao teorizar sobre o narrador no *Jornal de Psicanálise*, de São Paulo, dedica especial atenção para o uso da primeira pessoa como um recurso que vai além da simples escolha estilística. Ele analisa como essa posição narrativa se torna essencial para criar uma perspectiva específica que molda a experiência do leitor. A primeira pessoa coloca o narrador no centro da narrativa, cria uma dinâmica ambígua entre o "eu" que narra e o "eu" que vive os eventos, gerando tensões entre memória, recriação e experiência, permitindo uma exploração mais profunda da subjetividade. Essa perspectiva, no caso dos diários, enfatiza a ideia de que a narrativa não é apenas um relato de fatos, mas também uma construção da realidade filtrada pelo "eu" que escreve. O autor chama atenção para como o narrador pode, intencionalmente ou não, revelar ou ocultar aspectos de si mesmo e de sua relação com o mundo, introduzindo camadas de significado que enriquecem o texto.

Por fim, o autor ainda destaca que a escolha do narrador em primeira pessoa está intimamente ligada à questão da identidade. Essa perspectiva coloca em evidência a relação entre a voz narrativa e a construção de um "eu" que pode oscilar entre introspecção e comunicação com o leitor. Nas obras analisadas aqui, os narradores em primeira pessoa que,

nestes casos, coincidem com os autores das obras, não apenas registram sua vivência pessoal, mas também questionam a realidade a que foram submetidos e a construção de sua identidade.

As experiências de internação psiquiátrica de Barreto e Cançado e as adversidades enfrentadas por eles são diretamente refletidas nos temas centrais das obras, como a exclusão social, o sofrimento psíquico e as condições sub-humanas dos hospitais psiquiátricos. O confinamento e a marginalização vividos por eles moldaram suas narrativas como formas de resistência e análise crítica social. Barreto e Cançado questionaram o estigma da loucura utilizando suas escritas como ferramentas para questionar e subverter os sistemas que os oprimiam. Isso confere às suas obras uma dimensão que transcende o individual e dialoga com questões universais como identidade e opressão.

2. A loucura como espaço de exclusão e resistência

O conceito de loucura ocupa um lugar central nas reflexões sociais, filosóficas e literárias, sendo frequentemente associado a processos de exclusão e controle nas sociedades modernas. Michel Foucault (2000), em seus estudos sobre a história da loucura, descreve como, a partir do século XVII, o "louco" foi gradualmente separado do espaço da razão e confinado em instituições totais, como hospitais psiquiátricos. Essas instituições, conforme conceituado por Erving Goffman (2008), são espaços sociais que isolam os indivíduos da sociedade mais ampla, impondo regras e rotinas rigorosas que visam à uniformização e ao controle. Para Foucault (2000), o surgimento dos manicômios marcou o início de uma exclusão sistemática da loucura, que deixou de ser vista como uma expressão social compartilhada para ser tratada como um problema médico e disciplinar. Esse processo marca, não apenas a tentativa de medicalizar a loucura, mas também de normatizar comportamentos que desafiam as estruturas de poder vigentes.

Assim, a loucura torna-se um campo de tensão entre disciplina e resistência, um espaço onde corpos e subjetividades são regulados, mas também um terreno fértil para a criação literária e para a crítica social. No Brasil, autores como Lima Barreto e Maura Lopes Cançado transformaram suas experiências de internação em narrativas que desnudam as dinâmicas de exclusão e dão voz às subjetividades marginalizadas, ressignificando a loucura como uma forma de questionamento das normas sociais e de construção de subjetividade.

Para conceituar a loucura a partir da perspectiva de Foucault (2000), é interessante entender a sua visão sobre a relação entre loucura, linguagem e sociedade. O autor enxerga a loucura como um conceito que não é meramente clínico, mas profundamente enraizado em estruturas sociais e de poder, especialmente em instituições. Segundo ele, a modernidade separa a loucura da razão, criando a figura do "louco" como uma categoria que deve ser marginalizada e isolada socialmente. Em *História da loucura*, conforme aponta Machado (2005, p. 6), Foucault demonstra como, a partir do século XVII, a sociedade ocidental passou a separar a loucura da razão, uma "excomunhão" do irracional que justificou o confinamento de indivíduos considerados desviantes. Esse processo ocorre por meio de um "tratamento moral", no qual a loucura é reconfigurada como uma ameaça à ordem coletiva e tratada como uma questão de disciplina e controle institucional. Assim, o corpo do "louco" se torna um "corpo público", conforme Foucault (2014), e, por ser um símbolo do que está "fora do lugar", passa a ser submetido a instituições que visam neutralizar e silenciar sua expressão, impedindo a manifestação de subjetividades que desafiem as normas estabelecidas.

O lugar de fala da pessoa considerada insana é outro aspecto importante na análise foucaultiana, que entende que sua voz é frequentemente silenciada ou apropriada por discursos científicos e médicos, que traduzem sua experiência para adequá-la aos padrões de "normalidade" e "razão". Esse processo reflete a exclusão da "linguagem da loucura" da esfera pública: "a loucura é a linguagem excluída – aquela que, contra o código da língua, pronuncia palavras sem significação" (Foucault, 1999, p. 195). Assim, a expressão de quem vive essa condição é moldada por quem detém o poder discursivo, e sua fala é relegada à esfera da marginalidade, desprovida de legitimidade.

Para Foucault (1961), a loucura representa uma forma de resistência aos limites impostos pela racionalidade e pela norma. Ele sugere que o louco é aquele que ultrapassa as restrições determinadas pela sociedade, estabelecendo uma "transgressão" que desafia a estrutura da racionalidade moderna. Assim, a loucura pode ser vista como uma espécie de "voz" que a sociedade reprime, silenciando-a em instituições totais, como hospícios, que têm a função de isolar o louco e neutralizar sua ameaça à ordem social estabelecida.

Goffman (2008) reafirma essa ideia ao descrever como as instituições totais – como manicômios e prisões – funcionam para moldar e controlar a identidade e comportamento dos internados. Em seu estudo, ele argumenta que o ambiente institucional redefine a "carreira moral" do paciente mental, impondo regras rígidas e limitando a liberdade individual. Essa lógica institucional força o indivíduo a adaptar-se a um sistema que reforça o estigma e a subordinação, intensificando a "morte social" do internado.

Ao analisar o estigma da loucura, o autor descreve como a sociedade marca e marginaliza indivíduos que não se conformam com as normas de comportamento. Para ele, o estigma é uma "marca" social que desacredita o portador e relega-o a uma posição inferior na sociedade: "é uma característica profundamente depreciativa, um atributo que torna uma pessoa diferente das demais, diminuindo-a" (Goffman, 2008, p. 181). Este processo de desvalorização é intensificado nas instituições totais, em que o "internado" sofre uma "morte moral" devido à perda de sua identidade e autonomia (Goffman, 2008, p. 109). Nas palavras do próprio autor, "o indivíduo passa a ser visto apenas pela lente de seu estigma" (Goffman, 2008, p. 138), processo que leva à construção de uma identidade unidimensional e estigmatizada.

Além disso, o autor enfatiza que, dentro dessas instituições, há uma divisão entre a "equipe dirigente" e os "internados", com uma clara hierarquia onde os internos estão sempre em posição inferior, o que reforça o sentimento de inadequação e inferioridade. Esse sistema cria uma visão do "louco" como alguém incapaz de atuar socialmente, o que serve para justificar a segregação e o controle institucional (Goffman, 2008, p. 139). Dessa maneira, o estigma da loucura não apenas marginaliza, mas também desumaniza o indivíduo, negando-lhe o direito de participação plena na sociedade. Essas reflexões de Goffman (2008) são fundamentais para compreender o impacto social do estigma da loucura, ressaltando como a institucionalização e o controle social moldam a forma como a sociedade percebe e trata os indivíduos que fogem às normas, reforçando um ciclo de exclusão e preconceito.

Michael Ignatieff (1987, p. 188) ressalta, no entanto, que "a questão essencial sobre a instituição total é qual o papel que ela representa na reprodução da ordem social no mundo além de suas paredes". Ao pensarmos as relações de poder e controle, falamos de um sistema (ou governos) de exclusão social que entende a loucura como um problema que exige afastamento para tratamento e um retorno à normalidade da sociedade. Contudo, o autor enfatiza que as instituições totais "produzem seus efeitos na sociedade através do peso mítico e simbólico de suas paredes no mundo exterior" e reivindica pesquisas sobre como o povo, sobretudo a classe trabalhadora simboliza tais instituições: "para quem o confinamento

representava uma desgraça? Para quem representava um destino a ser suportado? Para quem ele seria um terrível lugar de sofrimento? Para quem ele seria simplesmente um dos movimentos constantes da vida?" pergunta Ignatieff (1987, p. 188)

Para o autor, é necessário compreender quais os efeitos destas instituições para os indivíduos e para a coletividade e como este afastamento social impacta na classe trabalhadora, desde seu imaginário à sua vida prática. Ignatieff (1987, p. 188) ressalta que defendemos que o Estado possui "um monopólio dos instrumentos de legitimar a violência nas sociedades modernas" e que este monopólio precisa ser pesquisado a partir da classe trabalhadora, uma vez que é ela quem sofre nas mãos de tais instrumentos punitivos e violentos, bem como com a própria desigualdade social. Ao exemplificar esta questão colocando o crime como exemplo, o autor lança um questionamento sobre o comportamento da classe trabalhadora: "por que alguns 'crimes' são entregues à polícia e por que alguns são manipulados dentro da família, do local de trabalho, dos bares, dos cortiços ou das vielas?" (Ignatieff, 1987, p. 188).

Deste modo, o que nos interessa aqui é reformular esta pergunta lançando outro questionamento: por que a loucura passou a ser vista como um problema a ser tratado pelo Estado e não pela família? E o aumento das demandas de trabalho com a industrialização, e depois com o capitalismo, tornou difícil conciliar o emprego com o cuidado e alimentação do louco em casa, tornando o cuidado institucional do governo uma necessidade? Como os trabalhadores de fora do hospício o veem e o simbolizam a partir deste contexto?

Ignatieff (1987, p. 191) nos lembra que "o processo pelo qual as pessoas são primeiramente definidas, estigmatizadas e marginalizadas como loucas sempre deve começar ou no lar, ou no trabalho". O encaminhamento ao cuidado institucional depende desta primeira leitura da família acerca do indivíduo. O pensamento de Ignatieff (1987) nos possibilita olhar as instituições totais, sobretudo o manicômio por um outro viés, refletindo sobre o que neste controle social é desejo de um sistema governamental e o que seria uma demanda da própria classe trabalhadora (criada pelo próprio sistema), considerando o que move estes dois âmbitos na sua tomada de decisões: o imaginário simbólico. Lima Barreto e Maura Caçado questionam, em seus diários antes o tratamento dado ao louco e o próprio conceito de loucura – bem como o processo de exclusão e despersonalização dos entendidos socialmente como loucos – do que a existência do hospício.

A loucura e a marginalização social estão intimamente ligadas tanto na obra *Diário do hospício,* escrito entre 1914 e 1920, quanto em *Hospício é Deus* publicado na década de 1965. Ao relatar suas próprias experiências de internação, Barreto e Cançado expõem as formas como a sociedade excluía e desumanizava os pacientes psiquiátricos, utilizando a loucura como justificativa para a repressão e o controle social. Ao mesmo tempo, os autores foco de nosso estudo transformam suas narrativas em um espaço de resistência, desafiando as normas sociais que buscavam silenciar pessoas pobres, negras, mulheres e os loucos.

3. loucura e resistência: de lima barreto a maura cançado

Lima Barreto e Maura Lopes Cançado refletem em seus respectivos diários sobre a saúde mental e o papel das instituições psiquiátricas no país a partir de suas experiências de internação em manicômios. Essa seção será dedicada a analisar a relação entre loucura, exclusão social, opressão e identidade em cada uma das obras. Para melhor apreciação dessa reflexão, a subdividiremos em dois tópicos, cada um dedicado a narrativa de um dos autores foco deste estudo.

Asseveramos desde o início deste capítulo que Lima Barreto e Maura Cançado transformaram seus diários em instrumento de resistência a este sistema que utiliza-se dos hospícios como mecanismo de marginalização social do louco. Como nosso campo de análise é literário, faz-se necessário olhar como esta resistência se apresenta na estrutura do texto. Alfredo Bosi (1996, p.11) defende que "resistência é um conceito originariamente ético, e não estético". Para ele, o sentido mais profundo do termo "apela para a força da vontade que resiste a outra força, exterior ao sujeito. Resistir é opor a força própria à força alheia. O cognato próximo é in/sistir; o antônimo familiar é de/sistir". A arte, contudo, não nasce da força de vontade, mas das potências do conhecimento (intuição, imaginação, percepção e memória). O autor assevera que, deste modo "em nível abstrato, não se deveriam misturar conceitos próprios da arte e conceitos próprios da ética e da política; confusão que ocorreria em expressões como poesia de resistência e narrativa de resistência" (Bosi, 1996, p. 11).

A arte, no entanto, ao se fazer obra, não o faz em detrimento da experiência pessoal, dos desejos, projetos políticos e conceitos que perpassam a subjetividade de seu autor, de modo que as questões políticas e éticas passam a compor os sentidos da obra. Para Bosi, "mais do que um acaso de combinações, essa interação é a garantia da vitalidade mesma das esferas artística e teórica" (1996, p. 13). Em sua obra *Literatura e resistência*, Bosi (2002) condiciona a leitura do texto literário a uma ótica conciliatória do ético e do estético, afinal os processos sociais direcionam a vida simbólica. Assim, não faz sentido separar vida e literatura.

Na busca por teorizar como a resistência se apresenta na literatura, Bosi (1996) aponta dois modos que não são excludentes: ela se dá como tema ou como processo inerente à escrita. Lima Barreto e Maura Cançado atuam nesses dois modos, uma vez que se colocam politicamente neste lugar de sujeitos críticos que resistem a este processo de marginalização do ser, mas a própria atitude de se entregar a escrita de um diário que questiona o tratamento dado aos sujeitos (invisibilizados) nos hospícios é um ato de resistência. A luta antimanicomial aparece nas suas obras à medida que seus escritores representam esteticamente o cotidiano dos internados com um olhar de dentro, imerso neste universo, narrando não só suas experiências, mas ampliando para outros personagens. Não há outro modo de ler *Diário do hospício* e *Hospício é Deus* se não adotarmos uma atitude que concilia o ético e o estético.

No que tange ao diário enquanto gênero confessional na construção estética e política da obra, é importante ressaltar que se trata de um tipo de texto que, *a priori*, circunscreve-se ao sujeito que o escreve, voltando-se ao próprio eu como principal interlocutor. Para Leujene (2014, p.319), no diário "esvaziamos o coração no papel porque estamos sós, por não poder esvaziá-lo em um ouvido amigo", assim que a escolha do gênero textual por Lima Barreto e Maura Cançado se dá, sobretudo, pelo contexto de solidão e afastamento social que vivenciam naquele momento e do sentimento diante de suas subjetividades contidas.

Diário do hospício e *Hospício é Deus* possuem uma construção estética similar: ambos são escritos durante o período de internação em um manicômio, embora por razões distintas; não possuem uma estrutura formal fixa, são antes narrativas fragmentadas e intimistas que mesclam o cotidiano no hospício, observações sobre outros internos e a equipe que acolhe (ou deveria acolher) os internados, descrições e questionamentos do ambiente hospitalar e reflexões sobre a loucura, a sociedade e a própria condição em que se encontram. Os pesquisadores Fellipe Nildo Oliveira de Lima e Rosangela de Melo Rodrigues (2022) apontam a diferença estética nos diários de Barreto e Cançado:

> A linguagem caótica da loucura foi revisada e parafraseada pelo escritor conforme seu estilo de linguagem bastante direto, sem os floreios comuns à época pré-modernista. Ao adentrar no diário, a enunciação dos loucos internos possui um perfil bastante distinto da intelectualidade e da retórica do autor: "Conversa de loucos. Dificuldade de reproduzi-la e o delírio também." […] Por sua vez, a elaboração que Maura empreendeu no trato literário de suas companheiras de internação amplia sua escrita confessional no tocante à relação necessária com a alteridade. A autora faz de suas colegas de manicômio personagens de seu diário e, após alguns anos, de contos publicados em seu livro O sofredor do ver. Exemplo disso é o conto "Introdução a Alda", escrito com base na vivência da companheira de quarto de Maura. Para Cançado, o papel comprometido de sua literatura não apenas era importante a si própria, mas também possibilitava a mudança no cotidiano da mulher que inspirara a personagem (Lima; Rodrigues, 2022, p. 262, grifo das autoras).

Na escrita do diário, deste modo, faz-se presente o indivíduo em suas fragilidades, o ser político e o escritor literário que, como discutimos, a partir de Bosi (1996), só se separa em nível abstrato. A nível concreto, é um só. Lima Barreto e Maura Caçado, conforme Lima e Rodrigues (2022), buscaram antes de tudo um modo de se afirmar enquanto sujeitos para não se perder nos domínios da loucura e do manicômio criando espaços de resistência à marginalização social e literária por meio da palavra.

4.1. Diário do hospício

Lima Barreto, um dos mais importantes escritores brasileiros, destacou-se por sua crítica social e por retratar as desigualdades sociais de sua época. Neto de escravizados pelos dois lados, filho de um tipógrafo negro e de uma professora, o autor cresceu em um Brasil recém-saído da escravidão, onde o racismo estrutural e a exclusão social moldavam as experiências de negros e pobres. Lilia Schwarcz destaca que a história de sua família "narra, à sua maneira, a sina de famílias negras, afrodescendentes, que encontraram brechas no sistema escravista, formaram-se, profissionalizaram-se e provaram que a verdadeira abolição se dá pelo mérito e pela educação, e não apenas pela letra da lei" (Schwarcz, 2019, p. 139). Contudo, nem sempre era possível seguir seus planos de projeção, uma vez que o preconceito racial interferia neste processo.

Barreto enfrentou o preconceito racial e as barreiras impostas por sua origem humilde, o que impactou profundamente sua vida e sua obra. Na faculdade, não se sentia pertencente ao ambiente acadêmico por ser pobre e mulato. Paralelo a isso, desde a morte de sua mãe, seu pai passava por crises neurastênicas e manifestações de alienação mental. Desanimado e com a responsabilidade de ter se tornado o chefe da família, Barreto não chegou a concluir a faculdade de Engenharia na Escola Politécnica, dedicando-se à literatura. Em 1902, seu pai se tornou inválido por problemas psiquiátricos, coincidindo com o início da sua atuação na imprensa estudantil e sua carreira como escritor. A partir daí, o tema da loucura do pai vai aparecer em parte da sua produção literária, bem como influenciar no seu alcoolismo. Ele próprio, ao refletir sobre seu vício, refere-se à loucura do pai:

> … para reagir contra o meu vício. Oh! Meu Deus! Como eu tenho feito o possível para extirpá-lo e, parecendo-me que todas as dificuldades de dinheiro que sofro são devidas a ele, e por sofrê-las, é que vou à bebida. Parece uma contradição; é, porém, o que se passa em mim. Eu queria um grande choque moral, pois físico já os tenho sofrido, semimorais, como toda a espécie de humilhações também. Se foi o choque moral da loucura progressiva do meu pai, do sentimento de não poder ter a liberdade de realizar o ideal que tinha na vida, que me levou a ela, só um outro bem forte, mas agradável, que abrisse outras perspectivas na vida, talvez me tirasse dessa imunda bebida que, além de me fazer porco, me faz burro. Não quero morrer, não; quero outra vida (Barreto, 2017, p. 45).

Para Barreto, a loucura do pai e a impossibilidade de realizar seus planos e sonhos o influenciaram no seu vício. Foi o alcoolismo, e não a loucura, que levou Lima Barreto duas vezes ao hospício. Por meio da escrita, Barreto transforma sua experiência de internação entre 25 de dezembro de 1919 e 2 de fevereiro de 1920 em uma crítica social em *Diário do hospício*, desvelando as dinâmicas de poder que permeavam as instituições psiquiátricas e a sociedade brasileira. Desde jovem, ele enfrentou dificuldades de aceitação social e profissional devido à sua raça e origem humilde, sendo relegado a posições inferiores. Durante suas internações, Barreto experimenta o tratamento desumanizador que era dispensado aos pacientes psiquiátricos, especialmente àqueles pertencentes às classes mais baixas e à população negra.

Para Barreto, o hospício se torna uma espécie de microcosmo da sociedade brasileira, em que a opressão e o preconceito se manifestam de forma institucional. Ele descreve o ambiente do hospício como um espaço de reclusão e punição, em que os indivíduos eram silenciados e despojados de sua dignidade. Ele observa, por exemplo, como os internos eram frequentemente tratados com violência e sem qualquer empatia, revelando o desprezo social por aqueles considerados "anormais" ou "perigosos". Neste sentido, Barreto (1956, p. 152) destaca: "todo cidadão de cor há de ser por força um malandro, e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados".

A crítica de Barreto à ciência psiquiátrica da época relaciona-se também com as reflexões de Foucault (1978) em *História da loucura*. Segundo ele, a institucionalização da loucura reflete um "tratamento moral", uma forma de dominação e controle social mascarada como cuidado, que estigmatiza e marginaliza aqueles considerados incapazes de se adequar às normas sociais. Lima Barreto testemunha o uso da psiquiatria como ferramenta de exclusão, onde a suposta "cura" é, na verdade, uma imposição de valores sociais e morais da burguesia. Quem não se enquadra nas normas sociais precisa de cura.

A relação de Lima Barreto com a loucura é complexa. Em sua época, as ideias eugenistas e a psiquiatria emergente contribuíram para reforçar estigmas sobre negros e pobres, frequentemente associados à degeneração e à instabilidade mental. Barreto sequer era louco, suas internações forçadas foram devidas ao alcoolismo. Ele era conduzido pela polícia ao manicômio, recebendo um tratamento hostil. Em sua obra, o autor questiona o lugar da ciência psiquiátrica na legitimação da exclusão racial e de classe. Segundo Arantes (2010, p.56), ao narrar a "violência das práticas racistas e eugenistas" que permeavam a sociedade e a psiquiatria da época, Barreto transforma o espaço do hospício em uma metáfora para o controle e a exclusão racial exercidos sobre a população negra. Esse relato ganha força ao ser narrado na forma de diário, gênero que permite uma polifonia do "Eu", abrindo espaço para múltiplas camadas de voz e resistência, conforme sugerem Martins e Azevedo (2016). Ao ser

publicado, após a morte de Lima Barreto, *Diário do hospício* transforma a experiência de confinamento do autor em uma poderosa denúncia social.

Considerando o diário como um dos modos de escrita de si, Lilia Schwarcz (2019) destaca que

> O escritor também jamais negou que fazia "literatura de si". E com tamanha intensidade, que a história de Lima Barreto acabava por "se confundir". Confunde-se com sua história privada. Confunde-se com uma certa história do Brasil que prometeu inclusão, mas entregou muita exclusão social. Confunde-se, ainda, com sua obra sem ser um resumo dela. Lima poderia ser reconhecido em cada um de seus personagens, bem como passaria a viver como seus personagens. Ele era Isaías Caminha, Gonzaga de Sá, Clara dos Anjos, Vicente Mascarenhas, e vivia assombrado por todos eles. Na verdade, eles eram seus fantasmas, prediletos (Schwarcz, 2019, p. 138).

Deste modo, a crítica que Barreto faz sobre o hospício enquanto marginalização da população pobre e negra não diz respeito apenas a este contexto, uma vez que o escritor já vinha denunciando a exclusão social, a desigualdade e o racismo em sua obra de ficção. A escolha linguística que remete tanto a animalização do seu ser comparado a um peru, quanto a imagem do bom português que pastoreava seu rebanho no trecho que se segue remete ao período colonial:

> Voltei para o pátio. Que coisa, meu Deus! Estava ali que nem um peru, no meio de muitos outros, pastoreado por um bom português, que tinha um ar rude, mas doce e compassivo, de camponês transmontano. Ele já me conhecia da outra vez. Chamava-me você e me deu cigarros (Barreto, 2017, p. 36).

O trecho evidencia a experiência do narrador em um ambiente de confinamento, destacando a despersonalização e a condição de vulnerabilidade dos internos. A comparação com um peru no meio de muitos outros simboliza a submissão e a falta de controle sobre sua situação, reforçando a sensação de isolamento. O funcionário descrito como um "bom português", identificado como um "camponês transmontano", combina traços de rudeza e gentileza, o que sugere uma tensão entre o caráter desumanizador da instituição e pequenos gestos de solidariedade. O oferecimento de cigarros e o tratamento informal, ao mesmo tempo que contrastam com a impessoalidade do ambiente, configuram um breve momento de humanidade e reconhecimento da individualidade do narrador, em um contexto marcado pela opressão e pela violência:

> Da outra vez, fui para a casa-forte e ele me fez baldear a varanda, lavar o banheiro, onde me deu um excelente banho de ducha de chicote. Todos nós estávamos nus, as portas abertas, e eu tive muito pudor. Eu me lembrei do banho de vapor de Dostoievski, na Casa dos Mortos. Quando baldeei, chorei; mas lembrei de Cervantes, do próprio Dostoievski, que pior deviam ter sofrido em Argel e na Sibéria. Ah! A Literatura ou me mata ou me dá o que eu peço dela (Barreto, 2017, p. 38).

A descrição da violência e da humilhação a que foi imposto, na mesma medida que impõe ao sujeito um lugar de vulnerabilidade, é transformada em um lugar de resistência por Barreto, que, ao equiparar sua dor a de Cervantes e Dostoievski, encontra na palavra seu modo de resistir. Para ele, a literatura é o caminho. Barreto reforça este lugar violento de despersonalização, sobretudo dos pobres, considerados seres inferiores: "os guardas em geral, principalmente os do pavilhão e da seção dos pobres, têm os loucos na conta de sujeitos sem nenhum direito a um tratamento respeitoso, seres inferiores, com os quais eles podem tratar e fazer o que quiserem" (Barreto, 2017, p. 66).

Sua crítica ao uso da psiquiatria como instrumento de exclusão encontra ressonância no pensamento de Foucault (2000, 2014), especialmente em *História da loucura* e *Vigiar e punir*, que defendem que as instituições psiquiátricas operam como formas de controle social, normatizando e segregando aqueles que não se ajustam às normas estabelecidas.

> Não me incomodo muito com o Hospício, mas o que me aborrece é essa intromissão da polícia na minha vida. De mim para mim, tenho certeza que não sou louco; mas devido ao álcool, misturado com toda espécie de apreensões que as dificuldades de minha vida material há seis anos me assoberbam, de quando em quando dou sinais de loucura: deliro (Barreto, 2017, p. 34).

Lima Barreto evidencia como a sociedade busca segregar os pobres, a maioria negros, como narra em *Diário do hospício*, tratando-os como uma "presença incômoda, um ser fora de lugar" (Arantes, 2010, p.48). Nesse contexto, a psiquiatria emerge como um dispositivo disciplinar que legitima a marginalização, reforçando a lógica de controle social que desumaniza os pobres e negros e facilita seu confinamento em instituições como hospícios e prisões, muitas vezes amparada por justificativas como o alcoolismo.

A perspectiva foucaultiana sobre a literatura destaca a escrita como um movimento de transgressão e resistência, conceitos fundamentais para compreender a obra de Barreto. Conforme Foucault (2001), a literatura emerge como um espaço de contestação dos limites impostos pela sociedade, sendo um campo no qual a linguagem é utilizada para desafiar e questionar normas estabelecidas. No contexto de *Diário do hospício*, a escolha do diário como gênero não apenas reflete a fragmentação da experiência, mas também reforça a multiplicidade de vozes e a luta contra o silenciamento. A literatura, assim, torna-se uma forma de resistir à desumanização e à imposição de narrativas hegemônicas.

A loucura, como expressa Barreto, não é apenas um diagnóstico, mas um reforço das estruturas de poder dominante, transformando o diário em um grito por dignidade e reconhecimento da identidade. Assim, ao escrever seu diário, Barreto transcende a narrativa pessoal ao expor a brutalidade das estruturas de poder vigente que encarcera, principalmente, a camada mais pobre da sociedade:

> O mobiliário, o vestuário das camas, as camas, tudo é de uma pobreza sem par. Sem fazer monopólio, os loucos são da proveniência mais diversa, originando-se em geral das camadas mais pobres da nossa gente pobre (Barreto, 2017, p. 38).

Barreto também denuncia como o sistema manicomial de sua época perpetuava práticas arcaicas e excludentes, comparando-o a um sequestro que nega qualquer possibilidade de emancipação ao indivíduo:

> Amaciando um pouco, tirando dele a brutalidade do acorrentamento, das surras, a superstição de rezas, exorcismo, bruxarias etc., o nosso sistema de tratamento da loucura ainda é o da Idade Média: o sequestro. Não há dinheiro que evite a Morte, quando ela tenha de vir; e não há dinheiro nem poder que arrebate um homem da loucura. Aqui no Hospício, com suas divisões de classes, de vestuário etc., eu vejo um cemitério: uns estão de carneiro e outros de cova rasa. Mas, assim e assado, a loucura zomba de todas as vaidades e mergulha todos no insondável mar de seus caprichos incompreensíveis (Barreto, 2017, p. 74).

Ao descrever o hospício como um "cemitério", Barreto evidencia as divisões de classe que persistem mesmo no confinamento, mas que são ironicamente irrelevantes diante da experiência avassaladora da loucura. A metáfora reforça sua crítica à desumanização dos internos e ao caráter arcaico do sistema psiquiátrico, que trata a loucura como algo a ser sequestrado e escondido da sociedade.

A obra, por meio da estrutura do diário, transforma a experiência psiquiátrica em uma resistência contra o racismo e a exclusão. Como sugere Foucault (1996), a literatura pode ser um ato de subversão, e Barreto utiliza essa abordagem para revelar o sofrimento e a luta dos considerados dos loucos no Brasil. Nesse sentido, a loucura emerge como um meio de resistência, uma forma de questionar e desafiar a psiquiatria institucional e os discursos eugenistas que legitimavam a exclusão.

> Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não dá ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só (Barreto, 1956, p. 55).

O trecho acima apresenta uma reflexão profunda sobre a loucura, ressaltando sua natureza essencialmente individual e a dificuldade de enquadrá-la em categorias universais. A ideia de que "não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só" desafia uma visão generalista e taxonômica, frequentemente presente em abordagens científicas ou psiquiátricas, ao afirmar que cada caso é único e que não há um vínculo de "parentesco" perceptível entre diferentes manifestações. Essa perspectiva pode ser entendida como uma crítica ao esforço de padronização e categorização da loucura, sugerindo que ela escapa a tentativas de sistematização, tal como outras manifestações da natureza que resistem à simplificação. Além disso, ao situar o observador "no meio de quase duas dezenas de loucos", o texto transmite a sensação de proximidade com a experiência do outro, mas também de uma impossibilidade de abarcar a totalidade dessa vivência em uma impressão geral. Isso reforça a ideia de que a loucura deve ser compreendida em sua complexidade singular, oferecendo um ponto de partida para discussões sobre os limites da ciência e da linguagem na tentativa de descrever fenômenos subjetivos.

Ao rejeitar a simplificação da loucura e destacar sua individualidade, Barreto desconstrói narrativas hegemônicas, ampliando o espaço para vozes e experiências que, até então, eram silenciadas. Como observado por Arantes (2010), sua obra desafia não apenas os paradigmas da psiquiatria, mas também as hierarquias sociais que fundamentam a exclusão. Nesse sentido, o diário de Lima Barreto não é apenas um relato de confinamento, mas uma

crítica contundente e profundamente humana à desumanização operada pela institucionalização da loucura.

Finalmente, ao abordar a relação entre loucura e literatura, Foucault (1999) argumenta que ambas compartilham uma linguagem transgressiva que desafia as convenções sociais. Em *Diário do Hospício,* a loucura é representada não apenas como uma experiência de exclusão, mas também como um espaço de resistência e criação. O diário de Lima Barreto, ao se inscrever nesse campo de tensão, utiliza a narrativa fragmentada para questionar as categorias impostas pela psiquiatria e pela sociedade, propondo uma nova forma de compreender o sofrimento e a identidade humana. Essa abordagem reafirma a literatura como um campo de disputa simbólica e transformação social.

4.2. Hospício é Deus

Hospício é Deus é a publicação do diário de Maura Lopes Cançado, no qual ela relata sua internação no Hospital Psiquiátrico Gustavo Riedel, no Rio de Janeiro, entre 1959 e 1960. Ao longo do texto, a autora mescla autobiografia com reflexões filosóficas e existenciais, desafiando os limites entre razão e insanidade, criando assim uma obra que ultrapassa o registro pessoal. A narrativa é marcada pela crueza e pela profundidade ao abordar o sofrimento psíquico, as dinâmicas de poder dentro dos manicômios e a desumanização dos pacientes diagnosticados com distúrbios mentais. Sua escrita retrata a loucura não apenas como uma condição clínica, mas como uma forma de resistência às injustiças sociais, especialmente contra a submissão enfrentada pelas mulheres em um contexto patriarcal.

Maura Lopes Cançado nasceu em 1929, em Diamantina, Minas Gerais, e desde jovem manifestou sinais de distúrbios emocionais que a levaram a ser internada em várias instituições psiquiátricas. Sua escrita foi profundamente influenciada por essas experiências, tornando-se uma forma de resistência e sobrevivência diante do caos emocional e do isolamento social a que foi submetida. Para Tamiris Tinti Volcean (2021), a escrita de Cançado, em especial em *Hospício é Deus*, pode ser compreendida como uma forma de "resistência ao desaparecimento precoce da mulher na sociedade brasileira", uma vez que, pela escrita autobiográfica por meio do diário, ela lutava contra o silenciamento imposto às mulheres em uma sociedade patriarcal.

O título da obra, que combina as palavras "hospício" e "Deus", já indica a complexidade do seu relato. O hospício é um local de opressão, em que o sujeito é despido de sua individualidade e transformado em um objeto administrado pelo sistema que, como um Deus, age sobre seu corpo e define seus direitos e seu cotidiano. Contudo, é no caos do manicômio que a autora permite que sua escrita se torne um espaço de liberdade e criação estética, conforme Silva (2011). Isso possibilita a dissolução das fronteiras entre a racionalidade e o delírio, algo comum às obras que abordam a temática da loucura: a escrita de seu diário "exercita a liberdade da palavra literária, e então linguagem artística e linguagem da loucura se infiltram uma na outra" (Silva, 2011, p. 96).

Ao separar os doentes do restante da sociedade, essas instituições contribuem para a despersonalização e marginalização dos indivíduos, transformando-os em meros objetos de controle social. Esse aspecto é central em *Hospício é Deus*, uma vez que a escritora revela o sofrimento causado pela segregação e pelo tratamento desumanizador.

> Estar internado no hospício não significa nada. São poucos os loucos. A maioria compõe a parte dúbia, verdadeiros doentes mentais. Lutam contra o que se chama doença, quando justamente esta luta é que os define: sem lado, entre o mundo dos chamados normais e a liberdade dos outros. Não conseguem transpor o Muro, segundo Sartre. É a resistência. Também se luta contra a morte, quando morrer talvez seja realizar-se. Se existe vergonha é na luta: perder o lugar no mundo, afetividade, direitos (direitos?). Então encontramos doença, morbidez, imensa soma de deficiência que se recusa a abandonar. Transposta a barreira, completamente definidos, passam a outro estado – que prefiro chamar de Santidade. A fase digna da coisa, a conquista de se entregar. O que aparentam é a inviolabilidade do seu mundo. Como os mortos, nada fazem para voltar ao estado primitivo – e embora todos tenhamos de morrer um dia, poucos alcançam a santidade da loucura (e quem prova estar o louco sujeito à morte, se passou para uma realidade que desconhecemos?) (Cançado, 2015, p. 25).

A obra é permeada por descrições das condições degradantes do hospital, onde os pacientes são privados de sua autonomia, forçados a viver em um espaço institucional que, conforme Goffman (2008), serve para a "mortificação do eu". No contexto de *Hospício é Deus*, o manicômio é descrito como um espaço onde os pacientes perdem sua identidade pessoal, sendo transformados em "internos" cuja vida é rigidamente controlada. Como a própria escritora relata, ao ser internada, é imediatamente privada de sua roupa e identidade, sendo forçada a vestir o uniforme do hospital, em um processo que a desconecta de sua vida anterior e reforça seu status de prisioneira.

> Fomos as duas ao IP (Instituto de Psiquiatria), onde se fazem internações. Ela, de lá, foi para casa. Voltei sozinha para este hospital. Dr. J. já não estava mais. Mandaram-me para a seção Cunha Lopes (não pertence a dr. J.). A guarda que me recebeu (monstro antediluviano), Cajé, me fez imediatamente trocar o vestido pelo uniforme do hospital. Enquanto trocava de roupa, recebia dela as intimidações: "Não banque a sabida nem valentona. Pensa que por ser bonita vale mais do que as outras? Saiba lidar conosco (guardas), que se dará bem. Queixas ao médico não adiantam. Vocês são doentes mesmo. Compreendeu?" Claro que compreendi, Cajé. Estou aprendendo há três anos (Cançado, 2015, p. 31).

E acrescenta:

> Estranha a minha situação no hospital. Pareço ter rompido completamente com o passado, tudo começa no instante em que vesti este uniforme amorfo, ou, depois disto nada existindo a não ser uma pausa branca e muda. Estou aqui e sou. É a única afirmativa, calada e neutra como os corredores longos. Ou não sou e estou aqui? (Cançado, 2015, p. 32).

Deste modo, reconhecemos este processo de despersonalização ao qual os pacientes eram submetidos como uma característica que faz parte da essência das instituições psiquiátricas da época, conforme Goffman (2008) elas focavam no "encarceramento simbólico e físico dos pacientes, reforçando a mortificação do eu".

Apesar disso, o hospício é também onde Cançado encontra espaço para escrever. Sua escrita é, como analisa Volcean (2021), uma forma de resistência ao silenciamento. Ao narrar suas experiências e as de suas companheiras de internação, a escritora transforma sua condição de objeto no sistema psiquiátrico em um sujeito que denuncia as injustiças desse sistema. Dessa maneira, sua escrita autobiográfica assume um papel social, fazendo de seu relato pessoal um veículo para a crítica social e política ao criticar duramente o paradigma manicomial, contribuindo para a reflexão que levaria décadas depois à Reforma Psiquiátrica Brasileira.

Nesse contexto, é impossível ignorar os avanços propostos por Nise da Silveira (1981; 1992), psiquiatra brasileira que desafiou as práticas tradicionais da psiquiatria ao introduzir métodos mais humanos no cuidado aos pacientes psiquiátricos. Seus estudos, como apresentados em *Imagens do inconsciente* (1981) e *O Mundo das imagens* (1992), destacavam a importância da arteterapia como uma forma de acessar o inconsciente e promover a expressão subjetiva dos internos, um contraste marcante em relação aos tratamentos violentos, como eletrochoques e lobotomias, amplamente usados na época. Nise da Silveira (1981;1992) acreditava que a expressão artística poderia ser uma ponte entre os mundos interno e externo do paciente, oferecendo-lhes a possibilidade de reconstruir sua identidade fragmentada.

A introdução de práticas como o "Ateliê de Pintura e Modelagem" permitiu que os pacientes, antes vistos como "incapazes", fossem reconhecidos por suas capacidades criativas e humanas. Esses princípios ressoam em *Hospício é Deus*, em que Cançado menciona o impacto de abordagens mais compassivas no ambiente psiquiátrico, incluindo a arteterapia, e chega a citar Nise da Silveira, demonstrando como essas práticas começaram a despontar em contraponto ao paradigma manicomial dominante.

> A Ocupação Terapêutica do Centro Psiquiátrico Nacional toma todo um pavilhão. Compõem-se de sala de música, sala de tecelagem, pintura, encadernação, bordados, salão de beleza e o museu: onde estão expostos, ou guardados, quadros pintados por alguns pacientes daqui que se comparam aos maiores pintores do mundo. Futuramente, Rafael, Emídio, Isaac, Adelina, Carlos e outros terão seus nomes citados com o mesmo respeito com que se citam Van Gogh e os monstros das artes plásticas. Mesmo já se fala nestes artistas e o Suplemento Literário do Jornal do Brasil tem se interessado por eles. É deveras impressionante o poder plástico de expressão no doente mental. Perdidos no seu mundo indevassável, incapazes de comunicação verbal, totalmente dissociados, alcançam, através da pintura, o que centenas de milhares de artistas do mundo todo tentam em vão. Os artistas daqui jamais falam a não ser através de traços e de cores. Rafael foi considerado por Júlio Braga um dos maiores desenhistas do mundo ocidental. Aragão chegou ao concretismo sem nenhuma comunicação com o grupo de artistas concretistas. Temos lá também a recreação: joga-se pingue-pongue, se ouve música. Não me agrada. Costumo ir fazer minhas unhas ou encontrar-me com alguns amigos, internados em outros hospitais. Hélio, Aragão e outros. Seria nosso clube não fora a ineficiência das funcionárias, a má vontade que demonstram ao vir apanhar doentes nos hospitais. São antipáticas, estragam o que podia ser tão eficiente como terapêutica e pelo que doutora Nise tanto tem lutado. Gostaria de alertar a

> doutora para muitas falhas que reconheço. Mas como fazer-me ouvir por ela? Pode julgar que ando com mania de perseguição. Não é verdade: prescindo das funcionárias, vou sozinha porque tenho ordens do médico. Preocupo-me com as outras, presas o dia todo no hospício. As funcionárias de lá conversam fiado durante o expediente, falam mal umas das outras, citam seus "casos" (são quase todas adúlteras, investidas em funções públicas – é o que escuto diariamente), nada entendem de psicologia e nenhuma é inteligente (Cançado, 2015, p. 82).

A Reforma Psiquiátrica no Brasil, iniciada nos anos 1970, procurou romper com o modelo manicomial, propondo um novo olhar sobre os espaços de cuidado e a subjetividade dos indivíduos internados. Essa reforma envolvia a substituição do manicômio por centros de tratamento comunitários, permitindo aos pacientes uma reintegração social que antes lhes era negada.

Além de ser um relato sobre a exclusão dos "loucos", *Hospício é Deus* também aborda a marginalização das mulheres dentro e fora das instituições psiquiátricas. O diagnóstico de loucura, na obra de Cançado, é duplamente opressor para as mulheres, que já eram (e ainda são) vítimas de um sistema patriarcal que limitava suas liberdades e subjetividades. A autora questiona as normas sociais que condicionam a vida das mulheres e, particularmente, a forma como a sociedade patriarcal lidava com as mulheres diagnosticadas como "loucas" que, perdem completamente seu lugar social e de fala e ficam vulneráveis a todo tipo de violência.

A crítica de Cançado vai além da denúncia das condições desumanas dentro dos manicômios. A obra propõe uma reflexão sobre a própria condição humana e as formas como a sociedade lida com a diferença e com aqueles que não se enquadram nas normas estabelecidas. Se o sistema manicomial prezava pela invisibilidade e silenciamento das internas, Cançado ressignifica essa intenção, de modo que "a loucura se transforma em um espaço criativo, onde a mente, ao romper com as regras racionais impostas pela sociedade, é capaz de produzir novas formas de arte e de expressão" (Paladino; Amarante, 2022, p. 9).

Nos anos 1950 e 1960, quando Cançado vivenciou o enclausuramento em manicômios, a saúde mental era pautada pela ideia de que o internamento era o único caminho possível para tratar a loucura. Deste modo, os pacientes eram obrigados a seguir uma rotina rígida, sendo submetidos a um regime de controle sobre todas as esferas de sua vida, desde a alimentação até o vestuário. A perda de autonomia e da própria identidade é relato constante no diário da escritora. Ela descreve essa sensação ao entrar no hospital psiquiátrico:

> Fui internada no Ip.Minha primeira impressão foi de pânico. Abriram-me uma porta, vi-me diretamente no refeitório. As mesas cinzentas de pedra, algumas doentes despenteadas, com os cabelos em pé, fizeram-me recuar. Uma enfermeira segurou-me pelo braço: '– Não pode mais sair'. Trocaram meu vestido pelo uniforme, puseram-me no pátio. Só o cinema será capaz de mostrar o que é o IP (Cançado, 2015, p. 195).

Além da abordagem da loucura como diagnóstico clínico e social, Cançado também explora a loucura como uma condição existencial. Para ela, o hospício não é apenas um lugar de sofrimento físico, mas também um espaço metafísico onde a mente é capaz de transcender a realidade. Essa dualidade é ressaltada por Silva (2011), que defende que a narradora de

Hospício é Deus constrói uma imagem instável e ambígua de si mesma, oscilando entre a crítica ao sistema psiquiátrico e a aceitação de sua condição como paciente. Por um lado, ela critica ferozmente o sistema psiquiátrico e a sociedade que a interna e marginaliza. Por outro lado, busca aceitação dentro desse mesmo sistema. Esse conflito interno e a instabilidade emocional da protagonista são centrais na obra, já que Cançado transita entre o desejo de ser reconhecida como alguém especial e a sensação de rejeição e inadequação social. A sua condição não é apenas de opressão, mas também de busca por identidade e pertencimento: "Desde menina experimentei a sensação de que uma parede de vidro me separava das pessoas. Podia vê-las, tocá-las – mas não as sentia de fato" (Cançado, 2015, p. 27).

Para Cançado, a loucura é uma experiência humana complexa que envolve sofrimento, reflexão e, paradoxalmente, liberdade. A própria autora descreve sua experiência no hospício como uma jornada de autoconhecimento: "Aqui, entre os muros do hospício, sinto-me mais próxima de Deus do que jamais estive fora daqui. Talvez a loucura seja o caminho para algo que está além da razão" (Cançado, 2015, p.124). Deste modo, a autora propõe uma reflexão profunda sobre o significado da loucura, sugerindo que, apesar de sua marginalização, ela pode ser vista como uma forma de transcendência, rompendo com as normas sociais estabelecidas.

Essa visão ambígua da loucura é fundamental para a compreensão da obra, pois permite que Cançado questione as fronteiras entre sanidade e loucura, entre razão e delírio:

> Um dia, em que um dos médicos entrou na seção, pedi-lhe com arrogância que me deixasse sair. Fingiu não escutar-me. Irritei-me: '–Se o senhor continuar negando-se a ouvir-me, quebrarei toda esta seção. Darei um verdadeiro show'. Ele não respondeu. Olhou para o enfermeiro que o acompanhava. Subitamente me vi atirada ao chão por um golpe. Fiquei surpresa e humilhada. Olhei para o médico e perguntei-lhe: '– O senhor teve coragem? Como pôde?' Riu e disse: '-Ainda vai dar o show, dona Maura? Ainda vai?' Muitas internadas presentes olhavam-me quietas. Levantei-me impotente e humilhada. Imediatamente o enfermeiro atirou-me ao chão (Cançado, 2015, p. 139).

O episódio reflete o confronto entre a paciente, que busca ser ouvida e respeitada, e a autoridade médica, que a trata com indiferença e violência. Cançado utiliza o confronto verbal ("quebrarei toda esta seção. Darei um verdadeiro show") como uma forma de resistência, um último recurso para reivindicar sua dignidade. No entanto, sua tentativa é recebida com repressão física e ironia, simbolizando a dinâmica opressiva do sistema manicomial, onde o poder institucional silencia e subjuga os internos. O médico, ao rir e debochar da sua ameaça, reforça a relação de superioridade e controle, deixando-a humilhada diante das demais internas. Isso ilustra a tensão entre a tentativa de afirmação de autonomia de Cançado e o tratamento desumanizador ao qual ela é submetida no manicômio. O hospício, para ela, torna-se um espaço de exploração existencial, em que a mente é desafiada a encontrar significado no caos e na dor. Como observa Volcean, "a escrita autobiográfica de Cançado não apenas denuncia o sistema manicomial, mas também revela uma busca profunda por sentido em meio à fragmentação da identidade" (2021, p. 199).

A loucura, que normalmente seria vista como um sinal de fragilidade ou fraqueza, é apropriada pela autora como um elemento de força. Através da escrita, ela desafia as normas sociais que marginalizam os doentes mentais e constrói uma narrativa que reivindica a dignidade e a humanidade a estes indivíduos. A sua escrita pode ser lida como um ato de

rebeldia contra o silenciamento imposto às mulheres diagnosticadas com distúrbios mentais, especialmente em uma sociedade que via a loucura como um traço indesejável.

Volcean (2021) aponta que a escrita de Cançado rompe com o silêncio histórico que cercava sua condição de mulher e louca, pois tanto as mulheres quanto os "loucos" eram frequentemente silenciados e excluídos dos espaços de fala e expressão. O diário se torna, então, uma forma de reivindicação de identidade e de agência. Cançado usa sua voz para se afirmar como sujeito ativo de sua própria história, ao invés de aceitar passivamente o papel de objeto controlado pela sociedade e pelas instituições psiquiátricas. Em outras palavras, ela não apenas narra sua dor e isolamento, mas também desafia as normas que a colocam em uma posição inferior, seja por seu gênero ou por sua condição mental.

A estrutura fragmentada de *Hospício é Deus* reflete diretamente o estado mental da autora durante a composição do texto. A narrativa segue uma lógica não linear, onde as reflexões da escritora sobre sua própria loucura são interrompidas por descrições do seu cotidiano no hospital e por memórias de sua vida fora das instituições psiquiátricas. Essa estrutura fragmentada é uma característica comum em narrativas que lidam com a loucura, pois ela espelha a desintegração da percepção linear do tempo e da realidade que muitas vezes acompanha estados psicóticos. Goffman observa que as "instituições totais", como os hospitais psiquiátricos, contribuem para a desintegração da identidade dos pacientes, criando um ambiente onde "a vida do interno é submetida a um regime que desconstrói sua percepção de si mesmo e do tempo" (2008, p. 196).

A fragmentação da narrativa de *Hospício é Deus* também pode ser vista como uma estratégia literária consciente em que a autora usa a forma do texto para refletir seu estado mental. Para Volcean, "a escrita fragmentada de Cançado é uma tentativa de representar a própria loucura em termos literários, criando uma obra que desafia as convenções formais e explora as fronteiras entre sanidade e delírio" (2021, p. 200).

Por meio do diário, Cançado oferece uma visão singular sobre a loucura, convidando o leitor a refletir sobre a desumanização e a objetificação dos indivíduos diagnosticados como "loucos", ao mesmo tempo em que nos lembra da importância de ouvir e compreender as vozes que, muitas vezes, são silenciadas.

conclusão

As obras de Lima Barreto e Maura Lopes Cançado compartilham uma crítica contundente ao sistema psiquiátrico e suas práticas desumanizadoras, refletindo, cada uma à sua maneira, as lutas por direitos humanos e pela dignidade dos pacientes psiquiátricos.

A loucura, no contexto dos manicômios retratada em *Diário do hospício* e *Hospício é Deus*, é tratada como uma anomalia que precisa ser controlada e suprimida. Os hospitais psiquiátricos descritos pelos autores operam como espaços de exclusão social em que os pacientes perdem sua autonomia e são submetidos a práticas desumanizadoras, como ressalta ironicamente Cançado em seu diário "Dizem que o IP é o hospital mais humano que existe no Brasil. Que horror será um hospital desumano!" (Cançado, 2015, p. 30). A ironia da escritora reforça a ideia de que um hospital deveria estar cheio de enfermeiros e funcionários preparados para lidar com as pessoas loucas, cuidando e tratando com humanidade e respeito, mas não é o que acontece.

Como mencionamos anteriormente, *Diário do hospício*, de Lima Barreto, representa um marco na literatura brasileira ao unir denúncia social e introspecção subjetiva, trazendo à tona questões de exclusão racial e de classe dentro do contexto psiquiátrico. Sua escrita

desafia as normas impostas pela sociedade, denunciando as condições desumanas dos hospitais psiquiátricos. Barreto antecipa, dessa forma, questões centrais na luta por direitos humanos e dignidade no tratamento de pacientes psiquiátricos. Sua obra se alinha aos estudos de Foucault (1961; 1978; 1991; 2000; 2014) e Goffman (2008) sobre exclusão e loucura, tornando-se uma forma de resistência intelectual e literária.

