Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

ARTIGOS

HQs da estante ao armário:
uma análise de *Arlindo*, de Luiza de Souza

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.58743

José Elton Dantas de Cardoso*
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil

Márcio Venício Barbosa**
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil

Comics from the shelf to the closet: an analysis of *Arlindo*, by Luiza de Souza

Resumo

Por muitos anos limitadas apenas às estantes, as Histórias em Quadrinho vêm se popularizando há algumas décadas, assim como sua aceitação nos estudos literários. Paralelamente, a temática de estudos de gênero e sexualidade passou muito tempo presa no armário social e acadêmico. Assim, o presente artigo visa analisar *Arlindo*, de Luiza de Souza, uma HQ que aborda a rotina de um adolescente gay.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinho; homossexualidade; adolescência; gays.

Abstract

For many years limited only to bookshelves, comic books have been gaining popularity for a few decades, as has their acceptance in literary studies. In parallel, the theme of gender and sexuality studies spent a long time trapped in the social and academic closet. Thus, this article aims to analyze *Arlindo*, by Luiza de Souza, a comic book that addresses the routine of a gay teenager.

Keywords: comics; homosexuality; teenager; gays.

CC BY

1. O armário das Histórias em Quadrinhos

As Histórias em Quadrinhos, popularmente conhecidas apenas pelas iniciais "HQ", remontam aos anos 1930 e, segundo Vergueiro, citado por Santos e Ganzarolli (2011, p. 1), tornaram-se um dos meios de comunicação mais importantes do século XX, juntamente com o cinema.

Elas ganharam bastante destaque no período pós-Segunda Guerra Mundial, principalmente com as HQs de super-heróis, que ficaram muito populares nesse período, entre elas, as da editora Marvel, com personagens como Capitão América, Homem-Aranha, X-Men, e também as de sua concorrente, a DC Comics, com Batman, Superman, Mulher Maravilha e outros. Entretanto, os gêneros dessas histórias não se limitam apenas aos super-heróis. Conforme se foram popularizando e chegando a outros países, as Histórias em Quadrinhos também passaram a ser um reflexo cultural do que estava acontecendo e sendo consumido em cada um deles. Aqui no Brasil não foi diferente.

Ainda de acordo com o artigo "Histórias em quadrinhos: formando leitores", de autoria de Santos e Ganzarolli (2011), foi em 1939 que Roberto Marinho, proprietário do jornal *O Globo*, lançou sua própria revista, intitulada *Gibi* — que significa "moleque" —, popularizando no Brasil o gênero e o termo, que se tornaram sinônimos de Histórias em Quadrinhos.

Assim, resgatando o que nossos antepassados faziam com suas pinturas rupestres, mas usando uma forma arrojada e mais polida, os quadrinhos se firmaram como um novo gênero de se contar histórias, aliando a imagem e as palavras como construção intrínseca de narrativa. Sobre isso, Will Eisner explica:

> A história em quadrinhos lida com dois importantes dispositivos de comunicação, palavras e imagens. Decerto trata-se de uma separação arbitrária. Mas parece válida, já que no moderno mundo da comunicação esses dispositivos são tratados separadamente. Na verdade, eles derivam de uma mesma origem, e no emprego habilidoso de palavras e imagens encontra-se o potencial expressivo do veículo. Essa mistura especial de duas formas distintas não é nova. Fizeram-se experimentos com a sua justaposição desde os tempos mais antigos. A inclusão de inscrições, empregadas como enunciados das pessoas retratadas em pinturas medievais, foi abandonada, de modo geral, após o século XVI. Desde então, os esforços dos artistas para expressar enunciados que fossem além da decoração ou da produção de retratos limitaram-se a expressões faciais, posturas e cenários simbólicos. O uso de inscrições reapareceu em panfletos e publicações populares no século XVIII. Então, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias, destinada ao público de massa, procuraram criar uma Gestalt, uma linguagem coesa que servisse como veículo para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros. Isso ampliou as possibilidades da imagem simples. No

> processo, desenvolveu-se a moderna forma artística que chamamos de histórias em quadrinhos (*comics*), e que os franceses chamam *bande dessinée* (Eisner, 1989, p. 13).

Entretanto, apesar de se firmar como uma nova "velha" forma de contar histórias e caindo facilmente no gosto popular, as HQs enfrentaram uma grande resistência por parte das elites, sobretudo na academia, que, durante algum tempo, não reconhecia o gênero como pertencente à literatura por considerá-lo como algo de "baixo" teor narrativo e literário. As Histórias em Quadrinhos foram colocadas à margem da sociedade cultural e acadêmica que determinava o que deveria ou não ser lido. Um dos primeiros trabalhos de análise acadêmica das HQs foi apresentado por Umberto Eco, nos anos 1960, em *Apocalípticos e integrados*, no qual o semiólogo italiano distingue os elementos de uma linguagem dos quadrinhos e, para eles, propõe uma semântica (Eco, 1979, p. 144–145).

Outro trabalho acadêmico de grande importância, publicado no Chile em 1971 por Ariel Dorfman e Armand Mattelard, foi *Para ler o Pato Donald*, com uma análise anti-imperialista do trabalho dos cartunistas da Disney que pode ser considerada precursora do que hoje entendemos como *decolonização*. Entre outras críticas severas quanto ao conteúdo dos quadrinhos da Disney, os autores afirmam que:

> os adultos criam um mundo infantil onde possam reconhecer e confirmar suas aspirações e concepções angelicais; segregam esta esfera, fonte de consolo e esperança, garantia de que amanhã tudo será melhor (e igual) e, ao isolar essa realidade, ao dar-lhe autonomia, tramam a aparência de uma divisão entre o mágico e o cotidiano (Dorfman; Mattelard, 1978, p. 17).

Além dessas duas obras, icônicas para o estudo tanto da forma quanto do conteúdo das HQs, várias outras se desenvolveram não apenas em bases semiológicas, como foi a tônica nos anos 1960 e 1970, mas estendendo-se para outras correntes críticas.

Ao lado do trabalho dos críticos, porém, alguns autores e ilustradores continuaram produzindo as HQs apenas com o objetivo de compartilhar as histórias com seu público. Isso foi o suficiente para que, anos depois, Neil Gaiman viesse a revolucionar o mercado das Histórias em Quadrinhos, com sua HQ *Sandman*, publicada pela primeira vez em 1989. Anos depois, ganhou o prêmio *World Fantasy Awards*, sendo a primeira História em Quadrinho a ganhar uma premiação literária de fantasia de dimensão mundial. Tudo isso em razão da grande complexidade narrativa presente nos quadrinhos de Neil Gaiman.

Independentemente de qual seja o gênero literário — romances, contos, crônicas, poemas, roteiros de cinema, histórias em quadrinhos, peças teatrais ou letras musicais —, um dos princípios da literatura é apresentar o que temos de mais importante e o que nos destaca dos demais animais: nossa humanidade.

Essa apresentação pode se manifestar através do que Aristóteles, ainda na Grécia Antiga, chamou de *mímesis* para denominar o poder que a Literatura tem de "imitar" a realidade de nossas vidas. Concomitantemente a isso, anos mais tarde, Roland Barthes elucida esse poder da Literatura ao dizer, em sua "Aula inaugural", que:

> Desde os tempos antigos até as tentativas da vanguarda, a literatura se afaina na representação de alguma coisa. O quê? Direi brutalmente: o real. O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável (Barthes, 2013, p. 22–23).

Antes da *mímesis*, porém, Barthes identificava uma outra força da literatura, a *mathesis*, na qual via uma característica que também se pode aplicar aos quadrinhos: a capacidade de tratar de muitos assuntos. O que mais poderia aproximar a literatura dos quadrinhos, porém, analisando-se sob o prisma das três forças identificadas por Barthes, seria a terceira delas: a *semiosis*. Isso porque a semiologia permite a abordagem das diferentes linguagens que compõem tanto a literatura quanto os quadrinhos, sobretudo no amálgama que eles apresentam de escrita e imagem.

A relação entre escrita e imagem, constituinte dos quadrinhos, permitirá um passo além na expressão da humanidade, uma vez que as imagens e toda uma série de ícones gráficos que compõem a linguagem dos quadrinhos passam a atuar como um suplemento, lá onde a escrita pode faltar. Segundo Umberto Eco diz, em sua "Leitura de 'Steve Canyon'", que

> no âmbito do enquadramento, os fatores semânticos articulam-se numa série de relações entre palavra e imagem: tem-se, assim, o nível minimal de uma complementaridade por deficiência (a palavra exprime uma atitude que o desenho é inábil para representar em todas as suas implicações); a excedência pleonástica do falado, que intervém para esclarecer continuamente o que de fato já está explícito, como que para controlar melhor um público subdesenvolvido (temos vários exemplos típicos nas estórias do *Superman*) (Eco, 1979, p. 146).

Ele continua sua análise, estabelecendo três casos diferentes dessa complementaridade:

> 1) "independência irônica entre palavra e imagem: [...] enquanto em primeiro plano se desenvolve um acontecimento, aparecem, em segundo, achados de gosto surreal ou mesmo jocoso"; 2) "a independência não se deve à ironia, mas a uma prepotente efusão visual como em certos cuidadíssimos enquadramentos, onde, ao fundo, o gosto do pormenor, da anotação ambiental supera as imediatas necessidades comunicacionais da mensagem, mas de fato enriquece a cena de anedotas destinadas a serem fruídas por si mesmas como os pormenores veristas de uma natureza morta pontilhosa"; 3) "casos em que a fusão entre abundância dos pormenores visivos e a essencialidade do falado concorrem para uma representação de eficácia cinematográfica" (Eco, 1979, p. 146).

Inserida nas pesquisas estruturalistas que procuravam estabelecer para os demais sistemas de significação a mesma organização atribuída por Saussure à linguística,

a análise de Eco, tomando de empréstimo da linguagem cinematográfica, fala em "enquadramento" e "leis de montagem" e aponta para a existência de uma sintaxe específica para os quadrinhos. Entretanto, ele mesmo conclui que "determo-nos nessa ordem de considerações seria impedir a individuação do valor dessas estruturas relacionadas com um contexto cultural mais amplo" (Eco, 1979, p. 150). Portanto, os dois planos, o de uma linguagem estabelecida, mesmo que se tenha abandonado a obsessão estruturalista pelo estabelecimento de uma sintaxe, e o do texto escrito, permanecem e permitem levantar os elementos icônicos e formais de uma página de quadrinhos em sua relação tanto internamente, com a narrativa que se desenvolve, quanto externamente, em sua relação com o contexto e com as questões sociais mais urgentes.

Logo, esse desejo de ter a humanidade representada através de palavras em conjunto com imagens se expande por tudo o que nos faz humanos, e a produção dos quadrinhos escapa do universo infantil e do universo dos super-heróis para atingir todos os campos, incluindo a sexualidade, a despeito de autores de "quadrinhos adultos" alcançarem um grande sucesso, mesmo com temas considerados marginais, como é o caso do italiano Guido Crepax e do finlandês Touko Valio Laaksonen, conhecido como Tom da Finlândia, o mesmo nome do célebre personagem gay que ele criou nos anos 1950. Porém, assim como ocorre com alguns gêneros literários, uma única sexualidade continua sendo posta em lugar de destaque numa estante enquanto as demais sexualidades são jogadas no armário.

Essa partilha do armário entre as HQs, vistas como gênero menor, e a homossexualidade, salvaguardadas suas diferenças, causas, lutas e limitações, pode ser melhor explanada dentro do conceito da autora Eve Kosofsky Sedgwick, em seu livro *Epistemología del armário* (1998), em que elabora de forma mais concisa e aprofundada — o que não é o objetivo deste trabalho — a vasta correlação que o armário reúne nas mais variadas áreas, não limitadas apenas à sexualidade.

Concomitantemente a isso, se ainda hoje há literatos que rejeitam os benefícios que as HQs podem oferecer ao leitor — como contribuir para a formação de leitores, para a alfabetização, como ponte para introduzir leituras mais densas de clássicos literários, aperfeiçoar a relação imagem-palavra na construção narrativa, entre outros fatores —, ainda há uma certa resistência, dentro da literatura, a temas considerados tabus na sociedade, como a homossexualidade. De fato, percorremos um caminho significativo dentro dos estudos acadêmicos literários acerca da homossexualidade e, apesar de existirem cânones sobre o tema, é notória a expressão de uma literatura gay que surgiu pós-eventos socioculturais a partir de 1969.

Dessa forma, surge nosso interesse em abordar neste artigo o gênero literário Histórias em Quadrinhos com temática gay, especificamente para públicos mais jovens,

para o qual as questões sobre sexualidade começam a ser mais frequentes, ao tempo em que estão em uma fase de formação como leitores. Recorrendo a temas de diferentes esferas, que, durante muito tempo, foram e continuam colocados dentro do armário para que poucos possam ter acesso a eles, tanto as HQs, no campo acadêmico, quanto a homossexualidade mostram sua importância e a relevância que as fazem ir contra a marginalidade que lhes foi imposta, mesmo que a contragosto daqueles que ditam as regras socioculturais.

Ademais, para que a realização deste artigo fosse possível e pudéssemos levantar um debate acerca da relevância das Histórias em Quadrinhos que abordam questões sobre a homossexualidade para um público jovem, iremos utilizar o quadrinho *Arlindo*, (2021) de autoria da currais-novense Luiza de Souza, que assina como Ilustralu.

Com o propósito de contar sua história, a autora Luiza de Souza lançou, em 2019, a *webcomic* — como são chamadas as HQs que nasceram na internet — *Arlindo*, com uma página semanalmente publicada em suas redes sociais. Isso foi o suficiente para que, em pouco tempo, ela construísse uma base de leitores fiéis de todas as regiões do país, identificados com a história do adolescente Arlindo, morador de Currais Novos, cidade do interior do Rio Grande do Norte. A autora e ilustradora chamou a atenção pelo seu traço único e pelas cores vibrantes e contrastantes em suas ilustrações, além de adicionar características culturais e locais da cidade e do estado em que a história é ambientada. Sobre o surgimento e o impacto de *Arlindo* na internet, Amanda Murta escreve, no *Coletivo Kitnet*:

> Nascido da necessidade de "discutir o que ninguém discute", *Arlindo* surge por volta de 2018, como reação de sua criadora a comentários homofóbicos ouvidos pelas ruas de sua cidade natal (Currais Novos – RN) e após os terríveis e catastróficos resultados das eleições desse ano. Ilustralu começou a postar as tirinhas de *Arlindo* no *Twitter*, no formato *webcomic*, com uma postagem por semana e rapidamente começou a chamar a atenção do público. Quem viveu por essa época lembra muito bem do sentimento de desolação forjado a partir de tanta desinformação e ódio contra pobres, negros, mulheres, a comunidade LGBTQIA+, etc. e do ponto de luz que uma obra de arte como *Arlindo* representou (Murta, 2025).

O universo de *Arlindo* vinha, com delicadeza, trazer "um cheiro" do Seridó para dias que foram difíceis para uma boa parte do país. E essa história, com os ingredientes de uma narrativa *teen* no ambiente escolar, foi bem acolhida pelo público em todo o país, pois apresenta ao leitor o dia a dia de um adolescente que está descobrindo sua sexualidade e tem de lidar com questões ainda incompreendidas por ele, mas cobradas, muitas vezes de forma injusta e cruel, pela sociedade em que vive. Isso cativou ainda mais o público de *Arlindo*, durante anos fiel ao amadurecimento dessa história na internet a ponto de chamar a atenção de uma grande editora nacional, que passou a publicar os quadrinhos de forma impressa, mostrando o poder das histórias em

quadrinhos, da necessidade de ainda ter histórias com temáticas gays para o público jovem, sem falar na internet como veículo principal de circulação da literatura, assim como o jornal impresso foi séculos atrás. Luiza de Souza, a Ilustralu, hoje é conhecida no país entre as mulheres que que criam quadrinhos (Paim, 2020, p. 60).

2. *Arlindo*: uma história e seus quadrinhos

A primeira publicação de *Arlindo* foi em 2019, em formato de *webcomic*, tendo a autora, conhecida na internet como Ilustralu, lançado uma página semanal dos quadrinhos em suas redes sociais. Com o final da história chegando, em 2021, a editora Seguinte, selo jovem da Companhia das Letras, lançou a edição física de *Arlindo* (2021), considerando o sucesso obtido nas redes sociais durante anos. Esse efeito tem-se mostrado bastante comum ultimamente, e a internet tem sido um veículo importante no lançamento de novos artistas e autores mundo afora. Mantendo-nos na esfera dos quadrinhos, outra autora que conquistou reconhecimento mundial lançando suas Histórias em Quadrinhos na internet e, depois, em formato físico com grandes editoras foi a inglesa Alice Oseman, com sua série de quadrinhos *Heartstopper* (2021), adaptada para uma série de TV de notável sucesso de crítica e público pela Netflix.

Em um primeiro momento, o que chama atenção nos quadrinhos da Ilustralu, que também é a responsável pelas ilustrações, é o traço bem distinto e único que marca a identidade visual da artista, além da escolha das cores principais que predominam em praticamente todas as páginas, vibrantes e contrastantes: rosa e amarelo neons, branco, preto e roxo escuro (Souza, 2021, p. 116, 119). O amarelo, usado, como nos *Simpsons*, para a cor da pele das personagens, difere do desenho americano pelo tom, pois, além de neon, ele é um amarelo-limão que contrasta perfeita e enfaticamente com o fundo predominantemente rosa. Não há distinções raciais pela cor da pele nas personagens de *Arlindo*. Todas as personagens têm a pele amarela, que lembra o sol escaldante do Seridó. Talvez isso simbolize um desejo de igualdade, mas pode representar também uma hegemonia branca no círculo social de Arlindo. O que se pode afirmar, porém, a partir dessa cor escolhida para a pele, é que, diferentemente das questões de violência, *bullying*, misoginia e preconceitos de gênero presentes em *Arlindo*, as questões raciais ou étnicas não tiveram um espaço na narrativa, apesar do peso que possuem na sociedade brasileira.

Ademais, Luiza de Souza recorreu a outras características que fazem de *Arlindo* uma história única. Se retomamos os elementos de enquadramento apresentados por Eco (1979), expostos anteriormente, podemos facilmente identificá-los nos quadrinhos de *Arlindo*: a *independência irônica* entre imagem e texto, cujo exemplo é evidente nas páginas em que Arlindo se vê diante de seu *crush* — Luiz Filipe ganha duas páginas

em plano aberto, rodeado por *closes* das reações de Arlindo —, sobretudo quando Luiz Filipe toca a campainha, e Arlindo, saindo do banho, atende enrolado na toalha, ou, ainda, quando se vê diante de Pedro, sem camisa, em plano americano no centro da página, rodeado por Arlindos admirativos; o *gosto do pormenor* se percebe em várias sequências no espeço da escola ou na vida em família, como o irmãozinho dizendo "buxinho cheio" após o jantar, com a mão sobre a barriga; finalmente, a *eficácia cinematográfica* se nota sobretudo nas sequências em que a mãe de Arlindo está ocupada em suas tarefas domésticas e conversando, ao mesmo tempo, ao telefone, por exemplo, quando até o movimento das mãos batendo um bolo é bem representado. Esse domínio da técnica dos quadrinhos ganha um relevo maior com as características linguísticas dos potiguares, que foram preservadas nos diálogos de todos os personagens, chamando a atenção para as variações linguísticas brasileiras, infelizmente pouco difundidas, apesar de sua riqueza, em detrimento das variações hegemônicas do Sudeste.

Além das características linguísticas, as ilustrações criadas em *Arlindo* representam pontos turísticos e populares da cidade onde é ambientada, Currais Novos, interior do Rio Grande do Norte, assim como algumas comidas típicas dessa região (Souza, 2021, p. 49), e as benzedeiras, bastante populares no interior do estado (Souza, 2021, p. 48). Isso corrobora para adicionar ainda mais identidade aos quadrinhos e, de certa forma, difundir a cultura potiguar.

A força narrativa dos quadrinhos de Luiza de Souza se encontra também na quase ausência de um narrador em terceira pessoa. Arlindo conta sua história, mas o fluxo narrativo se aproxima mais do teatro que do romance, pois as falas das personagens "dão o texto", como se diz no teatro, sem nenhuma didascália. Há pouquíssimos balões introdutórios ou comentários explicativos. As opiniões, os sentimentos e as reações se manifestam sempre pela junção entre os detalhes do desenho e os balões de fala, que se alternam, principalmente, mas não apenas, entre o amarelo e o rosa nos diálogos, sem linhas, o que a faz substituir o pontilhado dos balões de pensamento por balões de fundo preto, com letras brancas, o mesmo utilizado nos dois balões de um narrador em terceira pessoa, marcando cortes temporais: "Algumas semanas depois", quando chega a corrida dos JERNS, e "Algum tempo depois", introduzindo a sequência final. Fora dos balões de fala, ocorre uma "trilha sonora", com a letra de canções populares conhecidas flutuando entre as imagens. Até mesmo o tempo da narrativa, excetuando-se os dois cortes temporais, é representado de forma icônica. A sucessão das representações de atividades diurnas e de céus noturnos nos dão o desenrolar da trama, bastante cronológico, com um *flashback* na festa de aniversário de Arlindo. Os quadrinhos se emancipam em parte dos recursos linguístico-literários e dão mais autonomia à imagem. Em parte, porque muitos recursos ainda estão presentes, não mais *ditos*, mas representados graficamente. Sobre isso, Thierry Groensteen, citando Scott McCloud, afirma que

> em certas histórias em quadrinho modernas "o que é mostrado não pertence mais necessariamente apenas ao nível da ação, mas pode fazer intervirem duas novas categorias: a subjetividade dos protagonistas, em todas as suas variantes (sonho, emoção, fantasia, alucinação, projeção, etc.), de um lado, e/ou, de outro, o recurso a figuras de estilo tais como a analogia, a metáfora ou a alegoria, até mesmo a jogos gráficos rítmicos, plásticos, transbordando as visadas estritamente narrativas" (Groensteen, 2022, p. 9, tradução nossa).[1]

Pelo fato de a história ser ambientada cronologicamente nos anos 2000, é possível identificar, ainda, várias referências de cultura pop dessa época. Assim, acompanhamos os personagens consumindo alguns conteúdos marcantes para os adolescentes daquela época, fator de identificação para quem viveu a adolescência naquele período. Tais referências vão desde filmes, músicas, bandas até as redes sociais populares àquele momento, como os extintos MSN e Orkut. Isso contribui para que *Arlindo* seja atemporal, uma vez que tanto os leitores adolescentes dos anos 2000 como os que nasceram depois podem se identificar e se reconhecer na história, pois o enredo aborda outros elementos que não se prendem a um período de tempo.

Além desses pontos já citados, a HQ de Luiza de Souza aborda diversas questões comuns no dia a dia do personagem principal, como o *bullying* sofrido em virtude de sua homossexualidade, num primeiro momento ainda confusa para ele, visto que ele ainda está se desenvolvendo.

Os comentários frequentemente ouvidos por Arlindo a seu respeito geralmente são sobre sua sexualidade, mesmo sem ele mesmo conseguir entender o porquê de estar ouvindo tais coisas. Segundo Miskolci (2012, p. 33) diz que "as pessoas aprendem sobre sexualidade ouvindo injúrias com relação a si próprias ou com relação aos outros". As demais pessoas nem sequer se preocupam se ele irá ouvi-las ou não. Algumas, de fato, falam com o objetivo de atacá-lo por ele ter uma performance de gênero distinta dos preceitos da sociedade para um adolescente do sexo masculino (Souza, 2021, p. 46).

Logo, os casos mais comuns de homofobia ocorrem no ambiente escolar, em que os demais meninos fazem questão de tecer comentários ofensivos, como "bicha", "veado", "boiola", "invertido" e "fresco", não havendo nenhuma intervenção dos professores ou gestores da escola. Miskolci (2012, p. 18) ainda destaca que "a escola tenta, pelos mais diversos meios pedagógicos, criar meninos masculinos e meninas femininas. [...] A escola pune e persegue aqueles e aquelas que escapam ao controle, marca-os como estranhos, 'anormais', indesejáveis".

---

[1] dans certaines bandes dessinées modernes, "ce qui est montré ne ressortit plus nécessairement au seul niveau de l'action mais peut faire intervenir deux catégories nouvelles: la subjectivité des protagonistes, dans toutes ses variantes (rêve, émotion, fantasme, hallucination, projection, etc.), d'une part, et/ou, d'autre part, le recours, par l'auteur, à des figures de style telles que l'analogie, la métaphore ou l'allégorie, voire à des jeux graphiques, tythmiques, plastiques, débordant les visées strictement narratives".

Xingamentos recebidos em uma fase na qual o adolescente ainda está confuso sobre sua homossexualidade têm um peso significativo para a autoestima e para a forma como quem foi atacado passa a se ver. Essa fase de florescimento sexual para os adolescentes gays é chamada de *coming in*, no estudo sobre o *coming out* elaborado por José Cardoso (2021, p. 51).

Os casos de homofobia não se limitam às agressões verbais. Tanto Arlindo quanto outros personagens chegam a sofrer violência física por serem gays. No caso de Arlindo, ele é agredido com frequência pelo seu próprio pai, que não aceita sua homossexualidade. Ressaltamos, novamente, o fato de Arlindo ainda estar no despertar de sua sexualidade, sem conseguir compreender totalmente o porquê de sofrer tamanhas agressões. O pai de Arlindo é a personificação do homem heteronormativo, *performer* da masculinidade hegemônica, principalmente através de violência física e de comentários machistas e homofóbicos (Souza, 2021, p. 19).

Sobre a necessidade de sempre recorrer à brutalidade para provar sua masculinidade, Pierre Bourdieu menciona que

> O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade (Bourdieu, 2022, p. 88).

A manifestação constante dessa virilidade apontada por Bourdieu verifica-se, na história, atingindo outros personagens, expostos aos mais variados tipos de homofobia durante a narrativa, como Luiz Filipe, espancado no meio da rua porque estava andando de mãos dadas com seu namorado. A repercussão é ainda pior, pois, quando a família de Arlindo comenta sobre o caso durante o almoço em família, seu pai faz comentários homofóbicos contundentes, chegando a dizer que Luiz Filipe deveria ter morrido por ser gay (Souza, 2021, p. 74). Outro personagem, Pedro, foi expulso da casa da avó, com quem morava na Paraíba, porque ela descobriu que ele tinha um namorado e não aceitava o neto gay. Voltando a morar com seus pais, convive com a atitude deles de fingir não saberem sobre sua sexualidade, tentando privá-lo de todo tipo de interação com outros meninos, enquanto o garoto teme ser rejeitado por seu gay pelo seu gêmeo Téo.

Infelizmente, esse comportamento de os pais continuarem fingindo não saberem da verdadeira sexualidade de seus filhos é bastante comum em nosso país, chegando a ser algo cultural no universo das sexualidades não convencionais. Sobre isso, José Cardoso, ao explicar as fases do *coming out*, diz que:

> é comum ser revelado que os parentes "sempre" souberam da verdadeira sexualidade do ente querido, mas fingiam não saber até que chegasse o ponto em que o garoto

> viesse a contar-lhes — ou optavam por fingir por outros motivos, muitas vezes, associados a atitudes preconceituosas (Cardoso, 2021, p. 50).

Esses ataques homofóbicos sofridos pelos personagens da HQ da Ilustralu muitas vezes são originados por eles não terem uma performance de gênero esperada pela sociedade. Assim, Judith Butler complementa sua teoria de performance de gênero ao dizer que "os gêneros distintos são parte do que 'humaniza' os indivíduos na cultura contemporânea; de fato, habitualmente punimos os que não desempenham corretamente o seu gênero" (Butler, 2019, p. 241).

Alguns dos momentos em que Arlindo tem sua performance de gênero questionada ocorrem quando está trabalhando com sua mãe, e seus colegas de sala o veem usando trajes de garçom, com o avental próprio da vestimenta, que lembra uma saia, peça de roupa geralmente usada por meninas. Isso já é o suficiente para que os demais meninos lhe dirijam comentários homofóbicos (Souza, 2021, p. 6).

Outro momento em que a autora brinca com as performances de gênero de seus personagens ocorre durante a festa à fantasia em que Arlindo e sua amiga, Lis, vão caracterizados de Robin e Batman, respectivamente (Souza, 2021, p. 103). Ao associarmos o significado popular dessas fantasias, dentro da comunidade LGBTQIAPN+,[2] tendo o Batman, geralmente, uma imagem ligada à masculinidade, enquanto o Robin representa o oposto, uma figura mais frágil e, por consequência, inferior em relação ao Batman, vemos na indumentária da dupla de amigos uma inversão desafiadora dos padrões heteronormativos. Muito usada como fantasia de casais gays, a dupla de heróis traz essa alusão à sexualidade dos respectivos personagens, evidenciando-se, posteriormente, na narrativa do quadrinho.

Além disso, a performance de gênero acaba sendo uma aliada de outras problemáticas, como o heterossexismo e a heterossexualidade compulsória, que também pode ser identificada em algumas passagens durante o quadrinho.

Sobre esses termos, Richard Miskolci esclarece:

> Heterossexismo é a pressuposição de que todos são, ou deveriam ser, heterossexuais. [...] A heterossexualidade compulsória é a imposição como modelo dessas relações amorosas ou sexuais entre pessoas do sexo oposto. [...] A heteronormatividade é a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo (Miskolci, 2012, p. 43).

Dessa forma, todos os personagens são vistos como heterossexuais e, por consequência, se relacionarão com pessoas do sexo oposto Com Arlindo, desde pequeno, não é diferente. Seu pai fazia comentários supondo que ele namoraria suas

[2] Cada letra da sigla representa uma sexualidade não hétero: lésbicas, gays, bissexuais, transexuais, transgêneros e travestis, *queer*, intersexo, assexuais, pansexuais, não binárias e o sinal de mais (+) engloba as demais sexualidades.

amigas. Isso fica claro quando Arlindo, em sua festa de aniversário, conhece Mari, ambos ainda crianças — o que acaba gerando uma sexualização infantil também —, e, mais tarde, quando o pai de Arlindo descobre que Lis dormiu na casa deles depois da festa à fantasia, quando já são adolescentes (Souza, 2021, p. 25). Esses episódios são recorrentes, e as demais pessoas já impõem o heterossexismo e a heterossexualidade compulsória porque foi assim que aprenderam e é assim que o sistema funciona, uma vez que todas as sexualidades não hétero são colocadas à margem da sociedade.

Entretanto, apesar de ter sido imposta a performance de gênero a ser seguida, além de qual deveria ser a sexualidade, os personagens de *Arlindo* (2021) amadurecem a ponto de conseguirem entender quem eles realmente são e quais são suas respectivas orientações sexuais.

Em um desses momentos, ocorre o *coming out* de Lis com Arlindo, durante a festa à fantasia (Souza, 2021, p. 119). Ambos estão no banheiro, e Lis, com o emocional fragilizado, conta ao amigo que é lésbica e está apaixonada por Mari. Durante a conversa, Arlindo também revela que é homossexual, assim como ela, e, juntos, compartilham um momento de pertencimento, companheirismo, empatia e, finalmente, a sensação de que não estão sozinhos nem são errados por serem o que são e por sentirem o que sentem.

Essa característica de revelar a homossexualidade primeiro aos amigos e, então, começar a vivê-la conforme é confortável, é bastante comum em nosso país, como sugere José Cardoso (2021, p. 50) ao dizer que "pode ser comum os brasileiros gays irem vivendo sua homossexualidade de uma forma tal que seus amigos, colegas e afins sabem de sua orientação sexual, mas seus familiares, não".

Conforme explanado ainda por José Cardoso (2021), Arlindo, ao revelar à amiga que é gay, vai ganhando confiança aos poucos e, ao se entender com Pedro, ele vivencia seu primeiro beijo gay (Souza, 2021, p. 149).

O processo de *coming out* continua com Arlindo se sentindo desconfortável com alguns acontecimentos durante uma briga na escola, após ele e seus amigos terem sido alvos de mais homofobia. Assim, cansado de esconder quem ele realmente é e após se identificar como um adolescente gay, ele sai do armário para sua mãe, um momento emocionante em que é revelado que ela já desconfiava da sexualidade do filho e o aceita como é (Souza, 2021, p. 134).

Entretanto, o mesmo não acontece quando Arlindo decide contar ao pai que é gay. Como era de se esperar, o comportamento agressivo, machista e homofóbico sempre apresentado pelo pai vem à tona quando Arlindo sai do armário para ele (Souza, 2021, p. 175). O pai de Arlindo tenta agredi-lo fisicamente, mas a mãe intervém e não permite que o pai bata nele, porém, o pai o agride de forma verbal ao dizer que o filho é uma

vergonha, que preferiria que ele fosse um drogado, ladrão ou que estivesse morto. Todas essas opções para um filho são aceitáveis, mas ser gay não é uma delas.

Em decorrência disso, Arlindo é expulso de casa pelo pai, mas sua mãe escolhe o bem-estar e a segurança dos seus dois filhos e sai de casa com eles, encerrando o casamento que há muito tempo era disfuncional. A atitude da mãe em apoiar o filho gay traz melhorias significativas em suas vidas. Sem a presença do pai, passam a levar uma existência mais tranquila e saudável, e Arlindo continua vivendo sua homossexualidade e sendo aceito como é por aqueles que, de fato, importam e lhe dão o apoio emocional necessário.

Em suma, diante do que foi exposto, é possível constatar que as Histórias em Quadrinhos podem assumir um papel bastante importante na vida dos jovens através de diferentes questões, entre elas, a verossimilhança apresentada pela literatura — e todos os gêneros literários que ela comporta, sem exceção — ao se aproximar da realidade humana, representando vivências, inclusive a da homossexualidade. Assim, apesar de alguns literatos ainda terem uma certa resistência com as HQs, elas vêm se mostrando resistentes e presentes, mesmo ainda sendo colocadas à margem do que se considera ser literatura.

3. Para concluir: o mínimo feliz

A história de Arlindo pode ser a de milhares de adolescentes, de ontem e de hoje. Uma história simples, com ingredientes conhecidos da cultura brasileira, sobretudo no campo da sexualidade e, nesse mesmo campo, ignorados historicamente pelas famílias deste país. Esse é o primeiro aspecto que sobressai nos quadrinhos de Luiza de Souza, ou seja, a quebra do silêncio ou o *comming out*, não só de um personagem, o cativante Arlindo, mas também de um gênero, o das Histórias em Quadrinhos para adolescentes, de existência menor nos estudos acadêmicos ou da própria homossexualidade. O que Luiza de Souza tira do armário, antes de tudo, é a própria história, cotidiana e banal, com seus requintes de crueldade, mas também de afetos, semelhante a de nossos adolescentes LGBTQIAPN+, ignorada por pais e professores, que, em seu cuidado para evitar sofrimentos e trazer todos os filhos e pupilos "à normalidade", acabam por se tornarem carrascos de uma vida inteira.

A história de Arlindo, banal porque se repete todos os dias em todos os cantos do país, precisaria ser lida não só pelo público adolescente, que ela já conquistou brilhantemente, mas também pelo público que ali aparece apenas exercendo seu poder opressor. Se nos aprofundássemos na alma daqueles que fazem o *bullying*, como os alunos dos mais diversos níveis de ensino, daqueles que ignoram o sofrimento dos alunos em várias situações escolares e, por seu silêncio, tornam-se opressores em um

espaço de aprendizagem e de liberdade de espírito, ou por aqueles que, simplesmente, expulsam os filhos homossexuais de casa, quando não chegam ao extremo de assassiná-los sumariamente, teríamos não uma história tão afetiva e humana como a que lemos nesses quadrinhos, mas uma história marcada pela melancolia, exibindo almas enganadas por suas próprias crenças e afogadas em desespero, por tentarem, infrutiferamente, impor, por simples convicção, que é preciso preservar os "costumes", um padrão de sexualidade eleito como normal ou natural.

Histórias banais como a de Arlindo, no relato frio dos nossos noticiários, transformam-se em estatísticas que tornam o Brasil um dos países menos seguros para a população LGBTQIAPN+. Nos três primeiros meses de 2026, cinquenta pessoas foram vítimas de mortes violentas apenas por recusarem os padrões heteronormativos, conforme mostra o Gráfico 1, elaborado pelo Observatório Brasileiro LGBTI+. Em seu site, o Observatório documenta quase seis mil mortes violentas de pessoas LGBTI+ até 2023.

GRÁFICO 1 – Número de mortes de LGBTI+ por segmento em 2026.



Figura 01. Número de mortes de LGBTI+ por segmento em 2026

Fonte: Observatório Brasileiro LGBTI+

Descrição: No gráfico em questão está detalhado dados referentes ao número de mortes da população LGBTI+, no qual se detalha que foram 26 travestis e mulheres transexuais, representando 52%; seguido por 15 mortes de homens gays, representando 30%; 4 mortes de mulheres lésbicas, representando 8%; seguido por 2 mortes de homens trans e pessoas transmasculinas, que representa 4%; 2 pessoas mortas categorizadas como pertencentes a "outros segmentos", representando 4% e; por fim, 1 pessoa bissexual morta, que representa 1% do total.

Àqueles que se opõem à leitura de conteúdos ligados à sexualidade nas escolas e, sobretudo, ligados a sexualidades alternativas, cabe aqui uma pergunta: é melhor que nossos adolescentes e seus pais aprendam, mesmo os homofóbicos, convivendo com livros como *Arlindo* ou com gráficos como esse, tristemente representativo da realidade brasileira? A divulgação, inclusive nas escolas, de obras sobre temas tabus pode ajudar nossos adolescentes na compreensão do mundo em que vivem e torná-los mais aptos a enfrentar os problemas que, certamente, viverão no futuro. Obras como *Arlindo* podem ter um efeito direto no decréscimo das estatísticas fatais de crimes de violência.

Para além desse reverso triste de histórias de martírio, o leitor é brindado com um final representativo de uma outra realidade possível. Não se trata de um final feliz, nos moldes dos romances populares, mas de um final realista. Estamos longe do "felizes para sempre" e não temos a famosa cena do longo beijo de amor do final das comédias românticas. O que se apresenta é, antes, uma nova configuração familiar, espelho das muitas famílias que já vêm modificando há muitas décadas o conceito de "tradicional família brasileira". A nova configuração da família de Arlindo traz aspectos sempre mais valorizados nos estratos mais conscientizados das sociedades modernas: a inclusão dos idosos — todos se instalam na casa da avó —, o protagonismo da mulher — a mãe se torna o arrimo da família, com seu trabalho de cozinheira —, o respeito à infância — a irmãzinha deixa de presenciar a violência em seu cotidiano — e, principalmente, o crescimento do adolescente em segurança — Arlindo vive e se descobre tranquilamente com o apoio da família. Obviamente, quanto a essa nova configuração, as escolhas da autora, ainda que representem a maioria dos casos, merecem a ressalva de que nem todos os pais são, hoje, como os pais de Arlindo e, também, que não são os homens — grandes beneficiários de um sistema heteronormativo — os únicos reprodutores dessa situação. A própria Luiza de Souza aponta para isso ao incluir uma vizinha fofoqueira e preconceituosa no caminho de Arlindo. Mas é preciso lembrar que, com mais frequência, muitas mães são como as mães de Arlindo, algumas delas com filhos célebres, como a mãe de Cazuza, a mãe de Jorge Fernando e a mãe de Paulo Gustavo.

O mais importante, porém, é que a nova família de Arlindo mostra que é preciso um mínimo para ser feliz. E esse mínimo talvez possa ser chamado simplesmente de liberdade. Aliás, liberdade é a marca do traço e das cores de Luiza de Souza, com o destaque gritante do rosa e do amarelo. Além dessas cores, em todas as páginas, tudo é preto e branco, mas com a licença de se misturarem para formar um discreto cinza, que suaviza o contraste gritante do rosa e do amarelo, e com a participação de um discreto roxo, coadjuvante importante para os contrastes no escuro. Aqui também o mínimo se impõe, como um exercício de simplicidade, como se a autora tivesse aceitado o desafio de pintar um arco-íris usando apenas duas cores. E mesmo mínimas, elas não deixam de dialogar: o rosa, com toda a simbologia que o aproxima do universo feminino, mas aqui

ele é cor de meninas e meninos; já o amarelo, intenso e iluminado, é o mesmo amarelo que acende todas as telas de Roy Lichtenstein, sobretudo aquelas em que ele reproduz... quadrinhos! Em um texto sobre a pop art, Roland Barthes (2002, p. 915, tradução nossa) cita Lichtenstein, que diz "O que marca o pop é, antes de tudo, o uso que ele faz daquilo que é desprezado".[3] Essa visada da pop art, que já era a da poesia desde Baudelaire, traz um novo foco sobre tudo que está à margem do bom gosto oficial, inclusive o amarelo, uma cor nem sempre escolhida. Mas o uso do que é desprezado é tão resplandecente quanto o amarelo de Lichtenstein nas páginas de Luiza de Souza, como se, de uma série de mínimos, ela erguesse algo gigante, que faz o leitor lamentar quando chega à última página. Afinal, quem não gostaria de ter um filho, um irmão ou um amigo como Arlindo?

Referências

BARTHES, Roland. *Aula*: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada em 7 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. Cette vieille chose, l'art… *In*: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CARDOSO, José Elton Dantas de. *O processo de coming out de adolescentes gays em Submerso, de Eduardo Cilto e, Com Amor, Simon, de Becky Albertalli*. 2021. 104f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2021.

DORFMAN, Ariel; MATTELART, Armand. *Para ler o Pato Donald*: comunicação de massa e colonialismo. 2. ed. Tradução de Alvaro de Moya. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GROENSTEEN, Thierry. *La Bande dessinée et le temps*. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, 2022.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer*: um aprendizado pelas diferenças. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

[3] Ce qui marque le pop, c'est avant tout l'usage qu'il fait de ce qui est méprisé (2002, p. 915).

MURTA, Amanda. Arlindo: A gente tem a gente, a gente não tá errado em existir. *In*: *Coletivo Kitnet*. Disponível em: https://www.coletivokitnet.com/post/arlindo-a-gente-tem-a-gente-a-gente-n%C3%A3o-t%C3%A1-errado-em-existir. Acesso em: 22 mai. 2026.

OBSERVATÓRIO DE MORTES E VIOLÊNCIAS LGBTI+ NO BRASIL. Dossiê denuncia 316 mortes e violências de pessoas LGBT em 2021. Disponível em: https://observatoriomorteseviolenciaslgbtibrasil.org/dossie/mortes-lgbt-2021/. Acesso em: 21 mai. 2026.

OBSERVATÓRIO BRASILEIRO LGBTI+ Janaína Dutra. Nós contamos. Memória e Justiça LGBTI+. Relatório parcial sobre mortes e violências contra pessoas LGBTI+ no Brasil de janeiro a março de 2026. Disponível em: abglt.org/_files/ugd/dcb2da_64aa144d3bda419fac83ce9aaad42093.pdf. Acesso em: 21 mai. 2026.

OSEMAN, Alice. *Heartstopper*: dois garotos, um encontro. São Paulo: Seguinte, 2021. v. 1.

PAIM, Mariana Souza. Magra de ruim e as (re)invenções de si. *In*: MARINO, Dani; MACHADO, Laluña. *Mulheres e quadrinhos*. Florianópolis: Skrypt, 2020, p. 57–71.

SANTOS, Mariana Oliveira dos; GANZAROLLI, Maria Emilia. Histórias em quadrinhos: formando leitores. *Transinformação*, v. 23, p. 63–75, 2011.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemología del armário*. Tradução de Teresa Bladé Costa. Barcelona: University of California Press, 1998.

SOUZA, Luiza de. *Arlindo*. São Paulo: Seguinte, 2021.

Recebido em: 14 mai. 2023
Aceito em: 18 jun. 2024

* **José Elton Dantas de Cardoso** é doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

E-mail: eltonkardoso@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0118-7132

** **Márcio Venício Barbosa** é doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor titular de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é professor visitante na UFMG.

E-mail: mbarbosa.ufrn@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2363-1326

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

ARTIGOS

Um sopro, um corpo, um texto[1]

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.66701

Amanda Moura*

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ceará, Brasil

A breath, a body, a text

Resumo

Desejo refletir sobre a inserção do corpo no texto literário e sobre a escrita como uma experiência ligada à corporeidade e à vida, tomando como ponto de partida o trecho "Texto, meu corpo", extraído de O riso da Medusa (2022), de Hélène Cixous. Compreendido como elemento primordial do que a pensadora conceitualizou como écriture féminine, o corpo não é somente representado no texto, mas o escreve e nele insere seus ritmos pulsionais, tensionando, assim, a ideia de literatura como representação. Como amparo teórico, recorro a conceitos derivados da teoria literária e da psicanálise.