Da mesma forma, a obra de Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus*, surge como um marco na literatura autobiográfica feminina, especialmente no contexto da crítica ao sistema manicomial. A narrativa autobiográfica de Cançado busca expor as condições de opressão e objetificação vivenciadas pelas mulheres nos hospitais psiquiátricos. Através de sua escrita, Cançado não apenas documenta sua própria experiência, mas também dá voz a um grupo de pessoas marginalizadas, as mulheres loucas, que por muito tempo foram silenciadas pela sociedade e pelo sistema médico. Sua obra antecipa discussões fundamentais que seriam posteriormente centrais no movimento antimanicomial brasileiro e na Reforma Psiquiátrica, propondo um olhar mais humano e digno sobre os pacientes, colocando suas experiências como protagonistas de sua própria história.

Tanto *Diário do hospício* quanto *Hospício é Deus* utilizam a experiência de internação para revelar as dinâmicas de poder e controle social no interior dos sistemas psiquiátricos. Ambas as obras questionam as regras de "normalidade" e as práticas desumanizadoras dos manicômios, e suas narrativas se tornam poderosas formas de resistência contra a objetificação dos indivíduos que se encontram à margem da sociedade. Cançado, assim como Barreto, transforma sua experiência pessoal em uma crítica social e política, além de uma reivindicação de subjetividade e autonomia para aqueles considerados "loucos", especialmente as mulheres.

A fusão entre a linguagem artística e a linguagem da loucura é uma das questões centrais dos diários, visto que suas narrativas, embora tratem da experiência individual de internação psiquiátrica, transcendem os limites do relato documental. Em vez de apenas narrar fatos, estes diários assumem um caráter criativo, literário e estético. A loucura, que geralmente é tratada pela sociedade como algo negativo e desestruturado, torna-se, através da literatura, um espaço de liberdade e expressão. A dissolução entre a linguagem da loucura e a linguagem artística reflete a própria tentativa dos escritores de encontrar sentido e subjetividade dentro de uma realidade opressora.

Portanto, ao analisar em conjunto as obras de Barreto e Cançado, podemos perceber que ambos os autores não apenas documentam suas vivências, mas também oferecem um importante testemunho da luta por uma sociedade mais justa, humana e inclusiva.

referências bibliográficas

ARANTES, Marco Antônio. Loucura e racismo em Lima Barreto. *Espaço Plural*, v. 11, n. 22, p.45-56, 2010. Disponível em: http://www.redalyc.org/articulo.ao?id=445944364006. Acesso em: 05 de setembro de 2024.

ARRIGUCCI JR., Davi. Teoria da narrativa: posições do narrador. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 31, n. 57, p.9-43, set. 1998.

BARRETO, Lima. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *Itinerários*, n. 10, p.11-27, 1996. Disponível em https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2577/2207. Acesso em: 20 jul. 2025.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus*: Diário I. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos I: Problemática do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

FOUCAULT, Michel *História da loucura na Idade Clássica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A linguagem ao infinito*. In: Michel FOUCAULT, *Ditos e escritos III: estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: história da violência nas prisões. Tradução de Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2014.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, prisões e conventos.* Tradução de Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUSDORF, Georges. *Lignes de vie I.* Les écritures du moi. Paris, FR: Odile Jacob, 1991.

IGNATIEFF, Michael. Instituições totais e classes trabalhadoras: um balanço crítico. Tradução de Eliana Leite Meireles. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 7, n. 14, mar./ago. 1987.

LEJEUNE, Philipe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil, 1975.

LIMA, Felippe Nildo Oliveira de; RODRIGUES, Rosângela de Melo. Uma leitura de Diário do hospício e Hospício é deus no contexto das literaturas pós-autônomas. *A Cor Das Letras*, v. 23, n. 1, p. 259-271, 2022.

PALADINO, Letícia.; AMARANTE, Paulo Duarte de Carvalho. A dimensão espacial e o lugar social da loucura: por uma cidade aberta. *Ciência & Saúde Coletiva*, v. 27, n. 1, p. 7-16, jan. 2022. Disponível em: https://doi.org/10.1590/10.1590/2316-40185517. Acesso em: 5 set. 2024.

PICARD, Hans Rudolf. *El diario como género entre lo íntimo y lo público*. Universidad de Konstanz, 2008.

SILVA, Gislene Maria. Loucura, mulher e representação: fronteiras da linguagem em Maura Lopes Cançado e Stela do Patrocínio. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 22, p. 95-111, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8946 . Acesso em: 5 set. 2024.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Lima Barreto e a escrita de si. *Estudos Avançados*, v. 33 n. 96, p. 137-153, 2019.

VOLCEAN, Tamiris Tinti. A escrita autobiográfica de Maura Lopes Cançado como forma de resistência ao desaparecimento precoce da mulher na sociedade brasileira. *Opiniães*, Brasil, n. 18, p. 198-213, 2021. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/181332. Acesso em: 5 set. 2024.

Enigmas no espelho e as chaves da metaficção em "A filha do escritor", de Gustavo Bernardo

Enigmas in the Mirror and the Keys of Metafiction in "A Filha do Escritor" by Gustavo Bernardo

Vanessa Annecchini Schimid
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-5253-6806
Lattes: https://lattes.cnpq.br/0531790971505479

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233361
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233361
Recebido em: 29/01/2025. Aprovado em: 20/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Gustavo Milano Beserra.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SCHIMID, Vanessa Annecchini. Enigmas no espelho e as chaves da metaficção em *A filha do escritor* de Gustavo Bernardo. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 229-246, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233361. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233361. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

Enigmas no espelho e as chaves da metaficção em "A filha do escritor" de Gustavo Bernardo

*Enigmas in the Mirror and the Keys of Metafiction in "*A Filha do Escritor"*, by Gustavo Bernardo*

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233361

Vanessa Annecchini Schimid[1]
Doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-5253-6806
https://lattes.cnpq.br/0531790971505479
annecchini.vanessa@gmail.com

[1] Vanessa Annecchini Schimid é doutoranda em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, com dupla titulação pela Università Ca'Foscari, Venezia. Investiga trauma e metaficção na Literatura Brasileira Contemporânea.

Resumo
A filha do escritor, de Gustavo Bernardo, apresenta questões sobre a percepção da realidade e como ela se constrói discursivamente, por meio do tensionamento de ideias opostas, levadas às últimas consequências para sustentar um ponto de vista. Este trabalho busca compreender como o confronto dessas polaridades engendra a expressão artística de um trauma, em que a distinção entre sanidade e loucura se desfaz, revelando uma frágil fronteira entre o que é considerado real e o que é distorcido pela mente. Além disso, investiga como a metaficção, enquanto instrumento literário, articula esses discursos díspares, convocando o leitor a desconfiar de sua própria percepção do real e a confrontar a possibilidade de que o que é apresentado como real pode ser tão instável quanto a sanidade das personagens. Para isso, são utilizados os estudos sobre metaficção de Linda Hutcheon (1991) e de Gustavo Bernardo (2010). O resultado da pesquisa sugere que a metaficção atua como um instrumento ético, refletindo uma "cegueira social" diante das consequências de um trauma.

Palavras-chave
Literatura brasileira contemporânea. A filha do escritor. Metaficção. Estudos do trauma.

Abstract
This paper analyzes *A filha do escritor* by Bernardo Gustavo, exploring issues related to the perception of reality and how it is discursively constructed through the tension of opposing ideas, pushed to their extremes to uphold a particular viewpoint. The study aims to understand how the confrontation of these polarities gives rise to the artistic expression of trauma, where the distinction between sanity and madness dissolves, revealing a fragile boundary between what is considered real and what is distorted by the mind. Additionally, it investigates how metafiction, as a literary device, articulates these disparate discourses, prompting the reader to question their own perception of reality and confront the possibility that what is presented as real may be as unstable as the sanity of the characters. The research draws on the metafiction theories of Linda Hutcheon (1991) and Gustavo Bernardo (2010). The results suggest that metafiction functions as an ethical tool, reflecting a "social blindness" to the consequences of trauma.

Keywords
Contemporary brazilian literature. A filha do escritor. Metafiction. Trauma studies.

Não há mundo real que seja o exterior da arte.
Jacques Rancière. O espectador emancipado[2]

introdução

As narrativas brasileiras contemporâneas procedem com frequência emulando, rasurando e reapresentando o estilo e os enredos do escritor Machado de Assis, conforme o seu próprio gesto[3]. Sendo assim, os espectros de sua máquina crítica aparecem nessas ficções expondo ao leitor o descortinamento de dissimulações sociais. Este, por sua vez, reconhece seus próprios julgamentos morais ao se questionar acerca da "percepção da realidade como um fato indiscutível" (Salomão, 2019, p. 16). Por conseguinte, técnicas narrativas como a metaficção – uma das marcas da escrita machadiana – funcionam como engrenagem para a elaboração de jogos ficcionais, nos quais o leitor encontra pistas que o conduzem ao ponto nodal de onde parte uma das inquietações humanas: o que é a realidade? Isto é, a "dúvida existencial por excelência de que fala a metaficção: a realidade é real ou ilusória" (Bernardo, 2010, p. 159).

Dentre as inúmeras narrativas inspiradas na genialidade do autor do século XIX está *A filha do escritor* (2012), de Gustavo Bernardo, cujo enredo traz a busca do psiquiatra Joaquim pelo diagnóstico de sua paciente, Lívia: diametralmente lúcida e esquizofrênica. *A Filha do escritor* subverte expectativas narrativas ao explorar o paradoxo entre o diagnóstico psiquiátrico e o colapso de certezas do próprio narrador. Durante sua tentativa de categorizar a loucura de Lívia, Joaquim vê sua própria sanidade questionada, revelando a lógica desconcertante que perpassa a obra e dialoga com a ambivalência da escrita machadiana. Lívia, que afirma ser filha de Machado de Assis, desconstrói as fronteiras entre o real e o ficcional, desafiando as convenções de interpretações da realidade e, consequentemente, do que é a loucura.

Nesse contexto, a loucura surge como uma metáfora que reflete a incapacidade da sociedade em lidar com as complexas dissonâncias da condição humana, revelando a fragilidade dos sistemas que tentam reduzir a experiência a categorias rigidamente definidas. Ao assumir o papel de personagem que subverte tanto as expectativas do narrador quanto as do leitor, Lívia emerge como um ponto de tensão narrativa que ressignifica as concepções sobre sanidade e insanidade, borrando as linhas que, tradicionalmente, separam essas duas esferas. Assim, a narrativa se apresenta como um campo fecundo para a investigação de como a representação da loucura é atravessada por polaridades como realidade e ficção, sanidade e delírio. É justamente desse tensionamento entre o real e o imaginário, erigido pela multiplicação de labirintos espelhados, que emergem infinitas possibilidades de realidades, as quais corroboram as hipóteses sobre o adoecimento mental da paciente Lívia: um abuso "ou algo próximo disso, o suficiente para provocar um trauma" (Bernardo, 2012, p. 121).

---

[2] Rancière, Jacques O espectador emancipado. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. p. 74.

[3] Sônia Netto Salomão (2019, p. 31) sinaliza traços da escrita machadiana como "procedimento das rasuras, das correções, das dúvidas". Do ponto de vista temático a autora destaca "ciúme e vaidade, loucura e melancolia, verdade e aparência" (Salomão, 2019, p. 34), dentre outros.

Em *A filha do escritor*, os elementos estético-literários deflagram a reapresentação de um trauma,[4] e os desafios narrativos que dele derivam. Neste trabalho, busco compreender como o confronto das polaridades — realidade e ficção, sanidade e delírio — constrói a expressão artística daquilo que escapa à recuperação e à organização discursiva. A partir das análises, procuro identificar como o instrumento da metaficção articula discursos díspares, desafiando o leitor a questionar sua própria percepção do real. Isso porque, ao colocar-se à mostra, o narrador "relativamente confiável […] revela a lacuna entre aparências e realidades para mostrar como [nós] seres humanos distorcemos e ocultamos tal realidade" (Lodge apud Bernardo, 2010, p. 154). Para embasar a análise, serão utilizadas as teorias sobre metaficção de Linda Hutcheon (1991) e de Gustavo Bernardo (2010).

1. A inversão dos pares

O romance de Gustavo Bernardo inicia-se com uma constatação intrigante: "Lívia é esquizofrênica. Ela é esquizofrênica" (2012, p. 11). Desse ponto de partida, desenha-se o tema do adoecimento mental, sobre o qual passamos a ter acesso pelo narrador-personagem Joaquim; médico de um hospital psiquiátrico, e profundo conhecedor do funcionamento da mente, ele nos conduz ao longo da trama por vias contundentes, calcadas na lógica e na suposta soberania das ciências exatas e biológicas. Assim, com a intenção de nos apresentar o caso de Lívia, o narrador-personagem fundamenta-se pelas significações do termo diagnóstico, quando relacionado à intelecção:

> Sei que alguns pesquisadores relacionam esquizofrenia com inteligência superior, como se uma coisa levasse à outra ou fosse causa de outra […]. Tantos matemáticos, tantos artistas demonstram inteligência muito acima da média e nem por isso foram internados como esquizofrênicos disfarçados. Salvo melhor juízo, a esquizofrenia, termo que vem do grego "alma fendida", é uma doença mental devastadora que impossibilita o mínimo desempenho social, logo, o mínimo de convívio social. Ninguém pode conviver bem ou sequer fingir que convive bem com a sensação, pior, a certeza de que é dois ou de que há vários dentro de si mesmo" (Bernardo, 2012, p. 12).

Semelhante ao minimalismo na música, que retorna sempre ao ponto inicial, a metaficção "[…] procura sempre voltar ao começo de sua narrativa" (Bernardo, 2010, p. 52). Nesse sentido, o trecho mencionado, em uma segunda leitura da obra, será percebido como revelador de toda a trama. Em seguida, a desconstrução das certezas aparece à medida que ele mesmo as refuta: "existem aqueles que não concordam com o que nós psiquiatras defendemos. Mas não os respeito muito, de qualquer forma.

[4] O trauma é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito (Gagnebin, 2006, p. 110).

Respeito a minha experiência, respeito meus mestres, respeito o que vejo" (Bernardo, 2012, p. 13)".

Desse modo, às voltas com as incertezas sobre o laudo e, consequentemente, sobre o prognóstico de Lívia, o narrador questiona-se sobre as incongruências entre a aparência e a essência de sua paciente; isto é, ele fica perplexo diante da divergência entre a beleza exterior e a perturbação interna da personagem, evidenciando seu incômodo face à conexão beleza/loucura: "bela, bela de meter medo […] Como uma mulher tão bonita…" (Bernardo, 2012, p. 18). Não se pode dizer que a inquietação do médico não seja pertinente, considerando que a insanidade e a marginalidade sempre estiveram associadas à feiura (Bottela, 2005). Além disso, tendo em vista a estreita relação entre harmonia e beleza, pensada por filósofos como São Tomás de Aquino (Eco, 2014), o médico apoia seu argumento. Tal associação, entretanto, nem sempre é verdadeira, pois a dúvida diante de elementos contraditórios desata-se sem dificuldades pela exposição dos conceitos e significações acerca da beleza e da feiura, no que diz respeito a sua interface interior/exterior. Encontramos, pois, essa dissonância entre aparência e essência nos mitos da Antiguidade Clássica, a exemplo de Medeia, das sereias e centauros, e de Medusa, a belíssima Górgona que recebeu de Atena o castigo da monstruosidade (Eco, 2007).

As características incongruentes de Lívia aumentam progressivamente as desconfianças do médico: "Para piorar, ela é bonita […]. Essa beleza é ao mesmo tempo familiar e estranha: familiar porque lembra as salas de visitas nas casas antigas, e estranha porque pertence ao terreno do sonho" (Bernardo, 2012, p. 37). A apreciação da beleza da personagem não aparece sem ambivalências, conforme a alusão ao conceito de *Unrimlisch*: "aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (Freud, 2017, p. 50).

Forma-se, pois, um jogo de contrastes, oposições, paralelos, despontados por um adágio narrativo e acelerado no *continuum* do enredo. Tais sobreposições e/ou transições, entre os pares (meta)físicos, abrem reflexões sobre nossa percepção da realidade, e sobre como a consciência de si ou a intelectualidade do sujeito não o impede de seu próprio adoecimento mental. A exemplo disso, encontramos nas palavras do narrador o desafio de manter-se em seu "posto":

> […] se eu não fosse psiquiatra há tanto tempo, talvez eu mesmo enlouquecesse. Dia e noite, paredes brancas […] pacientes mais ou menos neuróticos, mais ou menos psicóticos ou mais ou menos esquizofrênicos (Bernardo, 2012, p. 15).

O que sucede é a construção de uma rede de infindáveis oposições interligadas pelo narrador, conforme ele busca compreender o quadro intrigante de sua paciente. Esta, além de se identificar como filha do escritor Machado de Assis, por quem fora convidada para um encontro naquele hospital psiquiátrico, é acometida por alucinações que revelam a presença constante de seu filho imaginário, o menino Luís. Diante dos eventos alucinatórios de Lívia, o médico reflete:

> eu devia ter mostrado que não havia mais ninguém no consultório além de nós dois, mas naquele momento não tive a iniciativa – ou a coragem. Se o filho era ilusório, o amor da mãe parecia muito mais

> real do que eu já vira em muita mãe verdadeira" (Bernardo, 2012, p. 20).

A narrativa reforça a ideia de que a realidade pode ser percebida de formas múltiplas e subjetivas, especialmente quando ligada ao papel materno de Lívia. Apesar disso, o diagnóstico inconclusivo persiste, como destaca o narrador: "A doença a tornara uma atriz consumada. Seu movimento, sua expressão, seu sorriso, até as lágrimas no canto dos olhos eram autênticas" (Bernardo, 2012, p. 19). À semelhança do trecho anterior, encontramos: "Os músculos da face pareciam relaxados como se estivesse dizendo o óbvio, como se realmente não estivesse inventando ou mentindo" (Bernardo, 2012, p. 21). Joaquim interpreta o personagem imaginário de Lívia como prova de sua insanidade:

> Lívia me olhava com tanto medo que me senti por alguns segundos culpado por tentar tirar o filho dela, chegando a pensar que o menino seria sua última âncora na sanidade. Depois daqueles poucos segundos, lembrei-me de que o filho imaginário era justamente uma das provas mais fortes de sua insanidade (Bernardo, 2012, p. 82).

Contudo, as alucinações da paciente também refletem o colapso de certezas do próprio narrador, evidenciando que o real e o ficcional coexistem em um jogo de espelhos que desafia tanto a lógica científica quanto as expectativas do leitor. Ao descrever uma área específica do hospital psiquiátrico, o narrador diz: "Isso, onde brinca também o filho imaginário de Lívia – e cuidado para não começar a acreditar nela, senão você é que acaba não saindo mais daqui" (Bernardo, 2012, p. 58).

Conforme a narrativa avança, o movimento que aproxima as ideias opostas torna-se mais evidente, quando observamos o duelo de conceitos transformando-se cada vez mais em um *pas de deux*. A propósito disso, a estrutura narrativo-argumentativa vem à tona por meio das reflexões de Joaquim sobre a binariedade categórica dos entes, assim como pela crença de que a objetivação do mundo, resultante de métodos e epistemes, não são tão somente aproximações narrativas da realidade (Bernardo, 2010), permanentemente transitórias.

No capítulo III – cujo título "Alma Fendida" sinaliza a discussão sobre a dualidade e suas representações –, o narrador em busca de uma verdade científica totalizadora argumenta a favor da rigidez da denotação em detrimento da linguagem literária e ficcional. Tal separação inicia-se pela utilização do termo "literatura", indicando o seu uso polissêmico: "Faz muito tempo que não leio literatura *stricto sensu*, só literatura médica e minhas próprias anotações nas fichas dos pacientes" (Bernardo, 2012, p. 23). Ele prossegue convocando o leitor à participação do estudo diagnóstico:

> Vamos rever juntos: a esquizofrenia, nome dado por Bleuler ao distúrbio conhecido anteriormente como "dimentia praecox", é uma doença funcional do cérebro caracterizada pela fragmentação dos processos mentais, acompanhada da dificuldade em estabelecer a distinção entre experiências externas e internas. […] é uma doença cognitiva, mas gera efeitos, às vezes devastadores, no comportamento e nas emoções. Claro está que Lívia tem dificuldades em fazer distinção entre suas experiências internas e a experiência de toda

> gente, mas não percebo ainda, com a mesma clareza, a fragmentação em seus processos mentais. Eles são delirantes, mas coerentes dentro do delírio, pelo menos até agora […]. Eu sei que é cedo para fechar o diagnóstico […]. Mas os sintomas da esquizofrenia não são os mesmos de indivíduo para indivíduo, o que às vezes dificulta um pouco, outras vezes muito, fechar o diagnóstico (Bernardo, 2012, p. 24).

A despeito de sua opinião sobre a rigidez da linguagem como forma precisa de descrever a realidade, ele lança mão do termo "metáfora" para explicar a realidade psíquica da personagem, ao mesmo tempo em que a ilusão da objetividade discursiva se desfaz: "A história de encontrar com o pai no nosso 'estabelecimento' pode ser a sua maneira de pedir ajuda, pode ser a sua metáfora de contato" (Bernardo, 2012, p. 25).

O mistério da personagem afunila-se do início para o fim da trama, levando ao limite o indecidível entre realidade e ficção; tais polaridades correm sob um fluxo contínuo, revelando-se alternadamente como evidência de uma verdade inconteste. Disso deriva a sobreposição de sistemas *a priori* antagônicos, como sanidade/loucura, razão/emoção e verdade/mentira, estudados pela filosofia da metafísica desde a Antiguidade. Os pares antitéticos, neste esquema, oscilam de um ponto a outro, em movimentos pendulares, configurando-se, assim, como elementos cruciais de uma intrincada rede narrativa, cuja finalidade última é a conciliação temporária desses paradoxos, os quais permanecem provisoriamente entrelaçados até que uma nova combinação de dúvidas e certezas dê origem a outras realidades.

Assim, percebemos como as peças do jogo textual se movimentam, abrindo novas possibilidades de reflexões sobre o estatuto da realidade. Esse movimento dialoga com o conceito de *différance* de Derrida (2002), em que a memória e a reconstrução discursiva revelam que a realidade não é acessível diretamente, mas mediada por fragmentações e reconstruções. Dessa forma, a narrativa de Gustavo Bernardo expõe a impossibilidade de alcançar uma realidade fixa, posicionando o trauma como elemento que desafia a linearidade temporal e discursiva. Esse fenômeno é particularmente notável no caso da experiência traumática, a qual, como apontam Nestrovski e Seligmann (2000, p. 8), "não se deixa apanhar por formas simples de narração".

2. as bordas da loucura

Ainda sobre a passagem citada anteriormente, ela revela a perícia e o domínio teórico-clínico do médico sobre a doença de Lívia e, ao mesmo tempo, suas dúvidas mediante a subsunção entre a paciente e sua provável enfermidade mental. A consequência de um erro de diagnóstico se faz presente com a fala: "Não é necessário, e espero que não seja, colocá-la em uma camisa de força" (Bernardo, 2012, p. 25). O capítulo deflagra a discussão sobre loucura *versus* sanidade, evidenciando o problema da adoção de um discurso opressor, como foi o caso dos manicômios que vigoraram até a década de 70 no Brasil, compreendidos atualmente como um lugar de desumanidade, sobretudo pela adoção de práticas como "eletrochoques", "insulinoterapia" e "lobotomia" (Bernardo, 2012, p. 26).

O mote da loucura também aparece em *O alienista*, de Machado de Assis, que constrói uma crítica à ciência e à institucionalização da loucura por meio do

personagem Simão Bacamarte. O romance narra a trajetória de Bacamarte, um psiquiatra que, ao fundar um manicômio em Itaguaí, se dedica a estudar e categorizar a loucura, mas acaba redefinindo os limites da sanidade de maneira cada vez mais arbitrária e perturbadora. Com sua busca incessante por compreender a mente humana, ele interna, gradualmente, não apenas os verdadeiramente perturbados, mas também aqueles que, sob sua ótica, se desviam de qualquer norma ou padrão da sociedade. Segundo o personagem: "[…] demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia e só insânia" (Assis, 2012, p. 31). A frase de Bacamarte revela sua visão mecanicista e rígida sobre a loucura, enfatizando a ideia de que a razão é a condição ideal e a loucura, o seu oposto, deve ser claramente definida e identificada. Esse olhar revela uma visão autoritária e reducionista, em que a loucura não é entendida como um espectro, mas como uma condição que deve ser identificada e corrigida com precisão científica, refletindo uma obsessão pelo controle e pela categorização da mente humana.

Vemos, pois, como Machado de Assis utiliza a figura de Bacamarte para questionar o poder das instituições científicas e a autoridade da ciência na definição do que é considerado normal ou anômalo. A loucura, que inicialmente parece uma condição bem definida, revela-se uma construção social e subjetiva, sujeita às conveniências e interesses de quem detém o poder para determiná-la. À medida que Bacamarte se apropria da ciência e da psiquiatria como instrumentos de controle, ele expõe a fragilidade das classificações científicas e a arbitrariedade com que a loucura é frequentemente tratada. A obra sugere que as fronteiras entre a razão e a loucura não são fixas, mas fluídas e, em última instância, muitas vezes manipuláveis, refletindo as tensões entre o indivíduo e as normas sociais dominantes.

Se compararmos *O alienista* e *A filha do escritor*, perceberemos que ambos os textos abordam a loucura a partir de perspectivas que, embora distintas, convergem para uma crítica contundente à maneira como a sociedade e as instituições lidam com o que é considerado desvio. Em *O alienista*, o plano de Simão Bacamarte, obcecado pela demarcação das fronteiras entre razão e insanidade, culmina em um projeto autoritário. A casa verde, descrita como o espaço que sintetiza essa empreitada, converte-se no símbolo do fracasso de uma ciência que se pretende absoluta. Em *A filha do escritor*, o narrador reconhece a similaridade entre o hospital em que atua e "A casa verde", do romance de Machado: "É inverossímil, eu sei, mas em 1881 o escritor fez uma novela sobre um hospital para alienados justamente em Itaguaí, e esse lugar também tinha suas janelas verdes e por isso também era conhecido como "A casa verde" (Bernardo, 2012, p. 95)". Essa referência, ao evocar a casa verde, sublinha como o simbolismo do local ainda ressoa no presente, refletindo a continuidade de uma crítica à institucionalização da loucura e ao controle social que ela representa.

Em *O alienista*, Machado utiliza a figura de Simão Bacamarte para expor a rigidez e o autoritarismo da ciência na definição dos limites entre razão e loucura, enquanto em *A filha do escritor*, o diagnóstico da loucura de Lívia é posto em xeque pela complexidade de sua subjetividade e pela fluidez com que ela desliza entre a realidade e o delírio. Os dois casos desafiam a ideia de que a loucura é uma condição que pode ser facilmente rotulada ou controlada, revelando a complexidade das experiências psíquicas. Assim, tanto Bacamarte quanto o psiquiatra de Lívia, ao tentarem classificar e controlar a loucura, expõem as limitações de um olhar que reduz a mente a categorias limitadas, negligenciando as nuances e a profundidade da condição humana.

A presença da loucura na literatura brasileira também encontra em Lima Barreto, especialmente em *O cemitério dos vivos*, um paradigma da crítica ao autoritarismo das instituições psiquiátricas e à marginalização social dos sujeitos considerados desviantes. O relato com traços autobiográficos de Barreto resgata a experiência de internação compulsória do autor em um hospital psiquiátrico, expondo as práticas desumanizadoras aplicadas a indivíduos que não se enquadram às normas estabelecidas. Em *O cemitério dos vivos*, a loucura emerge como resultado de uma série de pressões sociais, estruturais e psíquicas. O narrador, ao contar sua experiência, apresenta a clausura não como um espaço de recuperação, mas como um microcosmo do autoritarismo social. A descrição do hospício como um espaço de exclusão radicaliza o argumento de que a loucura é construída, muitas vezes, mais pelo olhar do poder que define a norma do que pela condição psíquica do sujeito. Como sugere o narrador: "Mas há de chegar o dia em que não haverá mais manicômios, porque não haverá necessidade de se proteger dos loucos" (Barreto, 1956, p. 87).

Se compararmos Lívia e o narrador-personagem de *O cemitério dos vivos* também encontraremos aproximações importantes no que diz respeito ao papel da literatura como um espaço de resistência. Enquanto Lima Barreto denuncia o sistema psiquiátrico de seu tempo ao transformar sua experiência em uma narrativa literária, Lívia, ao se afirmar como filha de Machado de Assis, utiliza a ficção como uma estratégia de subversão. Sua alegação não é apenas uma expressão de delírio, mas uma alegoria que questiona os sistemas de poder que categorizam sua subjetividade. Assim como o narrador-personagem de *O cemitério dos vivos*, que aponta as arbitrariedades do sistema, Lívia desafia o narrador-médico a reconsiderar a rigidez de seus pressupostos.

Outra convergência relevante entre as obras é a representação do espaço institucional como um lugar de violência simbólica. No romance *A filha do escritor*, o hospital psiquiátrico é apresentado como um espaço de opressão, onde a subjetividade dos pacientes é constantemente negada em nome de uma suposta objetividade diagnóstica. Essa perspectiva encontra eco na crítica do narrador de Lima Barreto, que descreve o manicômio como uma prisão disfarçada de espaço terapêutico: "Nunca me conformei com a ideia de que se podia tratar homens como feras e feras como homens" (Barreto, 1956, p. 94). Em ambos os casos, a exclusão não é apenas geográfica, mas ontológica, removendo do sujeito a sua agência e reduzindo-o a um estado de alienação.

Essas conexões reforçam a importância de considerar a loucura na literatura como um espaço de crítica política e social, no qual as fronteiras — entre o real e o imaginário, o racional e o insano — são transgredidas para expor as dinâmicas de poder que sustentam tais categorias. Tanto em *O cemitério dos vivos* quanto em *A filha do escritor*, a loucura não é tratada como uma patologia individual, mas como um sintoma de uma sociedade que marginaliza aquilo que não pode controlar ou compreender. Nesse sentido, os dois livros oferecem não apenas uma visão crítica das instituições, mas também uma reflexão sobre a complexidade da condição humana, reafirmando o papel da literatura como espaço privilegiado para articular vozes que foram silenciadas pela história.

Além disso, as três obras convergem ao abordar o efeito desestabilizador da loucura sobre os próprios narradores ou mediadores. Em *O alienista*, Bacamarte encerra sua trajetória internado na Casa Verde, uma inversão que sublinha a fragilidade da fronteira entre o observador e o observado. Já em *O cemitério dos vivos*, o protagonista reconhece o impacto devastador da exclusão sobre sua própria subjetividade. De maneira semelhante, em *A filha do escritor*, o narrador-médico começa a questionar sua

própria sanidade diante da lógica desconcertante de Lívia: "Se eu me convenço dessa história, o louco sou eu; eu seria mais louco ainda do que ela" (Bernardo, 2012, p. 113). Essas inversões ressaltam que a loucura não é uma categoria fixa, mas um conceito que desafia os limites da razão e da identidade.

Ao entrelaçar as obras *O alienista*, *O cemitério dos vivos* e *A filha do escritor*, evidencia-se que a literatura brasileira utiliza a temática da loucura para criticar as instituições que regulam e controlam os corpos e mentes dos indivíduos. Machado de Assis, Lima Barreto e Gustavo Bernardo, cada um a seu modo, desconstroem as fronteiras entre sanidade e insanidade, expondo os mecanismos sociais e institucionais que sustentam essas categorias. Nas obras, a loucura emerge como um espaço de resistência, onde os sujeitos desafiados pelas normas sociais reconfiguram os limites entre o real e o imaginário, a razão e o delírio. Ao utilizar a ficção como uma ferramenta para questionar as verdades hegemônicas, esses autores reafirmam o papel ético da literatura em dar voz aos silenciados e denunciar as violências do poder normativo. Desse modo, a literatura se configura como um espelho que, ao refletir os paradoxos da condição humana, questiona a própria construção da realidade.

3. A METAFICÇÃO E A RECONCILIAÇÃO DOS PARADOXOS

O romance de Gustavo Bernardo é permeado por ambiguidades e polissemias, provocadoras de dúvidas e incertezas as quais, entretanto, obedecem à coerência narrativa, sobretudo pela eloquência do narrador que nos expõe o processo de elaboração textual, a partir de recursos da metaficção. Desse modo, quando aceitamos o pacto de leitura da metaficção, vemo-nos imersos em um labirinto espectral que esconde e que revela as pistas de um mistério. Para desvendá-lo, é preciso compactuarmos com o jogo sinuoso que se pretende a metaficção, pois estamos diante de: "uma espécie de metáfora da própria consciência, que não será jamais linear, mas sempre labiríntica" (Bernardo, 2010, p. 38). Essa instabilidade entre as figuras do escritor, narrador e personagem, que desafia a possibilidade de demarcações rígidas entre o real e o ficcional, aproxima *A filha do escritor* das tendências mais contemporâneas da metaficção. De acordo com Marcelo de Araujo (2016), a metaficção atual não se restringe à autorreflexividade sobre o fazer literário, mas se expande para práticas de intertextualidade radical, reciclagem e apropriação de discursos exteriores à literatura, instaurando uma instabilidade estrutural que redefine os limites do texto de ficção.

O enigma do texto se constrói em torno da sanidade de Lívia, enquanto o próprio condutor da história é absorvido pelo mistério, impelindo-nos à reflexão sobre o real, a partir do uso da metaficção, a qual nos conduz à "autoconsciência, mas uma autoconsciência socrática que procura saber tão-somente o quanto não sabe – em outras palavras o quanto o conhecimento possível é caleidoscópico" (Bernardo, 2010, p. 45). Por isso, o discurso metaficcional é "a ponte entre esses diferentes níveis de ficção" (Bernardo, 2010, p. 45). Colocando, portanto, o leitor nos bastidores da escrita, o narrador propõe o pacto metaficcional: "Estamos apenas no começo da história e do caso. Há outras variáveis em jogo […] não julgue tão rápido, já lhe pedi. Pelo menos por um tempo, me conceda a suspensão do seu juízo?" (Bernardo, 2012, p. 18).

A aproximação entre fantasia e realidade aos poucos ganha consistência, tornando o diálogo entre ideias contraditórias cada vez mais simbiótico. Identificamos, assim, a defesa do pedestal da racionalidade ao mesmo tempo em que a exposição da

relatividade contextual de qualquer ciência se torna também mais evidente. Assim, o narrador mostra sua perplexidade diante do relato de Lívia e a impossibilidade cronológica implicada nisso. Conforme ele explica sobre a paciente: "A sua matemática se mostrava totalmente invertida, mas correta. […] Uma conta se misturava a outra e a minha cabeça girava, apesar do meu treinamento lógico" (Bernardo, 2012, p. 29). Ao tentar decifrar o enigma de Lívia, o narrador coloca em xeque as certezas a respeito de si mesmo: "Com o tempo, eu mesmo estranhei ficar falando com o espelho, fui ficando com medo de me dissociar de repente […]. Na verdade, ele é perigoso, muito perigoso" (Bernardo, 2012, p. 41).

O movimento que se segue nos lança ao centro da dúvida provocada pela estesia-reflexiva da metaficção: adentrando o universo ficcional correríamos o risco da insanidade, nós leitores, espreitando o outro lado do espelho? A exemplo disso, ao trabalhar com *Dom Quixote de La Mancha*, em *O livro da metaficção*, Gustavo Bernardo explica que em consequência de acompanharmos a história de um leitor que enlouqueceu, "nós, leitores desse romance, nos tornamos loucos em potencial" (Bernardo, 2010, p. 67). Nesse sentido, em *A filha do escritor* somos conduzidos a participar e, mais do que isso, a nos colocar em diálogo com a discussão sobre as fronteiras da loucura e da lucidez. O narrador, ao mencionar o caso do paciente "Poste", cuja loucura originou-se provavelmente em razão do excesso de leitura, afirma: "A literatura especializada compila um número expressivo de casos do tipo, normalmente relacionados à leitura de livros de ficção" (Bernardo, 2012, p. 68). O debate ganha uma falsa robustez quando o narrador lança o suposto argumento de autoridade do doutor "César": "quando o ser humano se envolve demais com a ficção, quase certamente sentirá dificuldade em se adaptar à realidade presente" (Bernardo, 2012, p. 68). A ironia se dá justamente pela invalidade do argumento dada a imprecisão da referência, mediante a natureza do discurso: "Lembra-me ainda o artigo do doutor César, um cientista mineiro muito respeitado, cujo sobrenome ora me escapa" (Bernardo, 2012, p. 68). Mesmo diante da possibilidade de uma falácia, ele procura se valer da citação duvidosa: "Assumindo o risco de parecer tautológico, doutor César concluía seu artigo afirmando que a vida real é a realidade, não a ficção" (Bernardo, 2012, p. 68). Sobre a formação da ironia, Umberto Eco, ao refletir sobre a metaficção historiográfica e sua teorização semiótica, afirmou que "o jogo da ironia" está profundamente ligado à seriedade do objetivo e do tema. De fato, ele sugere que talvez a ironia seja a única maneira de sermos verdadeiramente sérios nos dias atuais, indicando que em nosso mundo "não há inocência" (Eco *apud* Hutcheon, 1991, p. 62).

Na sequência, o narrador medita sobre os que defendem a ficção: "romancistas! Ou então professores de literatura" (Bernardo, 2012, p. 69). Continuando a explanação, ele se contradiz sobre o discurso de soberania da realidade, em detrimento da ficção, inicialmente citando François Mauriac: "Apenas a ficção não mente; ela entreabre na vida de uma pessoa uma porta escondida, pela qual escapole, fora de qualquer controle, sua alma desconhecida" (Bernardo, 2012, p. 69). Em seguida, ele alude a Fernando Pessoa: "Toda a literatura consiste num esforço para tornar a vida real […]. São intransmissíveis todas as impressões salvo se tornamos literárias" (Bernardo, 2012, p. 69). Assim, sobre a literatura que se vale da metaficção, para discutir o estatuto da realidade, Linda Hutcheon (1991, p. 64) elucida: "a metaficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade, e tanto a elaboração como sua necessidade são o que se enfatiza no romance pós-modernista", tal como identificamos no romance *A filha do escritor*.

O arranjo narrativo que sustenta o suspense, na mesma proporção que a inconstância mental do protagonista aparece, delineia-se também pelo presente da escrita: "Estou querendo saber como se formou o buraco do poço em que caí no capítulo anterior" (Bernardo, 2012, p. 87), e: "Ainda estou aqui. Você também ainda está aí" (Bernardo, 2012, p. 91). Estamos, nesse caso, nos bastidores da escrita, observando o processo de construção da história, sob a ótica de um narrador performático. Segundo Diana Klinger (2008, p. 25): "A arte da *performance* supõe uma exposição radical do sujeito, expõe a subjetividade e a escritura como processo de construção".

Um dos aspectos que continua despertando a desconfiança do narrador é o universo ficcional do qual Lívia diz pertencer:

> Vamos lá: o sintoma principal da minha paciente é sem dúvida a confusão entre realidade e a ficção. O problema dela pode ter sido deflagrado por algum trauma, uma desilusão ou mesmo uma agressão amorosa a que o seu cérebro respondeu com a confabulação específica, agarrando-se a um romance para se proteger da realidade (Bernardo, 2012, p. 70).

Ao defender a categorização e separação dos saberes, a visão do médico escapa à coerência do argumento, pois ao falar sobre a neurologia, percebemos seu inequívoco ponto de contato com a arte. Sobre os médicos que se dedicam aos distúrbios estruturais do sistema nervoso, ele afirma:

> […] defendem que nós nunca temos certeza do que seja a realidade, razão pela qual precisamos confabular o tempo todo: para tentar compreender o mundo à nossa volta, mundo este, na verdade, incognoscível (Bernardo, 2012, p. 70).

No que diz respeito às confabulações da personagem Lívia, que colocam o narrador em dúvida sobre o real, encontramos:

> Senti novamente o arrepio na base da espinha. A lucidez dos loucos sempre me assustava, mas a lucidez de Lívia me assustava e me desequilibrava: de maneira inteiramente lógica, mas só lógica, ou seja, inumana, ela enlouquecia o mundo para garantir sua sanidade (Bernardo, 2012, p. 77).

A propósito dessa construção espectral que reflete e contrasta realidades e devaneios, cujo efeito *mise en abyme* compreende questões filosóficas como "a consciência pode ter a consciência da consciência?" (Bernardo, 2010, p. 45), verificamos tal ocorrência nas palavras do narrador: "Novamente espantado com a sua lógica grega, mais do que cartesiana, quis sair daquele círculo de espelhos – sou, não sou, sou, não sou, quem é?" (Bernardo, 2012, p. 81). Assim, é possível percebermos como a narrativa metaficcional engendra "tanto perguntas epistemológicas quanto ontológicas" (Hutcheon, 1991, p. 76).

Conforme a narrativa caminha para o fim, vemos o narrador metamorfosear-se, como se parte dele atravessasse o espelho para o universo da fantasia. Pouco depois de sabermos que "Lívia de repente se mostrava à beira de um completo surto dissociativo"

(Bernardo, 2012, p. 83), deparamo-nos com o processo de inversão dos papéis, quando o médico revela a sensação de que conhecia a paciente há bastante tempo – como ele afirma: "desde que eu mesmo era pequeno". Os papéis invertidos aparecem como possibilidades: "Enquanto ela alucinava com o seu filho Luís, o menino imaginário, eu me sentia dentro de um sonho, eu me sentia encontrando a pessoa que sempre procurei na vida" (Bernardo, 2012, p. 92). O ziguezague narrativo apresenta Joaquim em relação a seu receio de enlouquecer: "Mas quando tento emprestar verossimilhança à sua história deixo que ela quase me convença – no entanto, seu eu me convenço dessa história o louco sou eu, eu seria mais louco ainda do que ela" (Bernardo, 2012, p. 113).

O capítulo precedente ao clímax do enredo é intitulado "Hipóteses e ficções". O título funciona textualmente como sinalizador da discussão sobre as equivalências entre as formulações discursivas que constroem teses e a criação literária. A discussão também joga luz sobre "a crise de *status* que afeta a história" (Munslow, 2009, p. 12). A possibilidade da personagem ser uma professora de história vem à tona:

> vários professores de história conhecem bem literatura, quer porque obras de arte são documentos importantes de suas épocas, quer porque a narração da História com H maiúsculo muitas vezes se confunde com a narração dos contos e dos romances (Bernardo, 2012, p. 119).

A tratativa que tangencia o saber histórico encontra respaldo em autores como Alun Munslow (2009, p. 104): "[…] nós nos fazemos lembrar que a história não diz respeito apenas à verificação da evidência e à configuração dos fatos, e que a interpretação em si é um ato de criação linguístico e literário". À semelhança de outras comparações – em que estruturas contrárias se colidem e se repelem, em um movimento infinito, a fronteira ilusória entre os elementos cotejados se desfaz, resultando na sensação de suspensão de ambas as realidades, no que diz respeito aos pares. A ilusão entre o que separa os limites do real mantém-se a partir do contorno narrativo da metaficção: "Eu pareço um escritor também? Não, não é que parece ter bebido. O que estou levantando são hipóteses, não ficções" (Bernardo, 2012, p. 121). Assim como em uma partida de xadrez, a narrativa também apresenta múltiplas possibilidades se considerarmos o desafio intelectual proposto ao leitor pelos intertextos e outras técnicas como o falsete.

A essa altura, chegamos ao capítulo que precede o disparador trauma em Lívia, resultando na reapresentação do evento traumático. No episódio, o detonador do gatilho que culmina no surto de Lívia é a pergunta do médico à paciente sobre um possível abuso sexual sofrido por ela. Imediatamente a crise de Lívia vem a reboque, entre gritos, arranhões e urina, conforme encontramos em:

> […] enterrou as unhas no meu rosto e gritou, um grito inarticulado, um grito horrível, um grito que me estourou os tímpanos, que me estourou a consciência, que me derrubou no chão com cadeira e tudo enquanto ela se jogava para trás e batia com força na parede (Bernardo, 2012, p. 129).

O capítulo "Encantado ao contrário" apresenta uma sequência narrativa que se sustenta com a reconciliação dos paradoxos, na medida que a ambiguidade da cena suspende nosso arbítrio mediante ao indecidível:

> No meio do caminho me percebi como uma figura que andava desvairada pelos corredores, os braços levantados, a seringa na mão direita, agulha descoberta apontada para cima, e o frasco na mão esquerda. Na verdade eu parecia apenas mais um hóspede do estabelecimento, mas não consegui abaixar os braços, continuei atravessando os corredores daquela maneira ridícula. […] Leonela apareceu de repente vindo na direção contrária, irritada com minha demora. Sem falar uma palavra, me alcançou e baixou meus braços à força, como fazia com seus pacientes relutantes, para a seguir tomar das minhas mãos a seringa e o frasco (Bernardo, 2012, p. 132).

O trecho em questão, assim como toda a sequência da cena, pode ser lido pela *clave* da ambiguidade. A tensão do episódio aumenta, entretanto, quando o médico, nesse percurso caótico, lança abruptamente uma possibilidade desesperada: "quem sabe me matar com um tiro na boca. […] não tem revólver nenhum na gaveta. Uísque, tem, tem ainda, um pouco – mas mata muito devagar" (Bernardo, 2012, p. 133).

Recuando algumas páginas, encontraremos mais similaridades entre o médico e a paciente, que remetem ao alcoolismo do personagem, causa provável de seu adoecimento mental, além de destacar o processo de denegação em relação às doenças da mente:

> No entanto, nem sempre o pré-reconhecimento do problema leva a um reconhecimento efetivo: muitas vezes quem denega estanca na denegação e não dá o segundo e o terceiro passo do reconhecimento e o passo da afirmação. Muitos alcoólatras, obsessivos e paranoicos, assim como os amigos e familiares que se encontram à sua volta, continuam negando o que importa por toda a vida, vivendo em denegação. Na fase da denegação, dizemos: "Isto não está acontecendo, mas logo a seguir o negamos enfaticamente, prendendo-nos numa armadilha sim-não, sim-não, sim-não" (Bernardo, 2012, p. 122).

A partir disso, vemos o começo da reapresentação do trauma de Lívia, por uma encenação às avessas. Retomando a cena, em que a enfermeira Leonela está prestes a medicar a personagem, o narrador relata a partir de seu olhar: "Na parede a mariposa gigantesca, quantos olhos me olhando nas suas asas, asas azuis e escuras sobre a parede branca" (Bernardo, 2012, p. 133). A ideia da perfuração de uma seringa se confunde com a sensação da picada de uma mariposa. A simbologia da transformação está presente na figura da mariposa, convergindo o inseto para a interpretação da metamorfose explorada na cena. Ele continua: "Dessa vez ela, ela Lívia e não a mariposa, foi quem me abraçou e me agarrou e me beijou literalmente me jogou no chão […]" (Bernardo, 2012, p. 133). A imagem que se forma é potencialmente polissêmica, isso porque também remete à reelaboração da cena do famoso conto de fadas *A Bela*

Adormecida no bosque. Em síntese, a história gira em torno de uma princesa, que ao furar o dedo em uma roca, fará com que se cumpra a maldição que lhe fora lançada: adormecer profundamente até que seja libertada por um príncipe (Zilbermann, 2012). Se recuperarmos a origem do conto ao qual o trecho evidentemente remete, encontraremos no texto italiano datado do século XVII a cena de um estupro:

> Após subir e entrar, ficou pasmado ao não encontrar viva alma; e, por fim, chegou à câmara onde jazia Tália, como que encantada. O rei, acreditando que ela dormia, chamou-a. Mas, como ela não voltava a si por mais que fizesse e gritasse, e, ao mesmo tempo, tendo ficado excitado por aquela, carregou-a para um leito e colheu dela os frutos do amor, e, deixando-a estendida, voltou ao seu reino, onde por um longo tempo não se recordou mais daquele assunto (Basile, 1925, p. 1).

A semelhança entre as histórias prossegue na atuação de Lívia e Joaquim, ambos integram a reunião de elementos simbólicos formadores da alegoria de uma violência sexual, que se constrói, entretanto, de maneira invertida, conforme observamos quando a personagem é confrontada pelo médico:

> Ela respondeu transtornada, se esvaindo em lágrimas e urina, que eu sabia quem era esse ele, que só eu falava com esse ele e não falava com ela e não deixava esse ele falar com ela. Depois gritou, papai!, para depois pular em cima de mim e me transformar num príncipe encantado ao contrário. Você acha engraçado, príncipe encantado ao contrário. Mas não é engraçado: é dramático, é trágico. Foi ela quem me beijou e não eu a ela. O beijo não a acordou e não a salvou; ao contrário, a detonou (Bernardo, 2012, p. 133).

A comicidade do trecho, apesar de amenizar o impacto da cena, não diminui sua importância, ao contrário: "Como de praxe, o cômico esconde o trágico para revelá-lo como contraste" (Bernardo, 2010, p. 67). Podemos igualmente afirmar que a atualização da cena do conto de fadas é feita na trama de modo paródico, uma vez que, além da comicidade, identificamos claramente que a perturbação mental da personagem vítima do abuso torna-se mais evidente. Segundo Linda Hutcheon (1991, p. 42):

> […] a paródia - esse formalismo aparentemente introvertido - que provoca, de forma paradoxal, uma confrontação direta com o problema da relação do estético com o mundo de significação exterior a si mesmo, com um mundo discursivo de sistemas semânticos socialmente definidos (o passado e o presente) - em outras palavras, com o político e o histórico.

Da elaboração paródica, encontramos como expressão artística daquilo que não pôde ser narrado, por se tratar do resultado de um evento traumático. A paródia, ao subverter elementos familiares, torna-se um meio indireto de abordar o inominável e o

insuportável, usando o humor para dar voz ao que muitas vezes escapa da linguagem convencional e dos "sistemas semânticos socialmente definidos".

conclusão

O percurso narrativo, que culmina com a reapresentação do trauma vivido pela personagem Lívia, é traçado pela justaposição de elementos díspares; promovendo, assim, a sustentação de discursos contrários, os quais revelam o caráter discursivo do que supomos como realidade. Se "a linguagem cotidiana endossa estruturas de poder que naturalizam e inviabilizam diferentes formas de opressão" (Bernardo, 2010, p. 49), encontramos na metaficção uma das ferramentas de que dispõe a literatura para revelar enigmas camuflados pela linguagem. A metaficção em *A filha do escritor* permite que o leitor questione o estatuto da realidade e a confiabilidade das instituições que governam a vida e que, portanto, detém o domínio sobre a categorização da loucura. A propósito disso, a inclusão de Lívia em um espaço liminar – entre realidade e ficção, sanidade e loucura – expõe não apenas a fragilidade dos diagnósticos médicos, mas também as limitações da sociedade em reconhecer a alteridade.

Sem encerrar o sentido que a metaficção pode promover, compreendo, a partir das análises realizadas, que tal estratégia, na obra de Gustavo Bernardo, busca subverter a "intrínseca deficiência cultural para ver o trauma […], que é precisamente o que não pode ser visto; é algo inerente que, política e psicanaliticamente, derrota a visão" (Felman, 2014, p. 116). Assim, o texto metaficcional, ao se voltar para sua própria natureza, acaba por suscitar questões importantes sobre a interação entre ficção e realidade, e, em seguida, "questões decisivas sobre a própria realidade" (Bernardo, 2010, p. 183). Se a metaficção é a "tentativa de olhar o próprio olhar", aceitar o caráter ficcional contido na verdade "portanto, é um movimento responsável e responsabilizador" (Bernardo, 2010, p. 16). Desse modo, a arte atua com papel ético fundamental para "aquilo que transcende a verossimilhança que exige uma reformulação artística para sua transmissão" (Seligmann-Silva, 2003, p. 380).