Palavras-chave: escrita; texto; som; corpo; feminino.

Abstract

Based on the excerpt "Text; my body", from Hélène Cixous's The laugh of the Medusa (2022), I intend to reflect on the insertion of the body in literary texts and on writing as an experience linked to corporality and life. Taken as a primordial element of what Cixous conceptualized as écriture féminine, the body is not only represented in the text but writes it and inserts its drive rhythms into it, thus tensioning literature. As theoretical support, I draw on concepts derived from literary theory and psychoanalysis.

Keywords: writing; text; sound; body; feminine.

[1] Este texto é uma versão ampliada e modificada da comunicação "Inventar um texto, inventar um corpo", apresentada no XXIII Simpósio de Letras da Uema.

CC BY

A partir da frase "Texto, meu corpo: travessia de escoadas cantantes"[2] (Cixous, 2022, p. 55), extraída de *O riso da Medusa*, de Hélène Cixous, investigo a inserção do corpo no texto literário. Ou, melhor seria dizer, a construção do texto por meio do corpo e a construção do corpo por meio do texto. Porque, pensando com Hélène,[3] podemos concluir que texto e corpo se produzem mutuamente, moebianamente. Este objeto, a fita de Moebius, é aqui evocado porque nele não há dicotomias como interior *versus* exterior, começo *versus* fim; tomada como paradigma, essa estrutura permite entender que o texto e o corpo podem compor uma mesma superfície.[4] E podem ainda abalar a dicotomia oralidade *versus* escrita, pois, no corpo textual, como veremos, deposita-se o som.

A escritora franco-argelina abre *O riso da Medusa* com uma exortação: "é preciso que a mulher *se escreva*: que a mulher escreva sobre a mulher, que faça as mulheres virem à escrita" (Cixous, 2022, p. 41, grifos meus). Assim, além de escrever sobre a mulher, é preciso que as mulheres chamem outras à escrita. E esse chamado ocorre por meio do gesto escritural, que contempla "o *canto*, a primeira música, aquela vinda da primeira voz de amor, que toda mulher mantém viva" (Cixous, 2022, p. 54).

Sabemos que a convocação de mulheres à prática da escrita é recorrente entre escritoras, que muitas vezes aproximam o gesto escritural do corpo e da sonoridade. Em "Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo", a escritora e teórica *queer* e chicana Gloria Anzaldúa se endereça às suas interlocutoras e lhes pede que escrevam, onde quer que seja — ainda que em locais aparentemente impróprios e em circunstâncias adversas. Por meio do processo de escrita, Gloria espera que elas

---

[2] No original, encontramos "*traversée de coulées chantantes*". Em busca por *coulées*, cheguei à seguinte definição: "As *coulées* correspondem a escoadas lávicas muito espessas" (disponível em: https://parquesnaturais.azores.gov.pt/pt/guia/categoria/3/item/48. Acesso em: 30 dez. 2024). Com o original e a tradução, podemos compor a imagem de fluxos de lavas vulcânicas (flamejantes) e cantantes (melodiosas), que fazem uma travessia do corpo ao texto e do texto ao corpo até que ambos — pelo fulgor do calor e do som — sejam um só.

[3] No texto "Nomes e pronomes na Língua Portuguesa: a questão sexista no idioma e na academia", Sandra Nodari discute como as normas de referenciação das publicações acadêmicas, que apresentam autoras a partir de seus sobrenomes, invisibilizam mulheres, pois esse procedimento "pode reduzir a percepção das mulheres que são citadas em pesquisas científicas" (Nodari, 2021, p. 1). Para reverter a invisibilidade, ela indica "incluir os nomes e sobrenomes de autores e autoras". Procedo, então, dessa forma, apresentando nome e sobrenome das pesquisadoras citadas. Além disso, por apostar no caráter conversacional da escrita, chamo-as também por seus primeiros nomes, como se estivéssemos em uma longa conversa.

[4] Hélène ressalta outras vezes a relação entre o texto e o corpo, como se verifica em "A escrita é para você, você é para você, seu corpo é para você" (Cixous, 2022, p. 44). Nessa frase, a palavra "escrita" desliza para "corpo", como se estivessem a compor uma mesma hierarquia, uma mesma superfície.

ouçam a musicalidade que provém de seus próprios corpos e que encontrem suas próprias vozes.

> Esqueça o teto todo seu — *escreva* na cozinha, se tranque no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da assistência social, no trabalho ou entre as refeições, entre o sono e a caminhada. [...] Enquanto varre o chão ou lava as roupas, *ouça a cantoria das palavras no seu corpo*. [...] Não é no papel que você cria, mas em suas entranhas, em suas vísceras e da sua matéria viva — a isso eu chamo de escrita orgânica. [...] Encontre a musa dentro de você. *A voz que está soterrada* sob você, traga-a à superfície. Não a simule, não a venda por uma salva de palmas ou por seu nome na capa (Anzaldúa, 2021, p. 55–62, grifos meus).

Para Gloria, são motores da escrita os sons que tocam corpos de mulheres e os espaços mais recônditos de seus corpos. E essa escrita, se se produz no mais fundo das entranhas, prosseguirá para fora do corpo: tocará os lábios e será falada ou cantada, chegará às pontas dos dedos e será grafada. Como não pensar em Carolina Maria de Jesus, cujo diário é repleto de entradas que revelam as mais diversas cenas de escrita e o irrefreável desejo de escrever?

Nas passagens a seguir, extraídas de *Quarto de despejo*: diário de uma favelada (2020), lemos as palavras de Carolina, que se definia como "uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro" (Jesus, 2020, p. 52). Uma mulher que acorda muito cedo, de madrugada, para escrever; que escreve no quintal. Uma mulher que não pode passar sem a escrita, que escreve todos os dias. Uma mulher que escreve, canta, compõe versos.

> 20 de julho
> Deixei o leito as 4 horas para escrever. [...] Todos os dias eu escrevo. Sento no quintal e escrevo (Jesus, 2020, p. 27–28).

> 22 de maio
> Eu hoje estou triste. Estou nervosa. Não sei se choro ou saio correndo sem parar até cair inconciente. É que hoje amanheceu chovendo. E eu não saí para arranjar dinheiro. Passei o dia escrevendo (Jesus, 2020, p. 44).

> 17 de junho
> Passei a noite assim: eu despertava e escrevia (Jesus, 2020, p. 64).

> 8 de setembro
> Hoje eu estou alegre. Estou rindo sem motivo. Estou cantando. Quando eu canto, eu componho uns versos. Eu canto até aborrecer da canção. Hoje eu fiz esta canção:
> Te mandaram uma macumba e eu já sei quem mandou
> Foi a Mariazinha
> Aquela eu você amou
> Ela disse que te amava
> Você não acreditou (Jesus, 2020, p. 112).

Irmanada à sonoridade do canto, a escrita de Carolina encontra seu estado de poesia, que seria uma "necessidade vital" (Lorde, 2023, p. 47) na existência de mulheres,

como assinala Audre Lorde, que se apresentava como lésbica, negra e feminista. Essa poeta e pensadora, dirigindo-se especialmente às mulheres negras, conceituou a poesia como "o esqueleto que estrutura nossa vida" (Lorde, 2023, p. 47), isto é, como a sustentação indispensável e vivificante que está também na música, na dança, no modo como o corpo se abre ao ritmo de suas experiências.

> A própria palavra "erótico" vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos — nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres, daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas. [...] Outra maneira importante por meio da qual a conexão com o erótico opera é ressaltar de forma franca e destemida a minha capacidade para o gozo. No modo como o meu corpo se alonga com a música e se abre em resposta, ouvindo atentamente seus ritmos mais profundos, de maneira que todos os níveis da minha percepção também se abrem à experiência eroticamente satisfatória, seja dançando, montando uma estante, escrevendo um poema, examinando uma ideia (Lorde, 2023, p. 70–71).

Em verdade, Audre articula o poético à possibilidade de sentir e de resgatar o potencial criador que há "dentro de cada uma de nós, mulheres" (Lorde, 2023, p. 46). Ao insistir na poesia como "destilação reveladora da experiência" (Lorde, 2023, p. 46), como capacidade criadora e mobilizante, energizada pelo poder criativo de *eros*, Audre a afasta das formas canônicas do poema, afinal, a poesia não é um "estéril jogo de palavras": "Falo aqui da poesia como destilação reveladora da experiência, não do jogo estéril de palavras que, tão frequentemente e de modo distorcido, os patriarcas brancos chamam de poesia [...]" (Lorde, 2023, p. 46).

A poesia seria, então, o poder de sonhar, agir, transformar.

E, assim, por confiar que o poético e o erótico são vivificantes, a poeta ressalta que "devemos encorajar constantemente umas às outras a nos aventurar nas ações hereges que nossos sonhos sugerem" (Lorde, 2023, p. 48). E como fazê-lo? As mulheres devem, então, chamar umas às outras ao erótico, à poesia, à escrita que se faz com os ritmos da vida.

> E devemos encorajar constantemente umas às outras a nos aventurar nas ações hereges que nossos sonhos sugerem e que são desmerecidas por tantas das nossas ideias antigas. Na linha de frente da nossa passagem à mudança existe apenas a poesia para aludir à possibilidade tornada real (Lorde, 2023, p. 48).

Hélène, que também aposta nessa convocação, propõe que, para além do *escrever*, é preciso *inscrever*: "*Inscrever* o *sopro* da mulher inteira" (Cixous, 2022, p. 52, grifos meus), diz a pensadora. O que se inscreve, vejamos, é o sopro.

Mas o que é, afinal, esse sopro?

Se prosseguirmos com *Um sopro de vida*, de Clarice Lispector, de quem Hélène Cixous tem sido leitora, saberemos que "É uma questão de fôlego de sopro vital" (Lispector, 2020, p. 152) aquele sopro que cria "um ser vivente" (Lispector, 2020, *[s.p.]*). Fôlego da vida, como lemos na citação de Gênesis que figura na epígrafe desse livro de Clarice:

> Do pó da terra formou Deus-Jeovah o homem
> e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida. E o
> homem tornou-se um ser vivente.
> Gênesis 2,7
> (Lispector, 2020, *[s.p.]*).

E o sopro é também um corpo em seu estado de além. É um além-corpo, na medida em que é uma projeção do corpo para fora de si, no espaço. É o íntimo que perpassa as bordas do corpo e se propaga no êxtimo: "O que há além do corpo? O sopro" (Branco, 1995, p. 86). E podemos dizer, ainda, que o sopro é uma matéria sonora, que utiliza o aparelho fonador (como os pulmões e as cordas vocais). Inscrever o sopro seria, portanto, insuflar no texto a capacidade criadora desse além-corpo-sonoro e fazê-lo vibrar com as pulsações corpóreas.

Para Hélène Cixous, o som corporal se deposita no tecido textual, afinal, "Não há essa interrupção, essa divisão comum entre a lógica do discurso oral e a lógica do texto" (Cixous, 2022, p. 53). A poeta e teórica argentina Tamara Kamenszain também compartilha essa percepção. Em "Bordado e costura do texto" (2015), Tamara aposta na relevância da oralidade, mais especialmente da conversa, na composição textual de mulheres e de uma escrita feminina.

A história é conhecida: as mulheres construíram suas escritas por meio dos chamados gêneros da intimidade — as cartas, os diários e, quando esses lhes eram de algum modo interditados ou postos sob suspeição, os cadernos-goiabada.[5] Por meio desses gêneros da intimidade, as mulheres guardam traços do idioma familiar ou ancestral, da oralidade, com seus chamamentos e vocativos. Essa escrita não se fecha, ensimesmada, mas admite como procedimento a porosidade entre os gêneros textuais, afinal, os textos são escritos *em conversação* com o burburinho, com o cochicho da conversa cotidiana.

> Memória corporizada na conversa, a das mulheres encontrou também seu lugar de registro escrito: o diário íntimo, as cartas, as cadernetas rabiscadas com receitas de

[5] Lygia Fagundes Telles (Telles, 1980, p. 16) explica que os cadernos-goiabada serviam para despistar a curiosidade dos maridos, afinal, mulheres casadas não deveriam ter diários ou segredos. Nesses cadernos, entre as páginas que registravam atividades domésticas, as mulheres elaboravam seus processos literários e acabavam por promover um diálogo entre receitas e poemas.

> cozinha, os cancioneiros acumularam durante séculos porções do idioma familiar (Kamenszain, 2015, p. 19).

Ressalta Tamara que, "Com a sussurrante conversa de mulheres, foi se criando uma corrente inquebrável de sabedoria por transmissão oral" (Kamenszain, 2025, p. 17). No ponto *conversacional*, as mulheres formularam um modo de escrever feminino: que envolve a alteridade e o som, que amplia as possibilidades do texto literário. Nessa escrita, elas convocam umas às outras.

Insuflados do fôlego da vida devem ser, pois, os textos de mulheres.

De *escrever* a *inscrever*, de dentro para fora e de fora para dentro, do íntimo ao êxtimo e vice-versa, as mulheres constroem para si um corpo de letras: "Texto, meu corpo", para retornar à fórmula de Hélène Cixous. Nesse sentido, não seria o escrever uma experiência muito mais entremeada ao corpo e à vida que às normas determinadas por uma compreensão canônica da literatura?

Em "A arte como procedimento", texto basilar para os estudos literários, Viktor Chklovski advoga que a arte seria capaz de desautomatizar nosso olhar diante de objetos cotidianos, devolvendo-nos, assim, a sensação de vida. Por meio de um processo de *ostranênie*[6] (singularização ou estranhamento, a depender da tradução que se faça dessa palavra), a arte incidiria na vida e permitiria que olhássemos para os objetos como se os víssemos pela primeira vez.

> E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já "passado" não importa para a arte* (Chklovski, 1976, p. 45).

A questão proposta pelo formalismo russo, representado aqui por Chklovski, ajudou a delinear o campo dos estudos literários e o conceito hegemônico de literatura — em que, *grosso modo*, o poético seria uma maneira de transformar o prosaico, isto é, o cotidiano, supostamente automatizador, em estranho. Lida com atenção, essa proposta permite entrever um hiato entre a vida (o prosaico) e a literatura (a linguagem poética): separadas e bem delimitadas, esta poderia agir sobre aquela.

Passado mais de um século desde a escrita do citado texto de Chklovski, ele suscita outras reflexões: como podemos lê-lo hoje, considerando-se as mutações experimentadas pelo conceito de literatura, bem como a dissolução de fronteiras entre a

[6] Para mais informações sobre as questões tradutórias desse termo, recomenda-se o artigo "'A arte como procedimento': 100 anos depois", de Valteir Vaz. Disponível em: https://revistas.usp.br/rus/article/view/149992/149311. Acesso em: 7 jan. 2025.

literatura e a vida? Pode-se, ainda, dizer que o prosaico, em que está a vida e o corpo, é automatizador? Ou o prosaico poderá tornar estranho e renovado o próprio conceito de literatura, que fora engessado por parte da teoria, pelas instituições e pelo mercado?

Gostaria de assumir aqui, de partida, a hipótese de que não há hiato entre a escrita e a vida — muito embora essa referência à vida não signifique, unicamente, o relato de fatos biográficos. Refiro-me, antes, à "unidade entre escrever e viver" (Brandão, 2006, p. 28), aos biografemas (Barthes, 2005, p. XVI–XVII), isto é, aos traços da vida (do prosaico e do corpo) que se costuram ao texto e nele produzem marcas. Como já mencionado em outros trabalhos,[7] há escritas em que o corpo não é somente representado no texto, mas também o escreve e nele insere seus ritmos pulsionais, seus sons, seu sopro, seu fôlego da vida.

Não faltam exemplos capazes de ilustrar que a costura entre escrever e viver é o motor de algumas produções artísticas, sobretudo na escrita de mulheres, que tensionam a estabilidade disso a que chamamos de literatura. É nessa direção que leio, por exemplo, a poeta Ana Cristina Cesar.

> ESTE LIVRO
> Meu filho. Não é automatismo. Juro. É jazz do coração. É prosa que dá prêmio. Um tea for two total, tilintar de verdade que você seduz, charmeur volante, pela pista, a toda.
> Enfie a carapuça.
> E cante.
> Puro açúcar branco e blue.
> (Cesar, 1983, p. 26)

Ao afirmar que um livro é efeito de um ritmo do coração, o poema reivindica a pulsação do corpo de quem escreve[8] no texto literário e propõe que a arte e a vida estariam mais próximas entre si do que Chklovski parece ter defendido. Ana C inverte, portanto, a proposição formalista: o prosaico também fornece sua pulsação à arte, à literatura. Esse prosaico, essa vida — que busco aproximar da conversação e, por consequência, do corpo em sua dimensão sonora — desautomatiza o fazer literário e reelabora a noção de literatura.

Hélène Cixous chamou de *écriture féminine* a modalidade de texto que, ao inserir o corpo na cena escritural, desvia-se do paradigma patriarcal e aproxima vida e escrita. Dito de outro modo, e pensando agora com a filósofa italiana Adriana Cavarero, a *écriture féminine* de Hélène, ao fazer-se por meio do corpo e da oralidade, enfraquece

[7] Ver tese "'Todo texto desejaria não ser texto': letra, corpo, vida com Ana Cristina Cesar".

[8] E parece desejar também o corpo de quem lê, afinal, apresenta-se como um momento a dois — um "tea for two" ou uma dança — e solicita ao leitor/interlocutor que entre na pista, vista a carapuça de "charmeur volante" e dance.

a oposição entre a escrita e a fala: a fala abre uma passagem para o escrito, lança-se no escrito, de modo que a escrita recupera sua condição sonora.

> O papel semântico da palavra é atravessado por um vocálico que o ancora às pulsões corpóreas. A tal ponto que o prazer vocálico transpassa a prática oral, que espontaneamente lhe pertence, em direção à prática da escritura. Existem textos, cortados por um ritmo musical, nos quais a vocalidade, explodindo no significante linguístico, sobe à superfície e comanda o sentido. A poesia, entendida como texto poético, é o exemplo mais eficaz disso (Cavarero, 2011, p. 165).

Assim, na "travessia de escoadas cantantes" (Cixous, 2022, p. 55), o texto das mulheres ressoa, produz som: seja o canto da primeira música, diria Hélène, seja a cantoria das palavras no corpo, diria Gloria. Em sua passagem de escrita, a matéria sonora absorve as pulsões do corpo e torna-se poesia pelo seu caráter pulsional, para dizer com Adriana, ou erótico, para dizer com Audre. Teria sido a conversa, o cochicho, o burburinho a fonte da escrita de mulheres, podemos concluir com Tamara. Vejamos que essas teóricas, cujas origens e histórias de vida são tão diferentes, reúnem-se em torno de algumas ideias, como escrita, poesia, mulheres, feminino, corpo, som. Sem a pretensão de produzir uma homogeneidade entre essas pensadoras, tento apenas aproximá-las, vê-las em diálogo para, com elas, prosseguir rumo aos espaços aos quais esses dedos de prosa podem nos levar. E podemos, então, chegar um pouco mais ao Brasil, onde a escrita, o feminino e a *escrita feminina* também vêm sendo teorizados.

A professora e psicanalista Lucia Castello Branco, no livro *O que é escrita feminina* (1991), propõe que essa escrita é uma "modalidade de discurso que privilegia a voz, a lalia, a respiração, o sopro" (Branco, 1991, p. 68). Sua marca não seria, portanto, os temas de que ela trata, tampouco a anatomia ou o gênero de quem a escreve.

> O que quero dizer é que, quando me refiro à escrita feminina, não entendo feminina como sinônimo de relativo às mulheres, no sentido que a autoria de textos que revelam esse tipo de escrita só possa ser atribuída às mulheres. Fica claro, portanto, que a leitura sexualizante do termo feminino é restritiva, é redutora. Entretanto, tenho consciência de que, ao escolher o adjetivo feminino para caracterizar certa modalidade de escrita, estou admitindo algo de relativo às mulheres ocorrendo por aí, embora esse relativo às mulheres não deva ser entendido como produzido por mulheres (Branco, 1991, p. 13).

Para Lucia, os textos inscritos femininamente seriam assim entendidos por gozarem de "um tom, uma dicção, um ritmo, uma respiração" (Branco, 1991, p. 13–14) capazes de insuflar de fôlego da vida a materialidade textual. Esses textos não pretenderiam representar os elementos do mundo, mas trazê-los fulgorizados, em um desejo de "encostar a palavra à coisa" (Branco; Brandão, 2004, p. 122), de trazer à linguagem o real, supondo "sensato o desejo do *impossível*" (Barthes, 2013, p. 24).

> O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca, render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura [...]. Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (Barthes, 2013, p. 23–24).

Barthes afirma que a literatura se constrói na tentativa de unir as dimensões pluridimensional (o real) e unidimensional (a linguagem) — e, ao esbarrar na impossibilidade de representar linguisticamente o real, resta à literatura sustentar o "desejo do impossível". Contudo, ele também sinaliza, ainda que brevemente em um aposto, que o real é demonstrável.

E como demonstrá-lo? A escrita feminina empurrará o texto, quem sabe, para muito além do sentido, promovendo mesmo uma "pletora" (Pequeno, 2023, p. 56), uma abundância, um jorro, uma vertigem de sentidos. Nesse ponto, já aquém e além da língua, lalíngua,[9] bem perto da vibração de vida e de morte, da alegria e da dor, da "angústia de felicidade" (Cesar, 1983, p. 33), "entre vazio silêncio e voz" (Pequeno, 2023, p. 57), essa escrita mostrará sua face gozosa e pulsional. E será capaz de fazer com que um corpo sozinho — "absolutamente só" (Pequeno, 2023, p. 56) — e machucado possa restituir-se de vida e sentir nos pulsos o chamado fecundo da letra, essa unidade mínima encontrada no abecedário e com que arriscamos um passo além de sentido. "As letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais" (Barthes, 1990, p. 94). A letra, nesta escrita, é um chamado a vicejar.

> pletora
>
> nas ruas de são paulo
> eu sou apenas
> uma escritora migrante
> [...]
> nas ruas de são paulo
> eu estou *absolutamente*
> *só*
> depois da *lesão*
> e no entanto dos *pulsos*

[9] Lalíngua é uma tradução do neologismo *lalangue*, de Jacques Lacan. Para Lacan, essa língua não seria a materna, falada pela mãe, mas aquela ouvida pelo *infans*; não seria inclinada à comunicação, mas ao gozo.

> *a letra me chama*
> para cruzar as avenidas
> anônima e *restituída*
> como se *vicejasse*
> depois dos meus
> 149 exemplares de
> livros vendidos
> anônima
> mas íntegra
> [...] (Pequeno, 2023, p. 56–57, grifos meus).

Embora haja algumas diferenças[10] entre a *écriture féminine* proposta por Hélène e a escrita feminina formulada por Lucia, ambas apostam no feminino de um texto que se faz costurado ao corpo, de tal modo que, às vezes, corpo e texto chegam a confundir-se.

> olho muito tempo o corpo de um poema
> até perder de vista o que não seja corpo
> e sentir separado dentre os dentes
> um filete de sangue
> nas gengivas (Cesar, 1983, p. 59.)

Mas quais corpos compõem a *escrita feminina*? Aliás, quais corpos e quais femininos são contemplados nessas proposições?

Comecemos pelo corpo.

Sabemos, com a psicanálise, que o corpo dos seres falantes não é um dado biológico, natural, que nos é concedido no nascimento. A psicanalista Neusa Santos Souza, no artigo "O corpo em psicanálise" (2021), relembra que esse corpo "é algo que se constrói, algo que se inventa" (Souza, 2021, p. 155) por meio do contorno dado pela linguagem. O corpo que interessa à psicanálise é, pois, uma imagem constituída de palavras e afetos. O corpo é, como o texto, uma invenção.

> O corpo com o qual a psicanálise opera é uma imagem — uma imagem feita de palavras e de afetos.
> A psicanálise nos mostra que o corpo como unidade não está aí de partida, não está aí desde sempre, não nos é dado de bandeja: é unidade a ser construída.
> A psicanálise nos diz que, no caso dos seres falantes, para se ter um corpo não basta se ter um organismo. É preciso mais. Para se ter um corpo é preciso inventá-lo, é preciso construir uma imagem, imagem esta que vai fazer desse organismo um corpo unificado (Souza, 2021, p. 155).

Se é assim, que corpo o texto alcança? Decerto, não será apenas o biológico, mas especialmente um corpo letral que a mulher constitui para si. Ou, melhor dizendo,

[10] Parece-me que a *écriture féminine* de Hélène Cixous é mais ligada às mulheres autoras e à inserção de seus corpos na escrita (embora, é importante frisar, Hélène evite um essencialismo voltado ao termo "mulher"). Lucia Castello Branco, por seu turno, compreende que essa modalidade de escrita, embora tenha a ver com o percurso das mulheres, não se restringe a elas, portanto, abre-se a qualquer corpo que se deixe invadir pelo caráter feminino da escrita.

que cada mulher constitui para si. Porque se "Não há A mulher, o artigo definido, para designar o universal" (Lacan, [1972–1973] 1985, p. 79), como disse Jacques Lacan, e se "a mulher existe, mas é mais ampla do que se esperava" (Llansol, 2010, p. 151), como escreveu Maria Gabriela Llansol, podemos derivar que não existe uma mulher universal, mas múltiplas mulheres em suas singularidades, inventando seus corpos/textos. E podemos dizer, com a professora Letícia Nascimento, que "nossos corpos se materializam em formas diversas de feminilidades [...] Há diferentes modos de viver as mulheridades e as feminilidades" (Nascimento, 2023, p. 41).

Sabemos que as mulheres integram uma categoria heterogênea, constituída dos mais diversos corpos, que sofrem diferentes graus de marginalização: as negras e/ou *queers*, por exemplo, têm ainda menos privilégios que as brancas e/ou heterossexuais e/ou cisgênero. E se não existe *A mulher*, como categoria essencialista e homogênea, mas as *mulheres*, o que as aproxima? Segundo Letícia, as estruturas de opressão, a que todas são subjugadas.

> Manter essa pluralidade de vivências no caleidoscópio feminista significa entender que, apesar de diferentes, conectamo-nos com estruturas de opressão semelhantes, tais como o patriarcado, o machismo e o sexismo, que, no decorrer da história, vêm subjugando socialmente as experiências femininas (Nascimento, 2023, p. 22).

No curso da história, essas estruturas de opressão impediram que as mulheres pudessem exercer a fala pública e acessar os espaços de poder, de modo que suas escritas nasceram confinadas ao ambiente doméstico, particular e/ou menosprezado. E, assim, para que a escrita sobrevivesse, as mulheres produziram modos de escrever descentrados em relação à literatura e às suas regras universalizantes. Distantes do êxito no mundo dominado por homens e mais próximas do risco, as mulheres arriscaram na escrita, riscaram e rasuraram a literatura: incorporaram, a cada letra, a dimensão sonora da vida — a vida escrita e inscrita.

Uma a uma, cada mulher inscreve seu texto, seu feminino.

Não à toa, Camila Sosa Villada afirma que seu travestismo começa por meio do texto: "Meu primeiro ato oficial de travestismo não foi sair à rua vestida de mulher, como todas costumam fazer. Meu primeiro ato de travestismo foi pela escrita" (Villada, p. 22, 2024), diz Camila. Quando mais jovem, Camila apaixonou-se por um de seus professores da escola e, sem ter com quem conversar, decidiu compartilhar com a escrita esse segredo. Sob o alter ego de Soledad, escrevia à mão, com caneta azul nas páginas de seu caderno. Era a primeira vez que falava de si como uma mulher. *Trans*formava-se, então. Formava-se mulher, pela força de um traço, o da letra. Com esse traço, foi possível escrever textos e tecer seu corpo.

Lembremos, com Roland Barthes, que o texto tem relação com o tecido, afinal, ambos se constituem de um entrelaçado, de uma textura. Tal como uma aranha secreta algo de si para produzir sua teia, quem escreve também deixa no texto algumas inscrições de sua vida.

> *Texto* quer dizer *Tecido*; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a ideia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido — nessa textura — o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia (Barthes, 2010, p. 74–75).

Curiosamente, essas inscrições de vida — grafemas da bio, biografemas —, ao tecerem um texto, podem devolver, a quem as inscreveu, um sentido renovado para sua própria existência. E o mesmo se pode dizer sobre o traço da letra, porque a "letra que serve para amarrar um sujeito serve também para desamarrar" (Branco; Sobral, p. 70, 2022); porque a letra pode entrelaçar, no corpo de quem escreve, novas palavras, novas imagens e, quem sabe, novos destinos.

De algum modo, a textualidade, a textura do texto, costurou as imagens e as palavras que compõem o corpo de Camila, isto é, o texto lhe deu uma silhueta. Textualidade, aliás, cuja trama transita da oralidade para a escrita, da escrita para a oralidade: "Aspiro a escrever como falo ou falar como escrevo. Que a beleza da palavra seja compartilhada, equilibrada, tanto na fala como na literatura. Não diferenciar nem o tom nem o uso de qualquer recurso nessa prática" (Villada, 2024, p. 31), escreve Camila sobre a oralidade, o som na produção de seu texto. Ou, para melhor dizer, sobre seus sons na produção de seu texto: seu corpo. Texto, seu corpo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. *In*: *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. Tradução de tatiana nascimento. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2021.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1990.

BRANCO, Lucia Castello. *O que é escrita feminina*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*: as bordas do corpo literário. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

BRANCO, Lucia Castello; SOBRAL, Ayanne Priscilla Alves. *O que é psicanálise literária?* Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/19193/1/ebook_psicanalise-literaria_2022.pdf. Acesso em: 3 dez. 2025.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *A vida escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais*: filosofia da expressão vocal. Tradução de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHKLOVSKI, Vítor. A arte como procedimento. *In*: *Teoria da Literatura*: formalistas russos. 3 ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2020.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. *In*: *Fala, poesia*. Tradução de Ariadne Costa, Ana Isabel Borges e Renato Rezende. Rio de Janeiro: Azougue: Circuito, 2015.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20*: mais, ainda. Versão brasileira de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, [1972–1973]1985.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um arco singular*: Livro de Horas II. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

MOURA, Amanda Jéssica Ferreira. "Todo texto desejaria não ser texto": letra, corpo, vida com Ana Cristina Cesar. 2024. 192 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024.

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. *Transfeminismo*. São Paulo: Jandaíra, 2023.

NODARI, Sandra. Nomes e pronomes na Língua Portuguesa: a questão sexista no idioma e na academia. *Revista Estudos Feministas.* Florianópolis, v. 29, n. 3, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/74197. Acesso em: 3 dez. 2025.

PEQUENO, Tatiana. *Teoria da ressecção*. São Paulo: Patuá, 2023.

SOUZA, Neusa Santos. O corpo em psicanálise. *In*: *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TELLES, Lygia Fagundes. *A disciplina do amor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

VILLADA, Camila Sosa. *A viagem inútil*: trans/escrita. Tradução de Silvia Massimini Felix. São Paulo: Fósforo, 2024.

Recebido em: 7 jan. 2025
Aceito em: 9 ago. 2025

* **Amanda Moura** é doutora e mestra em Literatura Comparada (UFC). No momento de publicação deste texto, realiza estágio pós-doutoral em Literatura e Cultura no PPGLitCult (UFBA).

E-mail: amandajfmoura@gmail.com
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1242-4236

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

ARTIGOS

"Tudo foi se tingindo de vermelho": a instância do sagrado em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.67074

Lucineide Gonçalves Aguiar Caballero*
Universidade do Estado de Mato Grosso, Tangará da Serra, MT, Brasil

Samuel Lima da Silva**
Universidade Federal de Rondonópolis, Rondonópolis, MT, Brasil

"Everything was turning red": the instance of the sacred in *Torto arado*, by Itamar Vieira Junior

Resumo

A partir das relações tecidas entre literatura e sociedade discutidas por Antonio Candido (2006), o presente artigo aborda a tópica da representação do corpo feminino negro como materialização da memória, porém, concedendo enfoque ao corpo enquanto instância do sagrado. Dessa forma, a pesquisa se debruça sobre alguns aspectos do Jarê, religião de matriz africana, no intuito de traçar, no romance brasileiro contemporâneo Torto arado, de autoria de Itamar Vieira Junior (2019), a relação estabelecida na narrativa entre o sagrado e o corpo, que se configura em corpo-memória. Nessa sequência, compreende-se a própria manifestação cultural do Jarê como sinalizador de resistência. Logo, é possível perceber o corpo como um elemento central do romance, especialmente por estabelecer a conexão entre a memória, a terra e o ato de narrar.

Palavras-chave: Torto arado; romance brasileiro contemporâneo; corpo; terra; sagrado.

Abstract

Based on the relationships between literature and society discussed by Antonio Candido (2006), this article addresses the topic of the representation of the black female body as a materialization of memory, but focusing on the body as an instance of the sacred. Thus, the research focuses on some aspects of Jarê, a religion of African origin, in order to trace in the contemporary Brazilian novel Torto arado, written by Itamar Vieira Junior (2019), the relationship established in the narrative between the sacred and the body, which is configured as body-memory. In this sequence, the cultural manifestation of Jarê itself is understood as a sign of resistance. Therefore, it is possible to perceive the body as a central element of the novel, especially for establishing the connection between memory, the land and the act of narration.

Keywords: Torto arado; contemporary Brazilian novel; body; land; sacred.

CC BY

Poema da purificação

Depois de tantos combates
o anjo bom matou o anjo mau
e jogou seu corpo no rio.
As águas ficaram tintas
de um sangue que não descorava
e os peixes todos morreram.
Mas uma luz que ninguém soube
dizer de onde tinha vindo
apareceu para clarear o mundo,
e outro anjo pensou a ferida
do anjo batalhador.

(Carlos Drummond de Andrade)

Corpo: espaço do sagrado e ancestralidade

Neste artigo, é abordada a tópica da representação do corpo feminino negro como materialização da memória, porém, dando-se enfoque ao corpo como instância do sagrado. Nesse sentido, faz-se necessário nos debruçarmos, ainda que brevemente, sobre alguns aspectos do Jarê a fim de traçarmos a relação estabelecida na narrativa entre o sagrado e o corpo que, em *Torto arado*, de Itamar Vieira Junior (2019), configura-se em corpo-memória. O Jarê é uma religião de matriz africana que se encontra circunscrita à Chapada Diamantina, no estado da Bahia. Segundo o antropólogo e pesquisador Gabriel Banaggia (2015), tal manifestação religiosa foi elaborada por mulheres africanas nagôs escravizadas, levadas para a região. Apresenta um hibridismo religioso em decorrência da fusão de vários elementos tanto das culturas indígenas e africanas como também do catolicismo. O vocábulo jarê, conforme aponta a pesquisa de Banaggia (2015), tem origem iorubá e significa "quase cair ao solo" ou "cortar através", sendo tais sentidos muito importantes por estarem associados a aspectos do culto. No entanto, há ainda a alternativa de que "jarê seja uma corruptela de 'njale', nome de uma cerimônia de caçadores que habitavam regiões que, hoje, são Nigéria e Benim" (Banaggia, 2015, p. 11).

Ao levarmos em consideração que "a literatura, como fenômeno de civilização, depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais" (Candido, 2006, p. 20), encontramos em todo o romance *Torto arado* não apenas o Jarê e a presença dos encantados, mas também uma voz narrativa que, no capítulo "Rio de Sangue", é concedida à entidade Santa Rita Pescadeira. Dessa forma, a narradora ecoa

a voz da resistência de um povo ao trazer a história, o sofrimento e a tradição do povo negro, que, ao ser destituído de seus espaços originários, precisou resistir e sobreviver, criando e estabelecendo raízes na Chapada Diamantina.

Assim, é possível percebermos que não apenas a presença da entidade sinaliza esse movimento de resistência, mas também a própria instância narrativa, haja vista que "a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance" (Tacca, 1983, p. 65). Tal narração, por ser oriunda de uma entidade, igualmente exigirá outra percepção e entendimento para além da racionalização proposta pela tradição, já que o ponto de partida aqui é o Outro.

Nesse sentido, recorremos às autoras Oliveira e Caimi (2022), que destacam um aspecto relevante acerca da perspectiva da narradora Santa Rita Pescadeira. Ao transcender os limites do tempo e do espaço na narrativa, ela rompe a linha da origem e do fim, apresentando uma ótica em que, por meio da voz, a linguagem é figurada como potência criadora, pois "seu conhecimento suspende os sentidos da técnica e da racionalização, reforçando os poderes da imaginação" (Oliveira; Caimi, 2022, p. 6). Assim, no âmbito da matéria da narrativa, o elemento social — no caso, a manifestação cultural do Jarê e seus desdobramentos — não é apresentado apenas como referência ilustrativa, mas pode ser visto "como fator da própria construção artística" (Candido, 2006, p. 16).

Nas memórias de Bibiana e Belonísia, narradoras de *Torto arado*, a cultura do Jarê se apresenta como parte de suas identidades, pois suas vidas são permeadas por saberes, que formam, nesse sentido, uma das bases na qual o feminino se arquiteta no romance, uma vez que a memória habilita o indivíduo a captar e a compreender o mundo, conferindo-lhe sentido (Candau, 2016). Bibiana relata que cresceu em meio às crenças de seus pais e da avó, mencionando que "os objetos, os xaropes de raízes, as rezas, as brincadeiras, os encantados que domavam seus corpos, tudo era parte da paisagem do mundo em que crescíamos" (Vieira Junior, 2019, p. 59). À vista disso, o Jarê não se resume apenas ao culto religioso em si, mas permeia constantemente os afazeres e a forma como as pessoas daquela comunidade lidam com a natureza e com o outro no cotidiano.

Em sua pesquisa de doutoramento, Banaggia (2015) explica que o Jarê é considerado, antes de tudo, uma festividade. Sob essa lógica, a manifestação das entidades místicas que permeiam o universo nos corpos daqueles presentes é considerada o fenômeno mais característico dos jarês.[1] Tais entidades são "chamadas — nem sempre de modo completamente intercambiável — de santos, orixás, guias,

[1] Segundo o antropólogo Banaggia (2015), o termo é utilizado tanto para a religião quanto para as cerimônias/cultos, podendo, assim, ser flexionado no plural.

encantados ou, aquela que é sua designação mais comum, caboclos" (Banaggia, 2015, p. 158). Em *Torto arado*, por exemplo, a denominação predominantemente utilizada para se referir às entidades é o termo encantado/a.

Ora, compreendemos que um dos principais objetivos das festividades é a produção de um espaço apropriado a fim de que ocorra a incorporação dos encantados, tendo em vista que eles "precisam estar presentes com alguma frequência no mundo terreno, em contato com o solo, para ser reverenciados e alimentados, dançar, cantar suas cantigas, transmitir suas mensagens, ouvir pedidos, realizar curas" (Banaggia, 2015, p. 196).

Le Breton (2007) afirma que a existência é corporal. Tal asseveração vai ao encontro do papel desempenhado pelo corpo tanto na própria manifestação do Jarê quanto na narrativa, uma vez que, para se materializar no mundo físico, a entidade Santa Rita Pescadeira, presença constante no romance, precisa do corpo do outro. Ela surge pela primeira vez na narrativa por meio das memórias de Bibiana, durante uma festa de Jarê na casa de seu pai, Zeca Chapéu Grande. Ao se anunciar como a encantada, os presentes na festividade mostravam questionamentos quanto à real existência da misteriosa entidade, que, até então, desconheciam e sobre a qual nunca tinham ouvido falar.

> Naquele momento, com a roupa rota que vestia, mas com um véu antigo e esgarçado lhe cobrindo a cabeça, ouvimos sua voz fraca, quase inaudível, entoar uma cantiga, "Santa Rita Pescadeira, cadê meu anzol? Cadê meu anzol? Que fui pescar no mar". A encantada, apesar da idade de dona Miúda, dava giros hábeis na sala, ora como se jogasse uma rede de pesca no meio de todos, ora correndo em evoluções como um rio em fúria. Alguns presentes pareciam estar perplexos e querendo desvendar o mistério da aparição. Outros sorriam, talvez incrédulos, achando que a velha Miúda havia enlouquecido e precisasse dos cuidados de meu pai (Vieira Junior, 2015, p. 80).

De acordo com o pontuado por Banaggia (2015, p. 300), quanto mais uma entidade é reverenciada e mencionada, "maior será sua força pessoal e de modo mais determinante ela existirá em meio aos adeptos do jarê". Embora as tradições possam ser alteradas com o passar tempo, trazer a entidade para a narrativa foi uma forma de garantir sua lembrança, resgatando-a pela via da ficção. Quanto a esse aspecto, Candido (2006), ao abordar as relações entre o artista, a obra e o grupo, afirma que são as forças sociais as responsáveis por determinar se uma obra vai ou não se tornar um bem coletivo. No entanto, o artista, na tentativa de corresponder às necessidades coletivas, sendo ele um possível intérprete da sociedade, utiliza sua obra "como veículo das suas aspirações individuais mais profundas" (Candido, 2006, p. 34).

Voltando à primeira aparição de Santa Rita Pescadeira, as festas de Jarê podem ser vistas como "momentos propícios à comunicação mais direta de pessoas com as entidades de outrem, durante as incorporações" (Banaggia, 2015, p. 309). Ou seja, é possível que os presentes queiram falar diretamente com alguma entidade e vice-versa.

Esse ponto é bastante relevante na narrativa, uma vez que é precisamente nesse momento que a encantada se comunica inicialmente com a personagem Bibiana.

Conforme mencionado anteriormente, a entidade está além do tempo e do espaço, conceitos que, no âmbito da obra, exigirão uma ampliação do campo de referência tradicional, bem como da forma como concebemos tais elementos. Dessa maneira, a encantada concede a Bibiana informações que, a princípio, parecem desconexas com a narrativa, não aparentando sentido algum para a personagem. No entanto, as palavras sussurradas — "vai de filho", "correr o mundo a cavalo", "de seu movimento virá sua força e sua derrota" (Vieira Junior, 2019, p. 81) — estão intimamente relacionadas à trajetória da protagonista, desenhando, para tanto, o caminho a ser percorrido por ela ao longo da narrativa.

Um outro ponto a ser observado, ainda que tratemos especificamente do Jarê, é a centralidade do corpo na narrativa, o que reflete a posição que ocupa na cosmovisão das religiões de matriz africana. Em um sentido geral, o corpo deixa de ser fator de individualização, conforme visão ocidental, para, então, operar como elemento de ligação entre o mundo espiritual e material. Logo, o corpo se configura como território do sagrado e, não obstante, como conexão entre o homem e os encantados.

Percebemos que o conceito de sagrado e sua simbologia podem variar de acordo com cada cultura específica. A título de exemplo, uma definição que comumente encontramos é aquela de o sagrado estar sempre em oposição ao profano,[2] concepção que marca, de modo geral, uma visão europeia e ocidental. Entretanto, parece-nos que tal abordagem não dá conta de abranger a diversidade do universo das religiões de matriz africana, especificamente em relação ao Jarê, presente na narrativa ora em estudo. Precisamente por essa razão, faz-se necessário buscar outras abordagens.

Nas sociedades em que a tradição judaico-cristã não opera, o conceito de sagrado — e da própria religião — pode ter perspectivas diferentes, como por exemplo, nas sociedades afro-religiosas, as quais têm "no centro de suas dinâmicas sociais, manifestações culturais que abrangem mais percepções sobre o sagrado do que uma trivial relação de seguir doutrinas em momentos específicos da vida" (Evangelista, 2019, p. 35). Ou seja, o sagrado não se refere a um momento específico, mas pode ser visto como algo que permeia o próprio modo de existir e de estar no mundo.

Em sua pesquisa sobre as religiões afro-brasileiras, Evangelista (2019, p. 36) afirma ainda que o termo religião, conforme as sociedades ocidentais o concebem, é desconhecido pelos povos iorubás, sendo tal conceito também tensionado nas religiões afro-brasileiras. Não há, por exemplo, uma figura diabólica em oposição à divindade, tampouco a noção de pecado, a qual também é inexistente. Consequentemente, a

[2] Abordagem discutida por Mircea Eliade (1992) em sua obra intitulada *O sagrado e o profano*.

relação com o sagrado nas sociedades afro-religiosas é semelhante àquela concebida pelas sociedades iorubás, pois ambas "entendem a religiosidade e não a religião, sendo essa religiosidade parte integralizada do ser e o sentido do sagrado está contido intrinsecamente em suas dinâmicas sociais" (Evangelista, 2019, p. 36).