O estudo realizado evidencia como a obra de Gustavo Bernardo subverte certezas e questiona as fronteiras entre sanidade e loucura, desafiando o leitor a reavaliar as categorias que sustentam nossas construções de realidade. Dessa forma, as análises apresentadas neste artigo contribuem para a discussão de como a literatura contemporânea brasileira questiona estruturas discursivas e institucionais, utilizando a ficção como espaço de resistência e reflexão. Tratar da loucura pelo viés da metaficção indica, pois, a partir desta análise, um ato político.

referências bibliográficas

ARAUJO, Marcelo de. Intertextualidade, metaficção e autoficção: fronteiras da narrativa de ficção na literatura do início do século XXI. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, v. 18, p. 142-161, jan./jun. 2016. DOI: 10.22409/1981-4062/v18i/223.

ASSIS, Machado de. *O alienista; Casa Velha*. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BASILE, Giambattista. *O conto dos contos*. 2. ed. Tradução de Massimo Lolli. São Paulo: Ed. 34, 1925.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

BERNARDO, Gustavo. *A filha do escritor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BOTTELLA, Patrizia. *The ugly woman: transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque author*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FELMAN, Shoshana. *O inconsciente jurídico: julgamentos e traumas no século XX*. Tradução de Ariani Bueno Sudatti. São Paulo: Edipro, 2014.

FREUD, Sigmund. *O estranho*. Tradução de Sérgio Tellaroli. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 34. ed. São Paulo: Editora 34, 2006.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2017.

MUNSLOW, Alun. *Desconstruindo a história*. Tradução de Renata Gaspar Nascimento. Petrópolis: Vozes, 2009.

SALOMÃO, Sonia Netto. *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura*. Rio de Janeiro: EdUerj, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 103-123.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. Curitiba: InterSaberes, 2012. (Série Literatura em Foco).

Loucura, memória e testemunho em "Depois de tudo tem uma vírgula"
Madness, Memory and Testimony in "*Depois de tudo tem uma vírgula*"
Vitor Siqueira Macieira
ORCiD: https://orcid.org/0009-0002-8730-9264
Lattes: http://lattes.cnpq.br/6067787665937014
Daniella Bertocchi Moreira
ORCiD: https://orcid.org/0000-0003-3330-2788
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0093922025948894
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233582
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233582
Recebido em: 03/02/2025. Aprovado em: 03/02/2025.
Editores responsáveis: Bruna Martins Coradini e Bruno Vitorino.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
MACIERA, Vitor Siqueira; MOREIRA, Daniella Bertochhi. . *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun., p. 24 -265, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233582. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233582. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

Loucura, memória e testemunho em "*Depois de tudo tem uma vírgula*"

Madness, Memory and Testimony in "Depois de tudo tem uma vírgula"

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233582

Vitor Siqueira Macieira[1]
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, Brasil.
https://orcid.org/0009-0002-8730-9264
http://lattes.cnpq.br/6067787665937014
vitorsmacieira@gmail.com

Daniella Bertocchi Moreira[2]
Professora Adjunta no Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, Brasil.
https://orcid.org/0000-0003-3330-2788
http://lattes.cnpq.br/0093922025948894
daniella.bertocchi@gmail.com

[1] Professor da rede estadual de ensino do Espírito Santo (Sedu). Doutorando em Letras: Estudos Literários (PPGL/Ufes). Dedica-se a pesquisar a produção em prosa de Chico Buarque em sua interface com a história e a filosofia, especificamente no que concerne ao cinismo, à hipocrisia e às condições de produção da obra literária buarqueana. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Professora Adjunta no Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Letras pela UFES (2019) com pesquisa a respeito da obra de Gonzaguinha, a partir da perspectiva do testemunho. Tem experiência em Letras e desenvolve pesquisas sobre best-seller, tradução, adaptação e literatura de testemunho.

Resumo
Embora tenhamos a impressão de que a democracia esteja consolidada no país, os recentes acontecimentos demonstram que a ditadura militar ainda é um tema que precisa ser devidamente elaborado e discutido. O protagonismo político de um grupo abertamente defensor da ditadura e da tortura evidencia a urgência de retomar esse debate. Nos últimos anos, diversas obras abordando o período ditatorial foram publicadas, o que sugere uma demanda social pela elaboração dos traumas por ele causados. Diante disso, este artigo propõe-se a analisar o romance *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021), de Elizabeth Cardoso, tomando como chave de leitura seu teor testemunhal, bem como as representações do trauma e da loucura na narrativa. Para tanto, a análise dialoga com teóricos do testemunho, como Felman (2000), Gagnebin (2009), Ginzburg (2012), Salgueiro (2013), Sarmento-Pantoja (2019; 2021) e Seligmann-Silva (2003; 2022); com autores que investigam as consequências do trauma na literatura, como Kehl (2010) e Padilha (2024); e, por fim, no que concerne à violência de gênero, Teles (2017). Buscou-se, assim, compreender de que modo esses elementos se articulam na obra de Cardoso.

Palavras-chave
Ditadura militar. Loucura. Memória. Testemunho.

Abstract
Although we have the impression that democracy is consolidated in the country, recent events show that the military dictatorship is still a topic that needs to be properly elaborated and discussed. The political prominence of a group openly defending the dictatorship and torture highlights the urgency of resuming this debate. In recent years, several works dealing with the dictatorial period have been published, which suggests a social demand to deal with the traumas caused by it. This article aims to analyze the novel *Depois de tudo tem uma vírgula* (2021), by Elizabeth Cardoso, taking its testimonial content as a key reading point, as well as the representations of trauma and madness in the narrative. To do so, the analysis is based on theorists who deal with testimony, such as Felman (2000), Gagnebin (2009), Ginzburg (2012), Salgueiro (2013), Sarmento-Pantoja (2019; 2021) and Seligmann-Silva (2003; 2022); as well as authors who have investigated the consequences of trauma represented in literature, such as Kehl (2010) and Padilha (2024) and, finally, with regard to gender-based violence, Teles (2017). We therefore sought to understand how these elements are interconnected in the narrative developed by Cardoso in *Depois de tudo tem uma vírgula.*

Keywords
Military dictatorship. Madness. Memory. Testimony.

introdução

A ditadura militar ainda não foi embora. Por mais que tenhamos a impressão de que a democracia se consolidou no país, os recentes acontecimentos nos provam o contrário. O atual protagonismo político de um grupo abertamente defensor da ditadura e da tortura nos mostra que esse tema ainda não foi devidamente elaborado e, por isso mesmo, precisa ser trazido à baila novamente. Um dos possíveis indícios de que esse é um debate extremamente relevante seria a quantidade de obras publicadas na última década cujo tema é a ditadura militar. Uma rápida pesquisa na internet nos indica que mais de quarenta obras que tenham a ditadura como tema ou pano de fundo foram publicadas no Brasil.

Parte da sociedade ainda reproduz frases como "naquela época é que eram tempos bons" ou "só bandidos foram perseguidos na ditadura", o que indica uma compreensão limitada sobre o período. A ascensão de setores da extrema-direita na sociedade civil e na política reforça essa visão distorcida sobre as ações do regime militar. Esse cenário sugere que o passado ditatorial não foi suficientemente discutido e, em muitos casos, foi minimizado ou justificado por grupos que ainda evocam a ideia de uma "ameaça comunista".

A permanência da ditadura se dá por vários motivos, como a impunidade dos algozes, o esquecimento orquestrado por grupos desinteressados em justiça e pela falsa ideia de que a ditadura foi branda e direcionada a um pequeno número de pessoas. Esses argumentos não se sustentam quando confrontados com a história documentada, disponível em arquivos que circulam na internet. Após a instauração da Comissão Nacional da Verdade (2011-2014), veículos de divulgação de documentos sobre a ditadura foram criados, sendo possível acessá-los na internet[3] e verificar a veracidade das informações. Ainda assim, há uma campanha em curso que defende os atos de perseguição e tortura perpetrados pelo regime militar. Este fato aponta a necessidade de reelaboração do período por meio de uma nova discussão sobre a percepção do quanto os ecos autoritários ainda ressoam na sociedade. Dessa forma, a análise pormenorizada de obras que retratam esse momento histórico pode ajudar a empreender a tarefa de evitar o esquecimento dos horrores pelos quais muitos passaram. A rememoração, ainda que dolorosa e difícil, é fundamental, visto que é

> […] essa situação de desconcerto, de dificuldade de pronunciar ou representar algo que remeta à esfera dos tempos sombrios da guerra ou da Ditadura que caracteriza a estética e ética testemunhal. É necessário que se diga, que o silêncio seja quebrado e que se grite em denúncia aos horrores da violência, para que a humanidade não se esqueça das práticas espúrias, indignas e de tamanha violência, a ponto de que não se consiga narrar, registrar, lembrar desses registros. Mas só rememorando, trazendo à memória, revivendo o trauma, será possível, psicanaliticamente falando inclusive, vencê-lo (Santos, 2018, p. 2769).

[3] Algumas das principais páginas que abrigam a documentação referente ao período são: https://www.gov.br/memoriasreveladas/pt-br/assuntos/comissoes-da-verdade/cnv; https://memoriasdaditadura.org.br/; https://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/

Pedro Tierra, autor de obras que retratam esse momento e ele mesmo um sobrevivente, defende a ficção que encara a verdade, verdade essa não capturada pelos depoimentos. Segundo o autor,

> […] a criação literária adquire uma dimensão de testemunho histórico que os memorandos burocráticos não alcançam. Assim, a responsabilidade e o compromisso do escritor com o que escreve assumem uma condição definidora de sua própria existência como agente social e como artista. Desse modo, o escritor se liberta da solidão do ato de escrever, como testemunha, para integrar-se nessa incessante busca das sociedades e das culturas: decifrar, e não raras vezes denunciar, o sentido ou o sem sentido das tiranias que atormentam a história humana (Tierra, 2019, p. 7).

O romance de Elizabeth Cardoso, publicado em 2021, aborda o tema da ditadura e suas consequências por meio da personagem Rita, presa e torturada durante o regime ditatorial. A injusta prisão de Rita, que apenas dava aulas, teve consequências dramáticas, levando a internações psiquiátricas posteriores. Ao longo da narrativa, o leitor acompanha a tentativa de reconstrução da história e da memória da personagem – apagadas ou distorcidas pelo trauma – sob o ponto de vista de Rita e do irmão Diego. Marca-se, no plano narrativo, a alternância de momentos de delírio e lucidez, reflexos do estado mental da protagonista que tenta, apesar de tudo, dar sentido à sua experiência e à sua vida.

As internações da protagonista e a fragilização de sua saúde mental sugerem uma relação entre sua condição e o contexto político da época. A tortura e a violência sofridas ao longo dos meses de prisão foram especialmente cruéis para as mulheres, uma vez que os torturadores se valiam, por exemplo, do instrumento de violência sexual para forçar delações. Como consequência, a protagonista não consegue seguir a vida, assombrada por memórias do encarceramento forçado e flertando constantemente com a loucura.

Desta feita, para a análise da obra *Depois de tudo tem uma vírgula*, adotaremos uma abordagem crítica que combina a leitura atenta do texto literário com a aplicação de conceitos teóricos relacionados à memória, ao testemunho e à violência de gênero, dialogando com autores como Michel Foucault, Maria Rita Kehl, Maria Amélia de Almeida Teles e Fabíola Padilha, além de teóricos do testemunho, como Jaime Ginzburg, Jeanne Marie Gagnebin, Sarmento-Pantoja, Shoshana Felman e Wilberth Salgueiro. A análise buscará identificar como a narrativa constrói a figura de Rita, uma sobrevivente da ditadura militar, e como a obra problematiza questões como a loucura, o silenciamento e a violência sexual. A partir disso, serão examinados os mecanismos narrativos que permitem a elaboração do trauma e a denúncia dos horrores do regime militar, destacando a importância da literatura como ferramenta de resgate histórico e de resistência à banalização da violência.

1. Memória e testemunho

A obra de Cardoso, conquanto não seja um relato testemunhal de uma sobrevivente da ditadura civil-militar no país, pode ser lida pela chave do teor

testemunhal, por meio de uma testemunha solidária, que se coloca na posição de narradora das violências a que foram submetidos tantos cujas vozes foram silenciadas. Por isso, a narrativa serve também ao propósito de permitir aos que não vivenciaram experiências traumáticas tenham noção do ocorrido.

A escrita do testemunho é marcada pela violência e pela dor, pontuada por lacunas, espaços em branco e a falta de linearidade da narrativa (Salgueiro, 2013, p. 299-319). Mesmo diante da dificuldade e do sofrimento que a rememoração provoca, os sobreviventes sentem uma urgência em narrar o que viveram. O testemunho também se configura como uma forma de resistência ao discurso oficial promovido pelo Estado e rompe com "modos canônicos de propor o entendimento da qualidade estética, pois é parte constitutiva de sua concepção um distanciamento com relação a estruturas unitárias e homogêneas" (Ginzburg, 2012, p. 53). Ainda que a necessidade de falar seja premente, existe a percepção de que a linguagem é insuficiente para dar conta do que ocorreu e a "relação entre a língua e pensamento é abalada pela negatividade da experiência" (Ginzburg, 2012, p. 58). Sobre essa questão, Felman (2000) comenta que:

> […] o testemunho parece ser composto de pequenas partes de memória que foram oprimidas pelas ocorrências que não tinham se assentado como compreensão ou lembrança, atos que não podem ser construídos como saber nem assimilados à plena cognição, eventos em excesso em relação aos nossos quadros referenciais (Felman, 2000, p. 18).

Assim, o testemunho torna-se especialmente relevante "em contextos políticos e sociais em que a violência histórica foi muito forte, desempenhando papel decisivo na constituição das instituições". Nesse mesmo campo de reflexão, Seligmann-Silva (2003) observa que "a literatura expressa seu teor testemunhal de modo mais evidente ao tratar de temas-limite, de situações que marcam e 'deformam' tanto a nossa percepção como nossa capacidade de expressão". O testemunho, portanto, é movido pela "necessidade de narrar e dos limites dessa narração" (Seligmann-Silva, 2003, p. 40).

Os relatos testemunhais diretos – produzidos pelos próprios sobreviventes – são abundantes, seja na ficção, seja em depoimentos registrados no período pós-ditadura. Essa profusão sugere, por parte desses sujeitos, uma urgência em narrar suas experiências. Rita, no entanto, constitui uma exceção: resiste a abordar o assunto e só revisita seu passado quando instigada pela entrevista conduzida por Maria Cecília. Na obra, a memória assume um papel central, reforçado justamente por sua dinâmica fragmentária e seletiva, já que

> procura sempre apaziguar os conflitos, fechar as feridas, restaurar as ruínas, silenciar as dores; ela tem compromisso com a subjetividade, com a reconstrução de uma história pessoal que precisa encontrar saídas viáveis, até mesmo do ponto de vista psíquico, para reconstruir uma vida, um futuro, e isso por mais que ela conte das dores e feridas (Cytrynowicz, 2003, p. 131).

Os estudos mais recentes sobre o testemunho sugerem uma terceira categoria de narrador testemunhal, a testemunha *arbiter*, conforme Sarmento-Pantoja (2019), relacionada à narração em segunda pessoa e ligada "à faculdade de audição e não mais a

visão como se dá no narrador testis ou a experiência e sobrevivência como no narrador superstes" (Sarmento-Pantoja, 2019, p. 5-6). O arbiter representa

> […] a figura da testemunha que ouve e julga, sem ter participado daquela experiência. Em suma, é o juiz que vai analisar de fora o fato sem envolvimento direto com a cena e por isso sua presença não seria notada. Nesse sentido, o arbiter, o árbitro, o juiz, na condição de testemunha (auricular) conhece o fato somente graças aos testemunhos primários do que vê ou vive. Podemos dizer que aqui constrói-se diante do narrar um trabalho de ajuizamento, um arbiter. Por se encontrar distante dos fatos, esse narrador tem o poder de discernir – e decidir – o que deve ou não ser considerado na cena testemunhal, realizando um trabalho de seleção mais evidente. De certa forma esse narrador precisa fazer o julgamento do que ouviu, para que assim possa transformar essas apreensões em linguagem, em testemunho (Sarmento-Pantoja, 2019, p. 13-14).

Essa nova categoria permitiria um olhar mais abrangente no que se refere ao testemunho, porque seria possível compreender, observar o testemunho a partir do olhar do narrador sobre o que deve ou não permanecer. Ainda segundo Sarmento-Pantoja, "[…] o narrador ao apreender aquilo que ouve, tentará transmitir o que considera a verdade, mas o contrário também é possível, pois se há algo que não entende ou não aceita, modelará seu testemunho para que o mesmo seja mais bem recebido pelos outros" (Sarmento-Pantoja, 2019, p. 14). O testemunho estaria, então, em um limiar entre o real e a ficção, dado o fato de este

> não pode ser considerado a verdade única, nem ao menos pode ser rotulado como mentira, pois olhar e ouvir o que se passou em uma cena repleta de possibilidades não é simples para ninguém, bem como a escolha do modo de narrar, se testis, superstes ou arbiter também não pode ser compreendida apenas como uma escolha simplesmente, ela é uma tarefa demasiadamente difícil para o narrador e um exercício de memória muito grande, que às vezes frustra até mesmo a quem dá o testemunho, por não ser possível narrar tudo como exatamente ocorreu, nem é esse o objetivo do testemunho (Sarmento-Pantoja, 2019, p. 15).

Complementando essa análise, consideramos também o conceito de *teor ficcional*, pois entendemos que a literatura de testemunho não se restringe ao relato factual, mas incorpora igualmente elementos ficcionais. Para Sarmento-Pantoja (2021), esse gênero literário mantém um compromisso com a verdade histórica, ao mesmo tempo em que recorre a recursos ficcionais em sua construção narrativa. A produção literária testemunhal do século XX, consoante o mesmo autor, caracterizar-se-ia por essa dualidade fundamental: a tensão entre o testemunho verídico e os procedimentos da ficção. Essa perspectiva nos permite compreender como a literatura pode simultaneamente documentar a experiência histórica e transcender o mero registro factual através de elaboração estética:

> […] uma forma narrativa particular, que envolve a narração que ora se assemelha, ora se diferencia da ficção e na qual a voz narrativa exerce um importante papel diferenciador e identificador, pois, em geral, temos ora um texto em primeira pessoa, com um narrador personagem, autodiegético, superstes; ora temos um narrador em terceira pessoa, heterodiegético, com um eu como testemunha, testis; ora, embora mais raramente, também como um narrador que narra como parceiro na construção da experiência, como segunda pessoa, homodiegético, áudio testemunha, arbiter (Sarmento-Pantoja, 2021, p. 118).

Sarmento-Pantoja (2021), nesse sentido, propõe o teor ficcional como

> […] possibilidade para o testemunho assumir no todo ou em parte a apropriação de elementos estéticos, estratégias ou técnicas pertencentes à ficção. O teor ficcional, contudo, não se restringe ao manuseio de códigos ou elementos estéticos capazes de impor ao texto um filtro ficcionalizante, os códigos ou elementos utilizados nesse filtro também devem estar diretamente ligados aos interesses do narrador e, em muitos casos, às necessidades do narratário, pois o texto é para alguém, se destina a um público. Nesse sentido, o teor ficcional pode ser fundamental para que o pacto entre aquele que narra e aquele que recebe a narrativa, seja efetivado. Em muitas dessas situações, se o documento ficcionaliza uma determinada realidade, submetendo-a ao realismo da voz autoritária, a ficção pode vir a devolver a quem compete as verdades sequestradas (Sarmento-Pantoja, 2021, p. 125).

O romance de Cardoso não se enquadra estritamente no gênero de literatura testemunhal, pois a autora não vivenciou diretamente os eventos da ditadura – não sofreu prisão nem tortura, condições frequentemente consideradas essenciais para a produção de testemunhos diretos. No entanto, a narrativa construída através de pesquisa, relatos alheios e reflexão sobre o período histórico não perde valor literário ou político. Pelo contrário, defendemos que a multiplicidade de vozes que abordam o tema ditatorial – mesmo as indiretas – contribui para um processo mais amplo de elaboração histórica. Vale destacar que a própria obra parece antecipar e problematizar essa questão, como demonstra o diálogo entre Diego e Rita no texto:

> – Não sei se você deve levar minha opinião em consideração, mas achei a história sem força. É a autobiografia de alguém que não viveu o trauma central, como isso pode dar certo?
> – Você acha que o escritor deve experimentar o que escreve antes de fazê-lo?
> – Você acha que meu ponto de vista é menor. Menor que o seu, por exemplo?
> – Não, o seu ponto de vista pessoal, da pessoa Diego, eu respeito, mas seu narrador é burocrático, ele não viveu a história.
> – Dá tudo na mesma, Rita. O que você quer dizer é que a história é sua e que quem deve escrever é você e não eu. A velha história de que

> ‘enquanto a gente sofria no pau-de-arara vocês estavam vendo a Sessão da tarde’ (Cardoso, 2021, p. 112-113).

O problema central da narrativa reside precisamente nessa dinâmica de poder discursivo: a versão de Diego sobre os eventos é manifestamente enviesada, privilegiando a própria perspectiva sobre a prisão de Rita enquanto silencia a voz da protagonista sobre sua experiência direta. O testemunho de Rita só emerge tardiamente no romance, mediado pela entrevista conduzida por Maria Cecília – figura que assume um papel inquisitorial ao forçar a rememoração do trauma.

Esse retardamento narrativo não é casual. Diferentemente de muitos sobreviventes que buscam ativamente narrar suas vivências, Rita resiste tenazmente ao discurso, fazendo do silêncio uma marca fundamental de sua subjetividade. Importa observar que esse não se trata do silêncio terapêutico de quem elaborou o trauma, mas da mudez cortante de quem carrega as marcas de uma violência extrema – um silêncio que é, ele mesmo, sintoma da crueldade experienciada.

A personagem-entrevistadora não faz rodeios e lança perguntas a Rita sem meias palavras, sem se importar – ou ter noção – do quanto aquilo pode ser doloroso para a protagonista. Em contraste com Diego, que impõe sua versão sobre os fatos, a menina quer ouvir Rita. O curioso é pensar que a atitude da personagem-entrevistadora se contrapõe bastante com o que vemos na atual sociedade – jovens incluídos – que ignoram e até negam o que ocorreu nos anos de ditadura. É por meio da forçada entrevista que Rita rememora os piores anos de sua vida. O silêncio sobre o assunto causa incômodo, pois esperamos da vítima um desejo e uma necessidade de falar. Isso não acontece com Rita, que tem a história arrancada à força pela menina e recontada – de maneira não tão real – pelo irmão Diego. Romper o silêncio não foi fácil e, a partir desse ponto, percebemos que a personagem está cada vez mais próxima de uma ruptura com a suposta sanidade.

Quando solicitada a dar uma entrevista a uma jovem, Rita resiste o quanto pode, em um jogo semelhante à própria sessão de depoimentos e tortura pela qual a personagem passou. De certa forma, a personagem Maria Cecília exerce o papel de algoz – novamente – na vida de Rita, ao insistir que ela fale sobre a prisão e as torturas, como o trecho do diálogo entre elas:

> – Se você pensa que vai me enganar com perguntas subliminares, pode parar. Já passei por muitos interrogatórios e conheço todas as técnicas.
> – E qual a sua preferida?
> – A que me libere o mais rápido possível.
> – A que você passe menos tempo com o interrogador, é isso? (Cardoso, 2021, p. 120).

Ao longo do enredo, deparamo-nos com momentos semelhantes, funcionando à moda de um interrogatório, mas nenhum deles se compara – por ser extremamente incisivo – ao diálogo travado pelas personagens ao darem início à entrevista,

> – Quando você foi presa a primeira vez? Data, mês, tudo que você lembrar. Onde você estava? Sei que você estava aqui, com seus pais e irmão, mas queria que confirmasse, tá? Quantos caras vieram te pegar? Por que você foi presa? Te algemaram, encapuzaram, te

> bateram, para onde te levaram? Como foi na prisão? Eles te torturaram desde o primeiro dia, todo dia, como? O que mais te doeu na hora, o que mais te dói hoje? Quanto tempo isso durou? Depois de solta você teve problemas de saúde, te internaram, você ficou louca? Foi por causa da tortura? Agora te dão uma aposentadoria e te indenizaram, né? O que você acha disso? E o que mais você lembrar a mais pode colocar, depois eu arrumo do jeito que eu sei que a professora gosta, posso contar com você, não é?
> Escutei calada, tragando a bebida, tomando a anela do cigarro. O que me doeu e o que me dói? Meu irmão foi incapaz de tal abordagem. Porque será que ela pensou nisso, será que sofre alguma violência? Moça estranha essa (Cardoso, 2021, p. 136).

A falta de elaboração da experiência, aliada ao silenciamento imposto às vítimas da ditadura, causa um estrago na vida de Rita, que vive em meio a períodos de suposta sanidade, intercalados com várias internações. Segundo Maria Rita Kehl,

> A tortura refaz o dualismo corpo/mente, ou corpo/espírito, porque a condição do corpo entregue ao arbítrio e à crueldade do outro separa o corpo e o sujeito. Sob tortura, o corpo fica tão ao gozo do outro que é como se a "alma" – isso que, no corpo, pensa, simboliza, ultrapassa os limites da carne pela via das representações – ficasse à deriva (2010, p. 131).

Rita está à deriva. Sua vida não foi vivida plenamente, não foi possível seguir em frente – como muitos fizeram – normalmente. Os horrores experimentados por ela deixaram marcas profundas, levando-a a um entorpecimento diante da vida; restou-lhe calar-se, intencionalmente e não, visto que

> A fala que representa o sujeito deixa de lhe pertencer, uma vez que o torturador pode arrancar de sua vítima a palavra que ele quer ouvir, e não a que o sujeito teria a dizer. *Resta ao sujeito preso ao corpo que sofre nas mãos do outro o silêncio, como última forma do domínio de si, até o limite da morte. E resta o grito involuntário, o urro de dor que o senso comum chama de 'animalesco'* (Kehl, 2010, p. 131, grifos nossos).

Desde as primeiras páginas do romance, manifestam-se os indícios de uma condição psicológica limítrofe que acompanhará Rita até o desfecho narrativo. A personagem explicita sua relação paradoxal com a loucura ao afirmar: "O pessoal fica admirado com atos tresloucados dos outros, eu já acho que tem pouco louco no mundo. Levando em consideração a complicação generalizada. Pelo menos tem pouco louco oficial, aquele carimbado, classificado por uma junta médica" (Cardoso, 2021, p. 21).

Os dias de Rita são passados em casa, onde mora com seu irmão Diego, e na rodoviária, aonde vai para catar lixo e bitucas de cigarro. O vai e vem da rodoviária simboliza a vida, onde há chegadas e partidas. Lá, Rita é apenas uma espectadora, assim como em sua própria vida. O lixo que ela recolhe na rodoviária sugeriria sua relação com a ditadura e com a tortura. Enquanto todos querem se livrar daquilo, Rita insiste em recolher e levar o lixo para casa, "Diego sempre evitando o confronto. Fazendo esforço para impedir que o lixo venha à tona. Eu gosto de revelar o lixo" (Cardoso, 2021, p. 61).

Vemos, ao longo da narrativa, as oscilações da personagem entre momentos de lucidez e sobriedade, perpassados por recaídas com bebida e drogas. A sensação de iminente queda de Rita é constante ao longo do romance. Sua lucidez e sanidade não são inteiras, uma vez que Rita continua frequentando a rodoviária para catar bitucas de cigarro e palavras soltas, guardadas em uma caixa de chapéu. É curioso que a caixa onde Rita guarda palavras seja de chapéu, que sugeriria uma metáfora para sua própria cabeça, talvez incapaz de guardar e absorver tantas coisas.

O ponto de inflexão de sua desestabilização emocional ocorre com o reencontro traumático com Mauro, ex-companheiro de prisão que reconstruiu uma vida normativa – com família, estabilidade e até um animal de estimação. A percepção dessa assimetria existencial precipita sua crise definitiva: Rita mergulha no alcoolismo, vagueia pelas ruas e, após ser encontrada por Diego, é internada novamente, completando o ciclo de sua exclusão social e psíquica.

2. Loucura no fio da navalha

Depois de tudo tem uma vírgula não destaca, no plano narrativo, as cenas de extrema violência às quais esteve submetida a protagonista. Encontramos, aqui e acolá, memórias saltitantes, fragmentos alternados pela construção de vida pós-cárcere: vício em drogas, internações em clínicas psiquiátricas e o hábito de sair à cata de bitucas de cigarro e de recortes de palavras na rodoviária da cidade. O trabalho de resgate se dá em função, principalmente, da jovem universitária, Maria Cecília, que insiste numa entrevista para um trabalho acadêmico: "[…] tenho que fazer um trabalho da faculdade sobre a ditadura e ouvi dizer que você esteve presa naquela época e por isso ficou assim. 'Assim', assim como? Assim, não sei, desajustada. É o que dizem" (Cardoso, 2021, p. 43). Descobriremos, então, no decorrer da história, parte das incomensuráveis práticas de tortura às quais a protagonista foi assujeitada:

> Durante dias e dias, não sei contar quantos, talvez semanas, fiquei deitada ali recebendo a visita de todo um quartel e às vezes de homens sem uniforme. Depois, em uma das clínicas nas quais estive internada, ouvi dizer que era comum os militares cafetinarem as presas políticas. Meninas de classe média, bem tratadas, bonitinhas, podiam render algum trocado para complementar o salário de torturador (Cardoso, 2021, p. 158).

> Disseram que um dia eu fiquei me arrastando e batendo com a cabeça de leve no chão, cantando músicas de ninar. Boi, boi, boi, boi da cara preta… hoje penso que já deveria ser reflexo da gravidez. Da qual só tive certeza quatro meses depois, já em casa. Foi a pior das torturas. Era como se carregasse lixo dentro de mim. Tinha sonhos terríveis de que toda a porra que os militares e os civis deixaram dentro de mim tinha se juntado e virado uma bola enorme e gosmenta que estava alojada na minha barriga e iria me matar de dentro para fora (Cardoso, 2021, p. 159).

> Era minha primeira vez no local. Conhecia o lugar por sua fama e, apesar de saber que só poderia estar ali para experimentar o pior repertório de torturas, não achei que aconteceria. Pensei que só me dariam um susto e me mandariam de volta para a cela. Mas não, era para valer. Não houve questões, interrogatórios, confissões para assinar, fotos para reconhecer, nada além de pura tortura. Não era para machucar, nem para ameaçar e chantagear. Era para destruir (Cardoso, 2021, p. 197).

Apesar do relato, Rita recusa a postura de mártir ou de heroína, valendo-se, no lugar destas, da fina letra do cinismo:

> Quando invadiram a casa e me levaram presa eu estava pintando as unhas dos pés e fantasiando sobre minha viagem a Machu Picchu de trem com meu primeiro namorado. *Subversiva*. Nosso grupo de amigos se reunia para aprender e ensinar música, ouvir discos, ensaiar teatro amador. *Membros de facção criminosa*. Era só um baseado ou outro. Viram em mim algo que eu ainda não tinha visto. Agora não sei mais se viram ou implantaram. *Não lembro quando meu cinismo teve início*. No pau-de-arara, nos choques, nos estupros? Não sei quando meu ódio subiu até minha garganta e ficou engastalhado com minhas amídalas. Enquanto levava soco na cara, chute no estômago? Não faço ideia de quando deixei de acreditar na vida, no raciocínio claro, nas instituições (Cardoso, 2021, p. 141, grifos nossos).

Tal estratégia parece ter sido a encontrada pela protagonista para bordear o real ao qual foi lançada, para quem a liberdade "não estava mais para negociações" (Cardoso, 2021, p. 47). Contudo, Rita foi mordida, fisgada pelo descampado território dos porões da ditadura. Em decorrência deles, passa a ser lida também por uma chave ainda mais complexa, a da loucura: "A lógica pequeno-burguesa vê com bons olhos uma figura destruída pelo sistema prisional ditatorial, 'ela lutou pela liberdade do Brasil', mas um doente mental sujo que cata bituca no terminal de ônibus?" (Cardoso, 2021, p. 178). Nessa organização, Diego, o irmão tutor, embora não tenha sido ele próprio vítima da tortura repressiva estatal, participa, na posição de testemunha, dessa história. É notória, porém, a postura distinta de ambos: enquanto a protagonista, vítima de fato, recusa comportamentos reducionistas, o irmão, através do livro autobiográfico que lança, assalta e sequestra o que não lhe pertence, a história de Rita. "Pelo jeito, a única coisa que tenho você já tomou: minha história" (Cardoso, 2021, p. 74).

Em nada se aproximando da atitude de testemunha solidária, como preconiza Jeanne Marie Gagnebin (2009), qual seja, "aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro" (p. 57), Diego "sonega e deturpa a história da narradora, fazendo com que o foco da atenção, em vez de privilegiar a vítima, incida sobre si mesmo", salienta Padilha (2024, p. 246). Ela condiciona a existência de Rita à pecha da loucura, expurgando-lhe o direito à liberdade de viver para além daquela atrelada ao neurótico controle dos remédios ora tomados ora pulados: "[…] não podia me mostrar excitada, qualquer movimento nesse sentido e ele [Diego] já iria interpretar

como sintoma de alguma doença. Um sorriso mais enfático seguido de um olhar reflexivo, pronto, você é bipolar" (Cardoso, 2021, p. 37).

As idas e vindas de Rita, os períodos de internação e de "liberdade", as bitucas e as palavras, as memórias e os esquecimentos dão o tom da caminhada atravessada pela narradora. A experiência do encarceramento durante o período ditatorial extrapola, em sentido amplo, os "limites" por trás da ideia de aprisionamento, tendo em conta que, ao ser apartada violentamente de sua própria vida, os torturadores impuseram-lhe incontornáveis flagelos, para os quais a elaboração requer dispendioso trabalho. De modo mais específico, o assujeitamento violento à força institucional ditatorial traz à baila duas questões não menos importantes: o processo de loucura e as marcas de violência de gênero, sobre as quais passaremos a olhar.

A loucura, em Foucault, é tema recorrente. Importa, para ele, quem é entendido como louco, explorando os mecanismos de exclusão adjacentes a essas definições/imposições. Em *Loucura, linguagem, literatura* (2024), lançando-se no trabalho de panorama sobre a loucura e o louco, o autor francês salienta que, por meio da psicanálise e da psiquiatria, houve a tentativa de entendimento da "fala da loucura", buscando, assim, o diálogo entre *louco* e *são*. Sabe-se, desde Freud, que a loucura "não é uma fala insensata, mas uma fala que contém seu código em si mesma; e, por conseguinte, só pode ser decifrada a partir do que ela diz" (Foucault, 2024, p. 103). Nessa gangorra, por seu turno, a literatura, ainda segundo Foucault, apresenta-se como uma "experiência vizinha da linguagem", porque ambas, loucura e literatura, são "duas experiências estranhas, marginais, um tanto transgressivas que detêm, em seu espaço, seus códigos, suas cifras e sua língua" (Foucault, 2024, p. 104).

Na esteira de tal pensamento, não obstante, para o senso comum, a fala louca seja atravessada pela ilogicidade, as investigações foucaultianas colocam em questão esse discurso como um saber que resiste e escapa às traduções fechadas do mundo, o que, não raro, traz ao sujeito louco o peso de um mundo pautado por frágeis contornos de "normalidade". No caso de *Depois de tudo tem uma vírgula*, não ocorre algo distante disso, pelo contrário. Rita não nos parece estar condicionada à loucura dadas as condições vividas; direciona, na verdade, à loucura um espaço onde lhe é possível simbolizar:

> Não faço ideia de quando deixei de acreditar na vida, no raciocínio claro, nas instituições. No dia em que minha mãe quis me levar para fazer o aborto, durante a minha primeira internação em uma clínica psiquiátrica? Se esses fatos me compuseram ou se eu os construí, é uma questão que não muda nada, só reafirma a necessidade da medicação. *Quem pode conviver com uma interrogação dessas e ser considerado normal?* (Cardoso, 2021, p. 141-142, grifos nossos).

Em face aos tantos horrores aos quais foi submetida (as memórias da captura, das torturas, da gravidez, do desaparecimento do bebê, das internações e da reação da família à prisão), Rita pende entre os polos da lucidez e da loucura, questionando-se se, diante dessas situações, a sanidade não estaria, justamente, no comportamento insano daqueles que a calaram, inclusive o próprio irmão, que esvazia o relato da própria sobrevivente dos porões da ditadura, roubando-lhe o direito ao testemunho de uma história cuja elaboração do trauma somente Rita seria capaz de fazê-lo. Isso porque, no relato autobiográfico de Diego, existe o completo apagamento da voz da irmã, a

verdadeira vítima. Deparamo-nos, conforme nos alerta a narradora protagonista, quase com a "biografia de um mártir ou de um santo. De mim não se sabe nada, nunca se soube" (Cardoso, 2021, p. 98). Não interessava a Diego avalizar a fala de quem coleciona palavras escolhidas ao léu e bitucas de cigarro sem donos. Portanto, para o irmão tutor, Rita jamais deixaria de ser um sujeito precarizado pela loucura, controlado pelos psicotrópicos e inconsistente pela adicção. Ao contar-nos um diálogo mantido com ele sobre a autobiografia, em que a pergunta se o porquê de julgar melhor não publicar era tê-la "exposto demais", Rita responderá:

> – Não, não há nada ali que todo mundo já não saiba ou imagine. Eu também não tenho reputação com a qual me preocupar, então…
> – Tanto faz como tanto fez?
> – É, por aí. – Era muita cara de pau duvidar se me importava com a exposição de minha vida. Ah, não, claro que não, pode contar que fui estuprada durante um mês por três brutamontes e acabei grávida de um deles, desesperada para abortar o filho que naquele momento era sentido como um ser abjeto que seria o resultado de tais agressões e deveria morrer antes de viver. Quem liga se uma ninharia dessas vem a público? Cinismo. O nome disso era cinismo.
> – Se você está interessado na minha permissão para a publicação, fique tranquilo, eu dou. Nunca te dei nada mesmo.
> Sim, era isso que ele queria. Nunca esteve interessado no meu trabalho de revisão de texto. Só queria evitar contratempos após a publicação. Melhor assim. Ele publica o livro e eu volto para a rodoviária (Cardoso, 2021, p. 114-115).

A certeza de que teria a permissão de Rita evoca, no seio da relação de ambos, o atravessamento dos interesses de Diego, o qual, numa empreitada de autopromoção, interessa-se mais em colocar-se numa posição de vítima da história da irmã, tal como se, em função dela, as aspirações e os desejos daquele tivessem sido usurpados; e, no outro polo, a história de Rita, que, por causa do selo da loucura, tantas vezes fora silenciada e marginalizada:

> Tomávamos um café reforçado e saíamos para andar; durante o passeio ele me contava sobre um e outro editor, falava sobre aquela escritora interessante ou um professor de Letras, tudo gente que estaria na livraria no dia D. Percebi que seu objetivo era me ensinar algo de etiqueta social […] quando ele disse que íamos sair para comprar roupas novas, tive certeza de que minha presença era uma preocupação para ele. Ele negou, claro.
> – Não estou preocupado com o que vão pensar de você. Tenho orgulho de quem você é e de sua história. Por isso escrevi o livro.
> – O livro não é sobre mim, é sobre como você reagiu a mim (Cardoso, 2021, p. 175-176).

Padilha (2024) hipotetiza que Cardoso, dada a estratégia de não redução de Rita a uma coitada no plano narrativo, "chama atenção antes para a solidão da sobrevivente,

cuja voz denuncia a falta de uma escuta solidária" (p. 246). A isso, acrescentamos uma outra consideração. Rita também não poderia deixar de ser lida a partir da violência de gênero praticada durante a ditadura militar. Embora já tenha Padilha (2024) apontado para isso, gostaríamos de nos deter no modo como o discurso da loucura escalona a manifestação de violência. Não poderíamos deixar de mencionar as contribuições de Maria Amélia de Almeida Teles[4], em *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios* (2017), quando discorre sobre as violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura:

> parte significativa da verdade, de fato, foi trazida à tona devido à vontade e/ou necessidade de sobreviventes e vítimas de tornarem públicas suas histórias silenciadas ao longo de décadas. Ao revelar os crimes como sequestros, torturas, assassinatos e ocultamento de cadáveres, os crimes cometidos pelo emprego da violência de gênero, como os estupros, a violência sexual, os abortamentos forçados, entre outros, coloca-se a necessidade de avanço em direção à compreensão de que devem ser incluídos, de maneira autônoma, os crimes de gênero no rol daqueles considerados como as graves violações de direitos humanos, ou seja, os crimes de lesa-humanidade, portanto, imprescritíveis (Teles, 2017, p. 242).

Enfática na posição segundo a qual "o *modus operandi* do sistema repressivo […] atuou de forma misógina" (2017, p. 242), Teles apresenta uma série de aspectos manifestantes dessa misoginia (abortamentos forçados, estupros, uso de animais vivos em sessões de tortura e a maternidade, por exemplo) para defender a tese de que

> É preciso criar um marco jurídico-legal que reconheça o estrupo e outras violências sexuais como crime independente dos demais crimes cometidos, ainda que todos tenham sido praticados por agentes públicos e, portanto, considerados crimes de lesa-humanidade, o que os torna imprescritíveis. […] Torna-se urgente reconhecer que os danos e violações de direitos humanos cometidos contra as mulheres pela ditadura militar devem ser dimensionados sob a ótica de gênero (Teles, 2017, p. 266).

Próxima desse cenário encontra-se Rita. Presa, torturada, estuprada e engravidada durante o período do cárcere perpetrado por forças repressivas do Estado, o seu relato revela o modo "como sua história foi conspurcada, em proveito da imagem de um autobiografado que usurpa sua condição de vítima [de Rita]" (Padilha, 2024, p. 244), causando na protagonista variadas sensações, especialmente "ao perceber pela primeira vez que estava participando de uma encenação" (Cardoso, 2021, p. 97), na qual

[4] A família Teles (Maria Amélia Teles, César Teles, Janaína Teles, Edson Teles e Crimeia Almeida Teles) tornou-se fundamental no combate ao esquecimento ordenado imposto pelos acordos políticos no fim da ditadura militar ao abrir processo contra o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, que, em 2012, de modo inédito, foi considerado torturador. Lembra Seligmann-Silva (2022): "Apesar de esse processo ter um caráter declaratório e não visar à punição do membro do aparelho de repressão, trata-se sem dúvida, ainda hoje, do maior passo já dado no Brasil, desde a decretação da Lei de Anistia, em direção à busca da justiça" (p. 209).

pouco ou quase nada interessa aos demais atores o testemunho da sobrevivente. Entregue à "loucura" que a aprisiona ao controle narcisista e neurótico do irmão, Rita não deixa de apontar extrema lucidez.

> A clínica era na verdade um hospício. Mas nunca soube se as pessoas chegavam loucas ou ficavam loucas lá. Quem se importa? Alguns internos eram de uma lucidez que beirava a loucura. *Eu comecei a achar que o critério para estar fora de um manicômio era ser louco*. Quanto mais você se comportava de modo verdadeiro, mais te consideravam louco. Isso dependia da capacidade de simulação de cada um. As pessoas que não aguentavam a injustiça, o abuso de poder, as regras descabidas, as convenções impostas, a falta de liberdade, eram loucas. Quem convivia com isso, mesmo que com base no fanatismo religioso, no consumo compulsivo, na depressão controlada com drogas legais, na pedofilia e no silêncio absurdo dos cúmplices, esses eram normais. Talvez esse seja um raciocínio típico de um louco. Não sei (Cardoso, 2021, p. 171, grifos nossos).

Sem se afastar do expediente da ironia, Rita convoca-nos a um lugar de reflexão acerca dos limites por trás de definições de loucura e de sanidade. Para além disso, leva-nos a acompanhar a revolta da personagem com esse irmão que lhe rouba a voz, como "todo um quartel e às vezes homens sem uniforme" (Cardoso, 2021, p. 158) que a "visitaram" ao longo do período em que foi cafetinada pelos militares. Sem exigir "entusiasmo" da parte de Rita, esses homens "faziam o que tinham que fazer" (p. 158):

> Eu ficava ali parada, morrendo, desmaiando, chorando e eles faziam o que tinham que fazer, quando muito tapavam minha boca, talvez incomodados com meu lamento. Às vezes me viravam de costas e fodiam meu cu, os primeiros morri de dor, depois também só a alma doía pelo cu, ele não. Uma dor a menos (Cardoso, 2021, p. 158).

Já nos revelou Teles (2017) que os militares "não aceitavam que as mulheres pudessem exercer livremente o seu direito de escolha, inclusive de lutar contra a ditadura" (p. 253). Por odiarem "as mulheres que fugiam do estereótipo da submissão, da dependência e da incapacidade de tomar decisão" (p. 253), aplicavam, de modo especialmente intenso, às mulheres torturas sexuais, conforme a testemunhada por Rita. Nesse sentido, vista como desajustada e incapaz, resta-lhe a solidão e o silenciamento. "Se esses fatos me compuseram ou se eu os construí, é uma questão que não muda nada, só reafirma a necessidade da medicação. *Quem pode conviver com uma interrogação dessas e ser considerado normal?*" (Cardoso, 2021, p. 142, grifos nossos). É, para nós, a loucura no fio da navalha.

De um lado da navalha, a dor enlouquecedora da presa política. Torturada e estuprada, qual seria o espaço para a sanidade? Haveria sanidade nisso?; do outro, a voz distante e falha de alguém marcado profundamente pela travessia da vida: adicção, tratamento psiquiátrico, internações e falta de liberdade. A partir de um "relato que tenta apagar sua história" (Padilha, 2024, p. 247), acompanhamos Mauro, o qual, em um último encontro com Rita, reforça que, embora tenha lido a autobiografia de Diego, "ainda não li nada sobre sua história" (p. 255). Ainda que Mauro não tenha podido

acompanhar as memórias saltitantes de Rita como nós, os leitores, é nítida a forma como a navalha a cortou, no cerne de sua constituição e de sua formação. Marginalizada pelo escopo do desajuste, por vezes, coube-lhe o estigma e a dor do corte:

> Jogada na cama, sozinha com aquela folha de papel chorei sentido, baixinho, sem esperar consolo ou solução, apenas porque chorar é o último, inesgotável e o mais pessoal dos recursos. Ninguém pode roubar lágrimas. Ajudada pelo *scotch* e pelas lágrimas, tomei dois ou três comprimidos. Adormeci na companhia da dor vivida e da dor que ainda sentia (Cardoso, 2021, p. 142).

conclusão

Depois de tudo tem uma vírgula é um romance que contribui em larga medida para os debates acerca dos horrores do regime militar. O momento atual é oportuníssimo para levar tais discussões a cabo, especialmente em função do recente sucesso de outra obra sobre o mesmo período histórico, o romance, de Marcelo Rubens Paiva, e, agora, filme, *Ainda estou aqui*. O interesse nos dá a esperança de que a sociedade, mesmo não em sua totalidade, esteja atenta aos perigos da defesa de um regime ditatorial. Rita não conseguiu seguir com sua vida e ficou presa a uma realidade em que delírio e lucidez se alternam. Ao final da obra, temos a impressão de que as marcas são tão profundas que a "normalidade" não é uma possibilidade, especialmente para Rita, que vê a balança de sua saúde mental pender para o desequilíbrio e para a ruptura de seu eu de uma vez por todas. A sensação que temos é a de que o trabalho iniciado no passado pela ditadura tem sua conclusão nas últimas páginas do livro, levando-nos a ver Rita quase como o muçulmano de que nos fala Primo Levi, os que submergiram, as testemunhas integrais (2016, p. 72), aqueles que foram gradualmente privados de sua essência intelectual, psicológica e moral, até serem completamente apagados.

referências bibliográficas

CARDOSO, Elizabeth. *Depois de tudo tem uma vírgula*. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

CYTRYNOWICZ, Roney. Memória e História do Holocausto: diálogo e ruptura. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. v. 1, p. 125-140.

FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensino. In: NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 13–71.

FOUCAULT, Michel. *Loucura, linguagem, literatura*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Ubu, 2021. [recurso eletrônico].

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 133-149.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 123-132.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

PADILHA, Fabíola. Entre bitucas e palavras: relato de uma sobrevivente em *Depois de tudo tem uma vírgula*, de Elizabeth Cardoso. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia M. de; CORREIA, Éverton Barbosa; CARNEIRO, Flávio (org.). *De Antônio Vieira aos contemporâneos: reflexões sobre literatura e cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Programa de Pós-Graduação em Letras-UERJ, 2024. p. 237-251.

SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André Du Rap). *Prosa sobre prosa*: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções. Vitória: Edufes, 2013. p. 299-319.

SANTOS, Núbia Silva dos. A lírica testemunhal de Pedro Tierra: O canto da resistência e da esperança em poemas do povo da noite. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 2018, Uberlândia. *Anais eletrônicos do Congresso Internacional Abralic 2018*. Uberlândia, 2018. v. 2. p. 2767-2778. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/10479. Acesso em: 30 dez. 2024.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. O testemunho em três vozes: testis, superstes e arbiter. *Literatura e Autoritarismo*, [S. l.], n. 33, 2019. DOI: 10.5902/1679849X35461. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/35461. Acesso em: 27 jan. 2025.

SARMENTO-PANTOJA, Augusto. Entre frestas: considerações sobre o teor ficcional, o teor de verdade e o teor testemunhal. *Moara*, Belém, v. 2, p. 112-139, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/10479. Acesso em: 30 dez. 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, memória, literatura*: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Violações dos direitos humanos das mulheres na ditadura. In: TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*. São Paulo: Editora Alameda, 2017. p. 241-273. [recurso eletrônico].

TIERRA, Pedro. *Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo*. São Paulo: Autonomia Literária, 2019. Edição do Kindle.


entre
vista

Entrevista com Jean Pierre Chauvin
Interview with professor Jean Pierre Chauvin
Bruno Vitorino
ORCiD: https://orcid.org/0009-0001-0276-0244
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7829742672732945
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239488
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/239488
Recebido em: 24/07/2024. Aprovado em: 24/07/2024.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, SP, n. 26, jul./dez., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
VITORINO, Bruno. Entrevista com o professor Jean Pierre Chauvin. *Opiniães*, São Paulo, SP, n. 26, jan./jun., 2025, p. 26 -2 3. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239488. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/239488. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

entrevista com jean pierre chauvin

Interview with professor Jean Pierre Chauvin

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239488

Bruno Costa Vitorino[1]
Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0009-0001-0276-0244
http://lattes.cnpq.br/7829742672732945
brunovitorino@usp.br

[1] Graduado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

Resumo
Entrevista com o Jean Pierre Chauvin.

Palavras-chave
Figurações da loucura, Jean Pierre Chauvin, Literatura.

Abstract
Interview with Jean Pierre Chauvin.

Keywords
Figurations of madness, Jean Pierre Chauvin, Literature.

apresentação

O professor Jean Pierre Chauvin é associado do Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP), onde pesquisa e leciona sobre Cultura e Literatura Brasileira. Na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), atua como orientador no Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, contribuindo para a formação de novos pesquisadores. No segundo semestre de 2025, ele ministrará, na FFLCH, a disciplina *Figurações literárias da loucura*, em parceria com Marcelo Lachat.

Esta entrevista, concedida a Bruno Vitorino, complementa o dossiê do número 26 da Revista Opiniães, *Loucuras à margem: figurações do sujeito considerado louco na Literatura Brasileira.*

entrevista

É muito oportuno que a oferta da disciplina "Figurações literárias da loucura" tenha coincidido com o lançamento desta edição, no segundo semestre de 2025. Especialmente porque converge também com a tentativa de pensar a loucura na literatura pelo viés social. Na ementa do curso, vocês escreveram que "a disciplina pretende discutir as várias acepções da loucura: a conotação moral, a percepção clínica, a dimensão social". Considerando essas três acepções, como surgiu a ideia da disciplina e por que decidiram seguir por esse caminho mais multidisciplinar?