Em *Torto arado*, a partir da perspectiva sagrada do Jarê, as relações entre as personagens com a própria natureza, bem como com as práticas culturais e os rituais sagrados, encontram-se intimamente vinculadas. Assim, nosso intento aqui é pensar o sagrado como experiência mediada pelo corpo. Por exemplo, na passagem transcrita a seguir, na qual Santa Rita Pescadeira relata sua relação com Miúda, é possível observar a sacralidade do corpo.

> Santa Rita Pescadeira montou o corpo de Miúda para dar um sentido às suas forças, que se esvaíam sem os filhos. As saias de Miúda giravam na casa do curador. Os braços de Miúda se agitavam como a correnteza do rio da lama. Ela lançava uma rede para apanhar as desgraças da vida dos presentes e levar para o fundo das águas. Nessas horas, éramos uma só. Sentia o conforto de estar abrigada num corpo de mulher forte. Também era mulher-peixe dentro de outra mulher-peixe. Seus pés se movimentavam como nadadeiras e a raposa uivava na noite em que dançava (Vieira Junior, 2019, p. 225).

A encantada Santa Rita Pescadeira apresenta-se ao universo por meio do outro, utilizando o corpo da personagem Miúda, também chamada de "cavalo". Essa é a maneira pela qual a encantada se pronuncia, isto é, pela qual se comunica com o mundo. Elas compartilham o mesmo corpo, sendo, portanto, por meio dessa relação que Santa Rita e Miúda tornam-se apenas uma: "uma mulher-peixe dentro de outra mulher-peixe". É precisamente através desse corpo que a voz da entidade se torna resistência, traduzindo a manifestação de um saber ancestral que aproxima todas as outras mulheres a seus antepassados, trazendo, nessa medida, memórias, alegrias e dores de seus antecedentes. Neste sentido, a corporeidade também se constitui como um elemento político.

Zumthor, ao retomar as ideias apresentadas por Dell Hymes, afirma que a performance se insere em um contexto cultural e situacional, no qual surge como "um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos" (Zumthor, 2007, p. 31). Consequentemente, compreendemos que, na narrativa ora em análise, a performance do corpo também pode ser vista como esse fenômeno produzido durante as cerimônias do Jarê e que encontra lugar no contexto da comunidade fictícia de Água Negra, fenômeno que também ultrapassa o senso comum dos acontecimentos da ficção, como é o caso da atuação da entidade Santa Rita Pescadeira.

Em *Torto arado*, o corpo feminino negro é apresentado como receptáculo para a entidade, trazendo o sagrado para a cena. O corpo da personagem Miúda está em

performance: seus movimentos corporais simbolizam o lançamento das redes de pesca, ao passo que a encantada tenta capturar o sofrimento dos presentes e levá-lo para longe, pois "o sofrimento era o sangue oculto a correr nas veias de Água Negra" (Vieira Junior, 2019, p. 247).

Compreendemos também que a própria manifestação cultural do Jarê figura o movimento que sinaliza a resistência em oposição às forças culturais dominantes. Segundo Fernandes, a resistência "não se localiza no eixo estagnado de uma tradição, mas na performance do corpo pela sobrevivência". Portanto, o corpo na narrativa, o qual se apresenta em constante "debate com o mundo" (Fernandes, 2019, p. 294), traz ao texto suas subjetividades, bem como suas práticas tradicionais, sociais e culturais.

Em consonância com a asseveração acima, Le Breton afirma que a memória de um povo, de uma comunidade, não se encontra somente nas "tradições orais e escritas, mas se constrói também na esfera dos gestos eficazes" (Le Breton, 2007, p. 44). Em outras palavras, o conceito de memória também pode ser estendido à presença corporal, uma vez que é por meio de gestos, ações e de sua performance que ela marca sua identidade e sua presença no mundo. Sob esse domínio analítico, a materialização da memória e a performance do corpo estão intimamente correlacionadas, conformando-se em um corpo-memória.

Nessa ordem, o conceito de corpo-memória é explorado por Fernandes (2019) quando discute a poética da resistência, literatura e performance no contexto da América Latina, no momento em que explica ser o corpo um acontecimento, um debate com o mundo. O autor observa ainda que o corpo-memória pressupõe "condições presenciais capazes de engendrar esse debate em suas motivações sociais, históricas, geográficas ou de estados psicológicos — pelo estímulo à reação corporal" (Fernandes, 2019, p. 296). Logo, o corpo não é algo inerte, mas encerra um agenciamento, apresentando, portanto, um processo de significação sobre o mundo, resultando em resistência.

Vejamos um excerto em que a performance do corpo é trazida para a narrativa durante um Jarê em homenagem a Santa Bárbara:

> Havia beleza nos cantos que antecediam a aparição da encantada, e muito mais encanto quando meu pai deixava o quarto dos santos para dançar ao som dos atabaques, no meio da sala. [...] Dali, do quarto quente dos santos que rescendia a suor e alfazema, Zeca, que agora abrigava Santa Bárbara, vestia a saia vermelha e branca, engomada com todo zelo por dona Tonha, e com o rosto encoberto sob o adê lustroso, ornado de contas vermelhas que recobriam a face. *Saiu empunhando a espada* de madeira feita por ele mesmo. A espada, pequena, *cortava o ar com seus movimentos ágeis*. "Ê, Santa Bárbara, virgem dos cabelos louros, ela vem descendo com sua espada de ouro", a audiência batia palmas e cantava em coro, seguindo o tocador de atabaque. *Enquanto os homens aceleravam o toque, Santa Bárbara se agitava em seus passos e giros*. Duas mulheres arriaram no chão, com os olhos semicerrados e *movimentos que anunciavam a chegada de mais Santas Bárbaras*. Foram conduzidas para o quarto

> por minha mãe e dona Tonha para que pudessem colocar suas vestes também (Vieira Junior, 2019, p. 64, grifos nossos).

Nesse trecho, a narradora Bibiana recria, no corpo do texto, o ambiente característico dos jarês[3] a partir de uma narração que produz efeitos conectados às sensações corporais, seja por meio do som dos atabaques, do cheiro de suor e alfazema, do calor emanado dos corpos e das velas que enchiam a sala. Na passagem em comento, a encantada Santa Bárbara toma o corpo do curador Zeca Chapéu Grande. Devidamente ornamentado, ele dança ao som do atabaque e habilidosamente, com sua espada, corta o ar, sendo impulsionado pelas palmas e cantos dos presentes. Dessa maneira, por meio da performance do corpo, o curador recria experiências ancestrais que, para além da performance estética, representam a força política e a resistência cultural da comunidade. Logo, o corpo do curador não deve ser lido apenas como uma matéria em performance, mas também como um corpo-memória, pois carrega nele características muito específicas de ser e de estar no mundo, marcando, assim, sua identidade.

O corpo-memória, quando em performance — conforme passagem ilustrada —, oportuniza a ressignificação e a atualização da memória na construção e na relação com o mundo, sendo impulsionado por suas motivações sociais, históricas e culturais. Coadunam em performance do corpo-memória tanto a forma como tal corpo assinala a resistência quanto a criatividade para se reinventar e se comportar no mundo. É digno de nota que o conceito de corpo-memória também se aplica às performances das personagens, pois, igualmente, marcam seu processo de resistência por meio de suas motivações sociais e históricas. No entanto, preferimos aqui aprofundar esse conceito sob a ótica da dimensão cultural, uma vez que toda a festividade e toda a cultura do Jarê também implicam a performance dos corpos enquanto receptáculos do sagrado.

É importante pontuar que, embora o corpo em questão seja masculino e negro, a encantada que se manifesta é Santa Bárbara, Iansã, uma entidade cultuada e ornamentada com vestes femininas. Isso gera um desconforto na personagem Zeca Chapéu Grande, já que precisa emprestar seu corpo a uma entidade oposta a si. Ele nem sequer permitia que as roupas da encantada ficassem em sua casa, pois "se envergonhava de ter que deixar as calças que honravam a sua posição de liderança na fazenda como pai espiritual, e vestir saias, emprestando seu corpo a uma mulher" (Vieira Junior, 2019, p. 63).

Nesse sentido, reportamo-nos às ideias relativas ao papel do homem e da mulher, tal como discutidas por Bourdieu, que afirma que, sob o ponto de vista que associa

[3] Percepção obtida com base nas descrições de Banaggia (2015) em sua tese de doutorado.

sexualidade e poder, "a pior humilhação, para um homem, consiste em ser transformado em mulher" (Bourdieu, 2002, p. 43). No caso do curador Zeca Chapéu Grande, ele se preocupava com as conotações que poderiam surgir ao emprestar seu corpo a Santa Bárbara, uma vez que ele era uma liderança tanto espiritual quanto entre os trabalhadores da fazenda. Logo, compreendemos que a resistência, identificada como um dos movimentos que estabilizam a diegese, também é marcada pela manifestação cultural do Jarê por meio da performance dos corpos das personagens. Assim, a partir dessas conjecturas simbólicas, os personagens não apenas marcam as suas presenças no mundo, mas também as das entidades que permeiam toda a narrativa.

Território: extensão dos corpos e experiências sagradas

A terra era seu tesouro, parte do
seu corpo, algo muito íntimo

(Vieira Junior, 2019, p. 246).

A epígrafe acima, embora seja direcionada à protagonista Belonísia, traduz a relação de intimidade que as personagens de *Torto arado* estabelecem entre a terra e seus corpos. Ao considerar as significações do corpo e as estratégias que a narrativa apresenta para que o corpo-memória se torne visível, é importante mencionar que o sagrado em associação ao corpo não se dá somente enquanto fenômeno de incorporação, conforme demonstrado, mas também nas interações com o meio, sobretudo com a terra. Em outras palavras, pensar o sagrado como experiência mediada pelo corpo, na narrativa, vai além de entendê-lo como receptáculo das entidades, já que a terra é compreendida como a extensão dos corpos das personagens, sendo tal fator também assinalado por Le Breton (2016) ao abordar a relação que algumas comunidades tradicionais de composição holística têm com o corpo, dado que ele é visto como totalidade do meio no qual determinada comunidade está inserida.

Ao falar da relação do jovem Severo com a lavoura, assim como de seus sonhos de cultivar o próprio solo, a narradora Bibiana se surpreende com a ideia de que a terra poderia parir pessoas: "Havia sido parido pela terra. [...] Nunca havia pensado que tinha sido parida pela terra. A terra 'paria' plantas e rochas. Paria nosso alimento e minhocas. Às vezes paria diamantes, escutava dizer" (Vieira Junior, 2019, p. 72).

Na narrativa, diferentemente das gerações mais antigas, gratas por poderem ficar em Água Negra, Severo representa a consciência política, a qual ele busca compartilhar com os demais moradores do local. Sua luta é pelo direito de possuir a terra, e, ao afirmar que é originário dessa mesma terra — assim como se dá com os demais elementos exemplificados —, compreendemos que seu corpo não está separado do território

geográfico que o aloja, mas dele é extensão e, seguramente, é um território político. Tal questão também é retomada na narrativa por Salustiana, mãe das protagonistas. Embora a manifestação cultural do Jarê, após a morte do curador, assinale a resistência, há efetivamente uma diminuição das festividades, fato que abre espaço para o aparecimento de outras manifestações religiosas, como tentativa de silenciamento das crenças dos moradores de Água Negra.

Estela, a então proprietária da fazenda, vai acompanhada de um pastor à casa de Salustiana, de modo a convidar a família para um culto. Após ouvir comentários a respeito do altar de santos que tinha em casa, Salustiana resolve manifestar sua indignação a respeito de muitas coisas, inclusive sobre a possibilidade de serem retirados da terra, pois "aquela visita era parte da tormenta que sofriam havia tempos, para constrangê-los, até não sobrar mais nada" (Vieira Junior, 2019, p. 229). Em seu discurso, a personagem utiliza o mesmo argumento, entendendo-se, assim, como parte do local e este parte dela, conforme ilustra a passagem a seguir.

> "Fui parida, mas também pari esta terra. Sabe o que é parir? A senhora teve filhos. Mas sabe o que é parir? Alimentar e tirar uma vida de dentro de você? Uma vida que irá continuar mesmo quando você já não estiver mais nesta terra de Deus? [...] Sou mãe de pegação deles. Assim como apanhei cada um com minhas mãos, eu pari esta terra. Deixa eu ver se a senhora entendeu: esta terra mora em mim", bateu com força em seu peito, "brotou em mim e enraizou." "Aqui", bateu novamente no peito, "é a morada da terra. Mora aqui em meu peito porque dela se fez minha vida, com meu povo todinho. No meu peito mora Água Negra, não no documento da fazenda da senhora e de seu marido. Vocês podem até me arrancar dela como uma erva ruim, mas nunca irão arrancar a terra de mim" (Vieira Junior, 2019, p. 229–230).

Por meio do excerto reproduzido acima, percebemos a performance do corpo de Salustiana. A personagem deixa a postura de aceitação das supostas autoridades da fazenda e vai em direção a uma conduta de questionamento e resistência. Como mulher, mãe e avó, posiciona-se perante os poderes financeiro e religioso para defender a terra, ao assimilar que esta faz parte daquilo que a compõe. Assim, em um jogo simbólico no qual o romance opera, seu corpo passa a ser configurado como extensão daquele lugar. Logo, mediante a relação que tem com aquele espaço, a personagem não se vê somente estando naquele local, mas como parte integrante dele. Dessa forma, o corpo também pode ser compreendido como corpo-território, visto que é um domínio de conhecimento e ancestralidade.

Le Breton, em *A sociologia do corpo*, afirma que, para o homem, seu corpo é o lugar e, de igual modo, o seu tempo no mundo: "imerso na singularidade de sua história pessoal, numa espécie de homus social e cultural de onde retira a simbólica relação com os outros e com o mundo" (Le Breton, 2007, p. 34). Em *Torto arado*, a partir das

considerações tecidas pelo autor, o corpo se apresenta como canal de mediação do homem com o mundo e, consequentemente, com a terra e o sagrado.

A narradora Belonísia ilustra a conexão íntima entre corpo, terra e sacralidade, a começar pelas memórias que tem de seu pai, Zeca Chapéu Grande, curador que demonstra estabelecer uma relação intrínseca com a terra. Nesse sentido, o sagrado é compreendido como experiência, também mediada pelo corpo, conforme é possível verificar no excerto a seguir.

> Aprendia que tudo era movimento — bem diferente das coisas sem vida que a professora mostrava em suas aulas. Meu pai olhava para mim e dizia: "O vento não sopra, ele é a própria viração", e tudo aquilo fazia sentido. "Se o ar não se movimenta, não tem vento, se a gente não se movimenta, não tem vida", ele tentava me ensinar. Atento ao movimento dos animais, dos insetos, das plantas, alumbrava meu horizonte quando me fazia sentir no corpo as lições que a natureza havia lhe dado. Meu pai não tinha letra, nem matemática, mas conhecia as fases da lua. [...] Meu pai, quando encontrava um problema na roça, se deitava sobre a terra com o ouvido voltado para seu interior para decidir o que usar, o que fazer, onde avançar, onde recuar. Como um médico à procura do coração (Vieira Junior, 2019, p. 99–100).

Conforme o trecho supratranscrito, é possível percebermos o corpo em atitude do sagrado a partir de sua interação com a terra e da percepção sensorial relacionada ao ambiente. Assim, a memória se mostra orgânica, pois se aprende que a terra e a natureza são sentidas com e pelo corpo. Tal sabedoria, transmitida por Zeca Chapéu Grande à sua filha, é um saber ancestral que não precisa ser mediado pela educação formal (letra-matemática), mas pelo corpo e pela presença, em sua íntima relação com seu entorno, mais especificamente nas observações e sensações corpóreas sobre a natureza. Dessa maneira, ao ensinar a filha a se deitar na terra em busca do coração, Zeca Chapéu Grande faz do corpo um mecanismo de interação e materialidade do sagrado.

Por meio do discurso memorialístico da entidade Santa Rita Pescadeira, sabemos que a protagonista Belonísia, quando não observada, fazia o mesmo que aprendera com seu pai: deitava-se no chão e "tentava escutar os sons mais íntimos, dos lugares mais recônditos do interior da terra, para livrar o plantio da praga, para reparar as dificuldades e ajudar na colheita" (Vieira Junior, 2019, p. 254). Diante disso, os "movimentos do corpo contribuem para a transmissão social do sentido" (Le Breton, 2007, p. 20) em que a memória e a identidade se fundem ao sagrado.

Do corpo físico ao corpo do texto

Ainda ao abordar os movimentos que estabilizam a narrativa, recorremos uma vez mais a Candido, que, ao propor seu método de análise literária, afirma que, na relação entre literatura e sociedade, é necessário sair dos aspectos "periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que

assimilou a dimensão social como fator de arte" (Candido, 2006, p. 17). Nesse sentido, voltemos novamente nossa atenção ao discurso memorialístico da encantada Santa Rita Pescadeira porque acreditamos que ele se apresenta como fator de arte, contribuindo, dessa maneira, para a economia textual em questão.

Para além dos mencionados movimentos[4] da voz narrativa, a encantada também lança mão de uma outra estratégia, pela qual se dirige diretamente às protagonistas Bibiana e Belonísia, apresentando um retrospecto de suas vidas e trazendo para o corpo do texto os detalhes da rotina e da vivência de ambas, bem como seus desafios e fortalezas. A entidade denota ainda um olhar bastante afetivo sobre as personagens. Nesse sentido, é perceptível que, diante dos acontecimentos, Santa Rita Pescadeira renuncia à neutralidade do narrar, pois o que vemos não é apenas a transição de terceira para primeira pessoa do discurso — tal como percebido ao longo do capítulo intitulado "Rio de Sangue" —, mas a personagem, em sua fala dirigida às protagonistas, demonstra que não é imparcial ao se comover com as dores de ambas.

No caso de Bibiana, sua fala evoca tanto a presença de Severo quanto sua ausência, realçando o sofrimento e as circunstâncias de seu assassinato, pois lhe foi retirado "o companheiro que havia lhe dado muito do que continha em si" (Vieira Junior, 2019, p. 241). Nesse monólogo direto, é como se a entidade lesse as sensações, emoções e pensamentos da personagem, tecendo comentários a respeito deles e enfatizando a violência e a sensação de ameaça iminente diante de qualquer coisa que lhe fizesse lembrar da morte do marido, como uma sombra que persistia em acompanhá-la "a cada movimento da noite" (Vieira Junior, 2019, p. 241).

Na leitura dos gestos e pensamentos de Bibiana, é possível entrever a culpa e as dúvidas que povoam a imaginação da personagem sobre o que poderia ter feito para evitar a morte do marido. Ademais, a entidade também relembra o trabalho realizado por Bibiana na escola com as novas gerações a respeito de assuntos como identidade, reconhecimento e consciência de classe, bem como sobre a compreensão do preconceito racial e suas possíveis motivações.

Outro ponto a ser destacado refere-se à menção às mãos de Bibiana, que amanheciam doloridas e feridas, necessitando de cuidados, já que chegavam a sangrar "como as chagas do Senhor dos Passos crucificado. Como as mãos do seu povo. Como as mãos dos antepassados. Mãos que ajudaram a sobreviver, que forjaram o alimento

[4] O movimento narrativo de primeira para segunda pessoa, configurando uma fala direta com o outro, também pode ser visto na narrativa *Um defeito de cor*, de Ana Maria Gonçalves (2006). Na narração da personagem Kehinde, há essa movimentação, pois, a partir de um determinado ponto, a narradora passa a se dirigir diretamente ao filho. Um outro exemplo é *O avesso da pele*, de Jeferson Tenório (2020), romance dirigido ao pai, utilizando a segunda pessoa para proferir um discurso direto na confecção da história paterna por meio de "retalhos" memorialísticos.

e encantos ao manejar folhas e movimentá-las pelo corpo necessitado" (Vieira Junior, 2019, p. 244). Na comparação entre os ferimentos das mãos de Bibiana e as chagas de Jesus, somos remetidos à ideia de sacrifício por uma causa maior, conforme ênfase dada pelo cristianismo ao simbolismo acerca da morte de seu Profeta, que morre para a salvação da humanidade. Além disso, os ferimentos nas mãos da protagonista também remetem aos sofrimentos de seus ancestrais: são as mesmas mãos que também fazem os movimentos de cura e que "forjaram a defesa e a justiça quando possível. As mãos que o curador deixou na cabeça de seus filhos" (Vieira Junior, 2019, p. 244).

Santa Rita Pescadeira se dirige a Belonísia por meio de um discurso também carregado de afetividade e sutilizas. É pela voz da encantada que sabemos que a protagonista, quando criança, durante as noites de Jarê, gostava de cantar para Santa Bárbara e para o Velho Nagô. Porém, ela teve seu "canto desfeito" e, como consequência, todos os seus outros sentidos foram intensificados mais que em qualquer outra pessoa. Então, ela se tornou capaz de ouvir os sons mais sutis, de modo que seu corpo podia perceber a vibração vinda da natureza. Inclusive, por intermédio dessa relação com a natureza, ela conseguia aplacar a solidão do silêncio, pois "a mata a fez forte e sensível, ainda menina, para reconhecer o movimento do mundo" (Vieira Junior, 2019, p. 245).

Em sua argumentação, a entidade menciona o desconforto que Belonísia sentiu ao lado de Tobias, sinalizando que era o erro que ela desejava suprimir de suas lembranças. No entanto, também foi por meio dele, ainda que involuntariamente, que a faca de Donana retornou a suas mãos, faca pela qual ainda mantinha fascínio e que serviu para sua defesa e proteção de Maria Cabocla, a pessoa que lhe despertou afetos. Em sua fala, a entidade também traz a presença do arado, instrumento que os trabalhadores mais antigos conduziram com suas mãos para semear a terra. Assim, o arado aparece como "portador de uma linguagem sem tradução. Sua mensagem é imprecisa; a história que ele conta é incompleta, interrompida pelos traumas sociais de uma nação invisível" (Oliveira; Caimi, 2022, p. 4). Nesse ponto, Santa Rita Pescadeira traz ao texto, novamente, a imagem das mãos, associando-as, principalmente, ao trato da terra e à relação que se tem com esta. No entanto, também aponta para outras finalidades, pois "as mesmas *mãos* que lavram a terra de onde se levanta a vida, poderiam ser o amparo ou o fracasso de toda uma luta" (Vieira Junior, 2019, p. 245, grifo nosso).

Antes de prosseguirmos na análise, convém relembrar a constante imagem da onça, visualizada pela matriarca Donana, tal como um aviso do que estaria por vir. Todavia, não se tratava da mesma onça que protegera o curador Zeca Chapéu Grande durante o seu período de loucura; pelo contrário, era de outro tipo, notadamente, um animal que também ficava à espreita dos moradores de Água Negra, sendo representada por Salomão, que havia fechado o cerco aos moradores, piorando ainda mais a difícil situação em que viviam. Além disso, podíamos também entrever que Salomão estaria

envolvido no assassinato de Severo. É possível concluir, portanto, que aquela não era uma onça qualquer, uma vez que representava uma ameaça ao futuro dos moradores e ao seu direito de permanecer na terra.

Retornando ao trecho mencionado anteriormente, além do perceptível envolvimento afetivo no olhar de encantada em relação às personagens, também é possível constatar certo tom de convencimento ou até mesmo de justificativa das ações realizadas mediante a incorporação em Bibiana e em Belonísia. Ao entender que Santa Rita Pescadeira, como entidade, tem uma relação com o tempo de forma diferente da qual o concebemos, é como se o discurso memorialístico, nesse trecho em específico, ficasse suspenso, cedendo às protagonistas espaço para a fala direta.

Na narrativa, mais que a proteção dos seus, encargo comumente atribuído a algumas entidades e santos, a encantada toma para si a responsabilidade de fazer justiça. Assim, a estratégia da fala direta esbarra no tom de convencimento ou até mesmo de chamamento/convocação, pois implica ação e intervenção nos acontecimentos, o que se dá por intermédio do corpo das protagonistas, para além do tradicional espaço das festas do Jarê.

Diante da presença da ameaça representada por Salomão, a encantada traz para o plano ficcional a conhecida frase "fazer justiça com as próprias mãos", daí que a imagem das mãos gradativamente ganha espaço no texto narrativo. As mãos, nessa associação, presentificam o elo entre o passado e o futuro de seu povo. A encantada toma o corpo das irmãs a fim de que justiça seja feita, cabendo a Bibiana usar suas próprias mãos para "abrir o caminho" (Vieira Junior, 2019), uma vez que "seus braços fortes estavam prontos para abater a caça" (Vieira Junior, 2019, p. 260). A escolha da palavra "caminho" também é simbólica, podendo apresentar diversos sentidos, desde a feitura da cova na terra até mesmo as atividades como professora das crianças, ou ainda, os caminhos que foram desencadeados em decorrência de suas ações, enquanto a entidade tomava seu corpo.

Quanto a Belonísia, competia-lhe a exploração dos espaços de Água Negra, conhecendo todos os detalhes, pois "sua memória se tornou um mapa das trilhas e caminhos que conformavam seu lugar" (Vieira Junior, 2019, p. 248). De acordo com a encantada, Belonísia se consumia pelo que fizeram à sua família, "pelo que poderiam fazer, pelo que queriam retirar de todos" (Vieira Junior, 2019, p. 248); por essa razão, coube-lhe o golpe final no abate da onça. Nesse enquadramento, por meio do romance, descortina-se socialmente que o passado não pode ser esquecido, devendo caminhar aliado ao futuro, pois, para que este seja melhor, é fundamental o reconhecimento e a lembrança de nosso passado histórico.

Considerações finais

No romance *Torto arado*, a entidade Santa Rita Pescadeira lança mão da estratégia narrativa para evocar, por meio da memória, um passado ancestral que não pode ser esquecido. Ela faz uso da performance do corpo das protagonistas, uma vez que "a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade" (Zumthor, 2007, p. 31), contribuindo, assim, para aquilo que acredita ser justo no âmbito do jogo de forças e poder em que as personagens do romance estão imersas.

Diante de tal análise, é possível conceber que a incorporação de Santa Rita Pescadeira nas protagonistas — bem como o uso de seus corpos dentro do contexto mencionado, e, também, para além da sacralidade do corpo — representa um movimento de resistência, o qual estabiliza o texto, conforme discorrido até aqui. No entanto, ao pensarmos no tecido narrativo do romance, entendemos que, a partir da linguagem artística, a forma pela qual Santa Rita Pescadeira conduz sua narração e se utiliza das estratégias narrativas também evidencia a resistência. Dessa maneira, há o fator artístico-literário por meio da narração, entrelaçado à dimensão social/cultural, ou seja, a performance da entidade, o que contribui para a economia do texto, conforme apontado por Candido (2006).

Ademais, compreendemos que a representação estética em uma obra literária é também uma representação política, pois, "ao enunciar a presença de um corpo em performance, a obra literária aclarará um modo de existir e um comportamento social" (Fernandes, 2019, p. 304). Assim, o corpo feminino negro representado em *Torto arado* configura-se também em corpo-memória, pois traz consigo as experiências relacionadas ao sagrado, ou seja, à cultura de uma comunidade e sua relação com o outro, apresentando, nesse sentido, um modo de existir que atualiza e reedita a história oficial pela voz dos quilombolas.

A narrativa evidencia ainda que a literatura permite a tessitura de um "corpo" muito maior, tecido pelas memórias e vivências dos ancestrais, um corpo marcado por diversas cicatrizes, pois esse foi — e continua sendo — atravessado pelas diversas formas de violência e opressão. Entretanto, trata-se de um corpo que, por "lembrar" e resistir, reinscreve-se no mundo, por meio de sua profunda e sagrada conexão com a terra, na preservação das danças e ritos do Jarê, na vivência cotidiana e nas relações com o outro, mas, sobretudo, reinscreve-se nessas circunstâncias por se reconhecer e ser presença no mundo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BANAGGIA, Gabriel. *As forças do Jarê*: religião de matriz africana da Chapada Diamantina. Rio de Janeiro: Garamond, 2015.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre o azul, 2006.

CANDAU, Joel. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EVANGELISTA, Lázaro de Oliveira. *Religião de matriz africana/Afro-brasileira*: lócus de resistência, acolhimento e educação. 2019. 105 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/200101/001102404.pdf. Acesso em: 15 set. 2023.

FERNANDES, Frederico Garcia. Corpo-memória e a poética da resistência. Apontamentos sobre literatura e performance na América Latina. *In*: SIDNEY, Barbosa; DENNYS, Silva-Reis (org.). *Literatura e outras artes na América Latina*. Campinas: Pontes, 2019. v.1, p. 295–322.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo*. 4. ed. Tradução de Fábio Creder Lopes. Petrópolis: Vozes, 2016.

LE BRETON, David. *Sociologia do corpo*. 2. ed. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2007.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de; CAIMI, Claudia Luiza. Imaginário afro-ameríndio e utopia política em Torto arado. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 3, p. 1–9, 2022. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/47361. Acesso em: 12 out. 2024.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. *Torto arado*. São Paulo: Todavia, 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

Recebido em: 31 jan. 2025
Aceito em: 10 abr. 2025

* **Lucineide Gonçalves Aguiar Caballero** é doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). É professora efetiva da Secretaria do Estado de Mato de Grosso (Seduc) e da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Tangará da Serra.

E-mail: lucineide.caballero@unemat.br
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-4199-3756

** **Samuel Lima da Silva** é professor adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Rondonópolis (UFR) e docente permanente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). É doutor em Estudos Literários (Unemat/2019), com estágio pós-doutoral em Literatura Brasileira (USP/2024).

E-mail: samuel.lima@ufr.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4135-5513

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

ARTIGOS

A distância de resgate do mundo:

o desencantamento radical em *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.69763

Lucas Sauzem Cruz*
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

Juliana Prestes de Oliveira**
Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

The world's rescue distance: radical disenchantment in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate*

Resumo

Este artigo propõe uma análise do romance *Distancia de rescate* (2014), da escritora argentina Samanta Schweblin, através do arcabouço teórico do desencantamento do mundo, conceito cunhado por Max Weber para descrever o processo característico da modernidade de racionalização e eliminação do mistério. A hipótese central é que a narrativa de Schweblin encena a consumação trágica e radical desse processo, no qual a lógica agrocapitalista, epítome da racionalidade instrumental, desencanta o mundo rural não apenas simbolicamente, mas materialmente, ao transformar os elementos naturais. Assim, a "distância de resgate" é a metáfora última do desencantamento: a do vínculo humano que se rompe diante da frieza calculista de um sistema que tudo transforma em recurso e resíduo.

Palavras-chave: desencantamento; ecocrítica; narrativa não natural.

Abstract

This article proposes an analysis of the novel *Distancia de rescate* (2014) by Argentine writer Samanta Schweblin through the theoretical framework of the disenchantment of the world, a concept coined by Max Weber to describe the process characteristic of modernity of rationalization and elimination of mystery. The central hypothesis is that Schweblin's narrative dramatizes the tragic and radical culmination of this process, in which agrocapitalist logic, the epitome of instrumental rationality, disenchants the rural world not only symbolically but materially, by transforming natural elements. Thus, the "rescue distance" becomes the ultimate metaphor for disenchantment: that of the human bond that breaks in the face of the calculating coldness of a system that transforms everything into resource and waste.

Keywords: disenchantment; ecocriticism; unnatural narrative.

CC BY

Introdução: o delírio como sintoma de um mundo desencantado

A obra de Samanta Schweblin ocupa um lugar singular na literatura hispano-americana contemporânea porque recusa o consolo do fantástico. Embora sua herança literária seja frequentemente associada a Borges, Bioy Casares e Cortázar, a autora insiste em um deslocamento crucial: seus textos são *super-realistas*. O adjetivo empregado não denota um realismo exacerbado, mas uma operação de intensificação que expõe as patologias latentes no tecido do real. *Distancia de rescate*, sua primeira narrativa longa, publicada em 2014, é a encarnação mais potente desse projeto. Aclamado internacionalmente, o romance constrói uma atmosfera de inquietação que nasce não do sobrenatural, mas da corrosão do mundo natural pela intervenção humana, o que o torna, no sentido mais weberiano do termo, desencantado.

Este artigo propõe uma análise literária de *Distancia de rescate* centrada exclusivamente no conceito de desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*). Formulado por Max Weber, o conceito descreve o processo histórico pelo qual a modernidade, através da racionalização, da burocracia e da ciência, expulsou a magia, o mistério e o sagrado da experiência humana. O cosmos, outrora um reino de significados profundos e de forças espirituais, foi reduzido a um mecanismo causal, calculável e manipulável, no qual "não existem forças misteriosas e incalculáveis, mas que, em princípio, se pode dominar todas as coisas pelo cálculo" (Weber, 2014, p. 37). A tese aqui defendida é que o romance de Schweblin representa a culminação trágica e literal desse processo. O desencantamento weberiano, que era sobretudo um fenômeno epistemológico e cultural, torna-se, na narrativa, um fenômeno material e ecológico. A racionalidade instrumental do agronegócio, forma contemporânea da razão calculista, não apenas desencanta simbolicamente a paisagem do pampa gaúcho ao transformá-la em um recurso produtivo, mas envenena fisicamente seus fundamentos. Converte a natureza, base de todo encantamento pré-moderno, em uma força letal e impiedosa.

A investigação sugerida sustenta que a forma dissociativa e transgressora do romance constitui a materialização estética do desencantamento em nível cognitivo e experiencial. A estrutura fragmentada, o diálogo ininterrupto e as violações das convenções realistas, analisadas à luz da *unnatural narratology* (Alber; Nielsen; Richardson, 2012), transcendem o mero experimentalismo estilístico. As escolhas formais reproduzem com precisão a desintegração da consciência de um sujeito intoxicado por um mundo que perdeu sua coerência fundamental. Elas refletem o diagnóstico de Weber, segundo o qual, "o destino de nossa época, caracterizada pela racionalização e pelo

desencantamento intelectual, é que precisamente os valores últimos e mais sublimes tenham se retirado da vida pública" (Weber, 2014, p. 61). Na narrativa de Schweblin, a linguagem adquire uma qualidade febril, o tempo desarticula-se, e os limites do eu dissolvem-se, cria-se uma experiência de leitura que é, ela própria, a vivência sensorial do desencantamento.

No plano diegético, a investigação concentra-se na transmutação material do mundo representado. A paisagem do pampa, ícone de um imaginário nacional outrora *encantado*, é reconfigurada como *zona de sacrifício,* em que os agrotóxicos operam como agente concreto do desencantamento. Esse mal invisível corrompe sistematicamente a água, o solo e o ar, manifestando-se de forma mais crua na deformação dos corpos infantis e na ruptura do vínculo maternal que dá título ao romance, a distância de resgate. O exame do fracasso das instituições modernas, particularmente da medicina e do Estado, evidencia a falência da própria racionalidade que prometia dominar o mundo que agora colapsa.

Através dessa dupla perspectiva, demonstra-se como *Distancia de rescate* se afirma como obra fundamental para se pensar os limites da modernidade. Schweblin logra traduzir com rara maestria a abstração da razão instrumental em experiência sensorial e visceral de pavor, encapsulando a angústia de uma era que testemunha os frutos envenenados do desencantamento do mundo amadurecerem em sua frente, intoxicando o presente e cancelando o futuro.

A forma do delírio racional: a narrativa como sintoma de desencantamento

A primeira e mais impactante evidência do desencantamento em *Distancia de rescate* manifesta-se na própria arquitetura da narrativa. A forma composicional do romance não serve meramente como veículo para a história, mas opera como sintoma estrutural do colapso cognitivo que o tema propõe. Através de uma estratégia narrativa que poderíamos denominar de realismo delirante,[1] em sentido psicanalítico próprio, Samanta Schweblin constrói um aparato formal que espelha, em sua própria organização, a dissolução da experiência racional e coerente do mundo. Os procedimentos narrativos, ou seja, a desorientação inicial, a estrutura dialógica, a colisão

[1] De acordo com Camarena (2005), o "real delirante" não é uma negação do real, mas uma concepção alternativa e expandida dele. É a categoria que melhor descreve a tentativa da literatura latino-americana de criar formas narrativas à altura de uma experiência histórica e cultural percebida como excessiva, violenta e multifacetada. Enquanto o "real" (ocidental) busca domar o mundo pela razão e pela representação, o "real delirante" aceita o mundo como um fenômeno excessivo e o expressa através de uma linguagem que incorpora o mito, a fragmentação, a hipérbole e o sonho como partes integrantes da verdade.

temporal e as transgressões narrativas, constituem, em conjunto, a materialização estética do desencantamento weberiano em nível perceptual e cognitivo.

O romance inaugura-se com um estado de exceção narrativo que subverte imediatamente as expectativas do leitor. A ausência de qualquer contextualização prévia, o diálogo direto entre vozes anônimas e o uso do itálico como marcador gráfico não convencional criam um efeito imediato de estranhamento e desorientação:

> *São como vermes.*
> Que tipo de verme?
> *Vermes, em todo lugar.*
> Quem fala é o menino, vai me dizendo as palavras ao ouvido.
> Quem pergunta sou eu. Vermes no corpo?
> *Sim, no corpo.*
> Vermes como minhocas?
> *Não, outro tipo de verme* (Schweblin, 2014, p. 6).

Essa abertura *in medias res* não segue o protocolo realista clássico de apresentação de cenário, personagens e situação. Pelo contrário, lança o leitor diretamente no centro de uma crise já em andamento, negando-lhe o conforto da orientação espacial e temporal. Os *vermes* mencionados não são metáforas desenvolvidas, mas signos brutos de uma contaminação cuja natureza permanece deliberadamente obscura. A opacidade inicial é fundamental: ela replica a experiência da personagem, que também não compreende a origem ou a natureza do mal que a consome.

Imediatamente, após esse prólogo enigmático, ocorre uma intervenção metanarrativa que revela a mecânica do discurso: "Quem fala é o menino, vai me dizendo as palavras ao ouvido" (Schweblin, 2014, p. 6). O comentário, longe de esclarecer a situação, complexifica-a ao introduzir uma consciência regente que explica sua própria enunciação. Estabelece-se, assim, o que Graciela Ravetti (2019) classificaria como um realismo performático-reflexivo, em que a narrativa, interpelando diretamente a experiência viva em seu estado mais cru e desestabilizado, não é um objeto acabado, mas um processo que se constrói no ato mesmo da fala.

A estrutura fundamental de *Distancia de rescate* é o diálogo. Praticamente toda a narrativa é conduzida através da interlocução entre Amanda e David, sem divisões capitulares ou pausas significativas. O fluxo ininterrupto produz um efeito de claustrofobia e urgência que espelham o estado de confinamento físico e mental da protagonista. O diálogo, no entanto, não segue uma lógica conversacional equilibrada, mas assume a forma de um interrogatório ou de uma investigação febril.

David opera como um narratário ativo e direcionador, cuja função transcende em muito a de um simples ouvinte. Suas intervenções constantes, como em "O que mais está acontecendo no jardim da casa? Eu estou no jardim?" (Schweblin, 2014, p. 28), funcionam como mecanismos de regulação narrativa, que impõe uma linearidade causal

sobre uma experiência que se apresenta fragmentada e caótica. Ele é a encarnação de uma razão instrumental que busca, de forma obsessiva, o *ponto exato*, a causa eficiente, em um mundo cujos efeitos são difusos, corporais e resistentes à categorização simples.

A relação narrativa assimétrica, em que o narratário controla o fluxo da narração, representa uma violação das convenções realistas que pode ser lida através da teoria da narrativa *não natural* (*unnatural narratology*) de Alber, Nielsen e Richardson (2012). Para esses teóricos, narrativas não naturais são aquelas que "transgridem as expectativas do mundo real, mas também as normas e convenções miméticas" (Alber; Nielsen; Richardson, 2012, p. 361). A onisciência seletiva de David e sua capacidade de direcionar o foco narrativo constituem precisamente esse tipo de transgressão, criando uma estrutura de poder discursivo que reflete a assimetria entre a vítima (Amanda) e o agente diretor (David) que conhece as regras do jogo intoxicado em que se encontram.

A experiência do tempo em *Distancia de rescate* é radicalmente desestruturada, representando talvez a mais poderosa expressão formal do desencantamento. A narrativa opera através de três planos temporais principais que se intercalam de forma fluida e constantemente confusa:

1. O presente da enunciação: o diálogo entre Amanda e David no local de emergência, que funciona como matriz geradora de toda a narrativa.
2. O passado recente: a reconstituição dos eventos das férias no campo, evocados através da memória/visão de Amanda sob o interrogatório de David.
3. O futuro imediato (pós-morte): eventos que ocorrem após a morte de Amanda, incluindo a chegada de seu marido.

A alternância entre esses planos não obedece a uma lógica cronológica, mas à lógica do delírio e da urgência. O tempo deixa de ser uma sequência ordenada para se tornar um campo de forças em que passado, presente e futuro colidem e se interpenetram. A desarticulação temporal reflete o que o filósofo Hartmut Rosa denominaria de "aceleração social", em que a experiência temporal moderna perde sua qualidade narrativa e transforma-se em uma sucessão de momentos desconexos. No romance, porém, a aceleração atinge seu paroxismo: o tempo não apenas se acelera, mas desintegra-se completamente.

A narrativa emprega predominantemente o presente do indicativo, mesmo quando descreve eventos passados: "Está terminando o café e deixando a xícara na grama, ao lado da espreguiçadeira. E o que mais? Levanta-se e afasta-se" (Schweblin, 2014, p. 6–7). O uso do presente produz um efeito de simultaneidade artificial, como se o passado estivesse ocorrendo no mesmo instante da enunciação. Trata-se de uma tentativa desesperada de trazer o passado para o presente, de controlá-lo através do ato narrativo,

em uma manifestação clara da razão instrumental tentando dominar o fluxo temporal que lhe escapa.

As violações das convenções narrativas realistas atingem seu ápice em dois momentos cruciais que merecem análise detalhada. O primeiro é a transmutação de David de narratário para conarrador. Em vários momentos do romance, especialmente quando a capacidade narrativa de Amanda enfraquece por causa dos efeitos da intoxicação, David não apenas orienta, mas assume efetivamente a função de narrar:

> *Está me vendo? Está me vendo agora?*
> Sim. Mas estou no chão, e é difícil continuar a história.
> *Não se levante, é melhor ficar mais um pouco no chão.*
> Acho que no campo também me deito.
> *Carla a deita.*
> Sim, porque vejo a copa das árvores agora.
> *Porque ela pergunta de novo se você está bem, mas você não responde. Ela põe a bolsa debaixo de sua cabeça e lhe pergunta o que comeu de manhã, se costuma ter pressão baixa, se a está ouvindo* (Schweblin, 2014, p. 53–54).

A pergunta chocada de Amanda "Como sabe que foi isso que aconteceu? Estava lá vendo, estava lá escondido?" (Schweblin, 2014, p. 54) explicita a violação da convenção realista. David não deveria ter acesso a tais informações. Essa transgressão pode ser interpretada como um indício da natureza alucinatória de todo o diálogo, mas também, e principalmente, como uma manifestação do *unnatural* que reflete a própria natureza aberrante do mundo representado. Em um universo intoxicado, as regras que governam a comunicação, o conhecimento e mesmo a identidade dos sujeitos encontram-se corrompidas.

A segunda e mais radical transgressão ocorre no desfecho, com a narrativa pós-morte de Amanda. Após sua morte implícita, ela continua a narrar, deslocando-se para um plano de ação futuro e adotando uma onisciência perturbadora: "Meu marido olha para você, seus punhos se afrouxam, ele tenta calcular sua idade. Concentra-se em seu olhar estranho, que por momentos lhe parece estúpido; em suas manchas" (Schweblin, 2014, p. 79).

Esse rompimento final com as convenções da narração em primeira pessoa representa a consumação formal do desencantamento. Como destacam Alber, Nielsen e Richardson (2012, p. 361), "a capacidade de se mover no tempo e no espaço e adentrar os pensamentos de outros personagens é algo com que estamos acostumados na narração em terceira pessoa, mas não na narração em primeira pessoa". A morte, o grande mistério e limite último da existência humana, é, assim, domesticada, tornando-se mais um plano a ser narrado, um ponto de vista a ser adotado. Não há sagrado, não há mistério intransponível, não há silêncio. Há apenas mais informação, mais perspectiva, mais dados a serem processados pela máquina narrativa.

A linguagem em *Distancia de rescate* não é um médium transparente, mas um sintoma corporal da intoxicação. O estilo fragmentado, as repetições, as interrupções e a qualidade alucinatória do discurso refletem o estado físico da narradora. A narrativa performatiza o que Julia Kristeva (1984) denominaria de "aspecto semiótico" da linguagem — seus elementos rítmicos, corporais e pré-racionais — que emerge quando a ordem entra em colapso.