Fazia alguns anos que Marcelo Lachat e eu pensávamos em trabalhar com esse assunto, por sinal tão fascinante e complexo. Estudar a figuração da loucura está em nosso horizonte há muito mais tempo, se levarmos em conta os temas que orbitamos desde a época em que éramos alunos de pós-graduação. Isso constitui outro fator interessante, pois sugere que persistir em pesquisar (e tentar dizer algo sobre) determinados assuntos pode ser algo frutífero, tanto para o professor quanto para eventuais interessados em acompanhar as aulas. Recebemos o convite para esta entrevista com grata surpresa, pois além de reforçarmos o diálogo com a equipe da revista Opiniães, somos estimulados a discorrer mais longamente sobre os motivos que nos levaram a propor uma disciplina de pós-graduação com essa abordagem, como você ressalta, de caráter multidisciplinar. Poderíamos antecipar que, durante as aulas, adotaremos não apenas o viés sociológico (mais evidente, em razão do tema e do período em que as obras se situam), mas também as lições da análise do discurso, da estilística e, claro, da retórica – arte com que Marcelo e eu temos grande afinidade. Creio que foi justamente por levarmos em conta a historicidade da loucura que essas três dimensões logo despontaram.

O tema desta edição da Opiniães contempla um "louco" muito específico, que é o sujeito marginalizado em decorrência de sua suposta anomalia. "Suposta" porque os diagnósticos se dão em relações de poder em que uma autoridade decide se alguém é ou não louco, sendo o melhor exemplo a histeria, entendida como uma condição feminina. Especialmente dentro do recorte que pensaram para a disciplina (literatura lusófona produzida entre 1878 e 1979), embora outros também sejam possíveis, como vocês pensam relações entre loucura e poder na literatura?

Começo com uma pergunta: o que é estar à margem? Como saber se estamos, ou não, à margem de um coletivo, de um grupo, de um sistema? Quando lemos os trabalhos de Erving Goffman (Manicômios, Prisões e Conventos), Michel Foucault (História da Loucura/Vigiar e Punir), Joel Birman (Mal-Estar na Atualidade), dentre tantos outros estudiosos da loucura, encontramos diversas maneiras de abordar o tema. Não há dúvida de que o diagnóstico que determina a razão e a des-razão (o centro e a margem) envolve algum tipo de relativo saber, de controle e, comumente, de exclusão. Na célebre aula que Foucault ministrou no Collège de France em 1970 (publicada como A Ordem do Discurso), o filósofo enfatiza que a instituição costuma estar em posição assimétrica em relação ao desejo dos sujeitos. Ele também ensina que a interdição pode ser produzida mediante a imposição de uma fala e o consequente silenciamento das outras vozes. Diagnosticar a loucura também pode ser um modo de apartar os indivíduos considerados indesejáveis. Nosso senso comum reproduz fórmulas dessa feição cotidianamente, não é mesmo? Quando discordamos veementemente de alguém, costumamos descrevê-lo(a) como excêntrico(a), histérico(a), ou desprovido(a) de razão – dentre outras formas de tratamento pouco ou nada lisonjeiro. O tema da loucura passa, necessariamente, pela alteridade, ou seja, pelo modo como lidamos conosco e com a interferência do outro. Na História da Histeria, Etienne Trillat não só refaz o percurso histórico da loucura – representada nos diálogos, tratados, cartas e poemas desde a Antiguidade greco-latina – mas problematiza as acepções que o termo acumulou. Até recentemente, o fator moral era considerado como uma das réguas do comportamento (bom ou mau; adequado ou inadequado etc.). Nas literaturas portuguesa e brasileira, frequentemente o louco é o sujeito que diz verdades por estar fora do eixo. Personagens ou narradores considerados loucos despontam outra questão que ultrapassa os limites da arte literária, a começar por detectarmos até que ponto o leitor adere ao juízo de valor habilmente fabricado pelo autor de uma obra de ficção.

Numa linha semelhante à pergunta anterior, em muitas obras de ficção, a loucura de uma personagem decorre de uma experiência traumática de violência. O modo como essa loucura é tratada diz muito sobre como outras personagens lidam com essas violências, enfrentando ou defendendo os agressores, ou somente se omitindo. Como vocês entendem esse vínculo entre loucura e violência na literatura?

Bem observado. Obviamente, o fato de não termos habilitação para emitir diagnósticos, menos ainda para atuar clinicamente, limita nossa intervenção mais vertical. De todo modo, seria uma grande irresponsabilidade oferecer diagnósticos, ainda que provisórios – ademais com propósito moral/corretivo – a partir da caracterização de narradores e personagens. Entretanto, como leitores de obras literárias e filosóficas, mas também de relatos clínicos e ensaios sobre psicanálise, podemos sugerir hipóteses no âmbito da análise e interpretação textual. De minha parte, a intenção maior não está em classificar narradores e personagens de acordo com seu suposto grau de (a)normalidade, mas em investigar de que forma essas mesmas criaturas ficcionais são construídas literariamente, graças às habilidades da autora, do escritor. Nesse sentido, o interesse maior está na linguagem empregada pelo romancista; no modo como determinado narrador ou personagem concebe os outros, no plano ficcional; como determinado tipo discursa e age. Creio que é importante nos concentrarmos nessas dimensões relativas ao Eu, quero dizer, ao modo como narradores e personagens interferem nos episódios e reagem aos variados estímulos. Vale lembrar que há várias modalidades de violência,

por exemplo, aquela que uma personagem comete contra si mesma (tanto emocional, quanto psicologicamente). Há numerosas formas de sabotagem que nascem do conflito entre o desejo e a autocensura, também.

A disciplina cobre um século inteiro de obras literárias. Apesar da maioria das narrativas serem de autores brasileiros, no conteúdo do curso consta uma aula dedicada a Fernando Pessoa. Essa variedade parece confirmar que se trata de figurações da loucura, no plural. No entendimento de vocês, como essas figurações se transformam, ou melhor, se distinguem no tempo, no espaço e na forma? Em outras palavras, quais diferenças (se existem) situam a loucura na literatura do começo e do fim desse século? Do Brasil e de Portugal? Em prosa e em verso?

Veja que curioso: um século parece muito tempo, mas é pouco, do ponto de vista histórico. Ficamos em dúvida se aumentaríamos o arco temporal e espacial de autores e obras. Então, foi preciso tomar decisões mais pragmáticas, o que nem sempre assegura a certeza de que esse seja o melhor alvitre. O primeiro critério considerado foi o idioma. Por atuarmos com obras literárias de Portugal e do Brasil, e por atuarmos em um programa de pós-graduação que prevê o estudo de literaturas em língua portuguesa, supusemos que os alunos que porventura se inscrevessem na disciplina também estudariam obras nesse idioma. Inicialmente, consideramos abordar outros títulos; mas recorrer a traduções (ainda que muito competentes e bem-feitas) poderia render uma leitura já mediada pela "recriação" dos tradutores. A título de comparação, Magdá, protagonista do romance O Homem (1887), de Aluísio Azevedo, é diagnosticada – no plano diegético – como histérica. Essa classificação não daria conta de outro personagem que escala uma árvore e lá permanece, como descrito por Guimarães Rosa no conto "Darandina", de Primeiras Estórias (1962). Tanto a personagem inventada por Azevedo quanto o sujeito criado por Rosa não guardam relação imediata com o relato pessoal de Lima Barreto, enquanto esteve internado no manicômio. Já Fernando Pessoa aborda a loucura de uma perspectiva mais filosófica, por assim dizer. Um pouco antes dele, ou seja, durante o século XIX, era recorrente o diagnóstico moralizante da loucura: muitas vezes, o laudo médico estava ligado a hipóteses sobre a conduta moralmente (in)adequada dos pacientes.

Muitos pensadores do final do século XX, como Michel Foucault e Giles Deleuze, e do começo do século XXI, como Judith Butler e Paul B. Preciado, pensaram na loucura como contraponto aos projetos de sujeito impostos pelo patriarcado e pelo capitalismo. Levando em conta os indivíduos que se adequam aos projetos de sujeito como "normais", o que as "figurações literárias da loucura" das obras trabalhadas na disciplina dizem sobre os discursos normativos expressos na literatura? Elas os combatem ou os reforçam?

Não há dúvida de que o patriarcado se pauta pela violência, melhor dizendo, por diversas formas de violência (física, verbal, simbólica, espacial, social...). Aqui entraria uma extensa lista de práticas abusivas, conduzidas em nome de certos preconceitos relacionados ao gênero, quase sempre atrelados a concepções assimétricas entre uns e outras; aqueles e aquelas. Entretanto, há que levar em contar o que os juristas e os pensadores chamam, hoje, de interseccionalidade, o que implica não desprezar o fato de que as diferenças que envolvem gênero, raça, credo, dentre outras tantas, passam (e são

atravessadas) pela questão social. Saindo um pouco da abordagem eminentemente literária, o que dizer de um tipo cioso por se enquadrar na categoria de *red pill* ou de *incell*? Representantes desses grupos, potencializados em parte pelo grande (e minúsculo) mundinho cibernético, confundem o desejável diálogo (inclusive sobre as diferenças e complementaridades) com a (i)lógica da competição. Eles demonstram incapacidade em conceber as relações eróticoafetivas como fruto do consenso e do acordo possível. Por se respaldarem em ressentimentos de toda ordem, eu arriscaria sugerir que esses traços de comportamento derivam da lógica utilitária, concorrencial e anti-solidária, prevista no sistema (político/monetário/social/cultural) em que infravivemos. Noam Chomsky alerta, há décadas, para a sobredeterminação do lucro sobre as relações humanas. Há pelo menos quarenta anos, o capitalismo deixou de ser liberal e supostamente moderado. Em nosso país, como bem sabemos, o pouco que sobrou do *welfare state* é combatido como se fosse sintoma de comunismo, desde muito antes da ditadura militar (1964 a 1985). Nas obras que elencamos, a discussão não passa exclusivamente pela convergência entre a normalização/normativização e a identidade das personagens. Evidentemente, há narrativas em que isso está parcialmente sugerido. A questão é que se torna mais fácil detectar essa sanha – que distingue loucos de normais/excêntricos de centrados/convenientes de inconvenientes/comedidos de descontrolados – nas obras que mais se distanciam de nosso tempo. Embora os títulos abordados sejam relativamente recentes, há que se recordar que as ações de um personagem como Simão Bacamarte, o médico inventado por Machado na novela "O Alienista" (1882), estão lá também para parodiar o discurso vigente durante o final do século XIX. Ao mesmo tempo, a novela poderia ser interpretada como alegoria dos movimentos insurrecionais que sacudiram a capitania de Minas Gerais em 1789, mas também perturbaram a ordem (de quem? para quem?) vigente na Corte e nas Províncias, durante o Primeiro e o Segundo Impérios. Ou seja, várias questões podem ser investigadas simultaneamente. É justamente essa multiplicidade de aproximações do texto literário que ilustra o potencial embutido na leitura e discussão sobre essas obras.

Entrevista com o escritor Marcelino Freire
Interview with writer Marcelino Freire
Fernando Rodrigues da Costa
ORCiD: https://orcid.org/0000-0001-9796-9763
Lattes: https://lattes.cnpq.br/3433143199009449
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239382
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/239382
Recebido em: 21/07/2025. Aprovado em: 21/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, SP, n. 26, jul./dez., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
COSTA, Fernando Rodrigues Costa. Entrevista com o escritor Marcelino Freire. *Opiniães*, São Paulo, SP, n. 26, jan./jun., 2025, p. 2 4-2 0. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239382. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/239382. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

entrevista com o escritor marcelino freire

Interview with writer Marcelino Freire

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.239382

Fernando Rodrigues da Costa[1]
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0000-0001-9796-9763
https://lattes.cnpq.br/3433143199009449
fernando.rodrigues.costa@usp.br

[1] Doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.

apresentação

Marcelino Freire é escritor de ouvido atento e palavra afiada. Palavra migratória e retirante, como ele mesmo nos disse. Nascido em Pernambuco, mais precisamente em Sertânia, Marcelino é sujeito em trânsito, em constante ação e transformação. Suas obras refletem o deslocamento, o movimento e as andanças do brasileiro que é cidade e é sertão, é agreste e concreto. Assim como na música usa-se a expressão "tocar de ouvido", podemos pensar também na existência das várias "escritas de ouvido", ou seja, as literaturas advindas dos ruídos sertanejos, dos cotidianos, do corpo, do grito, das poesias, das cantigas, do teatro, das rezas e gírias, dos ditados e provérbios, dos raps e repentes, das conversas e escutas, enfim, da vida. Marcelino é tudo isso e muito mais. Nesta entrevista especial, o escritor nos contou um pouco das primeiras vivências captadas pelo ouvido, depois o contato com os poemas de Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Solano Trindade, Augusto dos Anjos e a chegada na prosa por meio da leitura de Graciliano Ramos. Dividiu também sua trajetória em São Paulo: a vida cultural, os trabalhos, os lançamentos, os textos que ganharam forma nas mãos de tantos leitores, alguns títulos emblemáticos como *Angu de Sangue* (2000), *BaléRalé* (2003), *Contos Negreiros* (2005), *Nossos ossos* (2013) e o mais recente, intitulado *Escalavra* (2024). Além disso, relembrou da leitura atenta feita pelo crítico e professor João Alexandre Barbosa, incentivador dos primeiros tempos e que abriu as portas para a prosa freiriana. Neste diálogo, abordamos ainda as questões da loucura na literatura brasileira, as maneiras como esse tema reverberou nos autores de diferentes épocas e apareceu em sua própria escrita. Uma conversa enriquecedora e que você pode conferir agora na Opiniães.

entrevista

Primeiramente, nós da Revista Opiniães gostaríamos de agradecer a gentileza em aceitar o convite para esta entrevista. Você é um autor que já tem uma longa trajetória no meio literário e cultural, promovendo cursos, debates, palestras e diversos encontros. Poderíamos começar falando sobre o seu envolvimento com a literatura, as primeiras leituras e depois o caminho que você trilhou na criação de suas obras.

Esse envolver-se vem lá de Sertânia, Pernambuco. Desde pequeno, o ouvido atento aos sons da casa, às ladainhas. Não havia leitores, assim, de livros em minha família. Havia leitores e leitoras do chão, dos passarinhos, dos rastros, dos galhos. Uma oralidade muito forte. Uma cantilena. Um barulho, um gemido. Carrego um trauma sonoro comigo. Meu ouvido reconhece lamúrias semelhantes. Minha mãe queria sair de Sertânia. E saímos. Ela queria que a gente estudasse. Fomos para Paulo Afonso na Bahia. Depois cheguei ao Recife com oito anos de idade. O primeiro poeta que li, aos nove anos, foi Manuel Bandeira. Passei um tempo agarrado ao Manuel. Vieram outros: Cecília Meirelles, Augusto dos Anjos, Solano Trindade. Graciliano Ramos foi o primeiro prosador que li. Daí fui querendo fazer parte daquele mundo. Fiz teatro também a partir dos nove anos. Fiz até os 19 anos. Teatro e poesia construíram minha escrita. E os ruídos sertanejos sempre me acompanhando. Meu primeiro livro foi independente, lançado no ano de 1995. Eu já morando em São Paulo. No entanto, o livro que me lançou para valer no meio literário foi o "Angu de Sangue", publicado pela Ateliê Editorial no ano 2000. À época, reconheceram nesse livro os motes dos quais

estou falando aqui, esse meu jeito de ciscar com as palavras, esse Sertão que carrego comigo, entre as minhas frases. O crítico João Alexandre Barbosa foi quem abriu as portas para a minha prosa, ele, hoje, o nome que batiza a livraria da USP. Ele me indicou para a Ateliê Editorial. "Marcelino, você tem um chão". Ele me fez enxergar meus pés, meus passos.

Muitos de seus trabalhos abordam o deslocamento, a espoliação e a exclusão social. Como você percebe estes temas, fundamentais quando se fala em literatura brasileira, e como eles são refletidos na sua escrita?
Minha palavra é migratória, é retirante. Como eu disse acima, morei em Paulo Afonso, depois no Recife. Em São Paulo estou desde 1991. Andei pisando em muitos lugares. Minhas palavras fazem esse ziguezague. Elas não estão no mesmo lugar nunca. Pode notar essa coisa de palavra dentro de palavra: o "Angu" dentro da palavra "Sangue" no meu "Angu de Sangue". E o "Ossos" dentro do "Nossos" no romance "Nossos Ossos". O meu livro "BaléRalé" também tem essa ferida concretista. Porque, repito, eu tenho uma alma extraviada. Vim do Nordeste e o Nordeste está sempre comigo. É uma cantoria o que eu escrevo. E tem muita queixa nessa cantoria. Eu escrevo para me vingar. E não faltam motivos para vingança. O que escrevo é político, sim. Meu olho é afetado pelo que está aí, faz tempo. Eu grito com meus personagens. Eu dou vexame ao lado deles. Sei bem a precariedade em que vivi. E essa precariedade está na vida de meus personagens. Grito por respeito. Reclamo por uma chance. Meu texto clama por justiça. Busco a relevância no que escrevo. Mesmo quando crio um evento como a Balada Literária, que acontece anualmente desde 2006. É meu desejo interferir no destino das coisas. Atuar para mudar. Minha palavra é essa batalha. Do contrário, por que escrever se não se tem o que dizer, não se tem o que expurgar?

A loucura é um tema que foi abordado por autores como Lima Barreto, Machado de Assis, entre tantos outros. Por que esse assunto é tão atraente para a literatura e para as artes de forma geral?
Eita, não sei. Sei que um dos meus livros de cabeça é a "História da Loucura" de Michel Foucault. Tenho aqui em casa o "Panamérica" autografado pelo gênio José Agrippino de Paula. Um dos criadores da Tropicália morreu louco ali em Embu das Artes. Amo a poeta Stela do Patrocínio, Arthur Bispo do Rosário, Maura Lopes Cançado. São nossos coirmãos, coirmãs de teimosia. A teimosia para empunhar a palavra no peito. Eu tenho um conto longo chamado "A Máquina Humana", inédito em livro, em que falo de um irmão meu que era considerado "doido" pelos outros. Sem querer romantizar a "loucura". A loucura é doída, a gente nem imagina o quanto. Mas a gente tem, ao olhar dos outros, uma escolha de vida pela "loucura", pelo que está fora do "normal". Isso já nos dá muitos parentes de afinidades, de eletricidades outras... A loucura é uma eletricidade outra, uma energia da natureza mais inquieta, as ondas do mar quando espumam, as placas tectônicas, o beija-flor faz um movimento tão frenético nas asas, mas ele só quer beijar a flor, porra! Ele está atrás do néctar.

É possível pensar em um paralelo entre arte e loucura?
Eu quando escrevo eu quero enlouquecer a linguagem. Jogar o sistema normativo fora. Norma enlouquece a gente no sentido mau. A "loucura" nos liberta. Eu escrevo para tirar as coisas do lugar. Se a gente deixar, a gente chega à literatura como quem chega a um quartel general, perguntando se pode isso, se pode aquilo. A arte é o terreno total da

experimentação. E só burlando, rompendo para a gente experimentar, chegar a uma outra portinhola de acesso à percepção da vida. Quantos pintores, pintoras, autores, autoras nos jogaram em outra dimensão, fizeram a ponte possível para outros sentidos, outros sentimentos, conhecimentos, direções. Os exemplos são infinitos. Uma tripulação toda de beija-flores.

Na sua visão, a escrita pode ser considerada uma forma de organizar o pensamento frente ao mundo caótico em que vivemos? Qual o poder da literatura, da palavra e da linguagem hoje?

A próxima revolução também será poética. Ninguém quer poesia. O que eles querem, esses regimes totalitários, é o fim da poesia, o assassinato da subjetividade. Daí a poesia sempre à frente, sempre na guerrilha, sempre necessária. No momento de perseguição, de fascismo, de Inteligência Artificial, a poesia ao redor da fogueira é a atitude, é o reservatório amoroso de que precisamos. Não sei se a escrita organiza o pensamento, a escrita oxigena o pensamento, faz rio dentro da gente, desemboca, respira. O nosso corpo funciona melhor, o sangue bombeia fácil. Voar é o que nos põe de pé.

Suas oficinas são procuradas por um público amplo, desde escritores em formação até pessoas que buscam o prazer da escrita literária. Como o fato de escrever pode revelar uma identidade e voz própria? Quando o leitor também se descobre escritor e como é este processo?

Eu pergunto logo de cara quando a pessoa entra na minha oficina: qual a palavra que só você tem? Ou: qual palavra você trouxe para dar para gente? A pessoa fica ali, pensando. Daí descobre que o nome da árvore da infância dela é palavra. O nome da avó dela, o nome da rua antiga, a geografia do seu lugar. Isso é revolucionário. O que eu persigo é um sistema literário que, a todo instante, quer impor palavras na nossa boca. Eu espanto os lugares-comuns, os clichês. Também instigo as pessoas a procurarem saber sobre outras autorias que vieram antes, sobre seus contemporâneos e contemporâneas. Eu digo: façam como Machado de Assis, leiam os seus contemporâneos. Outra: eu incentivo as pessoas a fazerem colagens, trabalharem com outras motivações. A voz vai chegando assim, com esses jogos, vai chegando a partir desse reencontro com o nosso repertório, com a nossa infância, com o nosso quintal, com as nossas questões. Tem gente que chega à minha oficina e só quer publicar, não quer escrever. Tem gente que não quer ler. A gente acaba revelando nelas os leitores e leitoras adormecidos(as). Minhas oficinas são aulas de natação. Baixa, respira, baixa, respira. Ter noção do próprio corpo, ali, na água. Escrever é corporal. É mergulhar fundo. Vai lá às margens do rio. Ali, olha, parceiro(a), tem uma floresta para você conhecer, meter os pés no riacho. O segredo é “inventurar-se”. Escrever é invenção com aventura. Bora embora. Não estamos tão sozinhos(as) como pensamos.



criação literária



a galope

Edmilson Gomes da Silva Junior[1]

Naquele tempo as pessoas pressentiam a chegada da morte com uma precisão espantosa, a ponto de farejar seu cheiro e enxergar com nitidez sua silhueta quando ela se aproximava, silenciosa, de alguém. E assim aconteceu: em poucos dias a casa encheu-se de parentes, bagunçando a rotina sempre marcada por certa tranquilidade que permitia o livre acesso do garoto ao quarto do avô por incontáveis vezes durante o dia, quando bem quisesse.

A entrada do cômodo, sempre facilitada, agora estava vedada e, quando permitida, era dividida com irmãs, filhos e demais parentes do velho homem, vindos de cidades distantes e que não se afastavam por um segundo sequer das proximidades da rede em que ele se encontrava, demonstrando excessivos cuidados às vistas do menino que, agora, sentia-se enciumado dada aquela barreira de estranhos imposta entre ele e o seu avô.

A movimentação na casa era outra agora. Percebia entreolhares dos adultos com feições desenganadas que mudavam bruscamente quando cruzavam os olhos com os seus, ao passar pelos corredores também ouvia orações balbuciadas que deixavam-se notar apenas pelo sutil estalo do debulhar de terços, feito em sintonia com o murmúrio saído dos lábios das velhas que habitavam os cômodos da casa, imóveis, assemelhando-se a corvos na penumbra.

Pai Velho, como todos ali o chamavam, estava fraco, despertando cuidado e constante vigília. Passava o dia inteiro deitado como quem ansiava pela recuperação de uma briga recém arranjada, em que saíra como perdedor e para a qual tivera de entregar parte de sua vitalidade como espólio de recompensa ao vencedor implacável que todos ali sabiam o nome, mas que ninguém ousava sequer sussurrar. Aquela imagem era bastante diferente do habitual, e, por mais que se esforçasse, o garoto não conseguia ligar aquele rosto mórbido que o avô aparentava com o de dias atrás, quando o projetava talvez com o dobro de tamanho e força que realmente possuía.

Até então o tempo que passavam juntos era marcado por horas a fio de conversas e brincadeiras; o garoto enxergava aquela rede desgastada que o avô gentilmente partilhava com ele como se fosse uma extensão do seu afeto – passava a maior parte do tempo sentado em uma de suas beiradas, ouvindo histórias de plantios, presepadas de mocidade, namoros, farras, jogos de sueca e aventuras de caçadas, como na vez em que o avô, sozinho e desarmado, enfrentou uma onça braba no mato ou quando uma caipora açoitou seus cachorros de caça até quase morrerem.

As memórias que o velho contava com tanto gosto e entusiasmo entravam no juízo do garoto e eram imaginadas em tempo real por ambos. A bengala de madeira amarela lustrada que usava era requisitada pelo menino sempre que estavam juntos; nas suas mãos virava um cavalo ágil de corrida com o qual percorria épocas remotas de

[1] Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre em Sociologia pela mesma instituição com período sanduíche na Universidad de Buenos Aires, Argentina. Cineasta e produtor cultural com experiência nas áreas de direção e roteiro cinematográfico. E-mail: junior-cello@hotmail.com Lattes:http://lattes.cnpq.br/6822864775850477 Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1689-3379

façanhas pregressas do avô como se presente estivesse em todas elas. O garoto acreditava em tudo que ele falava, ouvindo atento, palavra por palavra, como se cada uma delas fosse uma pedra preciosa colocada num bornó que poderia ser retirada sempre que quisesse para ser olhada, polida e guardada novamente.

Havia um acordo tácito entre os dois, um mundo inteiro em comum e de usufruto bipartido, habitado apenas por eles, sem que ninguém ao redor suspeitasse nem se desse conta. Quando o menino perdia algum objeto; chinelos, brinquedos ou qualquer outro biringuélo, sempre recorria ao velho que, magicamente, sentado da rede mesmo, girava sua bengala algumas vezes e, dando leves batidas com ela na cabeça da criança, desvendava o paradeiro das coisas perdidas com exatidão tamanha como se ele mesmo as tivesse escondido. Realizava esse ritual sob o acordo de que o rapazote não falasse para ninguém daquela sua habilidade mágica, confiada a ele, o que era consentido e respeitado.

Em certo dia, sentiu um aperto no peito e correu para a casa de seus avós, deparou-se com todos os parentes em volta da rede do velho, entoando uma oração firme e desconhecida até então pelo garoto, misturada com choros e lamúrias. Sentada ao chão, uma das irmãs de seu avô, de cabelos tão brancos quanto os seus, ajudava-o a segurar uma vela acesa enquanto ele dava leves espasmos. Entretanto, o que roubou a atenção do garoto foi a feição do homem; seus olhos azuis estavam arregalados olhando para o vazio, deixando refletir a chama da vela nas suas retinas em um misto de espanto e surpresa. Não havia o que ser explicado ou dito, aquele era o momento da passagem para um outro lugar visto apenas pelo seu avô.

A cena que durou alguns segundos apenas foi interrompida pela fuga do garoto que correu para a sua casa com toda a rapidez que conseguiu, permanecendo deitado, em estado febril e sem falar uma palavra sequer durante o restante do dia. À noite, sua mãe sentou ao seu lado, afagando seus cabelos.

– Zé, tá dormindo? – pergunta a mãe ao garoto que, mesmo acordado, permanece inerte e de costas para ela.

– Oh Zé! Bora levanta rapaz, comer alguma coisa... – Insiste.

– Quero não – diz, suscinto, o menino.

– Nossa morada aqui não é eterna meu filho, ele foi em paz, Tia Lourdes disse que a vela queimou inteirinha até se acabar… – fala a mãe com um semblante triste, mas conformado.

– Pra que aquilo? – indaga, demostrando algum interesse e virando-se para a mãe.

– Pra achar o caminho do canto que ele tá agora. – responde a mãe ainda acarinhando a sua cabeça.

– E se ele quiser voltar pra perto de nós? – interroga novamente, mas sem esperar qualquer resposta, fechando os olhos e dando a conversa por encerrada.

No dia seguinte, arriscou-se, levantara-se da cama e, do jeito mesmo que estava, rumou em direção a casa do avô para acompanhar parte do velório. A situação era inédita para ele, despertando-lhe mais curiosidade que tristeza aparente. Havia um silêncio absoluto na sala interrompido por choros contidos; no centro do cômodo estava uma caixa retangular de madeira, da qual, dada a pequena estatura do garoto, ficava rente aos seus olhos, permitindo que ele visse uma extensão de flores roxas pequenas distribuídas a esmo e alguns feixes de galhos verdes sobrepostos que formavam uma cruz. Em relevo, duas mãos entrelaçadas e, um pouco mais acima, um rosto minúsculo

aparente do qual conseguia ver apenas a silhueta, suficiente entretanto para que reconhecesse, pelos contornos, a face magra do velho.

Percebeu também quatro hastes com velas, circundando o caixão, que mais se pareciam com torres de um castelo antigo, certamente a vela do dia anterior segurada por ele com tanta força, a ponto de quase se esfarelar, não fora suficiente para clarear o caminho de Pai Velho por inteiro, e pensou consigo que, talvez, ela se apagara no trajeto ou ainda que o lugar para onde ele iria seria muito distante, mais distante que as serras onde caçava veados e mocós nas madrugadas, sendo necessário aquelas velas grandes para que conseguisse chegar de forma segura até o destino final, onde encontraria uma rede armada entre dois pés de juazeiro com vista para a Serra do Estrelo, suas terras, de onde poderia ver com facilidade e nitidez tudo o que quisesse, desde pequenos buracos cavados por pebas até ramagens de tingui que poderiam envenenar suas criações de bode. De lá também poderia ver as onças que agora não chegariam mais perto pois seriam abatidas com sua espingarda.

Vira da calçada o cortejo de pessoas se afastando aos poucos, e o caixão lustroso iluminado pelo sol de fim de tarde. Não quis ir ao sepultamento, o que foi consentido pela sua mãe. Preferiu ficar na casa e sentiu um profundo alívio ao ver os cômodos vazios sem ninguém. Na cozinha, tachos grandes de comida. No quarto, a rede esgarçada e velha do avô enrolada e suspensa em um torno na parede. O cheiro do velho ainda permanecia na casa inteira, o que fez o menino pensar que aquilo foi um último presente dado pelo avô apenas para ele. Perambulou por toda a casa pelas horas que se seguiram, aproveitando o silêncio e aspirando a presença etérea e perfumada deixada pelo avô enquanto olhava para a disposição dos móveis e objetos com medo de que um dia eles mudassem… Se fosse possível, permaneceria ali, sozinho na sua companhia, pelo resto da vida.

Naqueles idos o luto era sentido de forma mais compassada; a TV permaneceu desligada por dias, o rádio também se calou e o silêncio habitou a todos ali, beijando as faces opacas de cada um e despedindo-se de forma sutil e desapercebida. O tempo passou e a normalidade fora reposta, mas não sem antes deixar no garoto um sabor novo que até então nunca provara e que desde então jamais o abandonou. Sua garganta agora pigarreava o gosto da melancolia.



sobre o meu pai
{memória & arquivamento}

Fernanda Alves dos Santos[1]

Filho de Francisco e Terezinha, neto de paraibanos e cearenses, nascido no morro da Mangueira e criado na Favela do Jacarezinho. Segundo filho do casal, único sobrevivente. Chiquinho teve que enfrentar o fantasma da irmã, falecida ainda bebê, que assombrava a família, para conseguir trilhar seus passos sem o constante zelo e preocupação da mãe.

Relata que a sua casa na Travessa Esperança, uma das primeiras de alvenaria no Jacarezinho, foi ponto de passagem e de apoio para muitos retirantes nordestinos que se aventuraram no Rio de Janeiro para viver sem a sombra da seca e da fome.

Dos amigos de infância, apenas lembranças. Todos já morreram, de morte matada ou de morte morrida. Uma recordação que tonaliza a pobreza com felicidade era ter que buscar água para abastecer a casa, no pé do morro, perto do trilho do trem. O latão de água na cabeça ia vazio, enchia-se em um cano furado da CEDAE e voltava se esvaziando entre a brincadeira com os amigos. O retorno era certo depois do esporro da mãe.

Os dias de chuva eram marcados por gritos e choro de Terezinha, que implorava para o filho ajudar a segurar o teto de telha. Fazia-se um esforço para sua manutenção contra a força da chuva para garantir mais um dia de teto firme sobre as cabeças.

Na memória também vem lembranças do pai, que trabalhava na fábrica de vidro, saindo do Jacaré pela beira do rio, virando à esquerda. “Bala” vivia para trabalhar e beber, ações disciplinadamente alternadas, para que a primeira ação pudesse sustentar a segunda.

Era um menino pequeno, com catorze anos de idade, aparentava ter nove, com isso ganhava certa proteção entre os amigos. Na escola, já naquela época, observava uma divisão entre os alunos favelados e os que moravam no asfalto. Os problemas intraclasses se resolviam com brigas fora dos muros escolares. Passava seu tempo entre o dever de casa, buscar o pai alcoolizado no Largo do Cruzeiro, assistir os acessos de raiva da mãe e as partidas de futebol com os colegas no Campo do Abóbora.

No campo existia um acordo etário implícito. Se quem estava jogando bola era mais novo do que o time que estava na reserva, precisava ceder o espaço, era uma questão de respeito. A princípio, seguia-se esse protocolo, mas quando o sangue esquentava, Chiquinho e mais quem estivesse a fim de correr depois jogavam garrafões de cinco litros de vinho no campo, então não jogava nem mais novo nem mais velho. Os gritos, ao pisar nos vidros, substituíam o futebol. O campo interditado fazia com que os meninos tivessem que correr e se embrenhar entre os becos labirínticos, pois, quem fosse encontrado, levava uma surra.

A inocência foi se perdendo a partir do momento que seus colegas iam sendo recrutados para os bandos de roubo e tráfico. Sinaliza que sempre houve violência, mas

[1] Fernanda Alves dos Santos é candidata a Ph.D. em Hispanic Language and Literatures na Universidade de Boston (BU), Estados Unidos. Email: fernandaados@gmail.com. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-3755-6016. Lattes: http://lattes.cnpq.br/9927160443160639.

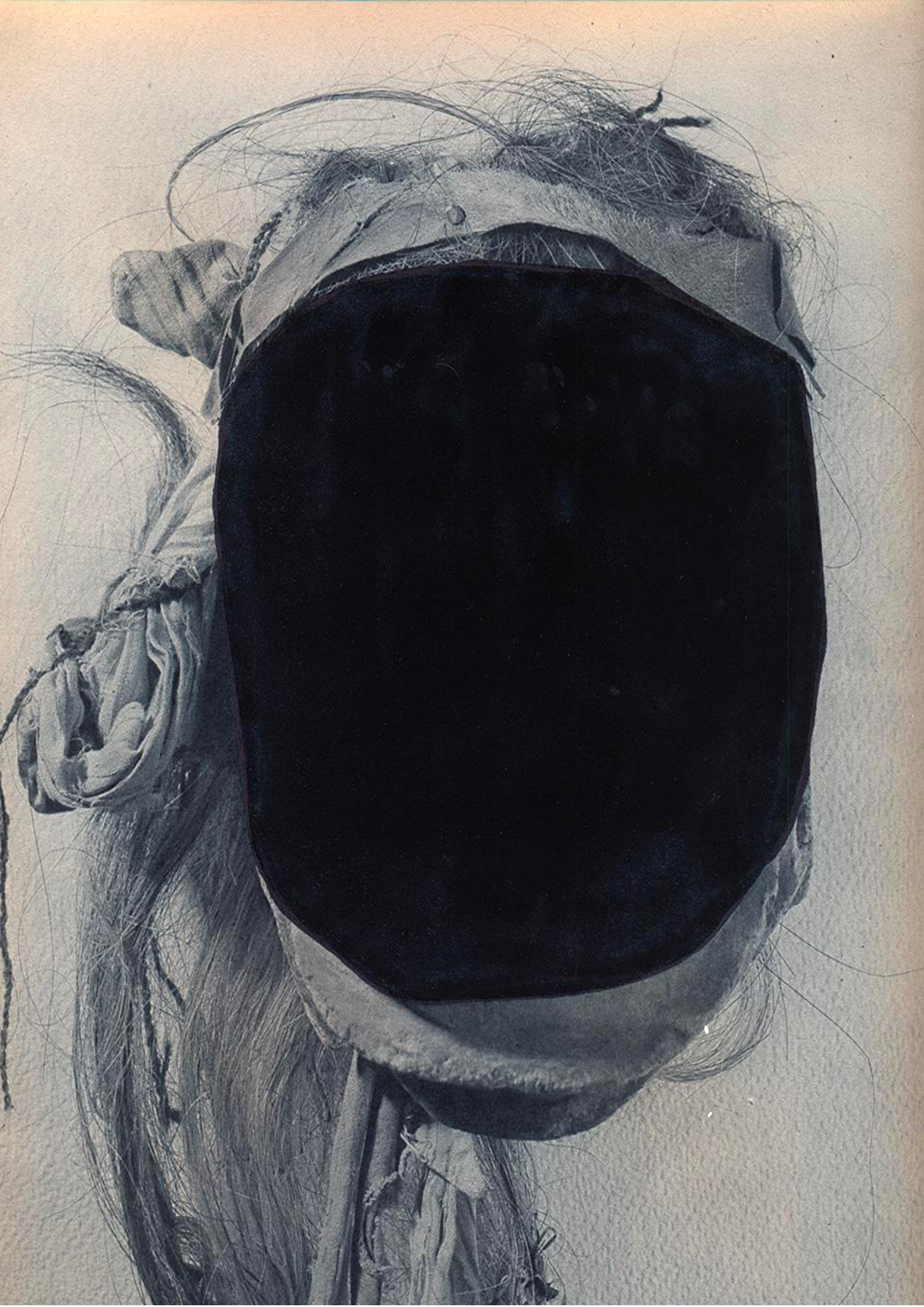
naquela época parecia menos ruim que hoje. Mesmo em outras condições, muitos perderam a vida, antes mesmo de vivê-la.

Tinha forte afinidade com a família da Dona Estelita, eram melhores amigos, para o ciúme da própria mãe. Com a família preta, aprendeu a dançar e a aproveitar o carnaval. Lembra das primeiras saídas do bloco “Aqui não tem mosquito”.

Com a família da dona Dolores, as irmãs de criação, Neusa, Angela e Sônia, que se tornaram madrinhas de suas filhas, muitos anos depois, já vivendo em outro estado.

Dos anjos da guarda, especialista em banguela, Orlando, que o ajudou a conquistar o diploma de nível técnico, responsável por lhe dar oportunidades diferentes das que foram apresentadas aos seus colegas de comunidade.

Tantos anos se passaram, mas a vida no Jacarezinho parece mais recente do que nunca, nas lembranças do meu pai.



no azul da hora

Frederico Tadeu Gondim[1]

Talvez seja este o fim dos sonhos
As Moiras desataram-se
num baile de cinzas pelo céu

Eventualmente as palavras acometerão aos corvos por ato falho
ou hábito de cortar o silêncio com troças de outro mundo, mas
nenhum véu agora será desfeito com a lâmina do bico

Sábias que são, essas aves logo se colocarão a rir
da insensatez que acorrenta as constelações de sonoridades
pulverizadas num estrondoso segundo circense

Logo as sábias aves se cansarão da parvalhice do outro mundo,
voltarão a cantarolar suas fantasmagorias para os seus
Abrir os frutos com a lâmina, cortar o céu
e a Terra realinhada ao que lhe faz dançar por mares de silêncio

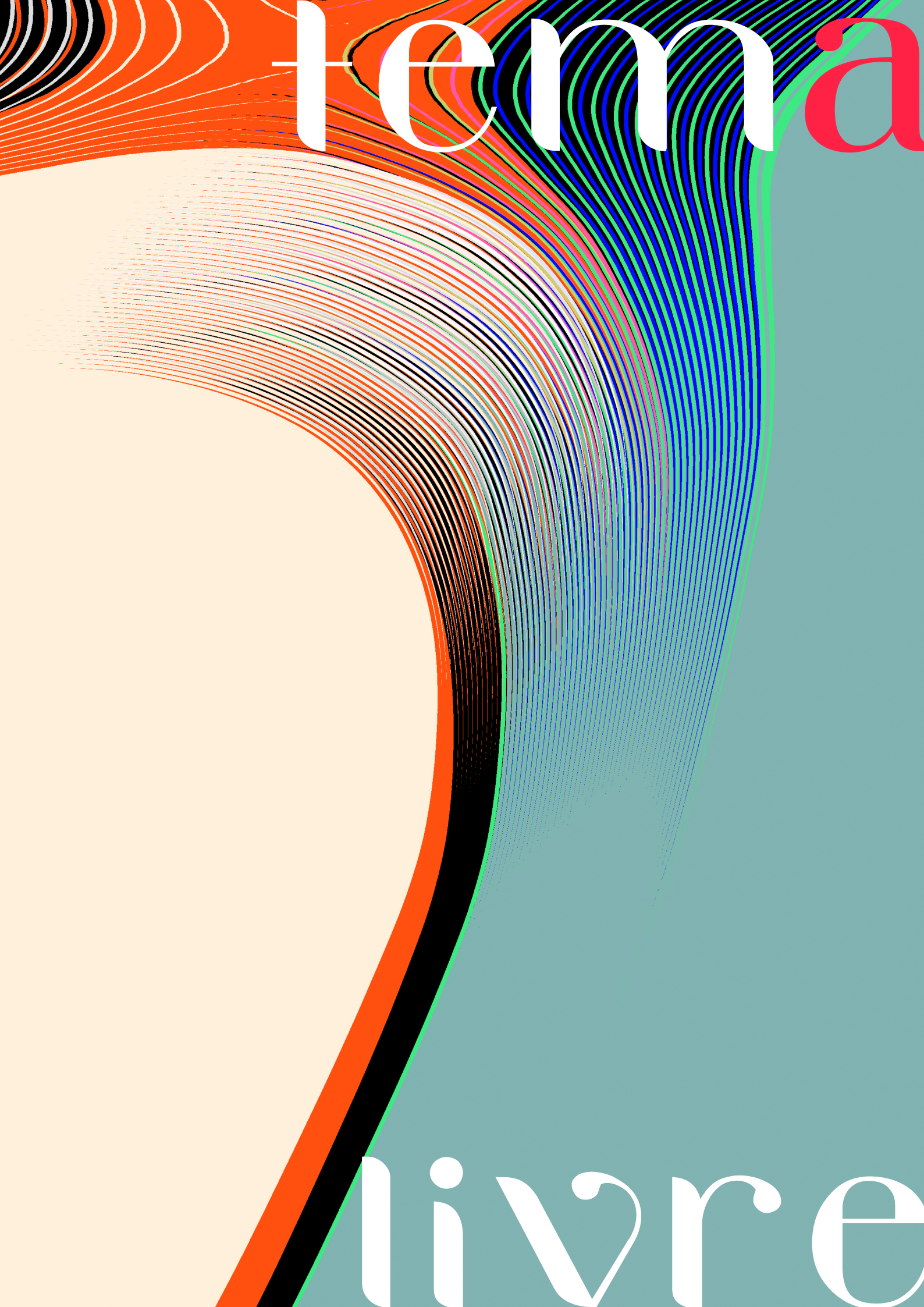
Equinócios
Solstícios e a sós,
deixarão de saber estas aves
das palavras e véus

Escuridões
Claridades e em coro,
saberão pela certeza dos sonhos:
o lado de lá é o lado de cá
e o lado de cá é o lado de lá

[1]Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História, na Universidade Federal de Goiás (PPGH/UFG). Bolsista CAPES. Autor do livro "Restou à pele se desprender" (negalilu editora, 2024). E-mail: fredericotdg@gmail.com; Lattes: http://lattes.cnpq.br/9126530307046079; ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1223-7825



tema



livre

Vencer por WO: notas para a herança em "Glória", de Victor Heringer
Winning by a Walkover: Notes on Inheritance in "Glória", by Victor Heringer
Fabio Pomponio Saldanha
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-8655-1334
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1926147719855869
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233345
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233345
Recebido em: 28/01/2025. Aprovado em: 26/06/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino, Thiago Ernesto Castro.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, SP, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SALDANHA, Fabio Pomponio. Vencer por WO: notas para a herança em "Glória", de Victor Heringer . *Opiniães*, São Paulo, SP, n. 26, jan./jun., 2025, p. 291-31. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233345. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233345. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

vencer por wo: notas para a herança em *glória*, de victor heringer

Winning by a Walkover: Notes on Inheritance in "Glória", by Victor Heringer

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233345

Fabio Pomponio Saldanha[1]
https://orcid.org/0000-0002-8655-1334
http://lattes.cnpq.br/1926147719855869
fabio.saldanha@usp.br

[1] Doutorande no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), na Universidade de São Paulo (USP), com financiamento concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2022/15480-7. Tem graduação em Letras (Português-Japonês) pela mesma Universidade.

Resumo
Preocupando-se com o que um texto pode performar a partir de sua inteireza escrita, o trabalho relê passagens e evoluções espaço-temporais em *Glória*, de Victor Heringer, para chegar à conclusão segundo a qual o movimento textual exige uma inscrição da categoria do leitor em sua composição, para além de um entendimento de usos da ironia, da comicidade, entre outras figuras destacadas por parte de sua fortuna crítica. Esse problema, o da fortuna, se torna o ponto de parada neste exercício desconstrutivo, ao repensar a categoria do contemporâneo e da melancolia da análise de seu próprio tempo (pela ausência de fortuna crítica) apresentada como questão para parte dos textos relidos, para também ver *Glória* como um livro que é, ao mesmo tempo, uma leitura da herança e a herança em si.

Palavras-chave
Victor Heringer. Desconstrução. Herança.

Abstract
Concerned with what a text can perform from its written entirety, the paper re-reads passages and spatio-temporal evolutions on *Glória*, by Victor Heringer, to reach the conclusion that the textual movement requires an inscription of the category of the reader in its composition, in addition to an understanding of the uses of irony, comicality, among other figures highlighted by part of its critical fortune. This problem, that of the critical fortune, becomes the stopping point in this deconstructive exercise, by rethinking the category of the contemporary and the melancholy of the analysis of its own time (due to the lack of critical fortune) presented as a question for part of the texts the paper rereads, in order to also see *Glória* as a book that is, at the same time, a reading of the inheritance and the inheritance itself.

Keywords
Victor Heringer. Deconstruction. Inheritance.

> Bem-aventurado aquele que não fosse nocauteado no primeiro soco, que em geral é um amor de adolescência não correspondido ou um constrangimento público. Depois que absorvessem a primeira pancada e ficassem de pé, o combate seria mais fácil, mas mais sangrento. Anos e décadas estudando o adversário, desferindo golpes ridículos e recebendo as notícias mais aterradoras, as tristezas mais injustificadas, as humilhações desnecessárias. Uma surra vitalícia. O mundo, profissional acostumado à violência, é covarde, mas não destrói de uma só vez. Vai matando aos poucos, soco a soco, rasteira a rasteira, cicatriz a cicatriz. É a lei da autoconservação, d. Noemi explicou a Conceição: para vencer por mérito, por nocaute e não por cansaço, o mundo teria que preparar um golpe tão monstruoso que seria preciso abrir a própria guarda. O mundo não é de baixar a guarda; só gosta de hematomas nos outros.
>
> *Victor Heringer, Glória*[2]

introdução

Romance de estreia, com suas quase trezentas páginas, *Glória* ganha destaque no cenário literário carioca a ponto de garantir ao autor um segundo lugar no Jabuti de 2013. Vendido com edição comemorativa em capa dura pela editora 7Letras, com posterior republicação em 2018 na migração para a Companhia das Letras, o espólio de Victor Heringer ganha não só uma repaginação, mas todo um projeto artístico que vai desde a composição das capas, todas assinadas por Mateus Valadares, até a padronização da foto do autor, feita em seu primeiro *photoshoot* para uma orelha em 2016. O segundo romance, *O amor dos homens avulsos* (2016), causou tamanha comoção que se transformou em objeto de desejo muito antes de seu próprio lançamento. Os volumes subsequentes publicados pela mesma editora, no entanto, já se enquadram na categoria do póstumo: *Vida desinteressante* (2022) e *não sou poeta* (2024) reúnem aquilo a ser construído como os outros gêneros trabalhados pelo já-morto-autor, a crônica e a poesia, aumentando e diversificando o catálogo heringeriano em cores, estampas, gêneros etc.

Glória (2012/2018), no entanto, é o ponto de início, parada e análise deste texto aqui escrito, o tal romance de estreia. A imagem que se desenhou aqui em nosso primeiro parágrafo emula certo discurso que envolve ares de, ao mesmo tempo, estranheza da catapultação daquilo a possivelmente ser chamado de "fenômeno" com a contraposição da figura do gênio.[3] Ambas limitantes, tais imagens e expressões aparecem, às vezes, misturadas pelo gesto melancólico um tanto comum na confusão entre a vida privada e a profissional quando o assunto se torna, mais uma vez, o autor Victor Heringer: desejos de uma vida maior, interpretações com lastreamento de fatos confusos entre a vida privada e a vida público-profissional e, aqui e acolá, lamúrias em torno do que significa pensar o contemporâneo sem a fortuna crítica já disponível,

[2] Victor Heringer, *Glória*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição digital.

[3] Há em *Monsters: a Fan's Dilemma* (2023) um bom diálogo que estamos traçando em torno da teoria da herança com a importância dada a critérios subjetivos de valoração na crítica literária, que utilizaremos de arcabouço teórico futuro. Em forma de resumo, o que Dederer passa a questionar em seu livro é a junção de critérios afetivos que impedem certas releituras de trabalhos de "gênios" (Polanski, Picasso, Allen, Rowling, entre outros) exatamente pelos laços construídos entre fãs-autores extrapolarem os limites do objetivo (que, dificilmente, existe) transformando em dolorosa a tentativa de redistribuição dos critérios de valor quando se descobre algo sobre a vida pessoal dos ídolos (seja a transfobia de Rowling, os abusos de Polanski, Allen e Picasso, entre outros elencados no livro).

tingem a discussão e causam, ao mesmo tempo, expansões e exclusões naquilo que pode ser dito em torno do autor.

Uma olhadela no *Google Scholar*, por exemplo, já nos ajuda a tentar apresentar o que entendemos como uma noção da diferença quantitativa entre os estudos feitos em torno da obra heringeriana que acompanhamos há algum tempo. Dissertações em torno ou do segundo romance, ou em torno do primeiro, assim como artigos produzidos (Barbosa, 2013; Ferreira, Cunha, 2023; Filho, 2019; Fonseca, 2024; Gulicz, 2022; Modesto, 2021; Plato, 2024), valem-se, algumas vezes, do recurso da fala em torno da ausência da fortuna como uma ferramenta, no mínimo, dupla. Mas guardaremos os comentários em torno disso para a última seção do texto. O que se adianta, no entanto, é que concordar ou não com as assertivas em torno desse tipo de ausência não diminui, nem aumenta, a possibilidade de diálogo que alguém, porventura, quiser traçar com tais obras que referenciamos aqui e, de certa maneira, usamos como espelho de resposta.

Tais destaques aqui são colocados como contraditórios por acabarem transferindo outras questões que nos levaram a escrever o texto da forma como ele será aqui apresentado – em partes, fragmentos, tentando destacar algo em certa contramão ao que citamos logo agora:

> Não há uma justificativa muito evidente para essa opção, como uma história situada séculos atrás, um personagem-narrador com um discurso específico ou algo semelhante. É como se Heringer tivesse simplesmente passado todo o romance no Instagram, ou seja, como se imprimisse aquele filtro de foto antiga em imagens com as quais o conteúdo pouco se conecta.
>
> A única saída para entender a opção de Heringer, a meu ver, é pensá-la numa chave irônica, como está sugerido em várias passagens do livro. Nesse caso, o livro se aproximaria de algo como uma estética hipster, entendida como uma reapropriação irônica de formas do passado com o objetivo de criar um efeito de singularidade notadamente indiferente a qualquer ideia de praticidade e economia. É algo semelhante, por exemplo, àqueles que recuperam as bicicletas sem marcha, os suspensórios e as saias armadas, ou aqueles que carregam vitrolas debaixo do braço para lanchonetes e bancos de praça. "Se a ironia é o etos de nosso tempo – e é –, então o hipster é nosso arquétipo do viver irônico", diz Christy Walpole no artigo "Como viver sem ironia", publicado há alguns anos no *New York Time*s (Saramago, 2013, p. 213).[4]

Saramago parece depender, em sua resenha, de teorias tingidas como certezas que circunscreveriam o *futuro* do que poderão ser os estudos em torno do livro de

[4] Vai dizer Walpole (2012, n.p., tradução nossa): "Além disso, os ciclos de nostalgia tornaram-se tão curtos que até tentamos injetar sentimentalismo no momento presente, por exemplo, utilizando certos filtros digitais para 'pré-lavar' as fotografias com uma aura de historicidade. A nostalgia precisa de tempo. Não se pode acelerar uma lembrança significativa." A sobreposição com a ideia de Walpole parece interessante, mas inocula certa forma de ver não os tempos, dos quais temos pouca chance de discordar da importância de se entender os efeitos danosos da nostalgia excessiva e cada vez mais aceleracionista em nossos dias, mas sim do que se pode pensar no livro de Heringer. Chegaremos lá.