A dificuldade de Amanda em narrar "Porque estou fixada neste relato, vejo tudo perfeitamente, mas às vezes me custa avançar" (Schweblin, 2014, p. 7) não é apenas uma dificuldade mnêmica, mas uma resistência corporal. O veneno que corrompe seu corpo corrompe igualmente sua capacidade de organizar a experiência através da linguagem. A razão narrativa, filha da razão instrumental, mostra-se inadequada para dar conta de uma experiência que é, em sua essência, pré-racional e corporal.

A forma narrativa de *Distancia de rescate* constitui, portanto, um complexo sintoma estético do desencantamento weberiano. Através da desorientação inicial, da ditadura do diálogo, do colapso temporal e das transgressões narrativas, Schweblin constrói um aparato formal que espelha a dissolução da experiência racional e coerente do mundo. A linguagem torna-se febril, o tempo desarticula-se, os limites do eu dissolvem-se, e a própria morte é domesticada como mais um evento narrável. Essa não é meramente uma estratégia estilística, mas a expressão necessária de um mundo em que a razão instrumental, em seu extremo, produz o delírio como única forma possível de experiência. O desencantamento, assim, não é apenas um tema do romance, mas sua condição formal de possibilidade. Cria-se uma experiência de leitura que obriga o leitor a vivenciar em sua própria carne cognitiva o colapso de um mundo que perdeu seu sentido e sua coerência.

A materialidade do desencantamento: a natureza transmutada em veneno

A representação da paisagem em *Distancia de rescate* segue uma trajetória que espelha o processo histórico do desencantamento. Inicialmente, através dos olhos de Amanda, a narradora veranista, o campo é apresentado sob a égide do encantamento bucólico típico da modernidade tardia. Para a protagonista urbana, a região do pampa representa um refúgio idílico da "ruidosa capital" (Schweblin, 2014, p. 43), um espaço de calma e reconexão com uma natureza idealizada.

> Um ar fresco entra com o sol, que já está queimando. Vamos devagar e com calma, é assim que eu gosto, e quando meu marido dirige isso é impossível. Este é meu momento de dirigir, quando estou de férias, desviando de buracos de cascalho e terra entre as chácaras de fim de semana e as casas locais. Na cidade não consigo, a cidade me deixa muito nervosa (Schweblin, 2014, p. 23–24).

Essa visão estetizante, no entanto, é sistematicamente desmontada pela narrativa. O que parece "verde e perfumado" (Schweblin, 2014, p. 43) revela-se progressivamente uma fachada que esconde uma profunda degradação. Como observa Lucía M. Leone, a paisagem transforma-se em um "cenário pós-utópico, mais claustrofóbico que amplo, mais irrespirável que refrescante, menos propenso à produção e previsão de vida do que ao perigo, à contaminação e à morte" (Leone, 2017, p. 66, tradução nossa).

A transmutação da paisagem opera-se através de signos concretos que pontuam a narrativa um passado rural em ruínas: "As cocheiras não têm teto, só restam os tijolos queimados" (Schweblin, 2014, p. 43). O "poço" abandonado onde Nina brinca representa a água como fonte de perigo; sobretudo, os extensos "campos de soja" que envolvem tudo constituem o agente ativo dessa transformação. A soja não é representada como um cultivo, mas como uma entidade quase autônoma, com qualidades inquietantes: "A soja agora se inclina em nossa direção" (Schweblin, 2014, p. 53); "Mais adiante se vê a soja verde e brilhante sob as nuvens escuras. Mas a terra que pisam, desde o caminho de entrada até o riacho, está seca e dura" (Schweblin, 2014, p. 79). O contraste entre o verde artificialmente vibrante da soja e a terra seca e infértil que a sustenta encapsula perfeitamente a lógica do desencantamento: a aparência de vitalidade esconde a morte do solo, a racionalidade produtivista gera esterilidade.

O agente concreto desse desencantamento material é a contaminação por agrotóxicos, representada no romance através de uma estratégia de gradual revelação, inicialmente referidos metaforicamente como "vermes" por David: "São como vermes. [...] Não, outro tipo de vermes" (Schweblin, 2014, p. 6). Os venenos agrícolas permanecem como uma presença invisível, mas onipresente, impregnando todos os elementos do ambiente.

A narrativa constrói a percepção de tal perigo através de cenas cuidadosamente elaboradas. O momento da intoxicação de David, narrado por Carla, é paradigmático: "— David estava agachado no riacho, com os tênis ensopados, tinha posto as mãos na água e chupava os dedos. Então vi o pássaro morto" (Schweblin, 2014, p. 11). Na cena, elementos naturais tradicionalmente associados à pureza e à vida, como o riacho e as mãos de uma criança, transformam-se em vetores de morte. O pássaro morto funciona como um signo ominoso, um índice da contaminação que não se vê, mas cujos efeitos são incontestáveis. A reação em cadeia é imediata: o cavalo que bebeu da mesma água incha e transforma-se em uma criatura irreconhecível, prenunciando o que acontecerá com o corpo humano. Já a revelação crucial do romance, ponto exato da intoxicação de Amanda e de sua filha Nina ocorre em uma cena de aparente banalidade:

> — Estou ensopada — diz com alguma indignação.
> — Deixe ver... — tomo sua mão e a faço girar.

> A cor da roupa não ajuda a ver que está tão molhada, mas quando a toco, vejo que sim, está úmida.
> — É o orvalho — digo —, mas, quando andar, seca.
> *É isso. Esse é o momento* (Schweblin, 2014, p. 40).

A contaminação não vem de um acidente espetacular, mas do contato trivial com a grama onde se sentaram, possivelmente impregnada de resíduos químicos dos "latões" descarregados nas proximidades. O orvalho, símbolo clássico da pureza e renovação natural, está envenenado. Talvez seja essa a imagem mais poderosa do desencantamento radical: os próprios fenômenos naturais mais elementares tornaram-se ameaças. A "brisa fresca muito agradável" (Schweblin, 2014, p. 39) carrega consigo o agente do mal; o ar, a água, a terra são bases do mundo natural que se convertem em armas contra a vida.

As consequências mais visíveis e cruéis do desencantamento material manifestam-se nos corpos, particularmente nos corpos infantis. A região é retratada como palco de uma epidemia silenciosa de malformações e doenças que atingem preferencialmente as crianças. Amanda testemunha:

> Devagar, aparece uma menininha. Acho que ainda está brincando, porque manca tanto que parece um macaco, mas depois vejo que uma das pernas é muito curta, como se não se estendesse muito além do joelho, mas mesmo assim tivesse um pé. Quando levanta a cabeça para nos olhar vemos a testa, uma testa enorme que ocupa mais da metade da cabeça (Schweblin, 2014, p. 25).

A menina não identificada, assim como o cachorro que "Respira agitado e balança o rabo, não tem uma das patas traseiras" (Schweblin, 2014, p. 28), é exemplo do que Gisela Heffes constata como a materialização do invisível: "é através deste mecanismo gradual de violência que a imaterialidade e invisibilidade das toxinas se transformam em um fenômeno tangível e palpável, cuja principal marca é um organismo deformado" (Heffes, 2019, p. 69, tradução nossa).

David explica a Amanda a cruel normalidade daquela situação: "Nem todos sofreram intoxicações. Alguns já nasceram envenenados, por alguma coisa que as mães aspiraram no ar, por alguma coisa que comeram ou tocaram" (Schweblin, 2014, p. 67). A contaminação tornou-se hereditária, ambiental, uma condição de existência. O veneno não é mais um acidente, mas o próprio meio em que a vida se desenvolve. Esta é a culminação do desencantamento: a natureza não é apenas dominada, mas tão profundamente transformada que gera corpos deformados, vidas truncadas antes mesmo de começarem.

O desencantamento weberiano prometia o domínio do mundo através da ciência e da técnica. *Distancia de rescate* expõe o fracasso trágico dessa promessa. Diante da intoxicação de David, Carla sabe que a medicina convencional é inoperante:

> eu tinha poucas horas, minutos talvez, para encontrar uma solução que não fosse a de esperar meia hora um médico rural que nem sequer chegaria a tempo ao pronto-socorro. Precisava de alguém que salvasse a vida do meu filho, custasse o que custasse (Schweblin, 2014, p. 12).

A razão técnica, representada pela medicina institucionalizada, mostra-se inadequada para enfrentar os monstros que a própria razão instrumental econômica (o agronegócio) liberou. Esse vácuo é preenchido pela figura ambígua da "mulher da casa verde", uma curandeira que opera com lógicas pré-modernas: "— Não é uma adivinha, ela sempre deixa isso claro, mas consegue enxergar a energia das pessoas, consegue ler a energia" (Schweblin, 2014, p. 13–14). Significativamente, mesmo o recurso ao "reencantamento" terapêutico falha em restaurar a normalidade. O procedimento de "migração" espiritual salva a vida de David à custa de sua identidade: Carla deixa de reconhecer o filho, e o vínculo maternal é quebrado. A solução mágica, longe de representar o retorno a um mundo encantado, é apenas mais uma manifestação sintomática do desencantamento radical: nem a ciência nem a magia podem restaurar a integridade do que foi destruído.

O conceito que dá título ao romance, a "distância de resgate", que Amanda define como "a distância variável que me separa de minha filha" (Schweblin, 2014, p. 13), representa a dimensão social e relacional do desencantamento. O vínculo maternal, o mais primário e supostamente "natural" dos laços humanos, é sistematicamente corroído pelo veneno.

Amanda dedica-se obsessivamente a calcular essa distância, tentando manter sob controle um elo que sente lhe escapar. A vigilância constante metaforiza a ansiedade moderna em um mundo desencantado: a tentativa desesperada de manter conexões significativas em um ambiente que sistematicamente as sabota. Quando a intoxicação se instala, a distância amplia-se até o ponto de ruptura iminente. O veneno que corrompe os corpos corrompe igualmente os vínculos que os unem.

A narrativa mostra como o desencantamento material produz uma desterritorialização dos sujeitos. Omar, o marido de Carla, representante do passado gauchesco, é um "criador de cavalos" cuja cultura e meio de vida se obliteraram pelo avanço da soja. Ele é uma figura residual, deslocada, imóvel. Carla, em contraste, integra-se à nova ordem, trabalhando na contabilidade do agronegócio. Como observa Leone, a paisagem "é redesenhada por 'interesses dos grandes produtores, por capitais financeiros que veem a soja como mais um investimento e por empresas multinacionais'" (Leone, 2017, p. 64, tradução nossa). Os verdadeiros agentes do desencantamento, ou seja, as corporações do agronegócio, permanecem invisíveis, fantasmagóricos, operando à distância, o que os torna ainda mais aterradores e inatingíveis.

O desfecho do romance projeta o desencantamento para uma escala cósmica e irrevogável. Após sua morte, Amanda, na posição de onisciência adquirida, narra a partida de seu marido:

> Só então meu marido liga o motor, desce a rampa e pega o caminho de cascalho. Sente que já perdeu tempo demais. Não para no povoado. Não olha para trás. Não vê os campos de soja, os riachos entretecendo as terras secas, os quilômetros de campo aberto sem gado, as vilas e as fábricas chegando à cidade (Schweblin, 2014, p. 80).

Ele é a representação da cegueira final, da incapacidade de ver o mundo desencantado que se criou. Mas Amanda vê. E o que ela vê é a paisagem total do desencantamento:

> Não repara que a viagem de volta foi se tornando cada vez mais lenta. Que há carros demais, carros e mais carros cobrindo cada nervura de asfalto. E que o trânsito está parado, paralisado há horas, fumegando efervescente. Não vê o importante: o fio finalmente solto, como um pavio aceso em algum lugar; a praga imóvel prestes a irritar-se (Schweblin, 2014, p. 80).

Essa visão final não anuncia um reencantamento, mas a constatação de que o desencantamento foi completo. A "praga imóvel" não é uma entidade sobrenatural, mas a consequência material acumulada do sistema capitalista globalizado. O trânsito paralisado, os carros fumegantes, os campos de soja, tudo são manifestações de um mundo totalmente administrado, totalmente transformado pela razão instrumental e que, como consequência, tornou-se inabitável. Não há catástrofe vindoura, apenas a constatação silenciosa e aterradora de que o desencantamento foi consumado e suas consequências são, simplesmente, imóveis e irreversíveis.

O romance não oferece consolo nem a promessa de um reencantamento. Pelo contrário, sua visão é profundamente pessimista: o desencantamento é completo, irreversível e total. A "distância de resgate" revela-se, assim, a metáfora última desse processo: é o abismo que se abre não apenas entre uma mãe e uma filha, mas entre a humanidade e um futuro viável. Schweblin nos convida a encarar essa distância com a lucidez cruel de quem sabe que, em um mundo totalmente desencantado, a única transcendência que resta é a visão clara e impiedosa da catástrofe que nós mesmos criamos.

Considerações finais

Distancia de rescate, de Samanta Schweblin, consolida-se, à luz desta análise, como uma meditação profunda e aterradora sobre os destinos da modernidade. Através de uma simbiose perfeita entre forma e conteúdo, Schweblin consegue traduzir o conceito

weberiano de desencantamento do mundo — inicialmente abstrato e epistemológico — em uma experiência literária visceral e material.

O percurso analítico demonstrou como a estrutura narrativa performática e não natural é a materialização estética do desencantamento em nível cognitivo. A dissolução dos limites entre planos temporais e a transgressão das vozes narrativas não são jogos metaficcionais, mas sintomas formais de um mundo no qual a experiência coerente se dissolveu, intoxicada por uma racionalidade que perdeu o controle de seus próprios produtos. A leitura torna-se a vivência da desorientação e do delírio de um sujeito que já não consegue narrar a si mesmo de forma linear.

Paralelamente, a análise diegética revelou a face material do desencantamento. A paisagem do pampa é sistematicamente corrompida pela lógica do agronegócio, que transforma os elementos naturais em veneno. Os corpos das crianças, os animais, a água e o ar tornam-se testemunhas mudas de um processo de intoxicação generalizada que corrói a base mesma da vida. O vínculo maternal, a "distância de resgate", é a última fronteira do humano a ser violada por essa lógica desencantadora.

Por fim, a obra de Schweblin não oferece consolo nem a promessa de um reencantamento. O final do romance é a constatação fria e onisciente de que o processo está completo. O mundo foi desencantado, reduzido a um sistema de causas e efeitos tóxicos, e os que sobrevivem são aqueles que, como o marido de Amanda, recusam-se a ver a catástrofe que os rodeia. A "distância de resgate" revela-se, assim, a metáfora final: é o abismo que se abre não apenas entre uma mãe e uma filha, mas entre a humanidade e um futuro viável. Schweblin nos convida a calcular essa distância com a urgência de quem sabe que, em um mundo totalmente desencantado, o único mistério que resta é saber quanto tempo falta para o colapso final.

Referências

ALBER, Jan; NIELSEN, Henrik S.; RICHARDSON, Brian. Unnatural voices, minds and narration. *In*: BRAY, J; GIBBONS, A.; McHALE, B. (ed.). *The routledge companion to experimental literature*. London, New York: Routledge, 2012.

CAMARENA, Juan Manuel Silva. De la razón a la conspiración: teorías del realismo delirante. *Política y Cultura*, n. 23, p. 163–182, primavera 2005. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188774220050001000009. Acesso em: 2 dez. 2025.

HEFEES, Gisela. Toxic nature in contemporary Argentine narratives contaminated bodies and ecomutations. *In*: KRESSNER, Ilka; MUTIS, Ana María; PETTINAROLI, Elizabeth (org.). *Ecofictions, ecorealities, and slow violence in Latin America and the Latinx World*. London: Routledge, 2021, p. 55–73.

LEONE, Lucía de. Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. *452ºF Revista de Teoría de la Literatura Y Literatura Comparada*, Barcelona, v. 1, n. 16, p. 62–76, 2017. Disponível em: https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/16250. Acesso em: 19 set. 2025.

KRISTEVA, Julia. *Revolution in poetic language*. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.

LEONE, Lucía de. Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas. *Cuadernos de Literatura*, Bogotá, v. 20, n. 40, p. 181–203, 2016. Disponível em: http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.irac. Acesso em: 19 set. 2025.

RAVETTI, Graciela. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. *Olho d'Água*, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 12–31, jan.–jun. 2019. Disponível em: http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/view/562. Acesso em: 13 set. 2025.

ROSA, Hartmut. *Aceleração*: a transformação das estruturas temporais na modernidade. São Paulo: Unesp, 2019.

SCHWEBLIN, Samanta. *Distancia de rescate*. Buenos Aires: Emecé, 2014.

WEBER, Max. *Ciência e política*: duas vocações. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2014.

WEBER, Max. *Ciência e política*: duas vocações. São Paulo: Cultrix, 1993.

Recebido em: 30 set. 2025
Aceito em: 02 fev 2026

* **Lucas Sauzem Cruz** é doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria(UFSM).

E-mail: lucassauzem@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8128-3756

** **Juliana Prestes de Oliveira** é doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

E-mail: jprestesdeoliveira@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2624-0702

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

ARTIGOS

Encruzilhadas do reencantamento:

Exu como operador teórico na leitura de *Puçangas: uma história natural do amor enquanto pássaro*, de Roque Ferreira

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.69775

Marcos Alexandre do Amaral Ramos Júnior*

Universidade Nacional da Colômbia, Bogotá, Colômbia

Crossroads of re-enchantment: Exu as a theoretical operator in the reading of *Puçangas: a natural history of love as a bird*, by Roque Ferreira

Resumo

Este artigo analisa *Puçangas: uma história natural do amor enquanto pássaro* (2018), de Roque Ferreira, a partir da crítica exuística, gesto interpretativo enraizado na filosofia nagô e nas cosmopercepções afro-indígenas. Inspirada em Muniz Sodré, Leda Maria Martins e Édouard Glissant, essa abordagem toma Exu como operador da indeterminação e da encruzilhada. O objetivo é compreender como a obra, em diálogo com reflexões de Pedro Cesarino, Walter Benjamin e Max Weber, mobiliza oralidade, rezas e encantados como formas de reencantamento do mundo. Conclui-se que *Puçangas* desestabiliza categorias críticas ocidentais e propõe uma ontologia relacional que amplia os horizontes da teoria literária.

Palavras-chave: crítica exuística; reencantamento; epistemologias afrodiaspóricas; ontologia relacional; Roque Ferreira.

Abstract

This article analyzes *Puçangas: uma história natural do amor enquanto pássaro* (2018), by Roque Ferreira, through the lens of Exuistic criticism, an interpretive gesture rooted in Nagô philosophy and Afro-Indigenous cosmoperceptions. Drawing on Muniz Sodré, Leda Maria Martins, and Édouard Glissant, this approach takes Exu as an operator of indeterminacy and crossroads. The aim is to understand how the work, in dialogue with reflections by Pedro Cesarino, Walter Benjamin, and Max Weber, mobilizes orality, prayers, and enchanted beings as forms of world re-enchantment. The article concludes that *Puçangas* destabilizes Western critical categories and proposes a relational ontology that broadens the horizons of literary theory.

Keywords: exuistic criticism; re-enchantment; afro-diasporic epistemologies; relational ontology; Roque Ferreira.

CC BY

Introdução: entre o desencantamento moderno e a potência do reencantamento

A modernidade ocidental consolida-se, nas célebres palavras de Max Weber, sob o signo de um inexorável "desencantamento do mundo" (*Entzauberung der Welt*). Esse processo constitui uma profunda reestruturação ontológica pela qual a racionalidade instrumental e o cálculo burocrático suplantam as cosmovisões que entendiam o cosmos como um tecido vivo e significativo, permeado por forças invisíveis e inteligências extra-humanas (Weber, 2006). Nesse paradigma, a natureza é convertida em recurso passível de exploração, o corpo, em organismo a ser disciplinado, e a linguagem, em ferramenta utilitária e transparente, esvaziando-se, assim, a dimensão do mistério e do sagrado que outrora organizava experiências e comunidades.

Diante desse cenário, a literatura emerge historicamente como um território privilegiado de resistência e contraposição. Walter Benjamin, ao analisar a crise da narrativa na modernidade, identifica no declínio o sintoma de um "empobrecimento da experiência" partilhável (Benjamin, 1994). Para o filósofo, a forma narrativa tradicional, ancorada na oralidade e na transmissão coletiva de saberes, carrega em si uma dimensão quase ritual e aconselhadora, que se vê progressivamente corroída pela informação efêmera e pelo romance centrado na subjetividade isolada do indivíduo burguês. No entanto, é crucial perceber que a nostalgia benjaminiana, ainda que potente, refere-se a uma tradição essencialmente europeia. O que se propõe aqui, a partir de um olhar situado nas epistemologias afrodiaspóricas, é que o "reencantamento" não se limita a uma recuperação de um passado perdido, ele se amplia como gesto ativo e contemporâneo de reexistência. É neste interstício — entre a diagnose weberiana, a melancolia benjaminiana e a insuficiência de seus quadros de referência para dar conta de outras cosmopercepções — que a crítica exuística e uma obra como *Puçangas*, de Roque Ferreira, irrompem com força singular. Elas não buscam forjar, a partir de uma ontologia relacional de matriz africana, sobretudo, novas formas de ler, sentir e habitar um mundo que o projeto colonial moderno insistiu em desencantar.

Em contraponto radical ao paradigma weberiano, *Puçangas: uma história natural do amor enquanto pássaro* (2018) inscreve-se como uma performance ativa de reencantamento. A obra de Roque Ferreira — compositor consagrado que transita, agora, para a ficção — opera uma transmutação na própria matéria da linguagem, corporificando, em sua estrutura fragmentária, em sua cadência oral e na geografia simbólica da cidade de Irmandade, os princípios das cosmopercepções que evoca. Esse território ficcional, palco de encontros e mestiçagens, torna-se o *locus* em que categorias

ocidentais consolidadas — como autoria linear, temporalidade progressiva e sentido unívoco — são desestabilizadas, exigindo, portanto, um instrumental crítico capaz de se calibrar à sua complexidade radical. A exigência de abertura à indeterminação, imposta ao leitor, é o cerne de seu projeto: uma contestação ao desencantamento que mobiliza ontologias afro-indígenas como alicerce para novos regimes de sensibilidade e leitura.

Para decifrar tal projeto, este artigo articula um leitura crítica-analítica que denominamos *crítica exuística*. Trata-se de uma postura interpretativa que, recusando-se a aplicar categorias prévias da teoria literária ocidental, constitui-se precisamente na encruzilhada entre a filosofia nagô, as performances da oralidade e as cosmopercepções ameríndias e afrodiaspóricas. Nesse quadro, Exu — orixá do movimento, da comunicação e do atravessamento — é mobilizado como princípio epistemológico fundante. Sua lógica, que privilegia a abertura, a ambiguidade e a passagem, torna-se o operador interno do processo de significação.