Heringer, a partir de um espanto que parece depender de uma leitura sociocultural de sua própria época, como a aposta de Walpole ao caminhar para uma determinação em via de mão única baseando-se em uma concepção em torno do (e não de *um*) "ethos pós-moderno". Um pouco na contramão do dito acima, ou seja, menos do que tentando entender o estilo heringereano a partir da ótica do *hipster* (ou delimitar passado e futuro como uma via, mesmo se de mão-dupla, entendida por *uma* lente), dedicaremo-nos a questões voltadas à forma do romance como um problema da escrita, não do estilo propriamente dito – o qual, após algumas rodadas de releituras, continuamos descrentes da aposta final a partir de uma tentativa de totalização a partir de um tom. Isso, ressaltamos, no entanto, não diminui as possibilidades nem de concordância, nem de discordância, do observável nos textos lidos e citados direta ou indiretamente. Em uma tentativa que se quer matizada, a perspectiva adotada evita (e prefere deixar evidente o possível abuso de voltas) dizer que algo *é ou deixa de ser* subscrito a uma única forma de entendimento, propiciando, ao mesmo tempo pela matização do argumento alheio e da demonstração de nosso ponto de vista, questões que também nos implicam em algo maior do que nossas próprias cabeças, ideias e hipóteses – retornaremos a isso, na última parte do trabalho, em um *link* possível ao trabalho de David Foster Wallace e a questão da herança (ou seja, também um problema da fortuna).

A ironia, talvez, esteja exatamente no domínio da escrita como uma ferramenta, por exemplo, em algo que ainda possa ser chamada de civilização Ocidental, equalizadora de todos os seres, quase como a morte (cf. Heringer, 2024), retirando certas profundidades autodadas pelas personagens em torno da grandeza de sua própria importância no mundo, ou na maneira como veem a construção do nexo entre as causas e as consequências do desenrolar da aventura humana na terra. A voz autoral, nesse caso, do narrador heringeriano em questão, menos estaria se deslocando a um outro tempo e/ou estilística, mas sim, ao inserir a narrativa escrita da forma como melhor escolheu ali, nesse protótipo do que seria seu livro, passa para a posteridade uma história já interpretada, um tanto matizada – e estaríamos lendo, assim, não os fatos como eles se desenrolaram, como se a voz narrativa fosse transparente, mas sim uma interpretação já representada daquilo que de fato teria se passado.

O livro de Heringer aposta, de acordo com a nossa leitura a ser ensaiada aqui, em uma mistura de exercício narratológico e melancólico (ou desgostoso), ao incorporar na narrativa escrita a própria repetição do trabalho de luto "sem finalidade e/ou fim", para podermos chegar, até mesmo, na máxima de que todo o mundo, eventualmente, é um Costa e Oliveira. Tal família, marcada como a gênese da futura epidemia de desgosto, tem seus desfortúnios narrados pelo escritor *Victor Heringer C.O.*,[5] mas, descobrimos no epílogo, nomeado de "Fundo falso", que a grande voz narrativa é, em realidade, Daniel, um dos irmãos Costa e Oliveira (sendo os outros dois Benjamin e Abel) que menos ganha destaque dentro do núcleo principal familiar de tal árvore genealógica, cujos desgraçamentos vão sendo complicados neste livro que figura, ao mesmo tempo, a diversas outras questões voltadas para a escrita. Se acima dissemos que a voz narrativa de Heringer já é também uma interpretação dos fatos, o que pensar, ao final do texto, que lemos, em realidade, a história da história da história, dado que, se Daniel escolhe contar ao amigo o passado/presente dos Costa e Oliveira, também o faz a partir da sua visão de mundo?

[5] O mesmo vai dizer, no epílogo, que o C.O. é inserido em seu nome quase como uma tentativa de dar mais vazão à ideia na qual todos são, eventualmente, um Costa e Oliveira em algum sentido.

É nesse redemoinho de vozes e questões que traremos nossa visão para o romance. Isso porque, aqui, talvez nos valha mais essa apropriação de outras técnicas já utilizadas em algo a ser chamado de cânone, constantemente ensaiada pelo narrador heringeriano, do que uma tentativa de releitura contrastiva com as já disponíveis.[6] Como diria o próprio escritor, diversas vezes em sua narrativa: *paz na terra a todos os seres*.

De modo a nos adiantarmos para eventualmente retrocedermos e cedermos as explicações necessárias para aquilo que aventuramos enquanto hipótese neste texto, buscaremos reler – a partir da construção das narrativas entre os irmãos Costa e Oliveira, seus pais e a teoria do desgosto familiar – como, baseando-se no que eventualmente aconteceu, no desenrolar de fato da história, uma certa acomodação que, a partir da construção de tal história como um livro, tendo como premissa seu suporte escrito, traria consigo certa teoria em volta do ato de escrever como uma possibilidade de descentramento do sujeito. Dessa busca, retira-se, inclusive, a chance de entender tal dinâmica como uma de deveras importância para sujeitos que, conforme se vai percebendo, descrevem-se e acabam vivendo vidas das mais comuns possíveis.

Essa contraposição nos pareceu proveitosa, em nossos exercícios de releitura e reescrita, para que se desestabilize, inclusive, certa construção em torno de qualquer narrativa como (anti-)heroica e, para além, que não ceda a tentativas simplificadoras de que, nos ares vividos a serem chamados de "pós-modernidade", tudo não passaria de um grande exagero de época, uma espécie de tristeza *hipster*/*blasé* com a qual o sujeito pós-moderno seria forçado a (e/ou se regozijasse a) conviver. Ao contrário do dito, esperamos conseguir demonstrar que, a partir da construção da narrativa, a teoria da escrita como simplificação (e exclusão) coloca os Costa e Oliveira não como grandes figuras disponíveis para qualquer tipo de culpabilização dentro do capitalismo tardio como grandes fábricas de *meme*, mas sim uma leitura em cima de uma leitura, visando uma outra saída para tudo isso – para o problema criado pela própria forma de narrar, sendo ela interpelada por tantas vozes narrativas diferentes, em palimpsesto ou não.

Um último adendo, retornando a um ponto apresentado por Saramago em resenha: se Machado de Assis, por exemplo, é uma das grandes vozes a serem tidas como cercadas de decalagens (cf. Schwarz, 2006), a voz de Heringer como desenvolvida em *Glória* não parece distante de tal tentativa, como já fora destacado por Saramago (2013) e aqui citado, por exemplo, ainda que o reforço de Saramago dependa de certa dívida de influência por recuperar, via biografia do autor, o trabalho realizado por Heringer nos manuscritos de Assis na Fundação Casa Rui Barbosa. Retomemos, por exemplo, Walpole (2012, n.p., tradução nossa):

[6] Por exemplo: a introdução com uma espécie de demarcação da escritura do livro com algo fora de si é formulaico de séculos anteriores, como aponta também Saramago (2013). Em exemplos recentes, pensemos na construção baseada em documentos que a narradora de *Um defeito de cor* se utiliza. Em outro ponto, da voz que narra aquilo contado por uma outra voz, há, por exemplo, *No coração das trevas* – ver, inclusive, a dobra interpretativa de Philippe Lacoue-Labarthe (2012) em torno disso para que se possa questionar, também, se ali há um problema de voz, o quanto o ouvido não simularia, por fim, uma espécie de eco transferencial para possíveis desdobramentos no que significaria rever e reler a história europeia como uma fundamentada no próprio eco de suas conquistas coloniais. Voltaremos ao efeito do eco, ainda que de maneira paralela, quando discutirmos propriamente a formulação heringeriana não como uma aposta "irônica" em torno dos dias atuais (Barbosa, 2023; Gulicz, 2022), mas como uma resposta à ironia.

> A partir desta vantagem, a patota irônica aparentemente se encontra num estado confortabilíssimo, sem preocupações [*to brainlessly compliant*]. O viver irônico é um problema de primeiro mundo. Para os relativamente bem educados e com estabilidade financeira, a ironia funciona como um tipo de cartão de crédito cujo pagamento nunca é exigido. Em outras palavras, o *hipster* pode investir tranquilamente em um capital simbólico vazio, sem ter que devolver qualquer centavo de honestidade em cima disso. Ele não tem a posse de nada que possui.

Se considerarmos somente a maneira descrita por Walpole, por exemplo, da circunscrição de certo *modus operandi* da ironia como algo do/no primeiro-mundo, já teríamos problemas em como interpretar *Glória*. Mas, partindo do princípio de dar algum respaldo, por exemplo, para a figura de Machado de Assis (que era alguém, de fato, constantemente citado por Heringer em suas crônicas (Heringer, 2023), talvez os usos e desusos da ironia em países pós-coloniais (ou, na periferia do capitalismo tardio), precisem de certas matizes antes de sua simples adaptação para o uso na análise literária, exigindo certo cuidado ao se considerar o romance heringeriano como escrito com uma linguagem de outra época (Saramago, 2013), irônico (Barbosa, 2023) ou engraçado (Gulicz, 2022). Se a ironia machadiana é pensada como mecanismo de corrosão dos instrumentos e dos ditames do poder (pós-)colonial (i.e., racista), como ressaltou Roberto Schwarz ao longo de sua carreira como crítico marxista da obra machadiana, entender a ironia heringeriana, caso existente, dentro deste paradigma, quiçá, nos exigiria ou certa releitura dos usos da ironia interpretada como figura hoje em dia de falseamento moralista (como em Walpole), ou da tradição herdada e aplicada como certa nos estudos heringerianos atuais. De uma forma ou outra, o problema estaria no *tom*, ou seja, em uma confusão do sentido a partir de uma dicotomia em palimpsesto entre a fala e a escrita (Derrida, 1984; 2014).

Daremos início ao processo de recontar a história do texto, ao mesmo tempo oferecendo nossa interpretação, tentando rastrear a construção das personagens e da narrativa heringeriana a partir de dois pontos: a inserção de uma lógica reprodutiva como uma lógica da escrita, reinterpretando noções confusas de biologia como reprodução de um texto, assim como da passagem de uma história como a passagem de um texto "originário" e as consequências de uma outra forma de reprodução desses mesmos critérios, só que em uma perspectiva que matiza e baliza esses mesmos mecanismos de funcionamento, retirando deles seu jeito autocentrado. As conclusões, como dissemos antes, retomam alguns pontos a partir da comparação dos escritos de David Foster Wallace e seus embates com a teoria da ironia e do bem-viver para podermos repensar questões em torno da própria ideia de fortuna inexistente, quando se pensa o contemporâneo pelas lentes que propiciaremos com nossa leitura de *Glória*.

1. genética

Há uma possibilidade de contaminação prévia entre as formas de ler, escrever e analisar textos literários que passaria por uma tentativa de comparação a um acontecimento envolvendo a seguinte referência, um trecho de *Glória*:

> Segundo suas anotações, baseadas especialmente na obra do monge Mendel, isso [a epidemia de desgosto] estava prestes a acontecer. Caso nenhuma providência fosse tomada, o mundo inteiro se acabaria em suspiros desesperados. Em 2007, quando d. Noemi telefonou no meio da noite para pedir ajuda, d. Letícia ainda não sabia exatamente que tipo de providência seria necessária para impedir que a peste se espalhasse. Por ora, entretinha a vaga ideia messiânica de que só um legítimo Costa e Oliveira (e restavam somente quatro) seria capaz de salvar o mundo da doença, pois veneno com veneno se combate. Mas estava iniciando seus estudos epidemiológicos; era somente questão de tempo, portanto, até chegar a alguma conclusão sólida. O que d. Letícia não poderia prever, talvez em razão da prepotência advinda dos estudos científicos amadores, é que morreria, dois anos mais tarde, do desgosto de não ter concluído nada. No caso do menino, porém, sabia perfeitamente o que fazer (Heringer, 2018, n.p.).

A narrativa principal do livro se dá na construção histórica da herança dos Costa e Oliveira como uma família que, se legítimo o filho, seu destino seria morrer de desgosto. A menção a (Gregor) Mendel ocupa nossa reflexão inicial, para podermos pensar a construção do legado como algo ligado necessariamente à separação e à pureza (racial) como a maneira de invocar a biologia para que se entenda o programa do desgosto como continuação e passagem de programa genético.

"Falsificação deliberada" é o termo com o qual Ronald A. Fisher (1936) adjetiva as descobertas de Mendel em torno da passagem hereditária de características em ervilhas, dividindo os grupos entre dominantes e recessivos, quando de seus experimentos e resultados envolvendo cor, formato, tamanho, entre outras características, das *Pisum sativum*. Alegando que seria impossível chegar a conclusões tão perfeitas para a época de produção dos testes, Fisher alega que Mendel teria adulterado a proporção dos resultados obtidos para melhor adaptar aquilo que de fato existia em sua frente, tendo em mente a pré-existência de uma expectativa de resultados. A hipótese de Fisher então passa por uma reinterpretação, por exemplo, em Hartl e Fairbanks (2007), assim como em Novinski (2004), com as alegações de que, agora com mais tempo e outras ferramentas de teste, na verdade, eram as hipóteses de Fisher em torno dos desvios propositais de Mendel que se encontrariam em falsificação deliberada ou, ao menos, em uma dúvida deliberadamente exposta, de maneira a fazer com que seu ponto fosse o mais correto, não o do movimento "originário" de todas as questões envolvidas.

Mais do que o aprofundamento em torno do número e/ou da proporção 9:3:3:1, tendo como ponto de partida um par heterozigótico para duas características na linhagem base, aquilo que se pode tirar do debate mendeliano, aqui resumido somente de forma exemplificadora de o que significa *interpretar* um resultado, se d. Letícia, uma possível mendeliana no romance de Heringer, prevê a existência de somente quatro Costa e Oliveira a restarem no mundo, além de uma teoria da legitimidade familiar, há o que se pensar em torno da formação da reprodução e da manutenção do código genético como herança inquestionável, que acaba dando curtos-circuitos na tentativa da hermenêutica para se levar a sério a chance de ver uma epidemia de desgosto surgindo em torno da família.

Ao mesmo tempo em que a linhagem familiar seria a responsável pela epidemia mundial de desgosto, graças à transmissão do código genético, algumas das possíveis interpretações em torno das maneiras de tanto ativar tal código, quanto fazê-lo entendido como algo já presente na família, se encontram, por exemplo, em casos como o do pai do núcleo central dos Costa e Oliveira e um de seus filhos, Benjamim. Comparemos o destino dos dois:

> Em 1990, ele leu a obra completa do poeta russo e, no ano seguinte, começou a degringolar. Deixou a barba crescer até a beira do ridículo, emagreceu muito, parou de brincar de Velho Testamento. "É preciso ser bom", dizia aos filhos, repetia aos vizinhos, repetia aos filhos, repetia à mulher. "É preciso ser bom", repetiu durante todo o ano de 1991, solenemente, às vezes só para quebrar um silêncio. Ligava para as tias, coisa que antes não costumava fazer, e recitava versos de Maiakóvski, explicando depois de quem se tratava. Em dezembro, com a dissolução da União Soviética, adotou um novo lema: "Deus, que será de ti quando eu morrer?", e repetia isso sempre que lhe dava na veneta, à mesa do jantar, ao telefone com as tias, na sala de aula. Seus alunos achavam divertidíssimo; alguns deles apareceram no velório. Em 1993, o professor doutor Costa e Oliveira teria votado pela monarquia, mas morreu antes. Antes, foi para o Carnaval fantasiado de fim de mundo. A causa mortis era com certeza a Terça-Feira Gorda, sussurravam algumas das senhoras Costa e Oliveira. Mas ele morreu mesmo foi de Maiakóvski, retrucavam outras. Outras ainda afirmavam com toda a segurança, entre dentes, que o homem tinha era morrido de comunismo. Um desgosto tremendo, o comunismo – e fechavam os olhos, fazendo cara de condolência (Heringer, 2018, n.p.).

> O trabalho de Benjamim, o crítico argumentava, era um híbrido de William-Adolphe Bouguereau e David Hockney, isto é, a cria resultante do cruzamento entre o pop e o erudito, como acontecia com a maioria de seus pares da "geração 10", na qual Benjamim foi involuntariamente encaixado. Para o Reis, a "geração 10" tinha uma só preocupação: lidar com o imenso repertório de obras de arte disponível a qualquer ser humano alfabetizado e com acesso à internet. Pois, se os antigos tiveram o absinto, a heroína e a cocaína, os novíssimos perigavam morrer de overdose de informação. E Benjamim, apesar da sigla com que assinava seus trabalhos (B.A.C.O.), parecia ter a sobriedade necessária para não definhar em meio à orgia de estímulos externos. Não redundaria no sarcasmo – produto do excesso de confiança na memória e no conhecimento – nem em ironia alguma que não fosse a estritamente necessária para a compreensão do que, afinal, era um ser humano (Heringer, 2018, n.p.).

Benjamin conseguira sobreviver ao episódio de desgosto que lhe levara a uma crise prolongada por semanas, a tal crise mencionada na citação que envolve d. Letícia. Já o pai não fora sortudo o suficiente para ter seu caso relido pela tradição da família a

ponto de descobrirem se, se possível, conseguiriam curá-lo do episódio antes do fim fatal. Morrera, portanto, de acordo com a tradição dos desgostosos, de Maiakovski. A história reprodutiva da família Costa e Oliveira só se tornaria possível caso as leis mendelianas se distorcessem ao ponto da distensão, para dizer o mínimo, caso fôssemos seguir como certo o destino de que todo Costa e Oliveira se tornasse, eventualmente, vítima do desgosto.[7]

Outras pontuações possíveis se fariam visíveis a partir da noção na qual seria necessário, pelo raciocínio de d. Letícia, que um Costa e Oliveira legítimo (restando naquele momento somente quatro) pudesse curar o mundo de tal *maladie*: eis o ponto, então, em que precisaríamos de algumas outras traduções possíveis a, ao confundirem noções de biologia, fazerem das contas da mais velha Costa e Oliveira um paradoxo mais instigante que o mendeliano para Fisher. Isso porque a legitimação do futuro messias dependeria exatamente da impossibilidade tornada possível narrada no livro: por seus estudos mendelianos, se a causa do desgosto é genética, há de se considerar algumas variantes possíveis que transformariam a narrativa dos Costa e Oliveira em uma disputa pelo posto da legitimidade – dado que, sem conexões mais diretas entre a formação biológica da família e o que se vê no narrar historiográfico, o que sobra é a dúvida de qual caminho seguir (ou a garantia da falta de fé na esperança da chegada do messias, garantindo mais algumas mortes por desgosto no meio do caminho).

Como determinar, por exemplo, quais seriam os Costa e Oliveira legítimos sem uma observação das categorias dominantes e recessivas em ação? Se a história da família se traduz como tal a partir de um entrecruzamento de pares – sem sabermos se homo/heterozigóticos –, ou em algum momento a história da família passa a ser construída como uma história incestuosa – daí, possivelmente, até mesmo o desgosto poderia ser lido não como destino trágico, mas como herança problemática exatamente pelo casamento na/dentro da família – ou, ainda, independentemente de como se decida qual a posição do desgosto (se dominante, se recessiva), há de se pensar na inevitabilidade do contato com códigos genéticos outros que fariam da contaminação (e a expulsão do desgosto) um fator determinante – e, muito possivelmente, garantido na história.

Se levarmos em consideração o *lado* pelo qual tal gene seria herdado, a herança dos Costa e Oliveira só seria mantida caso o código genético fosse transmitido *como* um texto: ou seja, os herdeiros da família precisariam se reproduzir de forma assexuada, para garantir a não-contaminação do de fora – daí a possibilidade de se pensar na legitimidade como um discurso com ares eugenistas para a manutenção da pureza… Isso porque, se a junção de dois conjuntos de DNA se fundem a partir das suas metades, o produto final deve, ao mesmo tempo, ser uma espécie de alegoria fora do domínio do dialético (Derrida, 2019). A junção de dois DNAs, assim, não reproduz um texto basal sem antes alterá-lo, traduzi-lo e transcrevê-lo sem garantir que A, B ou C fatores estejam presentes por lei e derivação. Logo, d. Letícia, ao tentar pensar a genealogia dos Costa e Oliveira, não o faz, necessariamente, pelo meio biológico – e, se o faz, nos entrega uma trama cujo mecanismo de retradução envolve, necessariamente, um possível rastreamento do incesto (e de uma visão de mundo misógina) a reescrever a história da família.

Tudo o que desenvolvemos em nossa leitura passa pela divisão da forma como a desconstrução, assim como o pensamento, também envolve enquanto performance, tal

[7] Além de ainda termos que levar em consideração, como no romance, que, eventualmente, *todo* mundo tem algo de Costa e Oliveira em si. Ainda mais se tal constatação não fosse minimamente metafórica.

qual um texto, caso assim seja entendido. A misoginia, como aludida, vem da comparação possível em *Lavoura arcaica*, na explicação de Natali (2024, p. 14-15):

> Sabemos como termina, senão por outra fonte, pela *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar, a fantasia da família autossuficiente e o sonho patriarcal da reprodução sem produção (isto é, sem a mulher). No romance, a mãe é uma "protuberância", uma "anomalia" na árvore genealógica e na mesa familiar, gerando frutos duvidosos, em contraste com o tronco paterno, no qual a repetição é bem-sucedida. [...] O governo do espaço social pela lógica da filiação, que busca fixar a reprodução, leva à fantasia do círculo fechado, os herdeiros manifestando sua fidelidade até mesmo quando parecem se afastar do pai: "nunca, nem antes e nem depois de ter partido, eu pensei que pudesse encontrar o que não me davam aqui dentro", diz o filho no romance de Nassar (1997, 160). Contudo, como em "The Masque of the Red Death", virologia em forma de conto publicada por Edgar Allan Poe em 1842 (1978), em *Lavoura arcaica* o desejo de fechamento absoluto da família e do corpo descobre que a casa já está, desde sempre, contaminada.

Logo, se o que se tem é uma leitura de um código em um curto-circuito – que depende, tal qual a hermenêutica, de uma constante renovação de elementos externos para sua manutenção hipotética –, o disponível em *Glória* não é somente a genealogia da família Costa e Oliveira como uma espécie de veneno e remédio para o mundo (o famigerado *pharmakon* em sua mais perfeita aporia), mas uma disputa entre as formas de ler, narrar e se entender como disponíveis desde a primeira frase do livro: "Deus é, era, gago" (Heringer, 2018, n.p.). Benjamin pode servir como entendimento diferente de toda a teoria da tia, assim como da tentativa de defendermos que aqui há uma disputa em torno da explicação, a partir do vocabulário utilizado pelo chefe ao descrever suas obras de arte: em um estado de hibridismo promissor, o mais velho, que veio ao mundo com cara de espanto, é uma maneira viável (entre outras) de ler tanto a ideia da criação genealógica enquanto narrativa, quanto a do círculo hermenêutico como uma forma de descrição e inscrição de novos insumos a partir das portas abertas da contaminação com o alheio, não da preservação e da manutenção de uma herança de uma forma pré-programada, passada adiante através da leitura e conservação acríticas. Mesmo, por exemplo, por mais evidente que fique a descrição de seu estado como o de alguém que tanto foge de suas responsabilidades quanto da própria possibilidade de existir enraizado em algum lugar, a personagem, após inúmeras decepções e desconjuntamentos, mantém uma relação com uma jovem de 19 anos, resultando em uma gravidez e, posteriormente, foge do país. No romance, eis a descrição após a fuga:

> [o] voo Rio-Londres tinha arrancado aos solavancos o pouco de brio que ainda restava no estômago, e o jantar (um pálido frango ao curry com coca-cola) não foi o bastante para tapar o buraco que começava a se formar ali, logo abaixo do coração. Quando o avião tropeçava e perdia altitude, os ácidos estomacais forçavam a subida em direção ao esôfago. Em inglês, esse azedume é chamado de "heartburn". A língua

> inglesa não sabe onde fica o coração, Benjamim pensou. Uma pessoa pode se virar muito bem no mundo falando somente o inglês. Ganhavam altitude de novo e a boca secava. Pela janela, as nuvens noturnas de sabe-se lá onde, sobrevoando o Atlântico (Heringer, 2018, n.p.).

Se o problema da *geração* de Benjamin passa a ser a dificuldade de herdar e ainda continuar tentando seguir em frente, isso se resume também pela possibilidade de se questionar, afinal, o que se espera de quem herda, ou melhor, de quais formas um herdeiro da tradição/código poderia ser considerado um herdeiro de fato – sem ignorar que, talvez, qualquer questionamento em torno da semântica precise passar pelo reconhecimento de que só há herdeiro porque há, de fato, herança (Derrida, 2019). Uma possibilidade de entender, afinal, as causas e as consequências da onda de desgosto pela qual passava, em teoria, a família Costa e Oliveira, beira o divino não só na frase de efeito criada pelo núcleo central do romance (o pai-morto, a mãe e os três filhos), mas, em determinado momento, quando do medo da epidemia de desgosto alardeada por Abel (filho mais novo tornado herdeiro integral da fortuna da tia, d. Letícia):

> O próprio e todo-poderoso Deus, se tal coisa existisse, já não seria capaz de escapar da armadilha que Ele mesmo construíra com tanto esmero: a Criação tinha ficado tão boa que superara todas as expectativas. Era a piada perfeita. Deus tinha dado a volta em Deus e agora ria d'Ele pelas costas. Deprimido pelo constante assédio (piadinhas de mau gosto, agressões verbais, apelidos cruéis), não seria surpresa para ninguém se Deus de repente morresse de desgosto. Lá fora, a Glória, ainda ensolarada, vento refrescante, algumas nuvens no céu (Heringer, 2018, n.p.).

Se deus, outrora possivelmente gago, já é colocado em suspeita de não existir, o que parece restar dentro da criação genealógica do romance de estreia heringeriano também é uma busca em si de uma origem[8] que rastreia, o tempo todo, o problema da origem propriamente dita por colocar seus signos em questão, legitimando a necessidade de escolha e criação de metodologias específicas de leitura – e de criação – do texto, dado que o emblema central se torna, por fim, um problema da escrita e da recepção do texto como um todo, com eco – tal qual na leitura de Philippe Lacoue-Labarthe (2012), em torno de *No coração das trevas*, ao considerar a duplicidade e o espelhamento entre Kurtz e Marlow por vermos, a partir do que diz Lacoue-Labarthe, que ali se lê uma história escrita a partir de uma narração de outrem, ou seja, que já há a presença da interpretação do dito perpassado pelo escrito, tendo como base o eco de

[8] Como na nota 14: "As origens do império da piadinha sem graça sobre qualquer coisa são obscuras. Trata-se de um regime em que os assuntos antes considerados importantes são alvo de constante piada, ao passo que informações irrelevantes são alçadas ao primeiro plano, para que se possa fazer piada despreocupadamente sobre coisas desimportantes. Esse fenômeno, ainda que não seja produto da internet, foi intensificado após o seu surgimento, que ocasionou uma desenfreada multiplicação de informações irrelevantes, como se o mundo, de fato, fosse um conjunto acachapante de notas de rodapé presumivelmente cômicas, e não o texto denso e terrível da condição humana – o que, de certa forma, não deixa de ser engraçado" (Heringer, 2018, n.p.).

questões da estrutura da conversa entre os dois como também necessariamente estruturante do romance em si.

2. extrações do desgosto

O mar, ao que tudo indica, não dá a mínima.
Victor Heringer, Glória[9]

Já na cidade pacata de onde surgiria o movimento religioso de espera do Messias, controlada por Abel, eis como d. Noemi descreve seus filhos, em uma conversa com a empregada do filho mais novo (outrora de d. Letícia), Conceição, que, neste ponto da narrativa, já parecia mais parte de um mundo aquém da presença de Noemi, dado que o mais importante, conforme se escreve, é a própria cena da confissão em si, não quem estaria de fato do outro lado ouvindo:[10]

> Contou que sabia perfeitamente, como todas as mães, quais de seus filhos redundariam em nada. Nenhuma mãe admitiria, mas todas nós sabemos, não é?, ela disse. Nenhum dos seus três meninos ergueria a cabecinha acima da superfície, nem ao menos para respirar um pouco. Tentavam, sem dúvida. Eram desajustados, sem dúvida, mas à maneira dos mendigos e veteranos de guerra, não à de Artaud ou Qorpo-Santo (explicou à velha quem foram Artaud e Qorpo-Santo). Seus filhos morreriam afogados no caudaloso rio de brasileiros e seriam esquecidos décadas, talvez meses depois de defuntos, disse. Venceriam por WO, como ela e o marido e os avôs e os bisavôs e os tataravôs e os pais e avôs dos tataravôs antes deles. O mundo nem sequer lhes faria o favor de aceitar o convite para a briga. Não o desafiavam o bastante (Heringer, 2018, n.p.).

A ideia principal estaria aqui: a pequeneza dos seres ali arranjados em um lugar que respirava grandeza (a casa herdada de uma tia que tinha como missão de vida construir *a história da família*) tem uma importância, de certa forma, tão nula com a grande narrativa do mundo que, de fato, se viver fosse uma briga, ela seria vencida por WO. São resumidos pela mãe da seguinte forma dois dos filhos que mais aparecem na narrativa:

> Abel, apesar de ser o mais novo, foi o primeiro a adentrar o cercadinho, crente que seu amigo imaginário, Deus ele mesmo, era poderoso o bastante para amedrontar o inimigo. Mal sabia que todos os homens, sem exceção, levam um amigo imaginário para lutar com

[9] Victor Heringer, *Glória*, São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição digital.
[10] As cenas de silêncio em conversas, diferenciando protagonistas e personagens em segundo plano, assim como as discussões em torno da pureza, podem ser relidas a partir de teorias críticas da raça, como temos planejado em textos alhures. Uma outra forma de pensar o não-dito como também um projeto de imaginação de um mundo calcado na diferença racial assume paralelos em Lucia Villares (2011), no livro *Examining Whiteness: Reading Clarice Lispector Through Bessie Head and Toni Morrison*.

> eles ou por eles e que Javé já não assusta o mundo tanto assim. Seu caçula ficou no centro do ringue, que é onde mais gosta de ficar, esperando, com a confiança dos papas e dos homens-bomba. Chamou o mundo, falou alto e corajoso, mas o mundo não veio. E Abel acabou se apaixonando pela própria voz, que ecoava no estádio vazio. Teve a certeza de que ele e seu amigo imaginário haviam vencido com honra. Acreditava piamente que o mundo tinha se acovardado diante dele. Os que passavam na frente do estádio – vagabundos, fugitivos, perdidos ou só curiosos – ouviram as palavras solitárias de Abel e foram até ele. Sentaram-se nas cadeiras próximas e, acreditando no que Abel acreditava, passaram a assistir a uma sova extraordinária, em que o mundo perdia mesmo não estando lá (Heringer, 2018, n.p.).

> Benjamim entrou por último no ringue. Ao subir os degraus, tropeçou, quebrou o nariz e se deu por vencido. Desmaiou quando viu o próprio sangue, tentou fugir pela porta dos fundos, tentou embelezar as cordas da arena com papelinhos coloridos. Dava uns pulos de terror quando achava que o mundo finalmente estava chegando para lhe descer a porrada. A mãe, que até então se limitava a torcer de longe, entrou em ação. Puxou uma cadeira e foi dando instruções: não case com essa mulher, não se mate, arrume um emprego. O filho, acuado numa esquina do ringue, aproveitava as distrações dela para fugir e se esconder atrás de uma pilastra, uma colocação de emprego ou uma timidez. O mundo, mesmo se aparecesse, não se dignaria a procurá-lo (Heringer, 2018, n.p.).

Já mais ao fim do romance, o narrador se refere ao fim de Benjamin da seguinte maneira:

> Benjamim, meu protagonista sem vocação para protagonista, sumiu completamente. Segundo Ana me contou, a última notícia que tiveram dele foi dada pela embaixada brasileira na Polônia, que a contatou procurando por Daniel. Benjamim se envolvera num acidente automobilístico (foi atropelado) e estava internado num hospital da Cracóvia. Os ferimentos não eram graves, dada a pouca velocidade em que ia o carro que o acertou, mas alguém precisava arcar com os custos do tratamento. Benjamim informou o número do irmão do meio. Quando soube que ele estava morto, fugiu do hospital e desapareceu outra vez. Há quase dez anos, ninguém da família sabe onde está. Será esquecido, a despeito do nosso modesto livrinho (Heringer, 2018, n.p.).

Daniel, por outro lado, parece ser descrito desde sua gênese como alguém que, inevitavelmente, passaria a vida sendo mediano, por ser o irmão do meio:

> Daniel foi o segundo. Antes de subir ao ringue, fez amizade com o dono do estádio, com os bilheteiros e balconistas. Mandou telegramas ao adversário louvando seu físico, seu poder e sua clemência.

> Colocou-se à disposição do mundo, para o que fosse: secar-lhe a testa suada nos combates mais importantes, passar a ferro os seus roupões brilhantes ou segurar os sacos de pancada para que ele não machucasse as mãos. Quando entrou no cercadinho e o mundo não apareceu, Daniel sorriu. Com um sussurro, chamou o inimigo de frouxo, maricas etc. e etcétera. O dono do estádio lhe ofereceu um emprego, Daniel aceitou. Tornou-se uma fibra muscular, um nervo do mundo. Transformou-se naquilo que faz as unhas do mundo crescerem (Heringer, 2018, n.p.).

Esta parte de nosso texto talvez se desenvolva de forma mais rápida por tomarmos o que dissemos anteriormente como prolegômeno teórico. Isso significa dizer que, ao olharmos a maneira como a mãe resume a vida dos filhos – lembrando, também, que Daniel era o responsável pelo conteúdo bruto da narrativa, nos fazendo pensar como seria possível estar presente na cena das lamúrias da mãe à empregada de Abel – como uma trajetória que, mesmo se angulada e difícil, passa por momentos de intromissão das reflexões da voz narrativa (Victor Heringer C.O.) e se transforma em uma coisa outra – sugerindo, assim, que o movimento da escrita emulado em *Glória* engole o próprio tema como um eco a ser reverberado e reconstituído como uma coisa outra, deixando, como produto final, um estudo da própria capacidade apaziguadora, transformando a história em um palimpsesto de si – sendo tal feito possível pela escrita, pelo ato de escrever e narrar.

Isso porque a contraposição que a biologia (ou o estudo dos *viventes*, não mais da "vida". Derrida, 2019) e a escrita dos acontecimentos (ou seja, a narrativa) se interpolam e criam outros destinos possíveis para qualquer releitura do código genético herdado entre os Costa e Oliveira, definindo uma necessidade de outros modos de pensar o que está sendo escrito e deixado para a posteridade a partir de um quadro geral além da limitação das crenças dos sujeitos envolvidos – ainda que, na visão da mãe, também haja uma crença sendo narrada. Os filhos de d. Noemi, por fim, parecem estar encenando uma vida que se torna uma caricatura exagerada da origem e da gênese daquilo que, no passado, ainda poderia se desenvolver como futuro, determinismos à parte.

Abel, de tanto esperar que sua vocação se concretizasse, acaba se apaixonando por sua própria voz e, quando chega o momento de assumir o lugar de pastor, mimetiza aquilo que vinha pregando aos quatro cantos da cidade onde passou a morar e… não chegou lá. Destinado a receber o som da própria voz como seu acalanto, as epidemias descritas, aqui e acolá, do futuro da peste do desgosto, se tornam sermões mornos, de sorrisos plácidos que pouco convencem a plateia que ali se reúne na não-tão-majestosa igreja que conseguira construir – mas, de toda forma, o som de sua própria voz basta para si, mesmo que, no fundo, parte de sua fama se torne um ricochete, virando *meme* na cidade do Rio de Janeiro.

Benjamin, de tão conhecido pela cara de susto, passa a viver uma vida assombrada pela possibilidade de sofrer de desgosto, sendo vigiado o tempo todo pela futura ex-mulher, até o momento em que começa a se relacionar com outra mulher pela internet, em um fórum onde finge ser um filósofo grego com mais de dois mil anos de idade. O arremate final é um caso com uma jovem de 19 anos, uma gravidez e o posterior sumiço do filho mais velho, por tentar se aproximar de uma de suas vizinhas e, "na hora H", só conseguir fugir. De tanto medo, passa a ser uma caricatura de si por ser

constantemente incentivado a não tentar ter qualquer tipo de vida e existência nas quais a palavra "risco" e "riso" pudessem existir em variadas medidas. Foge, some e, assim, é apagado da própria narrativa da família a partir do momento no qual não se tem mais como saber coisa alguma de seus paradeiros. Entra para história, afinal, como aquele a ser apagado por, ao viver, deixar de viver.

Daniel teria acreditado, ao longo da vida, por ser o filho do meio, que muitas coisas se dariam a partir da noção na qual, por estar em um lugar *entre* dois irmãos, conseguiria viver de forma equilibrada. A sua caricatura se desenvolve nesse lugar identitário do autovalor dado por imaginar que, nas horas do perigo, a briga teria sido vencida por WO – já que, no ringue, nada acontecera. No entanto, seu desenrolar durante a narrativa revela um ser paranoico que, de tanto tentar controlar o rumo de sua existência para fora da gagueira divina – ou seja, para fora do mundo do humor, da graça e das constantes piadas criadas no ambiente familiar –, acabou se tornando um reflexo mimético de qualquer outra coisa que aparecesse em sua frente. Ao ponto, no fim, que a indecibilidade identitária lhe levasse para o divórcio e o desgosto de ter perdido a sua segunda figura paterna – o sogro –, além de tudo que obtivera pelo casamento – emprego, contatos, etc.

As versões do destino da família, por fim, diferem muito entre aquilo dito por d. Letícia e d. Noemi. Se, por um lado, algo que envolva a biologia (o nível do vivente) e certa construção cultural de quais são as dificuldades vividas por uma família de classe-média alta[11] (mais uma vez, o nível e/ou a esfera cultural), vemos como possível, ainda que numa dicotomia forçosa, o caminho se desenhando entre duas explicações diferentes para um mesmo tópico cuja obrigatoriedade final é o da resolução por outro meio – em *Glória*, a voz do narrador. A epígrafe desta parte do texto, por exemplo, ao direcionar a resolução para uma certa isenção da natureza, faz do mar uma espécie de julgador final que garante: nada, entre todos os dramas desenvolvidos pela família que morreria de desgosto, diz respeito a como o mundo verdadeiramente anda.

Assim, se o que poderia estar acontecendo dentro das duas vozes mais velhas dentro da narrativa – a tia distante e a mãe –, a disputa ali se manteria dentro de duas fontes distintas e impossíveis de junção: se a biologia e a cultura estão subsumidas a um outro tipo de dicotomia do pensamento ocidental (a natureza *versus* a cultura), a introdução da voz narrativa no romance simplifica a versão a possivelmente se tornar um eixo comunicativo-interpretativo de tudo. De outra maneira, se todo Costa e Oliveira estava destinado a morrer de desgosto, ao mesmo tempo em que seriam, caso legítimos, a solução do veneno que trouxeram à terra, ou não temos mais herdeiros legítimos ou, em último caso, se todo mundo é um pouco Costa e Oliveira, como recorrentemente citado no romance, ninguém de fato o é, ao menos de forma completa – ou, para lembrar o raciocínio da tia, *legítimo*.

A junção da questão do direito como posse – a partir de um sobrenome que se infiltra em um texto genético e se espera que justifique, um tanto como um *Deus ex machina*, o Destino Manifesto de uma família um tanto abastada – transfere, por fim, uma disjunção a partir do narrador. Desde o momento que incorpora o sobrenome ao

[11] São várias as passagens que indicam que os Costa e Oliveira do núcleo principal do romance não passam por uma vida de dificuldades financeiras. Mãe e pai professores universitários, de um lado, a tia distante que vive de sua própria renda (ainda que não se informe *de onde* vem a renda), parecem construir um padrão financeiro um tanto estável. Daí também mais uma aproximação possível a como se imaginar (Villares, 2011) quais tipo de questões podem surgir a partir do momento em que tal recorte pode transparecer um outro correlato, o da classe-média alta *branca*.

seu a partir da escrita, a estrutura em si do romance heringeriano parte em busca de uma origem – seja do desgosto, do futuro messias salvacionista (como no epílogo) ou até mesmo de onde de fato começa e termina o romance (a narrativa heringeriana e a história contada por Daniel) – performando um texto cujo mecanismo de tradução, por fim, para voltarmos à ironia (caso seja ela algum tipo de resposta), exige de quem lê um chamamento para que se reconheça toda a representação ali feita.

Termo de significação dupla em português, a representação da qual falamos aqui pressupõe o reconhecimento de sua aporia ao misturarmos o direito de falar com a possibilidade de fantasiar, como em uma peça, a fala de outrem. *Vertretung* e *Darstellung*, os termos em alemão que sobrepõem toda uma discussão para os herdeiros da impossibilidade de representação do subalternizado na obra jovem de Marx, se sobrepõem por não ser possível imaginar uma questão propriamente dita da representação que não coloque em jogo também o local de onde parte o eixo representativo. Nas palavras de Spivak (2012, p. 431, tradução nossa):

> Subalternidade é uma posição sem identidade. É, de certa forma, tal qual a compreensão estrita de classe. Classe não é uma origem cultural, ainda que exista a cultura da classe trabalhadora, mas sim um sentido de coletividade econômica, de relações sociais de formação como base de ação. Gênero não é diferença sexual vivida, mas um sentido da negociação social coletiva de diferenças sexuais como base da ação. Raça supõe racismo. A subalternidade ocorre onde as linhas sociais de mobilidade, estando em outro lugar, não permitem a formação de uma base de ação reconhecível. Os primeiros subalternistas analisaram exemplos nos quais a subalternidade foi levada à crise e uma base para a militância foi formada. Mesmo então a historiografia colonial e nacionalista não reconheceram-na como tal. O subalternizado poderia falar, então? Poderia ter sua insurgência reconhecida pelos historiadores oficiais? Mesmo quando, a rigor, eles romperam os limites da subalternidade? Este último ponto é importante. Nem os grupos celebrados pelos primeiros subalternistas, nem Bhubaneswari Bhaduri,[12] na medida em que romperam seus laços de resistência, estavam na posição de subalternidade. Ninguém pode dizer "sou um subalterno" em qualquer língua. E os estudos subalternos não se reduzirão ao relato histórico dos detalhes da prática de grupos privados de direitos e continuarão a ser um estudo do subalterno, no sentido no qual o termo agora é útil.
>
> Subalternidade ocorre onde as linhas sociais de mobilidade, estando em outro lugar, não permitem a formação de uma base de ação reconhecível. Tanto Gramsci quanto Guha insinuam isso, é claro. Mas cheguei a isso através de Marx.

Em outro momento:

[12] Figura importante na última parte de *Pode o subalterno falar?*, Bhubaneswari Bhaduri aparece no raciocínio de Spivak a partir de uma história contada pela mãe para que, ao renarrar seu suicídio, se discuta com mais profundidade a possibilidade de agência de mulheres de pele escura no mundo instaurado pelo capitalismo e pela (pós-)modernidade.

> Marx chega à conclusão de que os pequenos proprietários camponeses na França são uma classe, para usar a linguagem contemporânea, como um constatativo, mas não como um performativo. É nesse sentido que ele escreve: "Eles não podem representar a si mesmos; eles devem ser representados". Essa passagem, sobre a diferença entre as duas formas de ser uma classe, foi o que me deu uma noção do que mais tarde aprendi a chamar de diferença entre subalternidade e agência. Agência foi o nome que dei à ação validada institucionalmente, assumindo a coletividade, distinta da formação do sujeito, que ultrapassa os contornos da intenção individual. A ideia de subalternidade ficou imbricada com a ideia de não reconhecimento da agência. Marx pretendia isso? Creio que sim (Spivak, 2012, p. 432; tradução nossa).

O paralelo se dá aqui a partir da dupla significação do termo "representação" em português, tendo como ponto de chegada o fato de que, em *Glória*, ambos acontecem ao mesmo tempo a partir da voz heringeriana ali ensaiada. E, se assim o é, o fato final parece apontar para a própria derrocada do mito de grandeza de d. Letícia, levando, por fim, para um único atestado: o mar (ou, ainda, uma metáfora para o mundo, unidade física existente como o chão que cada uma dessas personagens pisa), para os Costa e Oliveira, não dá a mínima. E é isso o que fica registrado como testemunho final da voz heringeriana.

conclusão

> O que seria necessário para ultrapassar a atração cultural da ironia? Afastar-se do irônico implica dizer o que se quer dizer, significar o que se diz e considerar a seriedade e a franqueza como possibilidades expressivas, apesar dos riscos inerentes. Significa cultivar a sinceridade, a humildade e a auto-anulação, e rebaixar o frívolo e o *kitsch* na nossa escala coletiva de valores. Pode também consistir num auto-inventário honesto.
>
> *Christy Walpole, "How to Live Without Irony"*[13]

O texto de Walpole, que tanto serviu de epígrafe para esta parte do texto, quanto era mote na resenha de Saramago, passa por equalizações possíveis de serem feitas a partir do pressuposto de quais são os usos e os desusos pela herança da interpretação. Como apontamos, ainda que de maneira tergiversada, o texto heringeriano em *Glória* passa por uma associação ao uso da ironia, no entanto, o ponto no qual tal figura de linguagem entra como constituinte do texto demonstra uma questão do *modus operandi* da hermenêutica que a muito se assemelha à chance de se questionar os modos pelos quais o texto genético é passado como herança repetitiva, como tentamos demonstrar em nossas divisões anteriores, ainda que possivelmente fragmentadas ao excesso.

[13] Christy Walpole, How to Live Without Irony (2012). Disponível em: https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/. Acesso em: 15 jan. 2025.

Walpole, no entanto, destaca desde cedo em seu texto que a função esperada não é somente a de apontar a ironia dentro da sociedade contemporânea a que se dirige, mas sim entender, em um prolegômeno no qual a ironia é uma ferramenta de autoimunidade a críticas externas danosas, a permitirem ao sujeito *hipster* certa salvaguarda de moralidade superior, a ponto de não demonstrar qualquer senso de possibilidade de mudança com insumos exteriores, a função de seu escrito como uma tentativa de revisitar uma corrente literária dos anos 1990, sem se entender enquanto cópia do herdado, mas sim, vendo tal movimento como falho, sugerir novos caminhos, apontados na epígrafe, de como viver em um mundo sem a ironia.

O *New Sincerity*, movimento ao qual Walpole se refere, surgido nos anos 1990, tinha como tentativa uma produção literária que buscasse rever tanto o papel da literatura, quanto quais figuras de linguagem utilizar, quais os papéis (simbólicos ou não) a serem transferidos para a figura do autor e, não obstante, a importância da relação entre autores e leitores. A literatura, sendo entendida em um modo para além de sua escritura, exigiria a interconexão de um ouvinte, de um leitor pressuposto na própria gênese do texto e, assim, qualquer consideração possível a ser feita em torno do escrito precisaria levar em questão o movimento dialógico, interessado em uma maneira de atingir o leitor para uma mudança radical no comportamento afetado pela sociedade capitalista da época, levando, por fim, não só a uma teoria voltada para a fundamentação do escrito mas, também, à multiplicidade impossível de ser controlada a partir daquilo que poderia ser interpretado (Kelly, 2010).

David Foster Wallace, considerado um expoente do *New Sincerity* por parte de sua crítica especializada, é, de certa forma, nosso fantasma comparativo para as questões da herança da fortuna, pela angústia demonstrada na crítica especializada heringeriana que encontramos, ao se depararem com certa "ausência teórica do contemporâneo". Comecemos pela ponte em Wallace, a partir de Kelly (2010, p. 146, tradução nossa):

> Como Wallace disse uma vez: "alguns [escritores contemporâneos] estão envolvidos em transações que requerem genialidade, mas me parece que tal requisito é uma via de mão dupla" […] Percebam a linguagem aqui: ler é uma transação, uma economia como qualquer outra na qual bens são vendidos e recebidos, mas, ao mesmo tempo, um elemento da genialidade permite à transação ir além do econômico, chegando ao reino da dádiva da sinceridade. Como a sinceridade, o gênio deve permanecer um segredo para além da representação, para além da definição teórica, preso a isso como o próprio excesso da escritura em si. Como Derrida chega a dizer, numa linha que poderia ter sido escrita por Wallace: "alguns argumentos teóricos, mesmo se na forma da crítica, são menos 'desestabilizadores', ou digamos simplesmente alarmantes, para 'pressupostos metafísicos' que um ou outro 'caminho da escrita'" […]. O "caminho da escrita" de Wallace e essa reconfiguração da relação autor-leitor desloca a metafísica enquanto preserva um amor pela verdade, uma verdade agora associada com a possibilidade de uma reconcebida e renovada sinceridade.

O paralelo aqui busca destacar certa possibilidade de entender o mundo da *performance* do texto para além de sua perspectiva no ato da escrita, incluindo ali o ato da leitura. Tanto acima citado em Wallace, quanto no que viemos dizendo, a perspectiva de qualquer herança possível para se escrever o contemporâneo como forma também de ação no mesmo enche de significado o círculo vicioso da hermenêutica, quando de seu autocentramento na figura do crítico como isento de perspectiva. Aqui, em uma inspiração que passa a ser o papel do leitor em Wallace, como destacamos acima, se revê a categoria da escrita do próprio presente como um eterno herdeiro: tanto pelo livro ser escrito a partir de uma herança que se constrói como inquestionável (a herança genética), mas que passa a ser construída de forma a transformar em exigência possível o questionamento de sua formulação como inevitável, até a escrita do passado-presente-futuro a partir de um apaziguamento em palimpsesto dos viventes, por transformá-los em uma história esquecível pelo tempo, a escrita de Heringer escreve e inscreve seu próprio tempo em uma releitura permitida tanto pela técnica observável em outros romances, quanto por aquilo que deixa ser refletido no tema e na estrutura do romance (com a intromissão, ainda que rara, dos comentários do narrador, seja no texto, seja nos rodapés).

Assim, com ou sem fortuna disponível que transforme a pessoa herdeira em alguém com alguma direção, a própria existência de alguém a se chamar de herdeiro já cria, de uma forma ou outra, um herdeiro. Afinal, como já dito, não existe herdeiro sem herança (Derrida, 1994; 2019). A escrita do contemporâneo ou em torno dele, seja ela crítica, descritiva, prescritiva, ou qualquer outra forma possível, não se faria mais ou menos difícil por parecer não indicar algum caminho que não a partir da lamúria de se encontrar, em algum momento, "perdido" por aí, na grande selva do que é possível fazer, ler e escrever sobre. O próprio Heringer poderia ser colocado nessa categoria da lamentação (ainda que, de fato, estivesse ali, no momento, tal qual os seus leitores posteriores, produzindo algo em torno do contemporâneo…). Em artigo sobre Marília Garcia, diz Heringer (2012, p. 137-138):

> Tratar do contemporâneo, sobretudo em matéria de poesia, é tarefa que esconde mais perigos do que se pode supor à primeira vista. Construção móvel e cambiante, o contemporâneo escapa às mais valentes tentativas de sistematização (ambição que o século XX parece ter descartado como veleidade ou quixotismo) ou mesmo de mínima coesão. Basta-nos pensar no mundo líquido descrito por Zygmunt Bauman para termos ideia da imprecisão com que nos defrontamos no atual momento histórico. O mal-estar e a angústia do chamado pós-moderno, segundo o sociólogo polonês, resultariam "do gênero de sociedade que oferece cada vez mais liberdade individual ao preço de cada vez menos segurança" (1998, p. 156). Liberdade tamanha ao ponto de dar ensejo a um corpo de pensamento inexato desde o nome (no qual o prefixo "pós" negaria a possibilidade mesma de se fixar um "momento histórico"). Sua maior contribuição à crítica é a compreensão da impossibilidade de uma afirmativa que não contenha sua própria negação, o que advém da percepção de que a "nossa hora é a da desregulamentação" (p. 9). Descontados os exageros e os catastrofismos, o argumento pós-moderno nos acena

> com a consciência de uma potencialidade: a da criação de sempre-verdes categorias para compreender o mundo.

Podemos, depois de treze anos, dizer que talvez a imagem cristalizada um tanto negativa dos tempos "pós-modernos" em Heringer contém uma certa paralaxe, mas que também se relaciona à maneira com a qual viemos discutindo as questões de herança e ponto de vista – afinal, independentemente de quais são os afetos que Heringer dirigia/dirigiria a seu próprio tempo, o texto em torno da poesia de Garcia de fato existe. Logo, se escreve e se inscreve em seu próprio tempo, concomitantemente à observação e à construção de uma perspectiva para ele. Tal qual a construção da estrutura e da voz narrativa em *Glória*, menos do que uma total desregulamentação em torno do próprio tempo, do passado ou do futuro, a escrita do herdeiro a se propor a pensar qualquer eixo em torno da forma como se vive e/ou se viveu até aqui, quando o foco passa a ser, de alguma maneira, algum comentário em torno do presente, o notável é talvez a construção do arquivo e da herança como *disputa*. E, se o passado parece mais coeso, assim como o presente parece menos amedrontador do que o futuro, é porque a briga da herança se demonstra a partir da tentativa de fazer com que o presente se duplique como fórmula do passado, como se qualquer texto (genético ou não) pudesse ser simplesmente acomodado em outros momentos.

Tal qual como em *Glória*, fora do texto, ou seja, fora de algo a ser entendido como em uma dicotomia do vivente *versus* a cultura do vivente, o mar (o mundo?) não dá a mínima.

referências bibliográficas

BARBOSA, Caleb Benjamim Mendes. *Uma comédia sobre a tristeza*: desgosto, ironia e heresia no romance *Glória* de Victor Heringer. 202f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2023.

DEDERER, Claire. *Monsters*: a Fan's Dilemma. Nova Iorque: Knopf Publishing Group, 2023.

DERRIDA, Jacques. Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy. Tradução de John P. Leavey Jr. *Oxford Literary Review*, v. 6, n. 2, p. 3-37, 1984. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43973661. Acesso em 27 maio 2025.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Life Death*. Tradução de Pascale-Anne Brault e Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 2019.

FERREIRA, Valéria Rosito; CUNHA, Pedro Henrique. Solidão da personagem-paisagem na ficção de Victor Heringer. *Terra roxa e outras terras*, v. 43, n. 2, p. 52-64, 2023. DOI: https://doi.org/10.5433/1678-2054.2023vol43n2p52. Acesso em: 27 maio 2025.

FILHO, Antônio Lopes. "Amei o Cosmim como você amou o seu primeiro amor": a construção do afeto homoafetivo em *O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer. *Revista Crioula*, n. 24, p. 77-90, 2019. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2019.162225. Acesso em: 27 maio 2025.

FISHER, Ronald E. Has Mendel's Work Been Rediscovered? *Annals of Science*, v. 1, p. 115-137, 1936. Disponível em: https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/15123/1/144.pdf. Acesso em: 27 mai. 2025.

FONSECA, João Barreto da. A vida precária dos seres avulsos. In: OLIVEIRA, Luiz Manuel da Silva; OLIVEIRA, Paulo César Silva de; CARREIRA, Shirley de Souza Gomes (org.). *Literatura e diversidade*: múltiplos olhares. São Gonçalo: Poéticas da Diversidade, 2024. p. 13-25.

GULICZ, Igor da Rocha. *O nada risível*: sobre o riso e o absurdo em *Glória* (2012), de Victor Heringer. 128f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, PR, 2022.

HARTL, Daniel L.; FAIRBANKS, Daniel J. Mud Sticks: On the Alleged Falsification of Mendel's Data. *Genetics*. n. 175, p. 975–979, 2007. DOI: 010.1093/genetics/175.3.975. Acesso em: 27 mai. 2025.

HERINGER, Victor. Cartografias do desejo. *Engano geográfico*, de Marília Garcia. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 4, n. 7, p. 137-154, 2012. DOI: doi.org/10.35520/flbc.2012.v4n7a17282. Acesso em: 27 mai. 2025.

HERINGER, Victor. *Glória*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição digital.

HERINGER, Victor. *Vida desinteressante:* crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

HERINGER, Victor. *não sou poeta. Poesia reunida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

KELLY, Adam. David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction. In: HERING, David (org.). *Consider David Foster Wallace*: Critical Essays. Los Angeles, Austin: Sideshow Media Group Press, 2010. p. 131-146.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. O horror ocidental. Tradução de Alexandre Rosa. *ALEA*, v. 14, n. 2, p. 327-337, 2012. DOI: https://doi.org/10.1590/S1517-106X2012000200012. Acesso em: 27 mai. 2025.

MODESTO, Edcleberton de Andrade. Romances avulsos: a representação do contemporâneo brasileiro a partir de Victor Heringer e Altair Martins. *Miguilim*, v. 10, n. 1, p. 328-343, 2021. Disponível em: https://www.periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/2862. Acesso em: 27 mai. 2025.

NATALI, Marcos. A vida cotidiana na universidade, em cinco atos. *ALEA*, v. 26, n. 2, p. 1-20, 2024. DOI: doi.org/10.1590/1517-106X/2024e63234. Acesso em: 27 mai. 2025.

NOVITSKI, Charles E. Revision of Fisher's Analysis of Mendel's Garden Pea Experiments. *Genetics*, n. 166, p. 1139–1140, 2004. DOI: 10.1534/genetics.166.3.1139. Acesso em: 27 mai. 2025.

PLATO, Isadora. *Análise léxico-estilística de* O amor dos homens avulsos*, de Victor Heringer*. 105f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2024.

SARAMAGO, Victoria. Um romance vintage. *Glória*, de Victor Heringer. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 5, n. 10, p. 209-214, 2013. DOI: doi.org/10.35520/flbc.2013.v5n10a17427. Acesso em: 27 mai. 2025.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. *Novos estudos Cebrap*, n. 75, p. 61-79, 2006. DOI: https://doi.org/10.1590/S0101-33002006000200005. Acesso em: 27 mai. 2025.

SPIVAK, Gayatri C. *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*. Nova Iorque: Harvard University Press, 2012.

VILLARES, Lucia. *Examining Whiteness*: Reading Clarice Lispector Through Bessie Head and Toni Morrison. Abingdon: Routledge, 2011.

WALPOLE, Christy. *How to Live Without Irony (2012)*. Disponível em: https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2012/11/17/how-to-live-without-irony/. Acesso em: 15 jan. 2025.

Leituras do futebol em Carlos Drummond de Andrade
Football Readings in Carlos Drummond de Andrade.
Guilherme Sousa Santos
ORCiD: https://orcid.org/0009-0008-5251-7577
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7250241275612723
DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233565
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233565
Recebido em: 03/02/2025. Aprovado em: 26/07/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino, Fernanda Isaura Ferreira.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
SANTOS, Guilherme Sousa. Leituras do futebol em Carlos Drummond de Andrade. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jul., p.315-335, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233565. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233565. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

leituras do futebol em carlos drummond de andrade

Football Readings in Carlos Drummond de Andrade.

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233565

Guilherme Sousa Santos[1]
Graduando em Letras pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil.
https://orcid.org/0009-0008-5251-7577
http://lattes.cnpq.br/7250241275612723
guilhermesousasantos019@gmail.com

[1]Guilherme Sousa Santos é graduando em Letras, com habilitação em Português e Francês, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), onde realizou iniciação científica junto à área de Literatura Brasileira, com bolsa concedida pela FFLCH , sobre a antologia *Quando é dia de futebol*, de Carlos Drummond de Andrade. Uma versão inicial deste texto está disponível na internet.

Resumo
Carlos Drummond de Andrade definitivamente é um dos poetas mais consagrados da literatura brasileira, autor de textos influentes para muitos artistas e objeto de estudo para numerosos pesquisadores e críticos de todo o país. Sua poética, seus recursos estilísticos e seus temas literários são constantemente investigados e recebem cada vez mais contribuição teórica. No entanto, se por um lado está um dos maiores ícones culturais brasileiros, autor de célebres composições, por outro, está um de seus temas recorrentes, mas ainda com estudos teóricos em desenvolvimento, que corresponde a sua relação com uma das maiores manifestações culturais do Brasil: o jogo de bola que une, desune e reúne, diante do evento lúdico, as diferentes classes sociais, questões políticas, culturais e artísticas para a mobilização de ideias plurais sobre o que é o jogo, a sociedade brasileira e, até mesmo, o Brasil. Assim sendo, o "observador no escritório" e seu olhar sobre o cotidiano não ignorou o futebol. Neste artigo, busca-se depreender pontos da concepção drummondiana do futebol na leitura de "Futebol", "Mistério de bola", e "Prece do Brasileiro", apoiada na literatura crítica da produção do autor e na historiografia para contribuir com a discussão e sugerir uma classificação no trato drummondiano do futebol.

Palavras-chave
Drummond. Literatura Brasileira. Futebol.

Abstract
Carlos Drummond de Andrade is undoubtedly one of the most celebrated poets in Brazilian literature, the author of influential works that have impacted many artists and are the subject of study for numerous researchers and critics throughout the country. His poetry, stylistic devices, and literary themes are constantly examined and receive increasing theoretical contributions. Nevertheless, if on the one hand, he is one of Brazil's greatest cultural icons, the author of renowned compositions; on the other, lays one of his common themes, but still not properly developed in the theoretical studies on the poet, which corresponds to one of the country's most significant cultural expressions: the game of football, which unites, divides, and brings together, through the playful event, diverse social classes, political, cultural, and artistic issues, thus mobilizing plural ideas about the nature of the game, Brazilian society, and even Brazil itself. Therefore, the "observer in the office" and his perspective on everyday life did not overlook football. This article aims to explore aspects of Drummond's conception of football through a reading of the texts "Futebol", "Mistério de Bola", and "Prece do Brasileiro," drawing on critical literature on the author's work and historiographical sources to contribute to the ongoing discussion and propose a classification of Drummond's treatment of football.

Keywords
Drummond. Brazilian Literature. Football.

introdução

Em 2002, ano de Copo dee Mundo (e do último título brasileiro neste torneio), foi publicado pela editora Record a antologia *Quando é dia de futebol*, coleção de textos de Drummond cuja temática aborda, de diferentes modos, o futebol. De acordo com a ficha editorial e as informações disponibilizadas pela entidade, a pesquisa e seleção das composições contidas nesta edição foram responsabilidades dos netos do autor: Luis Mauricio Graña Drummond e Pedro Augusto Graña Drummond. Para o prefácio, Edson Arantes do Nascimento, o Pelé, preparou honrosas palavras ao poeta mineiro:

> Certa vez, Drummond me homenageou com palavras que me marcaram muito: "o difícil, o extraordinário, não é fazer mil gols, como Pelé. É fazer um gol como Pelé". Peço licença aos netos de Drummond, Luis Mauricio e Pedro Augusto, idealizadores desta obra, para poder parafrasear essas palavras do avô: "O difícil, o extraordinário, não é escrever mil textos, como Drummond. É escrever um texto como Drummond" (Nascimento, 2002, p.9).

Em 2014, também ano de copa do Mundo (dessa vez, no Brasil), a antologia foi republicada pela Companhia das Letras. Resultou deste trabalho, portanto, um livro composto por quatorze seções de textos drummondianos, sendo uma seção introdutória constituída pelo poema "Futebol" e a crônica "Enquanto os mineiros jogavam", de 1931, que apontam para algumas das perspectivas do poeta sobre o esporte e que tornarão a ser identificadas em outras produções de Drummond apresentadas ao longo da edição. Além disso, seguem-se onze seções organizadas por textos referentes ao local e ao ano de algumas edições da copa do Mundo (de 1954 até 1986) vistas pelo poeta. Também, verifica-se a seção "Um punhado de notícias", composta por cartas de Carlos Drummond de Andrade a seus familiares, seguida da última seção "Esse outro gol do Brasil", na qual Drummond versa sobre diversos assuntos utilizando, muitas vezes implicitamente, o símbolo do futebol para concluir o efeito expressivo dos textos. A edição ainda contém o posfácio de Juca Kfouri, "As palavras mais sublimes do futebol", e depois avança com as "Leituras recomendadas", "Cronologia" e, por último, o "Índice remissivo".

Essa breve e simples apresentação do trabalho editorial se justifica e se faz necessária uma vez que se torna possível depreender, de seu todo, os princípios iniciais que adequam e informam o tato de Drummond ao escrever sobre futebol. Também reconhece, como uma forte condição para o exercício interpretativo da obra, as suas subdivisões temáticas dentro da antologia, localizando os textos não apenas na bibliografia do autor, mas também no tempo, aspecto importante que influencia a leitura analítica de determinadas publicações.

Posto isso, os textos "Futebol" (1988), "Mistério de bola" (1954) e "Prece do Brasileiro" (1970) foram selecionados para embasar a busca pela compreensão da concepção literária de Carlos Drummond de Andrade acerca do futebol e para a sugestão de caminhos analítico-interpretativos que possam identificar qualitativamente essa modalidade esportiva enquanto manifestação cultural brasileira nos escritos drummondianos.

1. Drummond, a crônica e o futebol

Antes de adentrar no estudo do símbolo do futebol nos textos de Drummond, importa salientar que o poeta se valeu mais (no sentido quantitativo do termo) de suas habilidades prosaicas para tematizar e analisar o futebol, isto é, a maior parte desses escritos nos quais o futebol surge como tema principal da composição ou elemento secundário para o desenvolver da expressividade literária do escrito estão em composições enquadradas em gêneros cuja característica principal é o recurso da prosa. Isso, contudo, não exclui a poeticidade que permeia alguns desses escritos. Até mesmo, como é exemplar em "Prece do brasileiro", nota-se a mescla de características da prosa e da poesia estruturalmente e/ou tecnicamente, sem perder, todavia, a autenticidade do autor, como será visto adiante.

É a partir desta conceituação que se torna necessário mencionar um gênero textual considerado "menor" por alguns críticos, mas que se faz tão presente na carreira de Drummond: a crônica. Como é de conhecimento geral, o poeta também publicou valiosas crônicas durante sua carreira, principalmente nos jornais com que contribuiu ao longo de sua vida. Sobre essa faceta, diversos estudiosos já se debruçaram para se encantarem com o virtuosismo do poeta em produzir prosa de altíssima qualidade. Foi através dela, da crônica, que o tema "futebol" encontrou seu gramado enquanto matéria literária.

Há certamente uma seção ainda muito enraizada no jornalismo que é a categoria das crônicas esportivas, da qual Nelson Rodrigues é um dos maiores nomes do estilo. Porém, há de se esclarecer que a crônica drummondiana não pode ser confundida, em sua totalidade, com a *crônica-comentário* ou a *crônica-informação*, usando os conceitos de Coutinho (2003), que ainda hoje orientam as publicações esportivas das páginas dos jornais e dos blogs. Isto se torna verificável ao notarmos o trato lírico, reflexivo e observativo que complementam o estilo do poeta que recorre, não raramente, a uma narração ligada ao fato, estampado ou não nas páginas dos jornais, mas que pode repousar no tom ocasional ou, senão, se manter na exposição fiel dos fatos históricos de modo que parece retornar às primeiras definições de "cronista" (Candido, 1993).

Desse modo, entende-se a crônica de Drummond como *crônica-metafísica* que, segundo a argumentação de Coutinho (2003), consiste em composições cujo conteúdo são meditações de cunho mais ou menos filosófico sobre os acontecimentos. É possível considerar, tendo em vista essa excepcionalidade da crônica drummondiana, a importância da contextualização histórica para o enriquecimento da atividade interpretativa dos textos de *Quando é dia de futebol*, especialmente aqueles em que Drummond cunhou o fato histórico no cerne do texto. Todavia, não se pode afirmar, pela leitura simples das crônicas, que os textos de Drummond mergulham na efemeridade atribuída a este gênero textual. Na verdade, por se tratarem de meditações, os textos frequentemente seguem caminhos de idas e vindas em torno de leituras e impressões não apenas do acontecimento que tematiza a composição, mas também das ramificações desses temas para o espírito humano, como a memória, a arte, a organização social etc.. Disso, resulta uma interpretação de elementos que ultrapassam, novamente, a barreira do fato histórico isolado, provocando a representação da evolução da sociedade brasileira com reflexões que hodiernamente são facilmente encontradas nos veículos de comunicação, nos livros de sociologia e, não diferentemente, nas obras de arte.

O futebol resiste como um desses assuntos que evoluíram com o passar do tempo, mas que nunca se interromperam enquanto manifestação da sociedade brasileira

e, assim como a crônica moderna, tornou-se um filho querido do popular. O cronista literário moderno brasileiro, descendente do ensaísta familiar inglês (um dos países no qual o futebol moderno teve sua gênese, diga-se de passagem), releu sua formação e incorporou novas graças ao texto, escapando da mera efemeridade da notícia jornalística e "batendo bola" com sua própria criatividade: seu diferencial. Drummond, como o talentoso escritor e observador que era, percebeu uma matéria literária no futebol do cotidiano cultural brasileiro. Como mencionado, certos textos reunidos na antologia estão, sim, muitos atrelados aos seus referentes jornalísticos, mas isso não impede o autor-observador de traçar seus comentários e pensamentos sobre as implicações do fato futebolístico representado nas notícias diante das pulsações e impulsos sociais, construindo traços cômicos, irônicos e, ainda, críticos sobre a sociedade brasileira ou sobre a elite política do Brasil. São exemplos de textos dessa natureza "O Importuno", "Seleção, Eleição" e "Prece do Brasileiro". Outra vertente de leitura verificada nos textos drummondianos sobre futebol é a visão do futebol como autêntica manifestação cultural, artística, social e emocional do brasileiro. Textos com estas características são o poema "Futebol" e "Mistério de Bola", exemplos de como o poeta empreendeu, ao seu modo, na figuração do futebol como elemento de fusão e ponto de encontro entre as diferentes classes sociais, orientações filosóficas, idades e muitas outras diferenças sociais. Daí passa-se a entender o futebol não só como um simples esporte, mas como uma arte.

2. Futebol

"Futebol" é um poema inicialmente publicado em 1988 no livro póstumo *Poesia Errante.* Na composição, Drummond (2014, p.13) utiliza de dezesseis versos predominantemente octossílabos e eneassílabos, sem possíveis esquematizações de rimas. O poema se inicia com o seguinte paralelismo: "Futebol se joga no estádio?/ Futebol se joga na praia, /futebol se joga na rua,/ futebol se joga na alma". Nota-se, de início, a repetição do verbo intransitivo "jogar" nesses quatro primeiros versos, antecedido pelo pronome apassivador "se" enquanto os adjuntos adverbiais de lugar que seguem o verbo em cada verso, por sua vez, apontam quatro possíveis lugares em que o futebol é jogado: no estádio, na praia, na rua e na alma. Assim sendo, pode-se depreender, numa primeira leitura, que as pessoas que querem jogar futebol o farão independentemente do espaço físico no qual se encontram, uma vez que o esporte não se consolida só em um lugar em determinado momento (estádio, praia e rua), mas tem a gênese da sua prática em um local metafísico, cuja "pureza sacra" há em todos os indivíduos (a alma). Contudo, é possível identificar também, pela moldura artística conferida pelo poema, que o futebol não necessariamente seja algo que necessita da iniciativa de um agente prático para existir, uma vez que o pronome "se" também pode ser lido diante da perspectiva reflexiva ao sujeito "Futebol", significando que, além de ser jogado, o futebol joga a si mesmo. Diante dessa perspectiva, o futebol deixa de ser uma prática esportiva comum, entidade coadjuvante ao protagonismo do corpo e do espaço físico, para se tornar o protagonista de sua própria arte, em sua independência, que se mescla com a disponibilidade do interesse sentimental de seus praticantes e do ambiente. Essa relação identificada entre a existência metafísica e autossuficiente do futebol e a corporalidade de seus praticantes resulta então, como já dito, nas mais variadas localizações em que se joga futebol após o *jogo inicial* (o jogo na alma). Em outras palavras: não importa se o futebol se joga no estádio (como demandam as

regulamentações modernas), na praia ou na rua: o início do jogo de futebol começou na alma daqueles que o sentem e que usam de seu cenário e contexto socioespacial para concretizar esse quesito espiritual. Tudo isso seria futebol.

Em relação a esses versos iniciais, os próximos cinco apontam qual é o elemento primordial para a consagração do futebol entre as pessoas e o sentimento que seu uso pode gerar, mesmo que entre cenários distintos (é possível considerar também *classes sociais* distintas): a bola e a mesma "volúpia de chutar" em "Mesma a volúpia de chutar/ na delirante copa-mundo/ ou no árido espaço do morro". Novamente, nos adjuntos adverbiais pospostos, há o estabelecimento contrastante entre noções espaciais (copa-mundo e morro) em que ocorre a prática do futebol, mas dessa vez essa insinuação vem acompanhada dos adjetivos "delirante" e "árido", contribuindo sintaticamente com uma concepção antitética, até então predominantemente semântica, na figura dos núcleos nominais dos adjuntos adverbiais. Com efeito, percebe-se um jogo de antíteses na estrutura do poema eventualmente unidas no campo das ideias através da prática do futebol e da imagem da bola. Desentranhando, o estádio, a praia, a rua, a delirante copa-mundo e o árido espaço do morro, embora ambientes díspares, unem-se como conceitos na possibilidade de um jogo de futebol, uma vez que ele começa na "alma", como proposto anteriormente. No quinto e sexto verso, verifica-se novamente essa apresentação estrutural de antíteses, mas desta vez unidas pela figura da bola: "A bola é a mesma: forma sacra/ para craques e pernas de pau."

Detendo-se ainda no sétimo e no oitavo verso: "Mesma a volúpia de chutar/ na delirante copa-mundo/ ou no árido espaço do morro", abre-se um parêntese e salienta-se – para um diálogo com as áreas da história e das ciências sociais que se ocupam com o estudo da evolução deste esporte no Brasil – a distinção socioespacial entre aqueles que se dispõem a chutar uma bola que foi excepcional e artisticamente sublinhada pelo poeta. Segundo Massari e Araújo (2019), a copa-mundo, bem como outras competições que envolvam e/ou envolveram a Seleção Brasileira ao longo da história, é um evento muito visado principalmente pela classe política desde Getúlio Vargas, nos anos 30. Considerando como uma característica do *populismo* o nacionalismo econômico e a união das classes sociais, como propõe Napolitano (2017), o futebol se tornou um importante meio para o discurso político, ainda muito verificável nas situações hodiernas. Os textos de Drummond, entretanto, não são discursos políticos e interpretações neste sentido sociológico da literatura podem afetar a coerência da leitura do texto. Mesmo que, neste texto, o poeta use o futebol como ponto de união entre as pessoas de diferentes classes sociais, uma vez que o jogador de copa do mundo esteve, em muitos períodos da história, social e economicamente mais privilegiado em investimento de capital que aquele que chuta a bola no morro, não é em sentido de investir na propaganda de uma nação ou um povo, mas na exaltação do futebol como uma expressão artística inerente aos humanos. Ademais, assim como dissertado acima, o poeta trabalha com antíteses por uma considerável parte do texto, reconhecendo (e deixando em segundo plano) a diferença social brasileira. A disposição do árido morro, da rua e da praia em contraposição à delirante copa do mundo e ao estádio é uma insinuação de uma geografia cuja acessibilidade é maior aos brasileiros, hipótese sustentada principalmente pela subentendida negação inicial de que futebol se joga apenas no estádio. Sustenta-se, aqui, a ideia de um futebol como manifestação cultural popular que pode vir a ser usada pelos instrumentos políticos, tal como se verifica, por exemplo, nos textos "Seleção, eleição" e "O importuno", que também compõem a coletânea.

Assim, verifica-se como em poucos versos deste poema a densidade poética drummondiana toca, inconscientemente ou não, no ponto da segregação socioespacial que acompanhou e acompanha a prática futebolística há muito tempo, desde o Amadorismo até o Profissionalismo. Mário Filho, tratando sobre a seletividade social que ocorria nos primórdios do Fluminense (de certa forma, do futebol como um todo no período do Amadorismo) no clássico *O Negro no Futebol Brasileiro,* afirma que para entrar no time era necessário ser "de boa família" e, caso não fosse, ficava de fora da prática esportiva. Apesar da segregação verificável, a adesão dos pobres ao esporte trazido ao Brasil pela classe alta se consagrou definitivamente com o passar do tempo. Impedidos economicamente de frequentar os campos dos "nobres", os espaços disponíveis das várzeas, praia e até mesmo das ruas se tornaram cenário da disseminação popular do futebol. Para isso, há de se considerar a figura da bola como elemento essencial desse esporte e sua relação com a infância para compreender tal processo.

Segundo Wisnik (2008, p.57), "o poder de irradiação do futebol é impensável sem uma fenomenologia da bola". De fato, o curioso poder da bola em jogo suscitar tantas paixões pode ser considerado indispensável na busca da compreensão da mágica do futebol. Em determinado momento de seu ensaio, o crítico afirma que a atração pelos jogos de bola é, na maioria das vezes, uma marca de infância e da participação precoce no processo identificatório dos indivíduos. Esse olhar que encontra na criança e na bola tópico de interesse e de nota também aparece em Mário Filho (1994), que narra como as crianças utilizaram a "esfera" para dispersar o futebol para além das quatro linhas. A narração de Mário Filho encontra na figura da bola a sacralidade que Wisnik tratou em *Veneno Remédio* e que Drummond condensou em seus versos. Quanto a essa figura divina que a bola carrega, Wisnik (2008) discorre lucidamente sob viés histórico e interpretativo, analisando desde a figura da bola e da esfera em ritos religiosos de sociedades pré-modernas até o modo como futebol inglês, fundado em cima de ideais burgueses, coloca a figura esférica em concorrência. Ademais, o fato é que todos esses textos, explicitamente ou implicitamente, colocam a bola como o ponto maior do espírito futebolístico, mesmo que seu material seja diverso. A figura da bola pode estar tanto na "casa de laranja, pedaço de pau, pedrinha no meio da rua" (Filho, 1994, p.37).

Drummond (2014, p.13) escreve: "A bola é mesma: forma sacra/para craques e pernas de pau". Pode-se interpretar tanto a bola em seu sentido material, isto é, objeto esférico feito para a prática esportiva, quanto em seu aspecto "religioso", que traça laços instáveis e atrativos entre o Eu e Outro. Como afirma Wisnik (2008), é na existência dela, combinada aos chutes nos diferentes espaços, que podemos depreender as bases da paixão ao futebol: a causa do futebol se jogar na alma dos indivíduos. Percebe-se como, até este ponto do texto, há um tratamento artístico do símbolo do futebol, de modo que está recôndito no ritmo e estrutura dos versos o produto de uma observação feita pelo poeta acerca desse segmento cultural brasileiro que é o futebol:

> A parte final do poema alude aos movimentos dos corpos dos jogadores. Verifica-se o emprego da metáfora para conferir beleza artística aos gestos do jogador de futebol, informando que eles "são vôos de estátuas súbitas", "desenhos feéricos", "bailados de pés e troncos entrançados". Portanto, a plasticidade do movimento acentuada evidencia o imaginário e a visão do mágico no imaginário do leitor, rompendo assim com a racionalização da realidade e destacando a irrupção dos movimentos imprevisíveis. Dessa forma,

> quando o corpo deo atleta "triunfa a triste lei da gravidade" se desenha a ideia da superação da racionalidade crua pela beleza artística do movimento corporal. (Palmeira, 2015).

No âmago de seu texto, Drummond traça uma meditação que designa ao futebol uma constante movimentação entre esporte e arte, isto é, a partir da pergunta inicial "Futebol se joga no estádio?", o poeta evidencia a qualidade desta modalidade em conter dentro de si uma conjunção de elementos intensificadores para a consideração do futebol não só como um esporte, mas também como arte. Este ponto de vista sobre este recurso estilístico corrobora a análise de Davi Arrigucci Jr. (2010, p.17) acerca da concepção poética de Drummond: "Sua concepção do poético exige a reflexão como mediação necessária para o encontro da poesia".

3. Mistério de bola

Na crônica "Mistério de Bola", publicada em 17 de junho de 1954 no jornal *Correio da Manhã*, Carlos Drummond de Andrade também trata sobre a beleza artística que está, simultaneamente, implícita e explícita no futebol. A crônica é introduzida por uma emulação de narração de uma partida de futebol com recursos linguísticos semelhantes a de narrações épicas gregas. Isso é evidenciado logo em seguida, quando o próprio autor explicita que esse era seu desejo: ouvir as narrações de jogos feitas à maneira de Homero ("Assim gostaria eu de ouvir a descrição do jogo entre brasileiros e mexicanos, e de todos os jogos: à maneira de Homero"). Dessa forma, identifica-se epítetos à maneira de Homero ("Quando Bauer, o de pés ligeiros", "Eis que Djalma, de aladas plantas", etc.) e uma linguagem repleta de comparações e metáforas, acompanhada de muitos adjetivos ("até o solerte Juninho, que transfere ao valoroso Didi [...]", "mas o Atrida enfurecido, como o leão que, fiado na sua força, colhe no rebanho", "e é quando o divino Baltasar arremete com a submissa pelota e vai plantá-la, como pomba mansa, entre os pés do siderado Carbajal…"). A narração apresenta uma sequência de ações que, assim como os cantos épicos, dão a entender o frenesi dos movimentos do jogo. Devido a isso, o campo de futebol toma ares de um campo de guerra, no qual os guerreiros lutam pela "cobiçada esfera" e avançam pelo campo do inimigo. Esse processo é aberto no próprio texto: "A tarde de olhos radiosos se fez mais clara para contemplar aquele combate, enquanto os agudos gritos e imprecações em redor animavam os contendores". Há invocações léxicas – muitas vezes referentes à corporalidade – que propiciam esse entendimento de transformação do campo de futebol ao campo bélico, como "[...] Brandãozinho, semelhante à chama, lhe partiu ao encalço [...]", "A uma investida [...]", "[...] A essa altura, o cansaço e o suor chegam aos olhos dos combatentes [...]" e, numa comparação violenta e o pontual, o trecho "[...] o Atrida enfurecido, como um leão que, fiado na sua força, colhe no rebanho a melhor ovelha, rompendo-lhe a cerviz e despedaçando-a com fortes dentes, para em seguida sorver-lhe o sangue e as entranhas [...]" confere à breve passagem de tons épicos a brutalidade artística, frenética e envolvente.

A linguagem esperada pelo narrador, entretanto, é substituída pela linguagem ornamentada de termos técnicos dos narradores de futebol. É a partir dessa contraposição da linguagem épica com a linguagem "técnica" dos comentaristas que surgirá no narrador a curiosidade de reconhecer e entender os valores transcendentes existentes no mundo do futebol. A admiração e curiosidade sentida inicia, então, a busca

pela identificação comportamental daqueles que entendem o futebol consciente ou inconscientemente e, portanto, o primeiro ponto a ser tocado pelo autor nessa busca identificatória do mistério acerca do futebol é justamente o fato da criança conseguir entender o esporte, enquanto ele, adulto informado, não consegue fazê-lo. Esse assunto relativo à criança já foi mencionado anteriormente, quando se foi tratado sobre a relação dela com a bola e a dispersão do futebol pelas áreas geográficas mais populares. Segundo Wisnik (2008, p.59), "a atração pelos jogos de bola é quase sempre uma marca de infância", cuja fixação advém de uma ligação com a participação no processo identificatório com poder de reunir homens em atmosferas mistas de cumplicidade e disputa. Ora, o que é a narração épica no início da crônica senão um cenário de cumplicidade e disputa em torno de uma "cobiçada esfera"?

O narrador drummondiano segue com sua análise, mas, dessa vez, introduzindo a noção de coletividade e subjetividade no futebol. O excerto "Sua magia opera com igual eficiência sobre eruditos e simples, unifica e separa como as grandes paixões coletivas. Contudo, essa é uma paixão individual mais que todas" (2014, p.20) traz o grau de habilidade de cronista de Drummond e sua característica singular de dar o tom de "estudo" a algumas de suas crônicas, tal como Antonio Candido (1993) propõe. É interessante se deter nessa passagem escolhida de "Mistério de Bola" pois ela indica a tese do autor, alinhando o conteúdo que se seguirá pelo texto, já que Drummond trabalhará a perspectiva da coletividade e da individualidade psicológica entre os torcedores de futebol, fazendo analogias com outros campos sociais, como a política. Seguindo a leitura do texto, importa perceber que o narrador começa os dois parágrafos seguintes com uma linguagem mais "científica", como se ele estivesse neutro na situação e observando a situação externamente. Contudo, ele termina suas passagens se incluindo sutilmente no objeto de estudo, utilizando o pronome possessivo "nosso", ou conjugando os verbos na primeira pessoa do plural.

Sob a ótica dos conceitos de individualidade e coletividade já sugeridos que acompanharão o desenvolvimento da crônica, percebe-se pelo excerto que a pluralidade de emoções e interpretações dos torcedores diante do jogo é capaz de unir pessoas com pensamentos e paixões em comum. Entretanto, do mesmo modo que os sentimentos e paixões são capazes de suscitar união, também são motivos para a cisão dos grupos. Dessa forma, o texto de Drummond manifesta que a junção das individualidades sustenta as coletividades, porém elas se baseiam, antes de tudo, na "estética inconsciente" dos torcedores, ou seja, mesmo que seja possível adequar o futebol ao universo da arte, nem todos os constituintes do espetáculo são de natureza artística. Na realidade, o cronista incita que esses atos são resultados da inconsciência estética do torcedor que, indo além, manifesta sentimentos políticos antes de qualquer outro: "Somos fluminenses ou vascos pela necessidade de optar, como somos liberais, socialistas ou reacionários" (2014, p.20). Embora o futebol esteja em posição de incitar, unificar ou separar paixões entre crianças, adultos, eruditos e simples, o estudo de Drummond segue mentalizando a questão da subjetividade e como ela irá se tornar coletiva e reunirá ou separará os grupos das torcidas, assim como une e separa os demais grupos de diversos setores da organização social, seja ela científica, artística ou, como escolheu o poeta, a política.

No último parágrafo da crônica, Drummond procura tratar sobre o ponto máximo das partidas de futebol: o gol. Interessante notar como há a utilização de uma linguagem metonímica nesta parte do texto, como, por exemplo, neste trecho: "O objeto de couro transpõe uma linha convencional [...]" (2014, p.20), se referindo à bola de

futebol e à linha do gol. Tal constatação pode ser considerada fundamental para a interpretação de que, como o poeta vai seguir um rumo de associação do sentimento do torcedor ao sentimento político, Drummond busca usar o exemplo do futebol para mostrar uma análise política, mas sabendo separar os pressupostos de cada uma dessas matérias. Nesse excerto final da crônica, pode-se depreender a sugestão de que os fãs de futebol estão submetidos a sentimentos de invencibilidade e de grande poder, mas não são afetados por eles, ao menos não extremamente e duradouramente. Com efeito, a paixão popular futebolística é suscetível a derrotas e vitórias e resultados passageiros, pois mesmo que um time perca ou ganhe em um jogo, no próximo recomeçar de partida a igualdade do zero a zero será retomada e não haverá superiores ou inferiores até o primeiro gol. Quando esse gol é feito, a noção de invencibilidade do torcedor é excitada, mas ela não persiste porque, novamente, na próxima partida a igualdade do placar será retomada. Essa é a "grande ilusão do gol" que "confere alta dignidade à paixão popular".

Wisnik compara – e difere – essas emoções dos torcedores com as emoções típicas do fascismo, por exemplo. Segundo o crítico, o futebol se inclui entre as formações hipnóticas em que o sujeito se identifica em um coletivo que compartilha de sua mesma identificação em determinado objeto remetente ao "ideal de eu". Entretanto, no futebol, o "ideal" está posto a prêmio e condiciona o sujeito a uma constante queda no real e "isso diferencia o jogo das formações coletivas de natureza fascista, que estão aí, justamente, para não admitir a possibilidade dessa reversão[...]" (Wisnik, 2008, p.52). Eis aí um possível uso da linguagem metonímica do cronista para dissertar, justamente, sobre essas características encontradas nas torcidas, mas que representam muitos dos comportamentos da sociedade política.

Atentando-se um pouco mais, é interessante notar como Drummond decide tratar o gol justamente no final da estrutura de seu texto. Assim, o ponto ápice do jogo do futebol pode se relacionar, talvez, com o ponto ápice da crônica. Nela, além de se tratar os elementos acima expostos, percebe-se como é retomado também a questão da luta física trazida momentaneamente no começo do texto. Agora, porém, a luta física não ocupa mais um lugar de destaque ou de exaltação, pois quem tem de estar em relevância no jogo é justamente a bola. Se o torcedor pensa que a vitória do seu time é fruto de uma superioridade física (no âmbito da política, até mesmo moral), ele se ilude. Tudo na partida não passa do mero acaso da bola de couro passar pela linha do gol. A vitória ou derrota de um time está justamente nesse poder da bola de excitar ou deprimir os torcedores e os "contendores" que acompanham a partida. A crônica-estudo de Drummond conclui a tese do autor depositando todo o profundo mistério incompreendido (mas que ele busca compreender) do futebol na bola de futebol, símbolo fundamental do esporte. O acaso de um objeto de couro inanimado é o que carrega "os valores transcendentais que nós, simples curiosos, não captamos".

4. Prece do brasileiro

Em 1967 e em 1973, foram reunidos para serem publicados em livros alguns textos de Drummond publicados nos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, para os quais o autor contribuiu com a publicação de muitas crônicas. Os livros resultantes dessa reunião de textos de crônicas-em-versos foram nomeados de *Versiprosa* (1967) e *Versiprosa II* (1973). Há várias linhas de debate quanto a definição da nomenclatura drummondiana "versiprosa" para se referir à transformação estrutural do texto, que une prosa e poesia. Drummond diz:

> Versiprosa, palavra não dicionarizada, como tantas outras, acudiu-me para qualificar a matéria deste livro. Nele se reúnem crônicas publicadas no Correio da Manhã e no Jornal do Brasil; umas poucas, no Mundo Ilustrado. Crônicas que transferem para o verso comentários e divagações da prosa. Não me animo a chamá-las de poesia. Prosa, a rigor, deixaram de ser. Então, versiprosa. Quero lembrar que as farpas dirigidas nestes escritos à ação de políticos jamais filtraram paixão ou interesse partidário nem assumiram cunho pessoal. Exprimiram a reação de um observador sem compromisso, que há muito se desligou de ilusões políticas, e, geralmente, prefere falar de outras coisas mais gratas entre o céu e a terra. C. D. A. (Drummond, 2002, p.508).

De teor semelhante ao do poeta, leva-se em consideração a concepção de Diaz e Oliveira:

> Carlos Drummond une as funções e os valores da crônica, gênero em prosa, com as funções e os valores do gênero lírico em Versiprosa, sendo que este gênero suscita poeticidade e subjetividade, e aquele, objetividade e informatividade. À vista disso, temos em questão um gênero híbrido, uma vez que sofreu uma mutação em sua forma e agrega em sua estrutura dois gêneros distintos, estabelecendo um novo gênero. Portanto, teremos como resultado desse processo a crônica-poema ou o poema em prosa (Diaz; Oliveira, 2016, p.278).

Identifica-se, então, a crônica-poema "Prece do Brasileiro", publicada no *Jornal do Brasil* em 30 de maio de 1970 (reunida posteriormente em *Versiprosa II* e em *Quando é dia de futebol*), como um bom exemplo de estudo da versiprosa drummondiana e da concepção política do futebol de Drummond, apresentando um eu lírico orando a Deus para que Ele cuide da forte seca do Nordeste, em especial no Ceará. Contudo, no meio da oração o rogador se desvia parcialmente da súplica submissa e inicia uma conversa direta com Deus. Este, por sua vez, o responde, responsabilizando o eu lírico pela posição de autosubordinação frente às desigualdades e tragédias, além de sugerir que seja hora do eu lírico agir ativamente perante os obstáculos da vida, não esperando tudo da oração e do milagre. O eu lírico, entretanto, muda o rumo da conversa para suplicar a Deus pelo bom desempenho da Seleção brasileira na Copa de 1970 no México pois, segundo ele, seria a prioridade nacional.

Do ponto de vista de que a versiprosa drummondiana seja a mutação da prosa e da poesia, unindo algumas características cronistas às características líricas, percebe-se como há na composição estudada os elementos objetivos e informativos simultaneamente à presença dos elementos subjetivos e poéticos, suscitados pela hibridez do gênero (Diaz e Oliveira, 2016, p.278). Antes de tudo, convém levantar alguns dados estruturais verificando que essa crônica-poema é composta por 95 versos, distribuídos ao longo de oito estrofes. No decorrer da leitura é possível identificar aliterações ("Fazei, Senhor, chover a chuva boa"), assonâncias ("Em Iguatu, Parambu, Baturité") e rimas, conferindo certo ritmo ao texto. Esse ritmo, no entanto, parece assemelhar-se ao ritmo das preces cristãs, principalmente ao observar os versos médios e prosaicos que são frequentemente utilizados nesse último gênero. A linguagem utilizada pelo eu lírico também segue o padrão formal das orações religiosas, mas se informaliza à medida que o diálogo entre ele e o Senhor segue rumos que não são de seu

agrado. A título de exemplo da transição do cuidado com o uso do léxico, destaca-se os versos “Fazei chover, Senhor, e já! numa certeira/ordem às nuvens. Ou desobedecem/ a vosso mando, as revoltosas? [...]” e “Escute aqui, ó irmãozinho/ [...] Dê um jeito, meu velho, e faça que essa taça/ sem milagre ou com ele nos pertença/ para sempre, assim seja […]”. Importa salientar novamente que, mesmo com as transições do formal para o informal, o ritmo dos versos permanece análogo ao de uma prece religiosa.

Como supracitado, o ponto introdutório da crônica é a seca de 1970 no Nordeste do país, a qual Silva, Patrícios, Medeiros e Ribeiro (2013) destacam como um dos períodos mais graves de seca da história. O Ceará, o Rio Grande do Norte e a Paraíba foram os estados mais afetados pela estiagem. O eu lírico do texto drummondiano roga para Deus resolver o problema:

> Meu Deus,
> só me lembro de vós para pedir,
> mas de qualquer modo sempre é uma lembrança.
> Desculpai vosso filho, que se veste
> de humildade e esperança
> e vos suplica: Olhai para o Nordeste,
> onde há fome, Senhor, e desespero
> rodando nas estradas
> entre esqueletos de animais.

A segunda estrofe é um apelo a elementos sonoros e imagéticos para sugerir a grave condição em que os indivíduos e o ambiente enfrentavam: “Em Iguatu, Parambu e Baturité,/ Tauá/ (vogais tão fortes não chegam até vós?),”. No trecho realçado pode-se perceber como, após a suspeita de que a força das vogais posteriores fechadas arredondadas (fonema /u/), anteriores semiabertas não arredondadas (fonema /ɛ/) e anteriores abertas não arredondadas (fonema /a/) encontradas nos nomes das cidades pareciam não chegar à Deus, o eu lírico recorre à uma linguagem imagética a fim de estimular o interesse de Deus perante o drama e, também, a imaginação do leitor da crônica. É possível verificar igualmente como há uma oposição entre a invocação dessas imagens. Primeiro, descreve-se a situação de maneira trágica, focalizando o sofrimento ao qual o nordestino estava submetido perante a seca, sugerindo o desespero:

> Vede as espectrais
> procissões de braços estendidos,
> assaltos, sobressaltos, armazéns
> arrombados e – o que é pior – não tinham nada”. Em seguida, a súplica evoca uma imagem de alívio, descrevendo elementos relativos à vida que acompanha a chuva:
> “Fazei, Senhor, chover a chuva boa,
> aquela que, florindo e reflorindo, soa
> qual cantata de Bach em vossa glória
> e dá vida ao boi, ao bode, à erva seca
> ao pobre sertanejo destruído
> no que tem de mais doce e mais cruel:
> a terra estorricada sempre amada”.

A terceira estrofe surge com imperatividade e contestação contra a suposta indiferença de Deus. Os versos iniciais aparentam deixar de lado a ideia de “pedir” a Deus para começar a “ordenar” a Deus, insinuando que até as nuvens podem desobedecer às vontades divinas: “Fazei chover, Senhor, e já!, numa certeira/ ordem às

nuvens. Ou desobedecem/ a vosso mando, as revoltosas? Tudo/ é pois contestação? Fosse eu Vieira/ (o padre) e vos diria, malcriado,/ muitas e boas… mas sou vosso fã/ omisso, pecador, bem brasileiro.” Ao se ler esses versos da terceira estrofe, verifica-se que o poeta menciona o Pe. Vieira e sua oratória crítica e ativa, contrastando com o comportamento omisso do “brasileiro”, o qual tem preferência pela informalidade e por decisões que lhe proporcionem mais deleite. Essa ideia se reforça na leitura do restante da estrofe:

> Comigo é na macia, no veludo/lã
> e, matreiro, rogo, não
> ao Senhor Deus dos Exércitos (Deus me livre),
> mas ao Deus que Bandeira, com carinho,
> botou em verso: “meu Jesus Cristinho”.
> E mudo até o tratamento: por que vós,
> tão gravata-e-colarinho, tão
> vossa excelência?
> O você comunica muito mais
> e, se agora o trato de você,
> ficamos mais perto, vamos papeando
> como dois camaradas bem legais,
> um, puro; o outro, aquela coisa,
> quase que maldito,
> mas amizade é isso mesmo: salta
> o vale, o muro, o abismo do infinito.
> Meu querido Jesus, que é que há?
> Faz sentido deixar o Ceará
> sofrer em ciclo a mesma eterna pena?

Perante isto, identifica-se na prece até mesmo a qual Deus o eu lírico reza: não é o Deus dos Exércitos, mas sim o Deus de Manuel Bandeira. Ao analisar as possibilidades de interpretação da contraposição entre os dois “Deus”, é possível observar que o Senhor Deus dos Exércitos seria uma divindade intensa, grande e presente. Esse título conferido a Deus é mencionado algumas vezes durante o texto Sagrado, frequentemente associado ao conflito dos problemas e ao poder. Muito referenciado em passagens sobre a história do Rei Davi, verifica-se que o Deus dos Exércitos está sempre acompanhando seu fiel:

> Davi, porém, disse ao filisteu: Tu vens a mim com espada, e com lança, e com escudo; porém eu venho a ti em nome do Senhor dos Exércitos, o Deus dos exércitos de Israel, a quem tens afrontado (1 Samuel 17:45).
>
> Davi passou a morar na fortaleza e chamou-a Cidade de Davi. Construiu defesas na parte interna da cidade desde o Milo.
> E ele se tornou cada vez mais poderoso, pois o Senhor, o Deus dos Exércitos, estava com ele (2 Samuel 5: 9-10).
>
> Quem é esse Rei da glória? O Senhor dos Exércitos; ele é o Rei da glória! (Salmo 24:10).

Em contraposição, o Deus ao qual o eu lírico decide orar é o Deus de Manuel Bandeira, tudo indicando que seja o “meu Jesus-Cristinho” representado no poema “Conto Cruel”. Essa variação da entidade não tem a mesma glória do Senhor Deus dos

Exércitos bíblico, já que ele ignora um filho que está em dores profundas. Além disso, a linguagem dirigida ao Deus de "Conto Cruel" também é a linguagem informal indicada pelo diminutivo, ao contrário do grande tratamento ao Senhor Deus dos Exércitos dos textos bíblicos:

> **Conto Cruel**
> A uremia não o deixava dormir. A filha deu uma injeção de sedol.
> – Papai verá que vai dormir.
> O pai aquietou-se e esperou. Dez minutos... Quinze minutos... Vinte minutos... Quem disse que o sono chegava? Então, ele implorou chorando:
> – Meu Jesus-Cristinho!
> Mas Jesus-Cristinho nem se incomodou
> (Bandeira, 2000, P.97).

Além disso, ao considerar o contexto histórico brasileiro da época de publicação da composição (Ditadura Militar), pode-se depreender também que o verso "ao senhor Deus dos Exércitos (Deus me livre)" faça uma referência a uma possível manifestação ideológica de Drummond acerca do governo, o qual o poeta sugere em diversos textos um posicionamento crítico e, até mesmo, descrente, tal como se verifica na passagem de seu diário:

> Eleições, hoje, para senadores, deputados federais e estaduais, depois de uma campanha morna e tediosa pela televisão e pelo rádio. Depositei na urna, que não é urna, uma cédula com a pergunta: 'Votar pra quê?' Os candidatos da Arena e do MDB se equivalem, e o Congresso é hoje uma coisa insípida, sob controle do poder militar que vigora há seis anos. Convocar eleições, reservando-se o direito de cassar os eleitos, chega a ser um ato de sadismo (Drummond, 2006, p.297).

É nessa estrofe do poema-crônica em que se explicita a mudança de tratamento à divindade em meio ao discurso do eu lírico, saindo da formalidade para a informalidade. O fato da representação estereotipada do "brasileiro" conferida no texto ser de um povo que trata tudo no "veludo/lã" e transita por entre a norma e o crime recorda uma certa conduta "macunaímica", ou melhor, consoante Antonio Candido (1970, p.86) em *Dialética da Malandragem*, um costume de enraizamento da sociabilidade brasileira pouco fértil para a autoridade, desfazendo as extremidades e transitando entre o "certo" e o "errado". Assim, esse modo de ser brasileiro é um ponto compartilhado com os estudos da evolução no futebol no Brasil. As condições sociais e culturais brasileiras possibilitaram a entrada da *malandragem* no futebol, relendo a disciplina do futebol inglês (e suas devidas preocupações com o *campo)* na *pelada*, modalidade flexível praticável independentemente do campo, confiando apenas na intimidade da forma sacra da bola (parafraseando o verso de Drummond em "Futebol"). Destarte, pode-se ver uma semelhança na passagem de abordagem linguística com Deus nos versos de Drummond e a mudança de abordagem na releitura do esporte mais popular do Brasil, corroborando assim a análise de Candido sobre a sociabilidade brasileira e expandindo-a para o universo esportivo.

Retomando o supracitado prefácio de *Versiprosa*, Drummond (2002, p.508) afirma que as as "farpas" dirigidas às ações de personalidades políticas não assumiram cunho pessoal. Na realidade "Exprimiram a reação de um observador sem compromisso,

que há muito se desligou de ilusões políticas, e, geralmente, prefere falar de outras coisas mais gratas entre o céu e a terra". Essa informação se torna importante para complementar a atividade interpretativa do restante da crônica-poema, uma vez que a leitura mencionará figuras do governo e ações governamentais. É possível depreender que, tanto em "Seleção, eleição" (e em outros textos desta natureza identificados em *Quando é dia de futebol)* quanto em "Prece do Brasileiro" há descrições de situações pontuais na história do Brasil, o que pode insinuar certa efemeridade dos textos. Davi Arrigucci Jr. (1987, p.55) reitera que o cronista está muito próximo do fato cotidiano e, dessa forma, para que ele não produza composições efêmeras, ele pode exercitar a linguagem e estender as fronteiras dos gêneros sem deixar de tratar sobre o fato cotidiano. Os tópicos desenvolvidos pelo crítico podem ser identificados em "Seleção, eleição" ao perceber um ensaio sobre o sistema político brasileiro e o uso político da imagem da Seleção Brasileira (permanente até os dias atuais, como se pode verificar pela adoção da camisa da CBF pela extrema-direita) e em "Prece do Brasileiro" justamente pela sua estrutura de "versiprosa" e sua linguagem prosaica de tonalidade religiosa. Diaz disserta:

> Drummond, ao escrever suas crônicas para os jornais cariocas, entre os anos de 1950 e 1970, fazia o trabalho de registro social e político de um temp.que ele observou. Depreendemos que, ao relatar e exprimir esse tempo, o cronista-poeta se concentra nas ações e nos episódios efêmeros que marcaram, principalmente, a história política e nacional. Desse modo, transfere para o texto duas funções: a informação e a sensibilidade ante o que contempla e o que narra. Ao verificarmos que suas crônicas carregam tais finalidades, percebemos que elas caminham por uma via dupla, pois agregam valores que lhes constituem como um texto que enternece o leitor tanto no sentido cognitivo e interpretativo quanto no emotivo e plurissignificativo. Entretanto, entre este ou aquele caminho, o leitor tem o trabalho de apreender a significação das palavras e ser capaz de captar os fatos que lhe são (ou não) expostos nos detalhes, já que a crônica-poema, ao mesmo temp.em que mostra, também oculta (Diaz, 2016, p.94)

Assim sendo, o exercício de leitura dos mencionados textos drummondianos perpassa a efemeridade do evento explícito pois há um cuidado literário, crítico e irônico nas composições que incitam o leitor a repensar o fato e refletir sobre os elementos textuais. Isso corrobora a ideia de João Adolfo Hansen (2011, p.265) que, em "Drummond e o livro inútil", a crônica literariamente boa "é inventada programaticamente como tensão de função comunicativa e conteúdo crítico, direcionando os enunciados em sentido divergente do pressuposto da reprodução da normatividade comunicativa, numa espécie de uma autossabotagem maliciosamente irônica".

Nessa altura do texto, tem-se o início da manifestação/desabafo de Deus como réplica para a súplica do eu lírico:

> E você me responde suavemente:
> Escute, meu cronista e meu cristão:
> essa cantiga é antiga
> e de tão velha não entoa, não.
> Você tem a Sudene abrindo frentes
> de trabalho de emergência, antes fechadas.

Tem a ONU, que manda toneladas
de pacotes à espera de haver fome.
Tudo está preparado para a cena
dolorosamente repetida
no mesmo palco. O mesmo drama, toda vida.

No entanto, você sabe,
você lê os jornais, vai ao cinema,
até um livro de vez em quando lê,
se o Buzaid não criar problema:
Em Israel, minha primeira pátria
(a segunda é a Bahia),
desertos se transformam em jardins,
em pomares, em fontes, em riquezas.
E não é por milagre:
obra do homem e da tecnologia.

Você, meu brasileiro,
não acha que já é tempo dee aprender
e de atender àquela brava gente
fugindo à caridade de ocasião
e ao vício de esperar tudo da oração?

Na primeira parte da fala de Deus, Ele enumera algumas ações de iniciativa humana para auxiliar o combate às consequências da seca, como as frentes da Sudene e um suposto apoio da ONU. A ideia principal apresentada pela entidade é que há um ciclo dramático quanto à chegada na seca do Nordeste, sempre resultando nas mesmas preces e nas mesmas lamentações, mesmo com as poucas e insuficientes iniciativas governamentais: "Tudo está preparado para a cena/ dolorosamente repetida/ no mesmo palco. O mesmo drama toda a vida". Logo em seguida, Deus aponta o início do desenvolvimento de infraestrutura tecnológica em Israel como um possível exemplo para a solução do problema no Nordeste. É possível interpretar que a passagem aponta para a ideia de que as políticas públicas de combate às consequências da estiagem são ineficientes pois seguem a filosofia de remediar, ao invés de prevenir. Talvez, se houvesse investimentos em infraestruturas eficientes e apoio público para tal proposta, a vida e permanência dos sertanejos poderia ser facilitada durante os tempos difíceis.

Exercitando um pouco a leitura e buscando pelo contexto da época da crônica, é possível depreender que há também uma possível crítica à censura militar. Buzaid, mencionado em um dos versos, foi Ministro da Justiça durante o governo Médici e participou da reunião de elaboração do AI-5, "o golpe dentro do golpe", Ato Institucional que possibilitava a censura e liquidava a liberdade democrática do país. Assim, os versos "até um livro de vez em quando lê/ se o Buzaid não causar problema" se tornam mais compreensíveis ao esclarecer os fatos que corriam nas páginas de jornais da época. Dessa forma, esse percurso de pensar a crônica-poema em seu contexto social corrobora o exposto por Diaz, quando esta menciona que o texto pode mostrar ao mesmo tempo que oculta certas informações, principalmente ao considerar que essa passagem "política" é breve e pode, até mesmo, passar despercebida durante as leituras. Entretanto, como Drummond mesmo disse em seu prefácio, a passagem destacada pode não ser considerada de cunho político, mas apenas uma observação de alguém que "há

muito se desligou de ilusões políticas, e, geralmente, prefere falar de outras coisas mais gratas entre o céu e a terra".

Como já foi aludido, a divindade sugere ao eu-lírico a disposição para contribuir com a solução dos problemas, ao invés de depender da caridade. Isso acanha o eu lírico que, malandramente, muda de assunto para pedir outra coisa a Deus: que a Seleção Brasileira ganhasse a Copa. De um ponto de vista, percebe-se como há um realce da característica de pedir a Deus e depender das vontades alheias já destacadas muitas vezes acima. Ao pedir que a Seleção volte com a Taça para que a Nação não fique desiludida, é possível analisar uma crítica de Drummond ao inferir que o brasileiro prioriza mais determinados assuntos, nesse caso o futebol, do que os tópicos referentes ao convívio social considerados mais urgentes que uma competição esportiva. Crítica semelhante reaparece na composição "O Importuno", de 1966. Palmeira (2015, p.58) aponta que essa forma de ironia nos textos futebolísticos de Drummond demonstra que o poeta julgava inadequado o papel do jogo ser considerado uma prioridade.

Entretanto, se uma primeira leitura pode apontar que a crônica-poema se finaliza em uma crítica à "alienação" do povo perante o futebol, se torna importante considerar outras perspectivas para buscar uma maior compreensão da produção futebolística drummondiana. Novamente, ao destacar que a Nação brasileira precisava do título do Mundial para que seu sonho e ardor não fosse lhe tirados, uma análise possível, perante toda a interpretação exposta, é de que o povo brasileiro, tão sofrido e acometido pelas desigualdades sociais e opressões de tantos modos, tinha no futebol um objeto para esquecer, mesmo que por um momento, os problemas. De acordo com Palmeira:

> No contexto político e econômico do regime militar, é importante separar duas situações, que são a situação econômica da elite brasileira, que ia muito bem, e a situação econômica da classe trabalhadora, que ia muito mal. Sendo assim, quando se fala sobre uma crise financeira nos anos 1960 e 1970, é necessário ter em mente em qual classe social está inserida essa crise. Sem falar na crise política, gerada pela repressão e pelo rompimento da ordem constitucional. [...] A vitória da seleção brasileira na copa do Mundo de 1970 é colocada pelo escritor como fundamental para que a sociedade brasileira não caísse em um desespero ainda maior (Palmeira, 2015, p.77).

conclusão

Diante do que foi exposto, é possível notar orientações acerca do trato drummondiano do futebol enquanto tema, seja como símbolo metonímico de representação de outras áreas da sociedade, seja como exaltação da beleza do esporte e dos sentimentos que a modalidade pode marcar na vida comum do brasileiro. Os textos reunidos em *Quando é dia de futebol* possibilitam um enfoque maior nessa categoria de textos de Drummond que não se limitam, por exemplo, ao mero estudo de espelhagem da sociedade na literatura, ou da sociedade no futebol, ou do futebol na literatura. Na realidade, o levantamento crítico e interpretativo dos aspectos literários de cada composição pode contribuir com análises acerca do estilo do poeta, bem como com os demais objetivos de estudos de outras naturezas que possam vir a surgir.

Em "Futebol" e "Mistério de Bola", identificou-se a noção reflexiva da escrita de Drummond, de modo que se torna possível perceber a condensação literária de

elementos de outras realidades para a construção do efeito de consagração do futebol como manifestação artística. Em “Prece do Brasileiro”, nota-se diálogos com outros textos para sustentar a hipótese de uso do futebol como símbolo e metonímia para tratar de assuntos políticos, sociais ou culturais, recorrendo, não raramente, ao uso da ironia e do humor, um dos traços mais característicos do poeta e cronista itabirano.

referências bibliográficas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *O observador no escritório*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Errante.* Rio de Janeiro: Record, 1988.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Quando é dia de futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Versiprosa [1967]. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.507-675.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Fragmentos sobre a crônica. In: *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.51- 66.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O guardador de segredos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem & Estrela da manhã.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBOSA, Rita de Cássia. De viola de bolso a versiprosa: o cotidiano tornado poesia. In: WILLIAMS, G. Frederick; PACHÁ, Sérgio (Org.). *Carlos Drummond de Andrade and his generation*. University of California, Santa Barbara, 1986, p.127-135.

CANDIDO. Antonio. Drummond Prosador. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 8, p.67-89, 1970.

COp.ALÉM DA COPA: Esporte e populismo no Brasil entre as décadas de 30 e 50. [Locução de] Carlos Massari e Aurélio Araújo [S. I]. Spotify, 24 dez. 2019. *Podcast*. Disponível em: https://open.spotify.com/episode/5RRsDtXJnurp5fH2VZbtEp. Acesso em 28 dez. 2024.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e Crônica. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil.* São Paulo: Global, 2003, p.117-143.

DEMOCRACIA, "populismo" ou política de massas: a "República de 46". Apresentado por Marcos Napolitano. Publicado pelo Canal USp.[S.I : s.n], 2017. 1 video (23 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5Z5bm26Jm3U&t=2s. Acesso em: 02 dez. 2024.

DIAS, Sonia P.; OLIVEIRA, IlcaV. Versiprosa, de Carlos Drummond de Andrade: Crônicas-Poemas, Gênero Híbrido?. *FronteiraZ*, São Paulo, n.17, 2016. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/26967. Acesso em 14 nov. 2024.

HANSEN, João Adolfo. Drummond e o livro inútil. In: *Confissões de Minas***.** São Paulo: Cosac Naify, 2011. p.251-279.

NASCIMENTO, Edson Arantes do. Prefácio. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Quando é dia de futebol*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

PALMEIRA, Marcelo Rodrigues de Melo. *Quando é dia de futebol: os dribles poéticos de Carlos Drummond de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

WISNIK, José Miguel. *Veneno Remédio.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Saberes tradicionais em "Salvar o fogo" de Itamar Vieira Júnior: religião, saberes orais e gênero

Traditional Knowledge in "Salvar o fogo" by Itamar Vieira Júnior: Religion, Oral Knowledge and Gender

Isadora Silva Miranda
ORCiD: https://orcid.org/0009-0005-2643-8822
Lattes: http://lattes.cnpq.br/1896040253194626

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227523
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227523
Recebido em: 30/07/2024. Aprovado em: 20/02/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Magno Almeida.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 25, jan./jun., 2024. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
MIRANDA, Isadora Silva. Saberes tradicionais em "Salvar o fogo" de Itamar Vieira Júnior: religião, saberes orais e gênero. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 13, n. 25, jan./jun., 2024, pp.336-351, 2024. DOI:https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227523. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/227523. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

saberes tradicionais em *"salvar o fogo"* de itamar vieira júnior: religião, saberes orais e gênero

Traditional Knowledge in "Salvar o fogo" by Itamar Vieira Júnior: Religion, Oral Knowledge and Gender

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2024.227523

Isadora Silva Miranda[1]
Mestranda no Programa de Pós-graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura (UFSJ).
Da Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ), São João del Rei, MG, Brasil.
https://orcid.org/0009-0005-2643-8822
http://lattes.cnpq.br/1896040253194626
isadoraalte@gmail.com

[1] Mestranda em Pós-Graduação em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ). Licenciada em Letras pela Universidade Federal dos vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM). Esse estudo foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (Capes). Orientada pela Dra. Vanessa Maia Barbosa de Paiva.

Resumo
O presente artigo tem o objetivo de analisar as consequências do descredenciamento dos saberes tradicionais, utilizando a obra *Salvar o fogo*, de Itamar Vieira Júnior, publicada em 2023. A análise deste trabalho tem como destaque o descredenciamento dos saberes tradicionais a partir da imposição da religião cristã pelos colonizadores, principalmente em como impactou as mulheres. Reflete também sobre a relação da imposição da ordem católica com as religiões de matrizes africanas e ameríndias. *Salvar o fogo* possui uma narrativa com elementos da oralidade, fé e saberes ancestrais. Para os estudos, a metodologia teve como início a leitura e interpretação da obra, para o estudo do referencial teórico, foram utilizados autoras e autores como Walsh (2012), Federici (2004), Césaire (1968), entre outros, os quais tratam de temáticas como os estudos de memória, os estudos decoloniais e os estudos feministas.

Palavras-chave
Feminismo. Narrativas orais. Colonialidade. Direito à terra. Religiosidade.

Abstract
This article aims to analyze the consequences of the disqualification of traditional knowledge, using the work *Save the Fire,* by Itamar Vieira Júnior, published in 2023. The analysis of this work highlights the disqualification of traditional knowledge from the imposition of the Christian religion by the colonizers, especially how it impacted women. Also reflecting the relationship of this imposition with religions of African and Amerindian origins. *Save the Fire* has a narrative with elements of orality, faith and ancestral knowledge. For the studies, the methodology began with the reading and interpretation of the work, for the study of the theoretical framework, authors such as Walsh (2012), Federici (2004), Césaire (1968), among others, were used, who deal with of themes such as memory and decolonial studies, feminisms.
Keywords
Feminism. Oral narratives. Coloniality. Land rights. Religiosity.

introdução

O romance *Salvar o fogo* (2023), do escritor baiano Itamar Vieira Junior, tem como espaço geográfico da narrativa uma região fictícia do nordeste brasileiro, conhecida como Tapera do Paraguaçu. Os moradores têm como principal atividade econômica a agricultura. São descendentes dos povos escravizados e também dos povos originários tupinambás. "Na Tapera, as pessoas eram de muitas cores e os que tinham cabelo liso se diziam descendentes dos índios que ali viveram muito tempo antes" (Vieira, 2023, p. 32). A obra é dividida em quatro partes: A vingança tupinambá, Luiza do Paraguaçu, Manaíba e A alma selvagem. Somente os dois primeiros capítulos são narrados por personagens, Moisés e Luzia, o que é interessante, pois a narrativa resulta no ponto de vista individual e único dos personagens.

O primeiro capítulo é narrado por Moisés, que, ainda criança, tem muitas dúvidas sobre seu nascimento e a dinâmica da comunidade, principalmente com o tratamento rude dado a ele por Luzia, a quem ele acredita ser sua irmã. No segundo capítulo, narrado por Luzia, o leitor descobre que Moisés, na verdade, é filho biológico dela, consequência do estupro sofrido na adolescência. Luzia é uma mulher negra que herdou da avó indígena habilidades mediúnicas, que teve que reprimir após um incidente, na sua infância, com uma das moradoras da aldeia. Acusada de feitiçaria pela comunidade, a personagem adquiriu uma corcunda, considerada por ela como um fardo.

Como de costume em outros romances, Itamar Vieira Junior não deixa claro em que época do Brasil pós-colonial se passa o enredo. Afinal, são situações ainda muito pertinentes no país. Seus personagens colonizados costumam preservar as tradições das religiões de matrizes africanas e ameríndias, propagadas pela oralidade. O texto relaciona a intolerância religiosa ao racismo e demonstra como estas práticas estão atuantes na história do Brasil Colônia. No decorrer da obra, entende-se que a religião foi uma forma de atuação do poder político no controle da população. *Salvar o fogo* aborda as consequências sofridas para os saberes tradicionais com a imposição da religião católica.

Antes da chegada do Mosteiro à comunidade, os moradores costumavam recorrer às plantas e aos rituais de seus ancestrais, saberes transmitidos por meio da oralidade. O autor traz reflexões que relacionam o desmerecimento dos saberes tradicionais à luta pelo direito à terra, além de contribuir para as discussões de gênero, uma vez que as mulheres são as mais afetadas por esse processo de descredenciamento. Nesse sentido, o texto dialoga com o argumento defendido por Gayatri Spivak (2010) ao afirmar que a mulher colonizada acaba por ser vítima não apenas do colonizador, mas também do colonizado, sendo, assim, duplamente colonizada Portanto, o presente artigo tem como proposta analisar o descredenciamento dos saberes tradicionais, principalmente pelo modo como este descredenciamento impactou as mulheres. As reflexões serão feitas com base nos estudos pós-coloniais, de gênero, decoloniais e na decolonialidade de gênero. Para tanto, precisaremos levar em consideração a memória e a ancestralidade para compreender as consequências causadas nas personagens, influenciadas pela imposição da religião cristã.

1. mosteiro e a centralização do saber

Salvar o fogo tem como elemento marcante a dominação religiosa do cristianismo. A vida na comunidade da Tapera muda completamente sua dinâmica com

a chegada do mosteiro. “Toda a vida da aldeia acontecia em seu entorno: as referências, o tempo, a história, era como se nada tivesse existido antes do mosteiro.” (Vieira, 2023, p.27). Silviano Santiago (2000) aponta que evitar o bilinguismo religioso é uma forma de controle para impedir o pluralismo, pois, se só pode existir um único Deus, só poderia existir apenas uma língua. Assim, controla-se aquilo que é considerado inferior e, por meio da manipulação da generosidade, propaga-se o preconceito.

> Os padres abominavam as crenças dos mais velhos e diziam ser superstição. Não era da ciência de Deus, diziam em tom de reprovação. Nosso Senhor Jesus Cristo ressuscitou homens. Ele próprio ressuscitou e se levantou da morte. Nenhum chá, nenhum banho de folha, nenhum feitiço ressuscitou alguém (Vieira, 2023, p. 134).

De acordo com Santiago (2000), a doutrina religiosa se tornou uma das maiores aliadas do processo de dominação dos povos originários. Afinal, não foi apenas o código linguístico que contribuiu para o crescimento e a ideia de superioridade de uma cultura sobre a outra, mas também o código religioso. “Instituir o nome de Deus equivale a impor o código linguístico no qual seu nome circula em evidente transparência” (Santiago, 2000, p. 13). Aos jesuítas, na metade do século XVI, coube a responsabilidade de catequizar e “civilizar” os indígenas no Brasil por meio da manipulação, pois, segundo o autor, o código linguístico e o código religioso, sob a atuação europeia, acabaram se tornando indissociáveis. Com isso, os indígenas perderam a sua língua e, como consequência, o sistema sagrado que utilizavam foi substituído pelas crenças dos colonizadores. Como expressado no romance:

> No começo, o povo acredita serem os visitantes os xamãs da terra sem males andando por cima das águas. Por isso se põem a escutar com atenção ao redor da cruz erguida, mesmo sem entender sua língua. Riem dos olhares de espanto quando eles se mostram surpresos por tudo o que admiram: o corpo forte, as penas coloridas, o conhecimento dos caminhos para chegar às fontes da vida (Vieira, 2023, p. 280).

O romance começa sendo narrado pelo personagem Moisés, um nome emblemático, pois seu nascimento assemelha à história bíblica do escolhido por Deus para libertar seu povo da escravidão. Neste capítulo é apresentado ao leitor o mosteiro e sua dinâmica na comunidade. Devemos atentar para este personagem, que faz parte da terceira geração da família. Ou seja, o mosteiro e sua influência na comunidade já estão bastante consolidados, e não é à toa que Moisés tem algumas dúvidas sobre sua ancestralidade e não entende as práticas dos saberes tradicionais. Como já mencionado, a ordem religiosa e o colonialismo não andam separados. A única escola da comunidade é a do mosteiro. Apesar de seu pai, que mais tarde o leitor vai descobrir que na verdade é o seu avô, não acreditar na necessidade de Moisés frequentar uma escola, o menino acaba sendo o único da família a ser alfabetizado pelos monges. “Quanto mais eu aprendia, mais eu parecia me distanciar da vida da Tapera. Cheguei a considerar ser meu destino entrar na ordem religiosa quando adulto. Aos meus olhos ser monge era melhor do que ser pescador ou trabalhador da roça, de sol a sol.” (Vieira, 2023, p. 49). Essa estratégia é apontada por Catherine Walsh (2012) como colonialidade do saber.

Segundo Walsh, a colonialidade do saber descredibiliza outras formas de conhecimento. Reforça-se a ideia de que as lógicas e os modos de vida dos colonizados, historicamente negados ou subordinados, não devem ser reconhecidos como legítimas formas de ensinamento. Ao trazermos essa reflexão para o romance, percebemos como a colonialidade do saber afetou principalmente as mulheres da Tapera. Sabemos que, nas comunidades orais, as mulheres são, muitas vezes, responsáveis pela manutenção da memória local. Além disso, são figuras de autoridade, pois também contribuem para a manutenção da saúde, uma vez que atuam como parteiras e conhecedoras de plantas medicinais. Na obra, cabia à avó de Luzia essa autoridade e, muito provavelmente, Luzia assumiria futuramente esse papel. Contudo, com a chegada dos monges à Tapera, toda forma de saber legitimado passou a se concentrar no mosteiro. Mesmo após o incêndio que destruiu o local, a comunidade continuou a perseguir e rotular Luzia como bruxa. Podemos considerar que a intenção de Itamar é fazer uma alusão à colonialidade, pois, mesmo após os monges irem embora da Tapera, permanece a influência do mosteiro e de seus representantes na comunidade.

Ao trazermos a ideia de colonialismo do saber a partir das reflexões de Aimé Césaire (1978) em seu texto "Discurso sobre o colonialismo", podemos compreender melhor o contexto de Luzia e Moisés. Tal como Luzia, o próprio Moisés acreditava que seus saberes não tinham valor algum. Como observado no trecho: "Eu observava o conhecimento dos padres em contraposição à rudeza dos homens da aldeia, como meu pai, limitados a repetir o que conheciam de seu cotidiano. […] não queria o mesmo destino" (Vieira, 2023, p. 49). Moisés, ao sair da Tapera, depara-se com a dura realidade de que, mesmo sendo um bom aluno, as oportunidades de emprego não o tiraram da extrema pobreza. Essa frustração reflete a crítica de Césaire (1978), que aponta que, os colonizadores prometeram civilização, mas, na verdade, não permitem que os colonizados deixem de servir, jamais permitiram que deixassem de ser subalternos. Em suas palavras:

> Entre o colonizador e o colonizado, só há lugar para o trabalho forçado, a intimidação, a pressão, a polícia, o imposto, o roubo, a violação, as culturas obrigatórias, o desprezo, a desconfiança, a arrogância, a suficiência, a grosseria, as elites descerebradas, as massas aviltadas (Césaire, 1978, p. 25).

Esse cenário é refletido no romance, evidenciando as duras realidades que Césaire tão bem descreve:

> Erguem dia e noite uma grande maloca de pedra onde todos irão trabalhar e morar com os deuses. Alguns cativos morrem de exaustão por trabalharem sem descanso até nas noites de lua cheia. A persistência dos homens brancos faz um grupo da aldeia se render, seduzido pelos deuses alheios. Outros morrem doentes. A maior parte abandona a terra e viaja por léguas, enquanto os homens brancos espalham dor e morte. Quando a grande maloca está pronta, os cativos sobreviventes continuam a trabalhar para os xamãs dos homens brancos (Vieira, 2023, p. 281).

Os personagens possuíam um repertório de sobrevivência a partir da tradição oral. O autor de *Salvar o fogo* demonstra, por meio da narrativa, como a colonialidade do saber interferiu também no acesso à terra. Moisés não era o único a deixar a Tapera com a promessa de uma melhoria de vida. "Aproveitavam-se das famílias desagregadas, da gente que partia todos os dias para a capital em busca de sorte ou dos idosos que viram seus descendentes deixarem a aldeia em busca de oportunidade" (Vieira, 2023, p. 230). Ainda em seu romance, Itamar relata a relação da comunidade com os saberes tradicionais e reflete sobre o direito ao território, tema já discutido em outra obra dele, *Torto arado*, de 2019. Diferente do que ocorre em *Torto arado*, a comunidade da Tapera, em *Salvar o fogo*, acaba perdendo a identificação com seu território, consequência da chegada do mosteiro.

Michael Pollak (1992) explica que é comum existirem conflitos em relação à memória nacional, uma vez que as memórias serão formadas de acordo com as preocupações políticas. Sendo assim, a memória é um fenômeno construído e pode ocorrer de forma consciente ou inconsciente. As comunidades tradicionais utilizam sua história e sua ancestralidade, originadas de uma autoidentificação, para produzir suas memórias. São os saberes tradicionais que mantêm viva a memória e a origem dessas comunidades, pautadas nas oralidades, em suas resistências e lutas, uma vez que não existe um lugar específico para aprendê-los ou cultuar sua fé. Todo o território das comunidades tradicionais é escola e é sagrado. À medida que o contato com os saberes tradicionais diminuía, mais os personagens enxergavam os ofícios populares como ignorantes, não se identificando com a comunidade.

Luzia, apesar de nunca ter saído da Tapera, acaba prestando serviços para os monges e, assim, conseguia se proteger dos julgamentos da comunidade – julgamentos estes motivados e intensificados com a chegada do mosteiro. Luzia demonstra uma relação de descontentamento e mágoas, pois, ao ser impedida de exercer sua conexão com a natureza, assim como faziam seus antepassados, sua relação com a agricultura não era considerada importante. Daí vinha seu desinteresse pelo trabalho no roçado: "Maria Cabocla pensava, sobretudo, no desprezo com que Luzia sempre tratava a roça, dizendo preferir lavar a roupa da igreja a ter que cuidar da terra" (Vieira, 2023, p. 233) Somente no capítulo *Manaíba* podemos observar uma reviravolta da relação de Luzia com a Terra. Mariinha, irmã de Luzia, é também a personagem Maria Cabocla do romance de Itamar *Torto arado* (2019). A personagem retorna para a Tapera do Paraguaçu, depois de um tempo morando na região de Água Negra, comunidade fictícia do romance *Torto arado* (2019). Vale ressaltar que esta comunidade, apesar de dificuldades muito parecidas com as do romance *Salvar o fogo*, não sofreu tanto com a influência religiosa. *Torto arado* é um romance marcado pela resistência dos personagens às suas crenças e religiosidades de origem africana e, talvez por isso, os protagonistas de *Torto arado* conseguem reivindicar suas terras como quilombolas. Diferente dos moradores da Tapera que perderam o contato com as tradições orais e, com isso, a importância do coletivo.

A visita de Mariinha no romance torna-se o fio condutor para que Luzia retorne à sua ancestralidade e ao sentimento de pertencimento à comunidade. Após a morte do pai, Luzia e a irmã visitam o roçado que era dele e percebem que outras pessoas haviam cercado o local, alegando que aquele pedaço de terra, passado do avô para o pai, não pertencia legalmente a elas. Foi na busca pelo direito à terra que Luzia retorna à sua ancestralidade, pois teve que convocá-la para fazer valer seus direitos. "Agora só queria demarcar sua posse naquele pedacinho de mundo, como se faltasse o rito para

entenderem que aquele chão era seu por direito e ancestralidade." (Vieira, 2023, p.246). Só após essa reconexão, Luzia compreende que repassar os saberes dos antigos, a tradição de seu povo, é a única garantia que tem para assegurar o direito à terra para sua descendência.

2. Gênero, oralidades e religião em *Salvar o fogo*

Conforme mencionado anteriormente, as mulheres são as que mais sofrem com o declínio dos saberes tradicionais quando estes são soterrados pela fé cristã. Esse é um tema que consideramos a chave de leitura de *Salvar o fogo* (2023). Sendo assim, entendemos que é preciso analisar as questões de gênero e religião para aprofundar na obra. Modelos eurocêntricos de religiões que conseguiram impor seus conhecimentos aos demais, estão relacionados ao patriarcado:

> O fato é que há mais de 2.500 anos o Deus dos hebreus é tratado, representado e interpretado como um Deus Pai masculino, não importando outros aspectos que possa ter incorporado. Esse foi, do âmbito histórico, o significado dado ao símbolo e, portanto, é ele que carrega autoridade e força. Esse significado passou a ter extrema importância na maneira como homens e mulheres conceituam as mulheres e colocam ambos, homens e mulheres, na ordem divina das coisas e na sociedade humana (Lerner, 2019.p. 300).

A personagem Luzia é uma mulher negra e a única dos irmãos a continuar morando na Tapera do Paraguaçu. No início do romance, vive com o pai, Mundinho, e o seu suposto irmão Moisés, considerado filho temporão, pois nasceu quando os pais já estavam com os filhos crescidos. Luzia tem uma grande ligação com o fogo. Herdou da avó habilidades mediúnicas, mas teve de reprimi-las após um incidente com uma das moradoras da Tapera, em sua infância. É preciso salientar que a Tapera era povoada por mulheres negras, netas de indígenas: "De tanto escutar escondido as conversas das irmãs, soube que a avó do meu pai era uma velha índia de cabelo longo grisalho" (Vieira, 2023, p.32). Antes da chegada do mosteiro, ou seja, de uma religião hegemônica, a experiência com a religiosidade era outra: "Naquele lugar assolado por uma intempérie atípica, Luzia desenvolveu os sentidos e os viu se tornarem aguçados: sonhava com os mortos, compreendia a língua dos animais, sentia em cada fibra as oscilações do mundo natural" (Vieira, 2023, p. 266).

O cristianismo contribui para uma hierarquia de gênero: as mulheres devem sempre ser secundárias e desejar a maternidade. Qualquer coisa que fuja dessa performance de gênero é entendida como mal. "Queriam me atingir, ferir como o fizeram outras vezes, mas antes me acusaram de ter espírito ruim, de ter parte com o Mal." (Vieira, 2023, p. 100). Após a chegada dos monges, Luzia frequentemente sofria ataques da própria comunidade. Não é à toa que, durante o romance, aparece em suas costas uma corcunda, estereótipo criado ainda na Idade Média para representar as mulheres que, de alguma forma, desobedeciam aos dogmas da Igreja. "Zombar de Luzia a chamando de 'bruxa corcunda' foi a gota d'água e eu cuspi em seu rosto como se lançasse um veneno." (Vieira, 2023, p. 51).

De acordo com Federici (2004, a caça às bruxas tem as mulheres como vítimas da instauração do capitalismo durante o período feudal e a colonização das Américas. “Historicamente, a bruxa era parteira, a médica adivinha, ou a feiticeira do vilarejo.” (Federici, 2004, p. 362. A historiadora apresenta a caça às bruxas como uma maneira de retirar das mulheres a autonomia da qual usufruíam. Federici menciona o processo de colonização na América Latina, dando exemplos das perseguições, catequização dos povos indígenas e o processo de escravidão dos povos africanos. Como consequência, os colonizados começaram a acreditar que seus rituais faziam parte de uma ignorância popular:

> Não gosto de mexer com essas coisas, Luzia, Deus não gosta porque tem parte com religião de gente feiticeira, não mexemos mais com magia na Tapera. Mas se é necessidade, então vamos andar para o lado da mata para ver se a gente encontra o Loco. Vamos antes de o sol se levantar, assim ninguém nos vê e nossos nomes não param na boca do povo por causa das nossas doenças. (Vieira, 2023, p. 133).

A colonialidade de gênero entendeu que insultar mulheres que possuíam conhecimentos populares era a melhor maneira de apagar suas histórias de resistência e ancestralidade. Essas mulheres, muitas vezes, eram as responsáveis pelos partos; cuidavam não só dos bebês, mas também do pós-parto e das mães. Longe dos recursos médicos, eram elas as encarregadas de cuidar da saúde da comunidade. No romance *Salvar o fogo* (2023), antes da chegada do mosteiro, a personagem Vó Didita era a detentora dos saberes ancestrais relacionados à saúde e à fé, ocupando um lugar de autoridade e respeito na aldeia.

> Quase não falava, mas sabia benzer criança e conhecia as ervas da mata. Era a única pessoa da beira do Paraguaçu que dizia ter visto o olho-de-fogo- rendado no topo de uma velha árvore emitindo seu trinado. Uma dádiva, diziam, que só quem se comunicava com o mundo dos mortos trazia consigo. Foi a Luzia que vó Didita se afeiçoou. (Vieira, 2023, p.32).

A figura da Vó Didita é conhecida como benzedeira, curandeira ou rezadeira. O conhecimento obtido pelas curandeiras é transmitido oralmente, e elas escolhem alguém do seu contexto familiar para dar continuidade ao ofício. Muito provavelmente, Luzia seria a escolhida pela avó. Nas comunidades tradicionais, essas mulheres contribuem para diminuir o genocídio das populações que habitam em locais como a Tapera, caracterizados por quase não possuírem nenhum acesso à saúde, seja por motivos geográficos, sociais ou políticos. A medicina natural é, muitas vezes, a única opção dos habitantes. O romance de Itamar Vieira Junior (*Salvar o fogo*, 2023) narra o fim das atividades das curandeiras, apresentando uma Tapera totalmente à mercê da medicina ocidental, perdendo, assim, sua autonomia, conforme mencionam trechos selecionados de relatos no livro:

> Passei dias com Luzia ao lado da cama, aplicando compressas de água fria para amainar a febre. Meu pai andava desassossegado de um lado a outro. Conseguiu trazer uma enfermeira da cidade. Depois, remédio

> da farmácia, que ficava distante. Repetia que se fosse no tempo das rezadeiras, eu ficaria curado". Meus olhos permaneciam a maior parte do tempo fechados e eu sentia o cheiro forte impregnando o ar. Luzia mantinha a janela fechada para que não apanhasse sereno. Pés calçados para não pisar o chão frio do quarto. O mundo de proibições era o mesmo, só não poderia ser contado aos quatro cantos da aldeia para que não fôssemos acusados pela religião de supersticiosos (Vieira, 2023, p. 59).
>
> "No tempo de minha avó", minha mãe disse tentando acalmar minha aflição, não havia dentista e o povo se resolvia sozinho. Minha avó era uma mulher chegada às coisas do espírito, essas coisas que o padre diz que Deus abomina." onde já se viu servir a dois senhores?", perguntava nas missas, "tudo coisa de gente índia e preta" (Vieira, 2023, p. 132).

As religiões de matrizes africanas e ameríndias não fazem distinção entre a natureza e o divino. As mulheres destinadas à figura de curandeira rompem com a ideia de que apenas o homem é responsável por fazer a ponte com o sagrado. Nas religiões ocidentais, a figura mais comum dos representantes da ligação com o sagrado na Terra é a dos padres ou pastores. "Essa nova ordem que o Deus Todo-Poderoso proclamou aos hebreus, e a todos os que usavam a Bíblia como guia moral e religioso, [é] que as mulheres não podiam falar com Deus." (Lerner, 2019, p. 301). Diferentemente, nas religiões baseadas nas tradições orais, as mulheres podem assumir figuras de poder na comunidade e serem vistas com respeito. A respeito das diferenças entre as religiões cristãs e as de origem africana, Gilmara Mariosa, Geise Pinheiro e Claudia Mayorga (2019) afirmam:

> E, assim, trabalharam e trabalham fortemente com o controle da sexualidade enquanto um dispositivo que teve e tem impactos e efeitos sobre o controle dos corpos das mulheres. Já as religiões de matrizes africanas trabalhavam e trabalham com a concepção de divindades, femininas e que estão em posições de poder de outras formas de conceber a sexualidade, as relações de gênero, dentre outras, diferentemente das impostas pelo projeto colonial" (Mariosa; Mayorga; Pinheiro, 2019, p. 157).

As figuras femininas bíblicas, consideradas do bem, são sempre submissas. As mulheres não podem performar outra imagem que não seja a da dominação de seus corpos. "Já no universo iorubá, a representação das divindades femininas é, em sua maioria, de mulheres guerreiras, batalhadoras, socialmente organizadas, donas de seu próprio corpo." (Mariosa; Mayorga; Pinheiro, 2019, p. 157). Luzia, estereotipada e perseguida pela comunidade, buscava deixar sua imagem o mais próxima possível do que a Igreja pregava: "Durante trinta anos usei trança feito uma beata para que a Tapera me deixasse em paz." (Vieira, 2023, p. 99). As mulheres detentoras de conhecimento e prestígio são uma ameaça às religiões hegemônicas. Por isso, inferiorizar os saberes tradicionais repassados por elas, através da oralidade, torna-se uma arma de controle de seus corpos.

Salvar o fogo perpassa a questão do sagrado em toda a trajetória das personagens. Levanta questões para a reflexão a respeito de como a igreja contribuiu para a intolerância religiosa no Brasil – principalmente no que diz respeito às religiões de matrizes africanas e ameríndias, como o Candomblé – apresentando, na voz do colonizador, a ideia de que os que não são adeptos ao cristianismo estavam cultuando o mal. Em "O narrador", Walter Benjamin (1985 explica que a oralidade é muito importante para as culturas porque permite que as experiências possam circular. Para este autor, a narração e a experiência do sujeito estariam conectadas. A cultura popular transmite uma série de experiências conectando, através de sua existência, a memória e a sobrevivência das narrativas. Com isso, esta cultura permite que a oralidade sobreviva, mesmo que seja modificada à medida que vai sendo narrada. Dessa forma, a ancestralidade seria construída por meio da memória coletiva desse povo. Maurice Halbwachs (1990 contudo, enfatiza que, para existir lembrança deve existir afetividade. A afetividade, de acordo com este autor, seria o elo sentimental responsável para que a lembrança se transforme em memória. A lembrança, investida de um valor de importância, seria transformada em memória e com esta ação não estaria perdida, pois seria considerada pelo grupo algo muito importante em sua constituição.

Em muitos momentos, no romance *Salvar o fogo*, ficam evidentes as consequências ocasionadas pela falta de afetividade e respeito aos rituais. Um exemplo disso ocorre quando a mãe de Luzia, ainda viva, mesmo com medo da repressão da comunidade, leva a filha até o Loco, planta medicinal usada para aliviar dor de dente: "Descobri naquele dia que minha mãe ainda guardava alguns segredos antigos, passados de pais para filhos, de avós para netos. O povo da Tapera já havia esquecido ou tinha vergonha de dizer que sabia." (Vieira, 2023, p. 134. Diferentemente da religião imposta pelo colonizador, os rituais pertencentes à tradição oral estão vinculados à natureza, onde se encontram as entidades protetoras. Ao chegar ao local, a mãe de Luzia acendeu um cigarro para a Caipora. O seguinte trecho demonstra como, mesmo proibida, ela ainda mantinha respeito pelo ritual:

> Minha mãe olhou para a copa escura e espalmou a mão sobre o tronco largo coberto de cipós, uma cortina de contas sem nos deixar ver seu interior. Minha mãe não tocou o líquido como também não se toca no sacrário da hóstia. Deixou apenas o sumo escoar, grosso, suculento, um fio sobre o facão, e esse mesmo fio devolveu ao pequeno pedaço de tecido que depois eu poria sobre o dente doente. "Não bebe", ela me disse, "nem deixe espalhar e escorrer para outros dentes (Vieira, 2023, p. 136)

Ao longo da narrativa, Luzia enfrenta outra dor de dente e, ao optar por recorrer novamente ao Loco, não realiza o ritual que sua mãe costumava seguir. A ausência de uma memória afetiva que a lembrasse da importância do cuidado ao manipular a planta resultou na perda de todos os seus dentes. Embora a recriminação do uso da medicina natural tenha afetado toda a comunidade, o romance evidencia que as mulheres foram as mais prejudicadas. Isso porque eram elas as guardiãs do conhecimento sobre as plantas capazes de interferir na fertilidade, saberes fundamentais para o controle de natalidade e a autonomia reprodutiva na comunidade.

No segundo capítulo de *Salvar o fogo*, o leitor descobre que Moisés é filho biológico de Luzia, consequência de um estupro que ela sofreu em sua adolescência. A

gestação foi mantida em segredo e, durante o período, Luzia desenvolveu uma corcunda. No período da gestação, ela lamentou muitas vezes o fato de não poder mais recorrer aos chás abortivos. "O chá dos anjinhos. O chá que salvava as moças desonradas, as mulheres de muitos filhos, as mulheres prenhas de homens perdidos, as mulheres que não queriam ver os seus passarem fome. Os antigos deveriam ter a receita para a perdição". (Vieira, 2023, p. 136). Sem o conhecimento das ervas com propriedades abortivas, só restou à personagem prosseguir com a gravidez, ocasionada por uma violência.

A cultura do estupro faz parte da constituição da gênese do nosso país. Em relação ao Brasil podemos vincular a uma herança escravocrata do nosso passado colonial. As mulheres indígenas foram estupradas com a chegada dos colonizadores e, mais tarde, no período da escravidão, mulheres negras foram estupradas pelos senhores de escravos. "Uma das características históricas marcantes do racismo sempre foi a concepção de que os homens brancos – especialmente aqueles com poder econômico – possuiriam um direito incontestável de acesso ao corpo das mulheres negras." (Davis, 2016, p. 191). É certo que todas as mulheres estão suscetíveis a violência sexual, mas não podemos deixar de levar em conta que, para mulheres negras e indígenas, essa violência é algo mais comum, uma vez que os seus corpos são mais vulneráveis por serem considerados mais sexualizados, outra herança da colonização. A igreja é a principal anunciadora de que o estupro é culpa da vítima. Em muitos momentos no romance, este papel da igreja é denunciado: "Talvez o moço que me cheirou o corpo e me jogou no chão fosse encabulado. Não aguentou esperar pelo casamento, o instinto tinha sido mais forte que ele." (Vieira, 2023, p. 110). Após a violência sofrida, Luzia sentiu-se culpada por aceitar o convite de encontrar sozinha seu abusador. "E, na história da Queda, a mulher e, sendo um pouco mais específica, a sexualidade feminina se tornaram o símbolo da fraqueza humana e a origem do mal" (Lerner, 2019, p. 333). Luzia, como a maioria das vítimas, teve dificuldade de entender o que aconteceu como uma violência sexual. "Perguntei, depois de tudo, para onde ele tinha ido, o que tinha acontecido, era tarde e talvez nunca mais eu soubesse o que havia ocorrido naquele barraco" (Vieira, 2023, p. 109). A culpa cristã silenciou Luzia e acobertou seu agressor:

> As águas me lavaram, banharam minha vergonha entre as pernas, e até ali o Mal não tinha se apossado de mim. Ele só começou a me queimar por dentro quando o tempo foi passando, quando as veredas não sentiram mais o trotar do cavalo cavalgando pelo moço ora claro, ora pardo, aquele homem que a depender da luz e da distância da minha memória, mudava de cor. Aceitei, por fim, que estava sem minha honra. Não conseguia mais dormir porque não saia da minha cabeça que, se meu pai soubesse, me mataria. Que minha mãe não passaria a mão na minha cabeça, iria me excomungar. Iria dizer que o moço tinha ido embora porque me entreguei e era mulher fácil. (Vieira, 2023, p. 111).

Assim, a partir das violências, desde as simbólicas – como a tentativa de apagamento das culturas orais que não afetaram somente ao grupo, mas também individualmente a personagem – até as violências físicas sofridas pela protagonista, é possível relacionar a corcunda como uma resposta aos silenciamento de Luzia, que durante a narrativa a estigmatizou como uma feiticeira. "Luzia prosseguiu: essa tristeza

fez nascer a corcunda surgida de um dia para outro. Enquanto crescia a barriga à frente, crescia o fardo ao fundo" (Vieira, 2023, p. 259. Nesse sentido, o episódio do estupro serviu como um estopim para o aparecimento da corcunda. Devemos levar em consideração que a violência sexual implica não somente uma violência física, mas também psicológica. "Meu corpo parecia macio e depois foi ficando duro, rígido, seco" (Vieira, 2023, p. 109. Após a violência sofrida, a personagem assume uma postura mais retraída.

O romance *Salvar o fogo* reforça a sabedoria das mulheres mais velhas nas comunidades orais. Em um trecho do livro, lê-se: "Quando Zazau, a mais velha entre as mulheres, nos visitava, repetia que eu não deveria contrariar Luzia. – 'Ela sofre dos nervos'" (Vieira, 2023, p. 20. Esse trecho evidencia como o conhecimento ancestral é capaz de diagnosticar situações e compreender dores, mesmo sem uma formação na medicina hegemônica. É interessante relacionar a narrativa de *Salvar o fogo* aos estudos pós-coloniais, decoloniais e de gênero, pois, sempre que a personagem se impõe em alguma parte da narrativa, sua corcunda some: "Depois de despejar toda a raiva engasgada em seu peito aos quatro ventos, de se movimentar de um lado a outro, catando as folhas secas que caíam da mangueira, eu vi por um breve tempo sua corcunda desaparecer" (Vieira, 2023, p. 26. Ou seja, quando a personagem xinga, se impõe e se abre, assume uma postura mais ereta – o que podemos entender como uma metáfora da forma como a mulher colonizada foi se curvando diante de tudo que lhe foi imposto.

O não reconhecimento imediato de Luzia à violência do homem branco foi causado pela expectativa alimentada por sua mãe de que ele poderia salvá-la do destino de viver para sempre na Tapera. As mulheres, na narrativa da obra, são criadas para cuidar da casa e, principalmente, para casar. Alimentadas pela esperança de conseguir um futuro melhor, acreditavam que, se tivessem um marido, estariam salvas. Como já afirmou bell hooks: "A ideologia supremacista masculina encoraja a mulher a não enxergar nenhum valor em si mesma, a acreditar que ela só adquire algum valor por intermédio dos homens" (hooks, 2019, p. 79. Em *Salvar o fogo*, essa modalidade de existir mulher é percebida desde a infância, quando as brincadeiras das meninas giram em torno do serviço doméstico e do cuidado com crianças. A infância, na comunidade de Tapera, é lembrada por Maria Cabocla da seguinte forma: "brincadeira de menina era casa, marido, filhos" (Vieira, 2023, p. 209. A partir da mãe da personagem principal, podemos perceber o machismo estrutural, pois ela sempre incentiva as filhas a se casarem: "É preciso segurar um homem que possa te levar daqui para um lugar melhor" (Vieira, 2023, p. 105. Sair de casa seria uma forma de garantir às mulheres um lar, uma segurança para o futuro. Como afirma Gerda Lerner: "Para mulheres de classe baixa, sua força de trabalho estava a serviço da família ou de quem possuísse a servidão de sua família" (Lerner, 2019, p. 245. O casamento foi, assim, vinculado à moral e ao valor de uma mulher: "Deixar a casa com um homem era a maneira mais digna de uma mulher deixar a Tapera" (Vieira, 2023, p. 106. Entendido como uma forma de ascensão e melhoria de vida, a mãe de Luzia sempre reforçava que a filha precisava se casar com um homem de uma classe social superior à delas.

> E eu, sem entender o que minha mãe queria dizer, deixei aquele homem, aquele homem bem apessoado, que os nossos começaram a chamar de almofadinha, que tinha parentela com os antigos donos da

> fazenda antiga, se acertar e desejar bom dia, e deixei também seus olhos percorrerem em meu corpo (Vieira, 2023, p. 105).

Ainda no que diz respeito à violência que permeia as personagens femininas, cabe destacar o racismo enraizado na sociedade brasileira. "É preciso melhorar a raça, Luzia, é preciso se antecipar às moças da Tapera que põem o olho grande nos forasteiros, ela me disse" (Vieira, 2023, p. 105). A mãe de Luzia esperava o casamento das filhas, não só uma garantia de casa e comida, mas a ascensão social ao branqueamento intergeracional. "A negação às mulheres de sua história reforçou a aceitação da ideologia do patriarcado e enfraqueceu a noção de valor próprio da mulher individualmente." (Lerner, 2019, p. 367). Negar as memórias das mulheres é privá-las de exercer os ofícios aprendidos através da oralidade, que conferem posições de valor e prestígio.

Em *Salvar o fogo*, Itamar Vieira Junior expõe as consequências coloniais que permeiam nossa sociedade, principalmente no que se refere às questões de gênero e de raça. Contudo, o romance demonstra que, mesmo sofrendo represálias, as mulheres das comunidades tradicionais resistem e existem. "Talvez convencida de que a reza não surtia mais efeito, Luzia passava ramos de guiné e arruda sobre meu corpo. Improvisou um braseiro, defumou a casa, se atendo em especial à minha cabeça" (Vieira, 2023, p. 59). Mesmo com a imposição de uma religião hegemônica, as práticas dos saberes tradicionais ameríndias e africanas não se perderam de tudo. Principalmente quando estão relacionadas aos cuidados. Por isso as mulheres seguem sendo as maiores precursoras, uma vez que os cuidados estão relacionados ao papel de gênero imposto às mulheres. "Começaram a dizer que eram católicas, cristãs para, finalmente, lembrarem que também eram filhas de Cachoeira, terra de santo, e sabiam mexer com ebó e despacho." (Vieira, 2023, p. 115). Esta citação mostra o sincretismo religioso, outra herança imposta pelo colonialismo. Contudo, apesar da força do sincretismo, ao final do romance Luzia resolve se dissociar a tudo que se refere ao Mosteiro:

> Sem nada dizer, sente agora Luzia liberta da religião, assim como ele poderá estar desobrigado de atender os cobradores de impostos. Nesse vagar, Luzia recolhe plumas e penachos, penas de toda sorte encontradas nos quatro cantos da terra que conhece. Guarda tudo num grande saco de aniagem e o deixa escondido longe dos olhos do pai e de quem mais chegar à casa. Sem rezas e lamentos, sem missas e procissões, Luzia pode olhar para dentro para encontrar seu âmago. Depois da morte do pai, do retorno dos irmãos e, por fim, de suas partidas, ela retira o fardo de penas guardado sob a cama e as espalha pela casa, imaginando como coser o manto (Vieira, 2023, p. 303).

Ao se desvincular dos dogmas da igreja, quando percebeu as intenções daquela religião do Mosteiro, Luzia resolve revistar as histórias de seus ancestrais Tupinambás. Relembrou que a avó e, depois o pai, ensinaram que os antigos guerreiros Tupinambás se recobriam com um manto de penas das aves da mata que circunda a aldeia. A personagem refaz o manto. A princípio diz que não possui nenhum propósito, talvez quisesse recordar sua avó, mas Luzia queria mesmo era se vestir da sua ancestralidade assim como dito no romance. Ao vestir-se do manto, que antes só poderia ser usado caciques e guerreiros, Luzia não cura apenas sua ancestralidade, mas também

ressignifica o papel de gênero, rompendo não só com o colonialismo, mas também com a estrutura machista já antes imposta pelo homem colonizado.

conclusão

Salvar o fogo é uma interpretação de como a colonização deixou marcas que se perpetuam até hoje, principalmente no que diz respeito ao entendimento das questões que permeiam o gênero e os saberes tradicionais, ao lado de temas tão importantes como o racismo, a distribuição de terras e a intolerância religiosa. A obra convida o leitor a refletir sobre o impacto da religião ocidental e sua imposição sobre as culturas orais e religiões de matrizes africanas e ameríndias.

A chegada do mosteiro naquela região tirou de Luzia sua infância, seu direito de sorrir, sua escolha à maternidade e também à terra. Contudo, a obra consegue mostrar uma forma de resistência das mulheres e sua contribuição para a perpetuação da oralidade. Por fim, mesmo em situações de violência, Luzia busca um destino melhor para si. Entende que, ao vestir o manto, está vestindo a sua ancestralidade; que foi preciso resgatar sua origem para, então, curar seu presente. O autor, ao trazer essas vozes subalternas femininas, faz com que entendamos que os estudos pós-coloniais e decoloniais não devem levar em consideração apenas as temáticas de território e raça, mas também a decolonização de gênero, uma vez que foram as mulheres as mais atingidas com a colonização.

O romance, através das histórias de uma família, expõe um Brasil à margem da sociedade, com personagens muitas vezes em situações de subserviência e ainda explorados por uma hierarquia colonial. Assim, denuncia que a falta do direito à terra tem cor e ancestralidade direta, pois os moradores da Tapera são descendentes de escravizados e indígenas. O mosteiro é a personificação do colonialismo, da imposição europeia sobre outras culturas, enquanto Luzia do Paraguaçu simboliza a resistência e o reencontro com o sagrado e com a ancestralidade de matrizes ameríndias e africanas.

referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lieskov. In: *Magia e técnica, arte e cultura: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Ed. Livraria Sá da Costa, 1978.

DAVIS, Angela. *Mulheres, raça e classe.* Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa*: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo. Elefante. 2017.

HALBWACHS, Maurice. Memória coletiva e memória individual. In: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990. p.25-47.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista*: da margem ao centro/bell hooks; tradução Rainer Patriota.- São Paulo, Perspectiva, 2019.

LERNER, Gerda, 1920-2013. *A criação do patriarcado*: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

MARIOSA, G. S.; PINHEIRO, G. P.; MAYORGA, C. *Mulheres negras em contexto religioso*: entre resistência e/ou subordinações. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S. l.], v. 11, n. 28, p.153-174, 2019. Disponível em: https://abpnrevista.org.br/site/article/view/722. Acesso em: 15 mai. 2024.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p.200-212. Disponível em https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/1941.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. Uma literatura nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p.9-26

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

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Salvar o fogo*. São Paulo, Todavia, 2023.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo, Todavia, 2019.

WALSH, Catherine. Interculturalidad y (de) colonialidad: Perspectivas críticas y políticas. *Visão Global*, v. 15, n. 1-2, p.61-74, 2012.

Sobre águas convulsas: a (in)construção subjetiva em "Salmoura" (2024), de Yasmin Franca

On Turbulent Waters: the Subjective (In)Construction in "Salmoura" (2024), by Yasmin Franca

Pablo Vinícius Nunes Garcia
ORCiD: https://orcid.org/0000-0002-4554-009X
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3307889825043987

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233583
URL do artigo: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233583
Recebido em: 03/02/2025. Aprovado em: 01/06/2025.
Editores responsáveis: Bruno Vitorino e Lucas Branco de Araujo Motta.

Opiniães – Revista dos Alunos de Literatura Brasileira
São Paulo, n. 26, jan./jun., 2025. eISSN: 2525-8133
Programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.
Website: http://www.revistas.usp.br/opiniaes. Contato: opiniaes@usp.br
fb.com/opiniaes @revista.opiniaes https://usp-br.academia.edu/opiniaes

Como citar (ABNT)
GARCIA, Pablo Vinícius Nunes. Sobre águas convulsas: a (in)construção subjetiva em *Salmoura* (2024), de Yasmin Franca. *Opiniães*, São Paulo, SP, ano 14, n. 26, jan./jun, p. 352-369, 2025. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233583. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/233583. Acesso em: 31 de julho de 2025.

Licença Creative Commons (CC) de atribuição (BY) não-comercial (NC)
Os licenciados têm o direito de copiar, distribuir, exibir e executar a obra e fazer trabalhos derivados dela, conquanto que deem créditos devidos ao autor ou licenciador, na maneira especificada por estes e que sejam para fins não-comerciais.

A revista *Opiniães* não se responsabiliza por opiniões, ideias e conceitos emitidos pelos autores dos textos, assim como por conflitos de interesse entre autores, financiadores, patrocinadores e outros eventualmente envolvidos e/ou citados nos textos. Os autores asseguram que o artigo não viola direitos autorais e que não há plágio no trabalho, responsabilizando-se pela utilização de fotos, imagens, remissões e traduções, entre outros materiais.

sobre águas convulsas: a (in)construção subjetiva em *salmoura* (2024), de yasmin franca

On Turbulent Waters: the Subjective (In)Construction in Salmoura *(2024), by Yasmin Franca*

DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2025.233583

Pablo Vinícius Nunes Garcia[1]
Doutorando no Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, Brasil.
https://orcid.org/0000-0002-4554-009X
http://lattes.cnpq.br/3307889825043987
pablogarcia.vn@gmail.com

[1] Pablo Vinícius Nunes Garcia é bacharel em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre e doutorando em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas.

Resumo
O artigo investiga a temática da perda do sujeito no livro de poemas *Salmoura*, da autoria de Yasmin Franca, que fez, em 2024, com a respectiva obra, sua estreia na cena literária nacional. Com uma dicção hermética, o livro é atravessado por signos relativos à água. Os poemas se dividem entre aqueles de conteúdo mais existencial e aqueles que aludem a episódios catastróficos da história. O presente trabalho visa, a partir do diálogo entre ambos os temas, examinar a questão das dificuldades da estruturação subjetiva frente ao tempo da modernidade em ruínas. A abordagem passa por temas como a memória e a experiência traumática da história.

Palavras-chave
Poesia brasileira contemporânea. Subjetividade moderna. Memória. Catástrofe.

Abstract
This article investigates the theme of the loss of the subject in the book of poems Salmoura, written by Yasmin Franca, who made her debut on the national literary scene in 2024 with this work. With a hermetic diction, the book is addressed by signs related to water. The poems are divided between those with a more existential content and those that allude to catastrophic episodes in history. Based on the dialogue between both themes, this work aims to examine the issue of the difficulties of subjective structuring in the face of a time of modernity in ruins. The approach goes through themes such as memory and the traumatic experience of history.

Keywords
Brazilian Contemporary Poetry. Modern Subjectivity. Memory. Catastrophe.

introdução

Yasmin Franca é uma poeta mineira recém-chegada à cena da poesia brasileira, mais especificamente, da poesia mineira. Seu livro de estreia é *Salmoura*, publicado pela Editora Urutau em 2024. A lírica da autora emprega uma elocução hermética, que configura o caráter cifrado dos sentidos contidos nos poemas.

Salmoura é um trabalho cuja identidade é bastante marcada e consistente, tanto por suas temáticas quanto por suas formas, sustentando-se vivamente sobre uma imagística aquática, que aliás assinala os títulos das subseções, na seguinte ordem: "Banhos", "Jusante", "Derrama", "Ao mar", "Salmoura" e "Hadal". O léxico é elevado e solene, produzindo por vezes a impressão do sublime, e distribuído em uma sintaxe sofisticada, que constantemente requisita mais de uma leitura para que os elementos da oração sejam localizados. A obra de Franca se afasta, portanto, de uma linguagem simples e de uma poética da trivialidade.

Muitos poemas de Franca fazem alusão a episódios catastróficos da história, lançando mão de uma linguagem fechada que joga com a memória e a desmemória do leitor, em decorrência de uma aguda pontualidade referencial. Este é possivelmente o aspecto que mais se destaca na coletânea à primeira leitura. Contudo, o livro da poeta estreante também pigmenta um determinado estar-no-mundo, colocando em cena uma formação subjetiva instável, como a água, que não deixa de se relacionar com o conteúdo histórico presente na obra.

Neste artigo, portanto, intentamos investigar a construção subjetiva – e seus percalços – em seu contato com a exterioridade, com o mundo, a transparecer de alguns poemas de *Salmoura*, embora, no livro em discussão, esteja ausente a primeira pessoa. Franca inclusive parece referenciar, em sua tratativa do sujeito face ao mundo, conceitos teóricos e filosóficos como o estádio de espelho, de Jacques Lacan, e o absurdo, discutido por Albert Camus. Em nossa abordagem, recorreremos ainda a outros autores, como Walter Benjamin e Gaston Bachelard.

1. insolidez, insolitez

A subseção "Banhos" versa sobre o costume de banhar-se, enfatizando não seu propósito higiênico, mas seu aspecto ritualístico, a exemplo do que ocorre no batismo. Desse modo, a figura do humano em sua primeira idade, enquanto bebê, é uma figura de destaque na referida parte de *Salmoura*. O poema "*stadium*" nos apresenta uma cena batismal, e consiste em um texto oportuno ao início de nossa tentativa de delimitar a perspectiva existencial plasmada no livro:

stadium
tão cedo os dedos mergulham
sob os mútuos olhares
gotejando das pontas
no grito
dos já nascidos
descrentes
retirados do ventre materno
sem que saibam amanhecendo
amparados de imediato

nos braços da estranheza
alabastrinos
se espelham duplicados
na frieza e na lisura
da pia batismal
(Franca, 2024, p. 15)

Durante o rito, os bebês se veem refletidos, de modo que, em vista do título do poema, sejamos remetidos ao que Lacan (1998) chamou de "estádio de espelho", isto é, o processo, passível de acontecer já aos seis meses de vida, que resulta no reconhecimento pelo bebê de si mesmo através de seu reflexo, assumindo o sujeito, por conseguinte, uma imagem. A função do estádio de espelho é "estabelecer uma relação do organismo com sua realidade" (Lacan, 1998, p. 100). Esse processo, contudo, não deixa de insuflar no indivíduo uma certa percepção de impotência, pois, conforme seu formulador:

> Mas essa relação com a natureza é alterada, no homem, por uma certa deiscência do organismo em seu seio, por uma Discórdia primordial que é traída pelos sinais de mal-estar e falta de coordenação motora dos meses neonatais (Lacan, 1998, p. 100).

No entanto, o poema não se orienta para essa angústia decorrente do espelhamento que permite ao sujeito a identificação de si separado do mundo exterior, pois parece versar sobre uma angústia anterior.

No trecho "retirados do ventre materno/ sem que saibam amanhecendo/ amparados de imediato/ nos braços da estranheza", sugestiona-se a imersão imediata do sujeito na "estranheza" após o nascimento – metaforizado pelo verbo "amanhecendo". A junção de "estranheza" com "amparados", ademais, produz ironia, de forma a matizar um certo estar-no-mundo caracterizado pela insolitez – para fazermos uso de um neologismo a designar propriedade do que é estranho, insólito, inquietante –, ou pela negatividade, assinalada ainda pelo adjetivo "descrentes".

O poema traz assim uma complicação ontológica que vai além das limitações corporais apreendidas pelo sujeito em virtude do estádio de espelho, deixando de sugerir, aliás, qualquer ganho para a constituição do Eu, na qual reside ainda instabilidade ou volubilidade, se considerarmos, simbolicamente, que a superfície onde os bebês se refletem é a água, líquida e ondulante, da pia batismal, e não a placa fixa e sólida do espelho. Nos versos de Franca, o *stadium* não se converte em *studium*, de modo que o sujeito permaneça em *punctum*, para utilizar os termos de Roland Barthes (1984). O pensador francês, discorrendo sobre a fotografia em *A câmara clara* (Barthes, 1984), estabelece o *studium* como o domínio coeso cujos sentidos a cultura permite captar, isentando-se da impressão de estranhamento. O *studium* será visado pela consciência do observador, detendo sua expectativa (Barthes, 1984), ou seja, o segundo terá com o primeiro uma relação, pode-se dizer, de familiaridade. O *punctum*, por outro lado, é o detalhe que desafia a verbalização, aquilo "que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar" (Barthes, 1984, p. 46). Hal Foster aponta a propriedade traumática do *punctum*, definindo-o como "uma confusão entre o sujeito e o mundo, o dentro e o fora" (2017, p. 129). O *punctum* implica, logo, em um desalinho cognitivo.

"*stadium*", ao representar a construção subjetiva como impasse, pois que rodeada pela estranheza exterior, fornece um ponto de vista a que podemos associar a

leitura de outros poemas de *Salmoura*. O próximo poema a ser comentado, evocando também o tópico do nascimento, é "camafeu":

camafeu
no renascer equóreo
da grávida errante
  deambulando
disfórica
sob a tempestade
entregue exausta
vê
                a paisagem absorta
                dos tempos
(Franca, 2024, p. 19)

Contudo, não se deve atentar exatamente ao nascimento esperado ao fim da gestação em que se encontra a mulher do poema. O estado de gravidez aparenta estar, na verdade, salientando o renascer, indicado já no verso inicial, da figura central do poema, uma figura feminina, insinuada pelo título, visto que camafeu é o nome de uma joia na qual, frequentemente, inscreve-se a imagem de uma face ou de um busto de mulher, quase sempre de perfil. Tem-se um renascer "equóreo", signo este que, juntamente a "tempestade", projeta a imagética aquática do poema.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2001) esclarecem que, em diversas culturas, a água simboliza o elemento primordial, a origem, a fonte da vida. Bachelard (2018) também aponta o princípio genésico do simbolismo aquático ao associá-lo com a maternidade. Afirma ainda o fenomenólogo, na introdução de *A água e os sonhos*, que tal elemento representa uma potência de criação: "A água assim dinamicamente é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável" (Bachelard, 2018, p. 10). O nascimento ou o renascimento, em "camafeu", consistiria em uma mudança subjetiva, uma transformação íntima, cujo momento crucial é sinalizado pelo verso "vê", a anteceder aquilo com que a mulher se depara, descrito em versos recuados, reforçando uma ideia de ruptura.

Entretanto, Franca subverte qualquer sentido possivelmente diáfano ou benfazejo ligado à noção de nascimento própria ao simbolismo da água, pois que a visão recebida pela grávida é demasiado abstrata e túrbida: "a paisagem absorta/ dos tempos". Novamente, o contato com o insólito. Tal como em "*stadium*", encena-se a consciência face ao inapreensível, uma dialética entre sujeito e mundo que não resulta, para o primeiro, em síntese, mas em algo como um bloqueio, ressaltado pelo vocábulo "absorta" a qualificar a visão, isto é, fechada em si mesma.

Os signos "errante", "deambulando", "disfórica", "entregue" operam como índices do estado confuso da mulher, que aparenta estar então cindida de si mesma. Nota-se, nos dois poemas já comentados, que a relação do sujeito com o mundo envolve, para aquele, um bloqueio cognitivo, a desdobrar-se na perda de si mesmo. É com uma leitura similar que podemos nos ater ao poema "*drapeau*":

drapeau
aos ventos
e aos mastros atada
na sobrequilha expurgada do ontem

e nas sobras do tempo
encoberta
a pele
da face escalpelada
do estar-ao-mundo sobre jatos de ar
suspensa
flamula instável
sem ganhar
rosto
(Franca, 2024, p. 69)

Dos poemas então apresentados, este traz mais explicitamente uma questão existencial, embora esta apareça sob algum verniz alegórico, que confere ao transcurso do sujeito no mundo a imagem de um barco em movimento, ou, mais precisamente, a imagem de uma bandeira carregada por um barco, concentrando este os índices da passagem do tempo: "na sobrequilha expurgada do ontem/ e nas sobras do tempo". De "sobras do tempo", ademais, infere-se uma ideia de temporalidade fragmentada, como a insinuar o acúmulo de recordações.

Aqui, os signos da instabilidade e da obscuridade – "encoberta", "suspensa", "flamula instável" – combinam-se com outros que chegam a exprimir certa violência – "aos ventos", "face escalpelada", "sobre jatos de ar". O vínculo agonístico com o mundo se intensifica. Ar e água, os elementos que não possuem qualquer firmeza, se juntam na representação de uma condição existencial determinada pelos versos "sem ganhar/ rosto", dos quais podemos extrair ao menos dois sentidos não mutuamente excludentes.

O primeiro se referiria à insolubilidade da problemática existencial, cujo propósito não se revela, o que nos remete à filosofia existencialista, dedicada a inquirir quais possibilidades restam ao homem frente ao sentido nulo ou desconhecido da vida. O segundo, complementar do primeiro, sugeriria a impossibilidade, para o sujeito perdido no estar-no-mundo, de encontrar sua identidade, permanecendo "sem rosto". O que lhe restaria, logo, é a volubilidade da formação subjetiva, sempre sujeita aos ventos e às ondas da experiência, nunca completamente assimilável e sedimentando-se sempre no terreno do inefável.

Para encerrar esta seção, a fim de melhor esclarecer o problema ontológico colocado em *Salmoura*, abordemos o poema "linha d'água", mais hermético em relação aos outros:

linha d'água
aportam-se os olhos
na hiância inaudita
quando a face mortificada
do restar-no-mundo
atravessa cortante arrosta
do soluço tácito
daqueles olhos

e recua
voltada aos que dormem
no tumulto interino
dos olhos inundados

no absurdo
(Franca, 2024, p. 50)

Um poema de difícil deslindamento, em que os elementos concretos servem a uma construção essencialmente metafórica. Seguindo a leitura existencial dos outros poemas citados, pode-se dizer, contudo, que "linha d'água" dá conta de uma condição de precariedade ontológica, cuja falta de sentido é de certo modo mimetizada pelo poema. Aqui, o estado de perda é acentuado pelo termo "restar-no-mundo", que aprofunda o sentido negativo de "estar-ao-mundo", presente em "*drapeau*".

O poema aponta para algo que não se completa, se levarmos em conta os signos "hiância inaudita", "soluço tácito", "aos que dormem", assentados sobre o que possivelmente é a impossibilidade de pensamento ou a obliteração reflexiva. Esses elementos se conjugam com o trecho "face mortificada/ do restar-no-mundo", de maneira a sugestionar um estado catatônico frente a uma condição existencial a ser avaliada, vista, contemplada, dada a ênfase que o poema confere ao ato da visão, mediante a tripla aparição da palavra "olhos". Tal disposição meditativa, entretanto, aparentemente desemboca em aporia.

Essa mortificação do ser se conclui com o vocábulo "absurdo", refratário ao delineamento de um sentido. Com isso, a autora está, provavelmente, remetendo o leitor à discussão empreendida por Camus (2004) em *O mito de Sísifo*. Para o existencialista franco-argelino, a noção de absurdo, muito resumidamente, consiste no fato de que a existência humana é transcorrida sem que saibamos o seu sentido, sem que desígnios transcendentes conhecidos a fundamentem. Desse modo, há o conflito entre a consciência e o mundo, que não se submete aos valores construídos pelo homem, o qual, quando consciente do absurdo, deve aprender a viver apesar dele, como alternativa ao suicídio (Cf. Camus, 2004).

É presumível, no entanto, que "linha d'água" reitere um movimento comum em *Salmoura*, a saber, a alusão a episódios históricos sob uma escrita cifrada, a tornar opaca em certa medida a função referencial da linguagem. Há na obra também um conteúdo histórico, que, conforme objetivamos demonstrar na próxima seção, mantém possíveis linhas de comunicação com o filão existencial da obra, e, ademais, levanta questões sobre a estruturação subjetiva na modernidade.

2. exegese da catástrofe

Salmoura é uma obra bastante colada à realidade histórica, remontando a eventos trágicos que marcaram principalmente o século passado e o atual. Desvelando a face horrífica da história, Franca insiste em recordar e em fazer recordar aquilo que se prefere ignorar ou esquecer, abrangendo inclusive não humanos em sua ação mnemônica, ao tematizar, em um certo poema, o morticínio em massa de animais em matadouros, destinados a serem consumidos em estado de alienação, já que o conhecimento do processo industrial a que são submetidos poderia causar, às consciências, algum incômodo.

Contudo, o discurso da poeta não é mais transparente ao reportar-se a esses episódios, pois a linguagem hermética que caracteriza a coletânea está presente também nos poemas de cariz histórico. Se sua referencialidade, entretanto, apresenta-se nebulosa, é porque esta é levada ao excesso, como se pode ver em "separação":

separação

abraçando
o céu os acolhe
e ali envolve o azul nos túmulos voláteis
dos corpos em nuvens que ascendem
separados das cinzas
caídas ao chão
aterrando nos ares e junto deles
o silêncio e o ruído dos *onem*
parados no sempre perdidos
com o incêndio queimando
na face
(Franca, 2024, p. 34)

A cena descrita corresponde à incineração de corpos em fornos crematórios dos campos de concentração. A separação que intitula o poema, conforme se depreende de sua primeira metade, consiste na transformação em cinzas dos corpos, ao passo que outra parcela de sua matéria orgânica se converte na fumaça resultante do processo de cremação. É nítido o diálogo com Paul Celan (1999), que utiliza a conhecida imagem da "cova no ar" (Celan, 1999, p. 29) no poema "Fuga sobre a morte", também referente aos horrores da administração da vida e da morte empreendida pelos nazistas nos campos. Os dois versos iniciais, "abraçando/ o céu os acolhe", têm um efeito cruelmente irônico, como que deslocando ao céu o papel das honras fúnebres absolutamente negadas às vítimas, mortas por uma ideologia de brutal desvalorização da vida.

A palavra "*onem*" torna mais clara a alusão ao extermínio de judeus, pois que, no judaísmo, este vocábulo se aplica à pessoa enlutada, no intervalo de tempo entre a morte do ente e seu sepultamento. Aqui, a ligação dos *Onem* com os mortos não é propriamente familiar, mas religiosa e étnica, afirmando a identidade de um dos grupos perseguidos pelo regime hitlerista. Por isso, o final do poema, "com o incêndio queimando/ na face", se refere aos prisioneiros ainda vivos nos campos de concentração, mas soa como um anúncio premonitório daquilo que igualmente os aguarda, além de sugerir a dor daqueles que viram seus iguais morrerem pelo fato de pertencerem a determinado grupo ou identidade.

Desse modo, Franca tematiza o Holocausto, questão bastante incomum na poesia brasileira contemporânea, entrando em diálogo com produções literárias atinentes ao terror causado pelos nazistas, como os escritos de Primo Levi (1988), que testemunhou sua experiência como deportado em *É isto um homem?* (Levi, 1988), e os poemas do adolescente Miroslav Košek, aprisionado no campo de concentração de Terezín e morto em Auschwitz.

É cabível atrelar à poética de Franca, quando voltada aos desastres, um sentido semelhante ao que *aletheia* possuía para os antigos gregos, isto é, não-oculto, desvelamento, aquilo que é claro para a razão, em oposição ao que está dissimulado, escondido (Chauí, 2000). Incumbe-se o leitor de decifrar o poema, revelando o sentido que, a princípio, parece velado por uma dicção baça, ou seja, empenhando um procedimento de desocultamento, dependente, no caso, do conhecimento e da memória, que traz a verdade do poema à superfície, ilumina sua significação. A *aletheia*, no livro em discussão, não está imediatamente dada; precisa ser resgatada. Para os gregos,

consistia na verdade resultante de um esforço de descoberta. Logo comentaremos sobre a possível motivação a conformar desse modo a composição de Franca.

Salmoura, no entanto, não se concentra apenas nos eventos relacionados à Segunda Guerra, apresentando uma certa extensão territorial e temporal da tragicidade histórica. Engatilha, assim, uma perspectiva virtualmente universal da catástrofe. Um poema a refigurar um acontecimento mais recente é "derrama":

derrama
•

em queda
a promessa da barragem
cora súbita
a vista
de dor

••

e o ocre sedento
calando a agonia da morte
alaga as cócleas
sufoca a fauce
aberrante
expropria os ossos
no surdo excurso golpeia
consumindo a face em quebra reduzida
a partes encharca
e debreia
e aterra à força
e a um só instante
(Franca, 2024, p. 41-42)

O poema referencia o rompimento da barragem, ocorrido em 2015, que arruinou o distrito de Bento Rodrigues, no município de Mariana, situado na região central de Minas Gerais. Um ecocídio que, quase uma década depois, não foi devidamente tratado pelo Poder Judiciário no que toca às reparações possíveis às famílias atingidas e à punição dos responsáveis.

O texto é dividido em duas partes, marcando dois momentos do desastre. Na primeira, tem-se a visão do desastre, que não vitima imediatamente, já que a lama leva algum tempo, embora curto, até chegar às zonas habitadas. Mas a cena exibida na primeira parte sugere, em relação àqueles que observam a desgraça vindoura, a elevação dos afetos a um ponto máximo. Situa já o acontecimento no domínio do trauma – "cora súbita/ a vista/ de dor" – e produz a tensão que antecede a leitura da parte seguinte. Na segunda parte, consuma-se o desastre, com a lama tóxica a invadir e destruir as casas, modificando radicalmente a paisagem. Contudo, o que a autora enfatiza não são as perdas materiais e ambientais, mas as perdas humanas. É a morte que sobressai da presente descrição, uma morte cuja agonia não encontra expressão, pois que calada pelo "ocre sedento"

Os versos finais apontam o caráter instantâneo do desastre, a contrastar com suas grandes proporções. Em um instante, vidas são perdidas ou, para aqueles que sobreviveram, profundamente modificadas. Cabe ressaltar duas modulações retóricas que, apesar de perpassarem os poemas de *Salmoura* de maneira abrangente, sobrelevam-se especialmente em "derrama". A opção da poeta por versos breves, bem como suas descrições empenhadas de forma cirúrgica, com notável economia de linguagem, conferem maior impacto à representação dos acontecimentos. O outro traço retórico consiste na dispensa da mediação de uma subjetividade intrínseca ao poema, seja de um eu poético, seja de uma personagem dentro da cena. O leitor é como que inserido diretamente no cenário representado, e sua imaginação apenas conta com a orientação afetiva delineada pela poeta. Com isso, alcança-se mais eficazmente um efeito de coletivização do sofrimento, a manchar a história vivenciada em comum, e não como afecção individual.

O título "derrama" não denota somente o espalhamento de detritos e de lama após a ruptura da barragem, remontando também à medida imposta pela Coroa Portuguesa que ficou conhecida por esse mesmo nome na história de Minas, durante a alucinada espoliação de ouro e de pedras preciosas no território do atual Estado no século XVIII. A metrópole impusera a coleta de ao menos 100 arrobas de ouro por ano e, se tal montante não fosse contabilizado, o ônus recairia sobre os bens dos habitantes, representando, assim, uma ameaça. Similarmente, o rompimento das barragens, cuja gestão deixou de ser pública após a privatização da Vale S.A. pelo governo de Fernando Henrique Cardoso – aliás, nunca desfeita pelos governos posteriores –, perdura como ameaça às populações de cidades mineiras. Acrescente-se ainda que o título do poema, conectando diferentes períodos históricos, evidencia também a continuidade dos males causados há séculos pela exploração mineradora, apenas alterados em sua forma, mas que se prolongam enquanto problema social e ambiental para Minas Gerais.

Outro poema a ser comentado, de maneira a desenvolver mais amplamente a exposição sobre o teor histórico da obra, é "lete":

lete
e as gotas caindo
dos lenços
no banho dos mortos respingam
no choro seco dos que morrem ao lado
numantinos
cercados de pele
e quase vivos
pendurados nos dias
no cerco
sem *zakat*
esfarelando
no ocre
na escala das épocas
nas cidades
forradas por terra
(Franca, 2024, p. 51)

A pista para a alusão realizada pelo poema é o verso "numantinos", palavra que designa os habitantes da antiga cidade de Numância, atual Sória, na Espanha. Trata-se do Cerco de Numância, ocorrido em 133 a. C. e comandado pelo general romano Cipião

Emiliano. O cerco, que provocou a inanição dos habitantes da cidade e os levou à prática de canibalismo, foi motivado pela resistência destes à invasão dos romanos, que conseguiram tomar a cidade após oito meses em que os numantinos estiveram submetidos ao cercamento.

O poema parece encenar os momentos finais da resistência empreendida pelos numantinos, quando já há grande números de mortos e os "quase vivos" veem as possibilidades de sobrevivência se esgotarem. Contudo, a palavra "*zakat*" confere ambiguidade ao poema. Relativa às tradições islâmicas, "*zakat*" corresponde ao dever de caridade anual que os muçulmanos se atribuem, comprometendo-se com a doação de parte de sua riqueza. Desse modo, o poema também sugestiona uma ocorrência mais atual, e continuada, a saber, os massacres sofridos pelo povo palestino sob a conivência de países ocidentais, desde a tomada de seu território para a criação do Estado de Israel. Assim, "numantinos" não seria um gentílico, mas um adjetivo que apontaria, fazendo um paralelo com o fato transcorrido antes do início da Era Cristã, a tenacidade desse povo em sua luta pela sobrevivência, confrontando as tentativas, que empregam desde a privação de alimentos a bombardeios, que resultariam em seu extermínio.

Lete, o rio do esquecimento a atravessar o mundo ínfero, não apenas dá título ao poema em questão, como também auxilia a compreender a poética de Franca. Similarmente a Mallarmé, cujos poemas se oferecem como enigma a ser desenredado, trazendo sentidos extraíveis mediante considerável esforço hermenêutico, a poeta representa desastres históricos sob uma linguagem obscura como meio de reclamar a memória do leitor, ao passo que atesta sua desmemória, na toada do esquecimento que recai sobre as catástrofes, tanto pela despreocupação, na cultura, de recordá-las, quanto pela curta visibilidade que recebem, em meio à profusão de estímulos e de informações que assinala a modernidade, em que os fatos em evidência rapidamente cedem lugar a outros. O esforço de vivificar a memória do que tende a ser esquecido pelo bem da ordem socioeconômica estabelecida, do status quo, revela, portanto, um propósito político em *Salmoura*.

Mas, para além disso, é importante salientar que à obra estreante de Franca pode-se relacionar as postulações de Benjamin sobre o decurso histórico. A estreita relação entre progresso e catástrofe é uma das postulações mais conhecidas de seu pensamento. Na tese 9 do ensaio "Sobre o conceito da História", ele disserta:

> Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (Benjamin, 1987a, p. 226).

Desse modo, o filósofo traça a equivalência entre o transcorrer da história, impulsionado pelo progresso, e a catástrofe, perspectiva essa que fortemente ecoa em *Salmoura*. Também em *Passagens*, o pensador alemão estabelece a catástrofe não como algo vindouro, mas como coisa que está aí, onipresente: "O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe. Que 'as coisas continuam assim' – *eis* a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação" (Benjamin, 2018, p. 784, grifo do autor. Considerando o caráter ubíquo da catástrofe no livro de poemas de Franca, é possível afirmar que este se abre à ótica benjaminiana da história.

Desse modo, os poemas de *Salmoura* cujo alcance é existencial, a tematizar a orfandade e a perda do sujeito, põem-se em comunicação com os poemas alusivos a acontecimentos desastrosos, às ruínas que, acumuladas, o anjo de Benjamin reconhece dentro do panorama da catástrofe. Estes últimos, ao desenharem uma mundivisão que assinala o decurso histórico como uma tragédia reiterada, configuram também a perspectiva de um mundo que, consistindo essencialmente no caos, oblitera as possibilidades cognitivas do sujeito, a viver em uma ordem faltante de firmeza, e obrigado à incessante reelaboração subjetiva, incapaz de acompanhar o ritmo das condições cambiantes, permanentemente transitórias. Nesse complexo, instaura-se o lugar existencial de perda, de desamparo, moldada pelo "absurdo" – em "linha d'água" –, pela "estranheza" – em "*stadium*" –, ensejando um estar-no-mundo "sem rosto" – em "*drapeau*" –, adjunto adnominal também aplicável ao próprio sujeito, fadado a não se afirmar frente a um estado de coisas cada vez mais opaco, cada vez mais fluido e instável, a presentificar-se na imagética da água que perpassa transversalmente o livro de Franca.

A insuficiência mnemônica, portanto, sobrevém como sintoma dessa situação ontológica, desvelando a inconsistência da formação moderna das subjetividades, compelidas ao veloz esquecimento e à impermanência da memória. A desmemória, então, avulta-se como mais um óbice à construção subjetiva, agravando sua volubilidade. Outra vez recorremos a Benjamin, que percebe, na época moderna, a primazia da informação exata e plausível sobre as histórias e saberes antigos, chamados por ele de "narrativa": "Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio" (Benjamin, 1987b, p. 203. No entanto, o tipo de informação de que fala o filósofo não se destina a durar, contrariamente à narrativa, conservada pela tradição. Uma das discussões fomentadas por seu conhecido ensaio "O narrador" se refere, então, ao imenso oceano de informações e estímulos em que o sujeito moderno está mergulhado, tornando extremamente movediça, para este, sua interpretação da realidade.

"Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina", escreve Georg Lúkacs (2000, p. 25 nas linhas iniciais de *A teoria do romance*, ao descrever o que é, para ele, a "era da epopéia" (Lukács, 2000, p. 26. A era moderna, ou a era do romance, ao contrário, determina-se pela drástica cisão entre a interioridade do sujeito e o meio exterior, de modo que "o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido" (Lukács, 2000, p. 103). As ações do herói não impedem que a realidade externa perdure como "massa perfeitamente inerte, amorfa e sem sentido" (Lukács, 2000, p. 103), espelhando não apenas a impotência do indivíduo na modernidade, como também a inapreensibilidade do real que aguilhoa sua interação com o mundo.

Com isso, vale também trazer à discussão a experiência traumática da história, considerando os temas trazidos por Franca, relativos a desastres passados. Márcio Seligmann-Silva esclarece como o trauma é compreendido na teoria freudiana:

> O trauma é justamente uma ferida na memória. […] O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento *transbordante* – ou seja, como no caso do sublime: trata-se, aqui também, da incapacidade de *recepção* de um evento que vai além dos "limites" da nossa percepção e torna-se, para nós, algo *sem-forma*. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática. O trauma, explica Freud, advém de uma quebra do *Reizschuiz* (pára-excitação), provocada por um susto (*Schreck*) que não foi amparado pela nossa *Angstbereitschaft* (estado de prevenção à angústia). A volta constante à cena do trauma (sobretudo nos sonhos) seria o resultado de um mecanismo de preparação para essa sobreexitação que, patologicamente, vem atrasado. O que importa para nós na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque […] como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção (Seligmann-Silva, 2000, p. 84-85, grifos do autor).

O trauma, então, provoca um lapso cognitivo, uma rachadura com o real advinda da assimilação incompleta pelo sujeito de uma experiência, nas palavras de Seligmann-Silva, "transbordante", o que bem caracteriza os episódios históricos aludidos em *Salmoura*. Ao delineamento do estar-no-mundo realizado por Franca, soma-se o trauma decorrente da vivência implacável da história, aprofundando o conflito, eivado de absurdo, entre homem e mundo.

Tomando o livro sob uma visão mais geral, *Salmoura* se abre ao debate acerca dos contornos assumidos por nossa interpretação de mundo na era moderna, e de seus limites. Essa precariedade de variados gêneros – existencial, cognitivo, identitário – reflete-se nas construções poemáticas utilizadas por Franca. São estruturas irregulares, fragmentadas. Não há uso de ponto final, como se nada pudesse ser definitivo, sólido, firme, e tampouco faz-se uso de letras maiúsculas. Os poemas começam, todos, por minúscula, como a revestir a poesia de uma postura humilde frente a um mundo no qual esta já não tem lugar, pois a centralidade dos valores materiais e o domínio do poder econômico continuamente se acentuam, relegando a poesia e demais bens do espírito à marginalidade. João Alexandre Barbosa comenta a interação entre o texto poético, a assumir uma postura crítica à realidade na era moderna, e a história, de modo que esta, visível em seu conjunto de circunstâncias, transpareça, inclusive, nas estruturações e arranjos poemáticos: "A história que se internalizou, sendo mais e não menos vinculada à experiência concreta da realidade, é aquela que as formas possíveis do poema vão permitindo ler por entre as execuções tangíveis da linguagem (em crise) da poesia" (Barbosa, 1986, p. 15). *Salmoura* exemplifica com clareza essa simbiose entre forma poética e tempo histórico.

3. inacabamento

Para finalizar a discussão aqui proposta, cabe examinar o poema “eco”:

eco
  o rosto informe
que emoldura a face humana
figura no espelho d’água
 e dentro
 nele aprisionada
ausente em si mesma
embalando leitosa
 entre as ondas circulares
 a criança que o vê desfigurada
 em vertigem
adormecendo e caindo
vagarosa
na mudez amena
 das imagens
(Franca, 2024, p. 73)

É clara a ligação do texto com o mito grego de Eco e Narciso. Ambas as personagens são conhecidas por terem sofrido castigos divinos. A ninfa Eco, por sempre querer ter a palavra final, foi condenada por Hera a nunca mais poder tomar a iniciativa de dizer, passando a apenas repetir a última palavra ouvida daí em diante. Quanto ao belo Narciso, foi condenado por Nêmesis, a deusa da vingança, a sofrer um amor não correspondido, por nunca corresponder aos sentimentos de suas pretendentes. Apaixonou-se pelo seu próprio reflexo, ao se ver espelhado na água. O corpo de Eco terminou por definhar nas montanhas, restando da ninfa somente os sons repetidos, ao passo que Narciso se transformou na flor hoje conhecida pelo mesmo nome.

No poema, ocorrem espelhamentos que parecem adentrar um ao outro, sugerindo a multiplicidade da subjetividade, cujas camadas se sobrepõem, formando algo como um túnel. A própria estrutura do poema emula essa visão, já que o arranjo de margens e comprimentos desiguais dos versos faz recordar o corte vertical de uma espiral.

Mas, além da espiral, uma forma caracterizada por levar o olhar a se perder, há outro índice de turvação desse olhar que o sujeito dirige a seu reflexo, a saber, a instabilidade da água onde o reflexo ondula e se desfigura, “na mudez amena/ das imagens”, em vez de tornar-se definido como no espelho de vidro. Fala-se também em vertigem, afastando também as possibilidades de clareza para o sujeito que se vê refletido.

A palavra-chave para o sentido do poema, portanto, talvez seja fugacidade, demarcando o alheamento do sujeito de si mesmo. Narciso não podia agarrar seu próprio reflexo, enquanto o eco, como se sabe, consiste em repetições cada vez mais baixas e fugidias de um determinado som. Como o reflexo de Narciso, o Eu é para o sujeito inapreensível. Quando a imagem de si parece ganhar contornos mais consistentes, o Eu, em constante metamorfose como as imagens ondulantes na superfície da água, já se transformou, ao passo que suas versões anteriores tornam-se cada vez mais distantes e tênues à memória, à semelhança dos ecos. Assim, Franca traça a subjetividade como “ausente em si mesma”, perpetuamente inacabada, a qual o sujeito

apenas conhece imperfeitamente, incompletamente, pois a cognição de si é marcada por lapsos.

Entram em comunicação os dois poemas de *Salmoura* que figuram o espelhamento, "eco" e "*stadium*", como se o primeiro concluísse o segundo, ou melhor, evidenciasse a inconclusão do estádio de espelho apropriado e transfigurado pela poeta em "*stadium*". O sujeito, afinal, não consegue se reconhecer, estabelecer sua própria imagem ou formar uma identidade de si.

É curioso que "eco" seja o último poema da coletânea, possivelmente por escolha consciente da autora. O poema finaliza a obra como um sintoma da problemática existencial e histórica que a atravessa. Mediante uma experiência de mundo calcada no trauma, na aceleração do tempo e no excesso informacional a fragilizar a memória, levando o sujeito a um estado ontológico labiríntico, também sua interioridade se faz movediça e hipercambiante, em confronto com um mundo que pouco se permite conhecer. *Salmoura*, assim, sintetiza a experiência moderna.

conclusão

A dimensão histórica do livro não soluciona sua dimensão existencial; antes, pode-se dizer que ambas permanecem em tensão e em diálogo, a expandir a polissemia da obra. *Salmoura* tematiza a vivência traumática da história, mas de modo impessoal, posto que se desvia da expressão dos afetos de um sujeito poético individualizado.

Sua linguagem é outro ponto chamativo, por remeter, devido a seu hermetismo, à elocução dos simbolistas. O pendor filosófico da obra, ademais, posiciona-a sob possibilidades hermenêuticas matizadas pelo existencialismo e pelo pensamento de Benjamin. Enfim, trata-se de uma coleção de poemas bastante coesa, da qual soergue-se o propósito político de vivificar, no leitor, o olhar atento e crítico para os últimos tempos.

referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*: notas sobre a historicidade da lírica moderna. São Paulo: Perspectiva, 1986.

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

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a, pp. 222-232.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b, pp. 197-221.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Vol. 2. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*: ensaio sobre o absurdo. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva (et al.. 16a. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*: a vanguarda no final do século XX. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRANCA, Yasmin. *Salmoura*. Cotia: Urutau, 2024.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

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

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In*: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Catástrofe e representação*: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p. 73-98.

ensaio visual

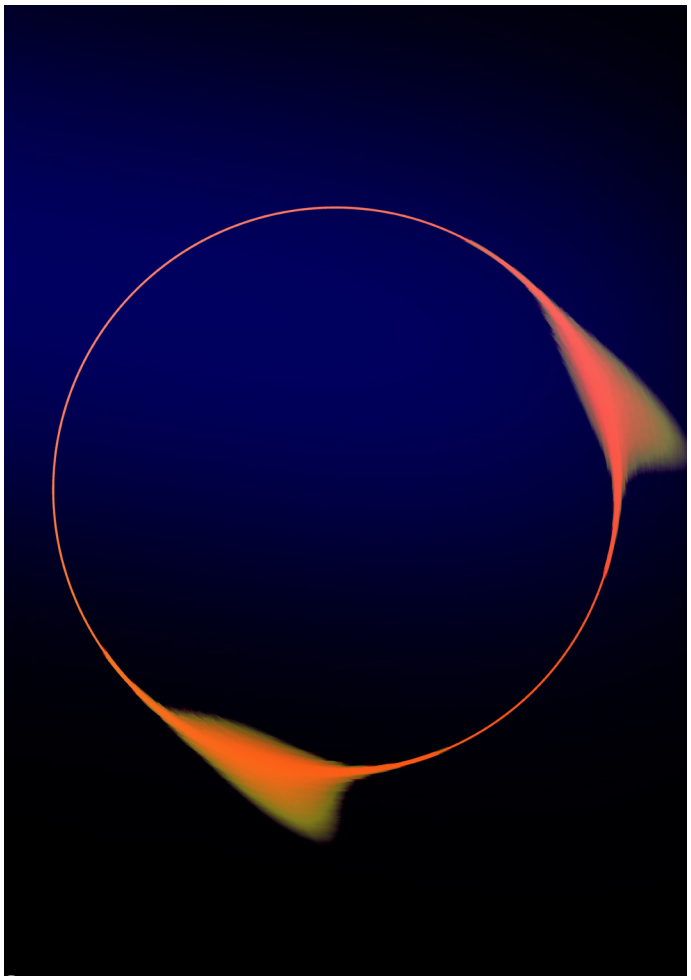
André Santiago*, artista plástico, participou desta edição com as seguintes obras de seu acervo pessoal:

1. sem título, 42 x 59.4 cm, composição digital, 2018
2. sem título, 10 x 15 cm, composição digital, 2020
3. sem título, 59.4 x 84,1 cm, composição digital, 2021
4. sem título, 59.4 x 84,1 cm, composição digital, 2021
5. sem título, 70 x 70 cm, acrílica sobre papel, 2020

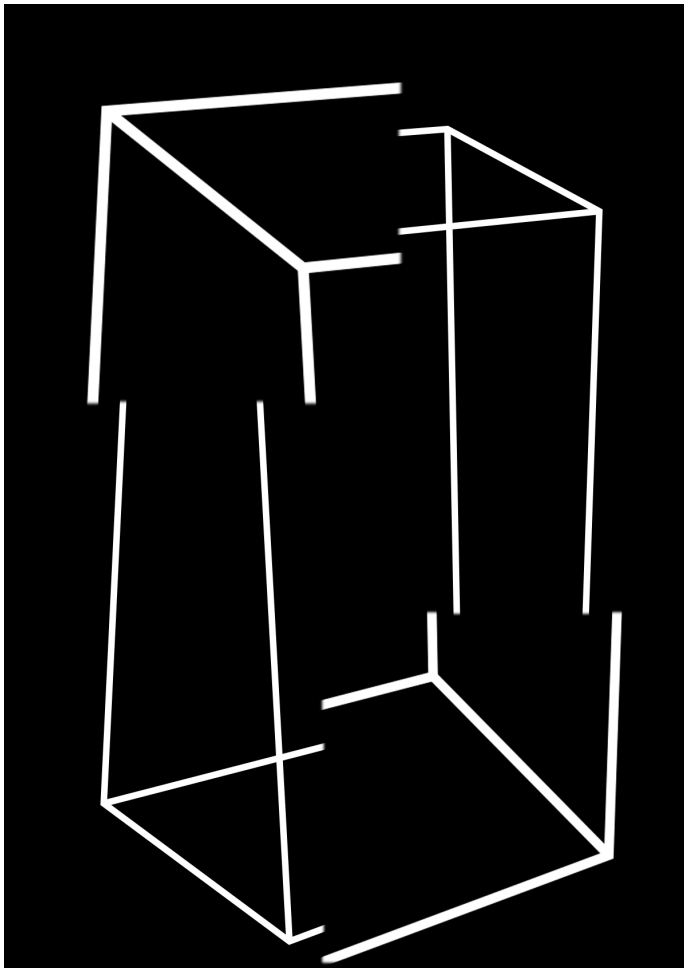
Essas e outras obras podem ser consultadas no site do artista:

https://linktr.ee/oticaotica

* Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, trabalha como designer gráfico, artista visual e professor de arte. Atuou como designer em estúdios diversos e na casa de shows JazzNosFundos. Como artista visual realizou exposições na Passagem Literária da Consolação e participou do projeto Vila Reencontro, iniciativa da prefeitura de São Paulo para pessoas em situação de vulnerabilidade social. É também professor de arte na rede pública estadual de São Paulo desde 2021.



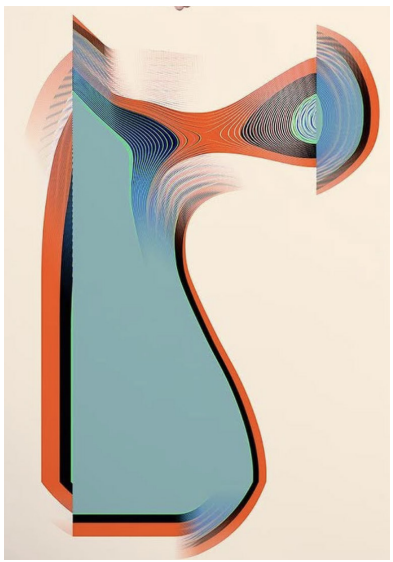
1



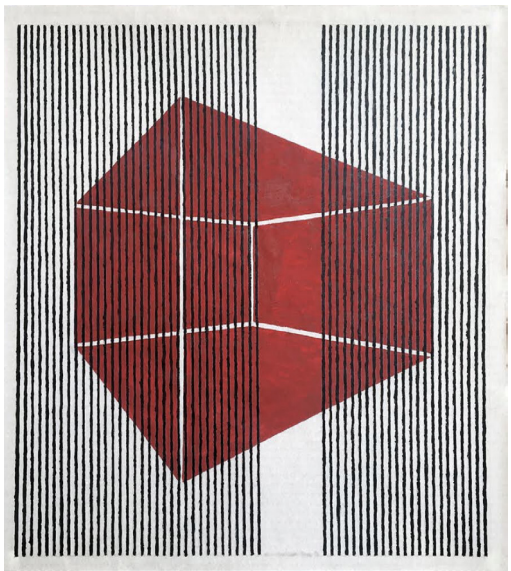
2



3



4



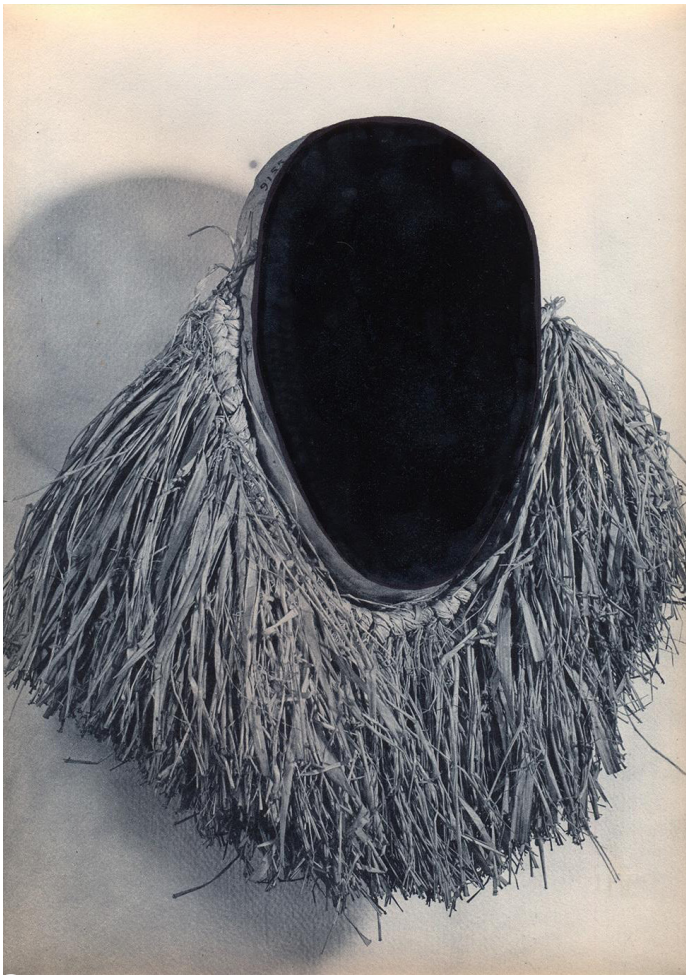
5

Guilherme Portela*, artista plástico, participou desta edição com uma série de desenhos em nanquim preto sobre fotografias de máscaras cerimoniais de culturas ancestrais e chamadas “primitivas” de diferentes partes do mundo. Essas obras fazem parte da coleção pessoal do artista e foram realizadas em 2018.

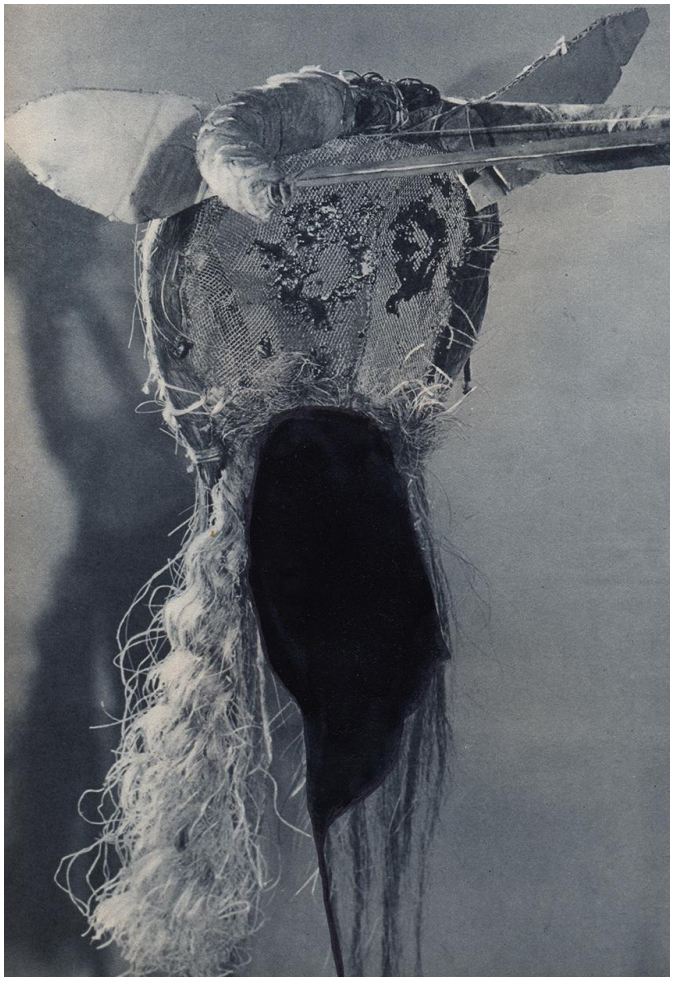
Essas e outras obras podem ser consultadas no site do artista:

https://guilhermeportela-studio.cargo.site

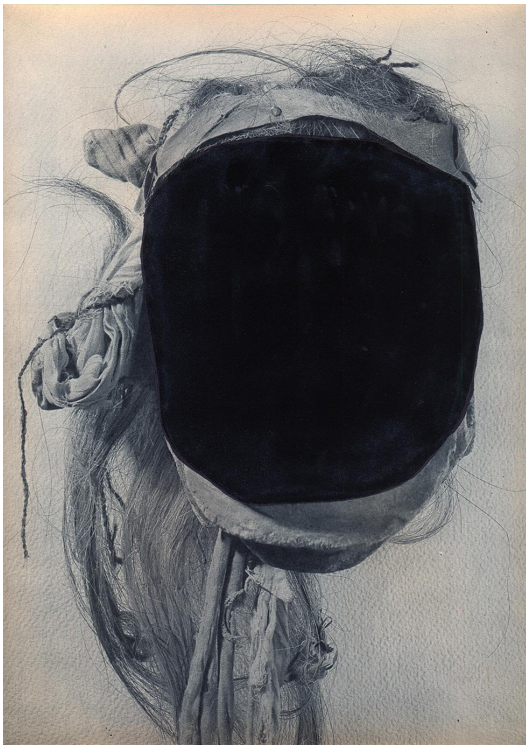
*Guilherme Portela é mestre em Artes Plásticas pela École Nationale Supérieure d’Arts de Paris-Cergy (ENSAPC). Com formação em Design Industrial, com ênfase em Design Visual, também frequentou diversos cursos voltados às artes na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro.



1



2



3



4