Interessa-nos aqui, como evidenciam os estudos voltados para as epistemologias do Atlântico negro, um Exu se consolida menos como um personagem do panteão e mais como um operador conceitual. Muniz Sodré, em *Pensar nagô* (2017), demonstra como a filosofia nagô se estrutura a partir de uma ontologia relacional, na qual o conhecimento não é dissociado do corpo, da oralidade, do ritmo e do ritual. É uma epistemologia da corpopercepção, em que saber é, antes de tudo, experimentar e relacionar-se. Essa perspectiva é radicalizada por Leda Maria Martins (2002), que, ao cunhar o conceito de *oralitura*, capta a inseparabilidade entre a performance da palavra e sua inscrição escrita, concebendo um tempo espiralar que subverte a linearidade histórica colonial. Por sua vez, Édouard Glissant (2005) oferece um contraponto crucial ao defender a opacidade como direito inalienável. Sua *poética da relação* recusa a violência de uma "transparência" interpretativa que exige a clareza total, abrindo espaço para o mistério como constitutivo do real.

É nesse diálogo triádico — entre a *ontologia relacional* de Sodré, a *oralitura espiralar* de Martins e a *opacidade glissantiana* — que a crítica exuística se delineia. O cerne desse gesto de leitura é o ato de contaminação pela lógica interna da obra. Em *Puçangas*, essa contaminação é tangível: a forma fragmentária e polifônica é a materialização da encruzilhada; a pulsação rítmica da linguagem é a oralitura em ação; o caráter inapreensível da cidade de Irmandade é a celebração da opacidade. Ao fim e ao cabo, a hipótese deste artigo é que obra não admite a redução a um sentido estável, mas convida a uma deriva interpretativa, posicionando a indeterminação como método e, portanto, como via régia para o reencantamento do mundo.

Exu como operador teórico: fundamentos da crítica exuística

A eleição de Exu como operador teórico para a análise literária é um gesto epistemológico que se funda na singularidade ontológica desse orixá na cosmologia nagô-iorubá. Exu, senhor da comunicação, da linguagem e da fertilidade, é a própria encarnação do princípio da encruzilhada. Seu *locus* é o limiar, o espaço-tempo de pura potencialidade em que os caminhos se bifurcam e os sentidos se multiplicam. Na qualidade de mediador primordial entre o *Ayé* (o mundo visível) e o *Orún* (o invisível), Exu corporifica uma lógica radicalmente antagônica à compulsão ocidental pela síntese, pela clausura semântica e pelas categorias estanques. Ele é, portanto, a chave para uma epistemologia da abertura relacional.

Muniz Sodré, em obras fundadoras como *O terreiro e a cidade* (1988) e *Pensar nagô* (2017), foi seminal ao sistematizar a filosofia nagô como um sistema epistemológico autóctone, estruturado sobre axiomas incomensuráveis à razão cartesiana. Enquanto o pensamento moderno europeu edifica-se sobre dicotomias irreconciliáveis (sujeito/objeto, natureza/cultura), o pensamento nagô, segundo Sodré, é regido por uma ontologia relacional, na qual o conhecimento é inseparável da experiência corpórea, do gesto ritual e da performance. Nesse universo, a palavra é uma manifestação de axé — força vital que age no mundo e o modifica. É nesse contexto que Sodré ressignifica o conceito de *Arkhé*. Diferentemente do princípio originário e imutável da filosofia grega, o *Arkhé* nagô é uma força vital em contínuo movimento, uma energia que se atualiza e se reinventa nas práticas comunitárias e nas performances da linguagem.

Exu é a expressão máxima deste *Arkhé* dinâmico. Sua lógica — a lógica da encruzilhada — é um método. Trata-se de um princípio epistemológico que erige o atravessamento, o trânsito e o cruzamento de perspectivas como alicerce do próprio ato de conhecer. Em oposição direta aos modelos hermenêuticos ocidentais, que anseiam por uma síntese final e um sentido estabilizado, a encruzilhada metodológica sustenta tensões produtivas e cultiva a abertura relacional como valor. Interpretar, sob esse prisma, é assumir uma posição liminar, é habitar o entre-lugar de mundos e temporalidades, acolhendo o inacabamento como condição de possibilidade do saber e não falha. A *crítica exuística*, portanto, não se limita a analisar o texto; ela encena e performa a lógica da encruzilhada, instaurando uma instabilidade criadora no campo da leitura.

Tal abordagem encontra uma ressonância profunda no conceito de *oralitura*, cunhado por Leda Maria Martins. A oralitura, enquanto fusão indissociável entre oralidade e escrita, é um gesto de decolonização epistemológica que subverte a hierarquia grafocêntrica imposta pelo colonialismo (Martins, 2002). Ela é uma prática

textual que incorpora a performance, o ritmo, a gestualidade e a memória ancestral como dimensões constitutivas da significação. Desse modo, a *crítica exuística* exige uma escuta encarnada — uma prática de leitura que mobiliza o corpo do leitor e sua conexão com a ancestralidade, capaz de reativar, no ato interpretativo, as forças vitais (o axé) que pulsam no texto. Tal como no ritual do Candomblé, em que o corpo do iniciado se torna médium para a presença do sagrado, a leitura, entendida como rito, pressupõe uma transformação mútua entre texto e leitor.

Paul Gilroy, em *O Atlântico negro* (2001), demonstra como a experiência da diáspora forjou culturas que são, por essência, encruzilhadas — formas híbridas que negociam permanentemente múltiplas tradições, recusando tanto o purismo essencialista quanto a assimilação acrítica. A "dupla consciência" diaspórica é um correlato histórico e cultural da lógica de Exu: uma subjetividade que transita entre mundos, pertencendo a todos e a nenhum inteiramente. Nesse sentido, a *crítica exuística* é inescapavelmente uma crítica diaspórica. Por fim, a *Poética da relação*, de Édouard Glissant (2005), fornece a pedra de toque ética e estética para tal empreendimento. Ao valorizar a opacidade, o imprevisível e a crioulização, Glissant advoga por uma relação que não busca reduzir o Outro ao Mesmo, mas que celebra o direito à diferença e à multiplicidade irredutível. Essa poética, que encontra eco direto na indeterminação exuística, oferece as ferramentas conceituais definitivas para se pensar uma literatura e uma crítica que se fundam na relação aberta e transformadora.

Irmandade como encruzilhada: espaço-tempo da indeterminação

A cidade ficcional de Irmandade é o centro gravitacional de *Puçangas*, funcionando como a materialização espacial da encruzilhada. Na apresentação da obra, a cidade é descrita como "porto da diferença", "cais que organiza a dispersão" e "microcosmo de Brasil", um espaço onde múltiplas tradições coexistem: "indígena, negra, cabocla, portuguesa, moura, africana, católica e juremeira" (Ferreira, 2018, p. 10). Irmandade é um agente narrativo que dissolve as fronteiras geográficas e temporais. As histórias transitam fluidamente entre a Amazônia maranhense, o sertão nordestino e paisagens míticas, recusando a fixidez e a lógica do mapa cartesiano.

A indeterminação espacial é análoga à concepção de tempo na obra. Em vez da linearidade cronológica ocidental, *Puçangas* opera em um *tempo circular e kairológico*,[1]

[1] A noção de tempo circular remete à concepção de temporalidade presente em muitas cosmologias tradicionais, na qual o tempo não avança em linha reta, mas retorna cíclica e ritualmente, reatualizando o passado mítico no presente. Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992), distingue entre o tempo profano, linear e histórico, e o tempo sagrado, circular e mítico, que permite o retorno às origens e

em que o passado mítico e a ancestralidade são forças vivas que irrompem no presente. O tempo é medido pelos ciclos da natureza, pelos movimentos dos rios e dos astros, e não pelo relógio. A fusão de temporalidades e espacialidades cria um *cronotopo da encruzilhada*,[2] um espaço-tempo em que tudo pode acontecer, em que o impossível se torna cotidiano, e o maravilhoso é a própria textura da realidade. Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992), distingue entre o tempo profano, linear e histórico, e o tempo sagrado, circular e mítico, que permite o retorno às origens e a reatualização dos mitos fundadores. Irmandade opera nesse tempo sagrado, no qual cada narrativa é uma reatualização do mito, um ritual que convoca as forças ancestrais.

Roger Bastide, em *As religiões africanas no Brasil* (1971), demonstra como as comunidades afro-brasileiras desenvolveram estratégias de sincretismo e reinterpretação que permitiram a sobrevivência de suas cosmologias em contexto diaspórico. Irmandade, nesse sentido, é uma representação ficcional desses espaços de resistência e criação, onde o sagrado africano e indígena se entrelaça com o catolicismo popular, produzindo formas culturais inéditas. A cidade é, assim, uma *utopia da mistura*,[3] um lugar no qual a diferença é celebrada como potência criadora. Ela encarna a própria lógica de Exu, que habita o limiar e conecta mundos.

A estrutura narrativa de *Puçangas* reforça essa dimensão da encruzilhada. Os contos se organizam como "afluentes que escoam em canais", "atoleiros, braços e igarapés", "estórias que se liquefazem para desaguar em um único rio" (Ferreira, 2018, p. 10). A metáfora aquática sugere uma estrutura rizomática,[4] em que cada narrativa

a atualização de mitos fundadores. Já o termo *kairológico* deriva do conceito grego *kairós* — tempo oportuno, qualitativo — em contraposição a *chrónos*, o tempo quantitativo e cronológico. Giorgio Agamben, em *O tempo que resta* (2005), retoma esse conceito para designar um tempo denso de sentido, marcado por acontecimentos que interrompem a linearidade histórica e instauram momentos de revelação, decisão ou abertura de possibilidades.

[2] O conceito de cronotopo elaborado por Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1998), refere-se às formas pelas quais tempo e espaço se articulam na estrutura da narrativa, constituindo matrizes de sentido. Ao falar em cronotopo da encruzilhada, deslocamos essa noção para o campo das cosmopercepções afrodiaspóricas, em que a encruzilhada é mais que um motivo simbólico: é princípio epistemológico e ontológico associado a Exu, orixá do trânsito, da abertura e da indeterminação. Nesse sentido, o cronotopo da encruzilhada designa um espaço-tempo ritual, performático e relacional, no qual forças heterogêneas se encontram, o impossível se torna possível, e o maravilhoso integra o cotidiano.

[3] A expressão utopia da mistura dialoga com reflexões sobre o sincretismo e a mestiçagem cultural no Brasil. Roger Bastide, em *As religiões africanas no Brasil* (1971), já descrevia a criação de universos religiosos híbridos como estratégia de resistência e reinvenção. Posteriormente, autores como Néstor García Canclini (1997) e Homi Bhabha (1998) ampliaram o debate sobre a hibridez e o "entre-lugar como espaços de criação cultural. No contexto de *Puçangas*, a utopia da mistura não significa apagamento das diferenças, mas sua celebração como potência criadora, em sintonia com a lógica de Exu.

[4] O conceito de rizoma formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil platôs* (1995), descreve formas de organização que não obedecem a hierarquias nem a linearidades, mas se constituem por conexões múltiplas, heterogêneas e não totalizáveis. Diferentemente da árvore genealógica, que

é um caminho possível, uma bifurcação que se conecta às demais sem hierarquia ou determinação prévia. O leitor, ao adentrar esse labirinto, torna-se ele mesmo um caminhante da encruzilhada, escolhendo seus percursos e construindo seus próprios sentidos. Essa abertura radical é o que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chama de *produção de presença*, uma dimensão da experiência estética que não se reduz à produção de sentido, mas que envolve uma relação corporal e afetiva com o texto. *Puçangas* produz presenças, convocando o leitor a uma experiência sensorial e ritual, ele não apenas produz significados.

Oralitura e performance: a palavra como puçanga

A linguagem de Roque Ferreira é, em si, um ato de feitiçaria. A prosa de *Puçangas* é marcada por um ritmo encantatório, pela musicalidade das frases e por um vocabulário que mescla termos tupi-guarani, africanos, regionalismos diversos e neologismos. A palavra, nesse contexto, deixa de ser um signo arbitrário que representa o mundo e passa a ser uma força vital (axé) que participa dele. Ela é acontecimento, performance.

O conto "O milagre" é exemplar dessa concepção. Nele, o cigano Murici narra seu encontro com um lobisomem, e a cada vez que reconta a história, ele a reinventa, alterando a geografia, a fauna e a flora.

> Quando Murici contou a estória do seu encontro com o lobisomem, contou tantas vezes que já estava cansado de se repetir e o povo se amontoando em sua porta, que ele discorresse sobre o assunto é o que pediam, uma prosa sobre o imperfeito e ele gastando tinta, botando cor na escuridão, acrescentando circunstâncias e personagens, transformando a topografia da região, fauna e flora, porque cada vez que contava a experiência, mexia no cenário, era Deus criando (Ferreira, 2018, p. 20).

A fabulação aqui não é mentira ou invenção arbitrária, trata-se de um método de criação do real, um reencantamento do mundo pela palavra. A narrativa não se limita a representar uma realidade prévia, ela a instaura no próprio ato de enunciação. Essa concepção aproxima-se da noção de *narrativa como acontecimento*, central à crítica exuística, e que dialoga com o pensamento nagô, para o qual a palavra não descreve, mas *atualiza o mito* como performance ritual capaz de convocar forças ancestrais e transformar a experiência. Pedro Cesarino, em *Oniska: poética do xamanismo na Amazônia* (2011), mostra que os cantos marubo não funcionam como relatos figurativos, mas como práticas que produzem efeitos concretos: alinham cosmologias, curam doenças, reorganizam a relação entre humanos, espíritos e natureza. Trata-se de

pressupõe raiz única e ordem hierárquica, o rizoma é uma rede de ramificações em que qualquer ponto pode se ligar a outro. Ao caracterizar a narrativa de *Puçangas* como rizomática, evocamos essa lógica de multiplicidade e transversalidade, em que cada conto abre bifurcações que se entrecruzam, compondo uma malha de sentidos em constante fluxo.

uma palavra que age, cuja eficácia não é apenas simbólica, ela é ontológica. Em chave semelhante, os contos de *Puçangas* operam como narrativas-performances, ou seja, ao mesmo tempo que encantam pela fabulação, reconfiguram o real, reinscrevendo o sagrado e o maravilhoso como forças ativas no cotidiano.

Os neologismos constantes ("aguadifica", "luareja") e o uso preciso de um léxico botânico e zoológico reforçam essa ideia. A linguagem a invoca a natureza, a personifica, a torna viva sem se limitar a descrevê-la. As palavras são *puçangas*, feitiços que agem sobre o mundo e sobre o leitor, capturando-os em sua teia de sons e sentidos. Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2006), distingue entre o texto de prazer, que conforta e confirma as expectativas do leitor, e o texto de gozo (*jouissance*), que desestabiliza, perturba e desafia. *Puçangas* é um texto de gozo, que exige do leitor uma entrega corporal, uma abertura ao desconhecido e ao maravilhoso. A leitura torna-se, assim, uma experiência erótica e ritual, da qual o corpo do leitor é convocado a participar.

A presença de *ditos, rezas e provérbios* em *Puçangas* não cumpre função ornamental nem é uma citação apenas de um repertório "folclórico". Esses enunciados entram na engrenagem da narrativa como operadores de forma e de sentido. Em primeiro lugar, eles *ritmam* a prosa (cadência, pausas, repetições), aproximando-a do circuito performático da *oralitura* (Martins, 1995; 2002). Em segundo, *deslocam o regime enunciativo*: a autoridade do narrar não deriva do "autor individual" moderno, mas *da cadeia de transmissão* — vozes ancestrais, coletivas —, que confere consistência epistemológica ao que é dito (Sodré, 2017). Em terceiro, essas fórmulas breves *atuam como atos de fala*: não só significam, *fazem* (benzem, prescrevem, convocam), aproximando a palavra literária de um *uso ritual e eficaz* (Cesarino, 2011).

Há aqui uma operação inversa à narrada em *Mitologias* (Barthes, 2001). Barthes descreve o mito moderno como um dispositivo que *naturaliza o histórico*, apresentando como eterno e universal aquilo que é produto de circunstâncias. Roque Ferreira realiza o gesto contrário porque ele desnaturaliza o mundo moderno desencantado, expondo sua contingência (seu caráter construído, desprovido de sacralidade "necessária"), e reencanta o real ao reativar saberes tradicionais (ditos, rezas, provérbios) como matrizes ativas de conhecimento e ação. Em vez de "mascarar" o histórico sob aparência de natureza, *Puçangas* historiciza o moderno (mostra seu artifício) e ontologiza a palavra (restaura sua potência de presença e transformação).

Do ponto de vista da experiência estética, o resultado é duplo. Por um lado, o leitor é conduzido a um *regime de presença*,[5] em que o contato com a linguagem não se reduz

[5] A expressão regime de presença foi desenvolvida por Hans Ulrich Gumbrecht em *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010). O autor distingue entre um paradigma da interpretação, que privilegia a produção de significados, e um paradigma da presença, voltado para os efeitos corporais, sensoriais e afetivos da experiência estética. Nesse regime, a obra literária não apenas

à interpretação semântica, mas envolve afetos, corpo e ritmo. Por outro, a narrativa abre um tempo *kairológico*: cada enunciado proverbial ou oração irrompe como ocasião (*kairós*) de sentido e de ação, desarticulando a linearidade cronológica e reinstalando uma *temporalidade ritual* (Eliade, 1992). A hipótese é de que a palavra em *Puçangas* recupera sua dimensão mágica e transformadora como prática contemporânea de leitura e de mundo — uma crítica exuística em ato, em que indeterminação, trânsito e multiplicidade se tornam método e forma.

O subtítulo da obra, *uma história natural do amor enquanto pássaro*, aponta para dois elementos centrais de sua poética: a *metamorfose* e o *encantamento.* A figura do pássaro, recorrente ao longo dos contos, funciona como símbolo da transformação, da liberdade e da conexão entre terra e céu, entre o humano e o divino. No universo afro-indígena, a metamorfose é regra: humanos se tornam animais, animais se humanizam, e a natureza pulsa com intencionalidade e agência. Trata-se de uma ontologia relacional que recusa as dicotomias cartesianas e propõe um mundo em que tudo está interligado por uma teia de afeto, desejo e forças vitais.

No conto "Icamiabas", a personagem Andirá, após sua jornada de vingança e loucura, é descrita em termos geográficos, tornando-se ela mesma uma paisagem:

> Quando caminha montanhosa, seus braços parecem imensos grotões e talhados onde brilham estrelas rupestres riscadas pelos índios pankararés no tempo em que ela andou pelo Raso da Catarina. Daquele cerrado do sertão ficou nela o vaza-barris, que transpira. Cocorobós, ela goteja (Ferreira, 2018, p. 17).

A dissolução da fronteira entre humano e não humano é central na cosmopercepção afro-indígena. O corpo não é uma entidade separada da natureza, ele é um *corpo-território*, uma paisagem em si mesma. Essa concepção desafia a noção ocidental de sujeito autônomo e racional, propondo em seu lugar uma subjetividade porosa, aberta às forças do cosmos. Muniz Sodré (2017) argumenta que, na filosofia nagô, o corpo não é portador do significado, mas o próprio meio da significação. O conhecimento se realiza no corpo, no gesto, na performance ritual, e não na abstração do pensamento.

Em *Puçangas*, o amor, por sua vez, não é sentimento individual ou psicológico, mas *força cósmica,* energia que move o universo. O título sugere uma "história natural" do amor, ou seja, uma compreensão do amor como fenômeno da natureza, análogo aos ciclos das estações, aos movimentos dos astros, às metamorfoses dos seres. A naturalização do amor o reinscreve em uma cosmologia em que o sagrado e o natural não se opõem, mas se entrelaçam. Mircea Eliade (1992) demonstra como, nas sociedades

comunica conteúdos, mas produz uma relação tangível com o leitor, instaurando intensidades que não se reduzem ao plano semântico.

tradicionais, a natureza é sempre natureza sagrada, povoada por forças divinas e espíritos. O amor, em *Puçangas*, participa dessa sacralidade.

A figura do *encantado*, central nas tradições afro-indígenas brasileiras, permeia toda a obra. Encantados são seres que habitam o limiar entre o humano e o divino, entre o visível e o invisível. Eles podem ser orixás, caboclos, índios, animais ou elementos da natureza que adquirem agência e personalidade. No conto "Iara", a sereia amazônica encanta os homens com seu canto, levando-os para o fundo das águas. No conto "Alamoa", uma figura feminina misteriosa seduz e desorienta os viajantes. Esses seres encarnam a própria lógica da encruzilhada, habitando o espaço da indeterminação e da transformação. Roger Bastide (1971) analisa como o sincretismo afro-brasileiro produziu um panteão complexo de entidades que transitam entre diferentes sistemas religiosos, operando na encruzilhada das culturas. Os encantados de *Puçangas* participam dessa tradição, revelando a vitalidade e a sofisticação das cosmologias afro-indígenas.

A presença dos encantados em *Puçangas* encontra eco direto na produção musical de Roque Ferreira, que compôs com Dudu Nobre, por exemplo, a canção "Encantado", gravada no álbum *Moleque Dudu* (BMG Brasil, 2001). A letra reinscreve no samba o mesmo universo de transição e de limiar, evocando a mata, a cachoeira e a gira como espaços de manifestação do sagrado. Versos como "Encantado tem encanto, no seu canto encantador / Na beira da cachoeira Encantado lhe encantou" trazem à tona a dimensão performática da palavra-canto, em que a entidade se faz presença e não mera representação. A comida ritual ("farofa de dendê e cachaça na coité"), os caboclos e o próprio orixá Oxóssi são mobilizados como signos de uma cosmologia que resiste e se atualiza na música popular. Tal como nos contos de *Puçangas*, aqui a palavra convoca enredando corpo, memória e ritual, produzindo presença e instaurando um reencantamento do mundo pela força da voz e do ritmo.

Corpo, desejo e sagrado: a tensão produtiva entre erotismo e ritual

Uma das dimensões mais potentes de *Puçangas* é a articulação entre *corpo, desejo e sagrado*. A obra recusa a separação moderna entre erotismo e espiritualidade, propondo uma compreensão do desejo como força sagrada e do corpo como território do divino. Essa articulação é central nas cosmologias afro-indígenas, em que a sexualidade não é pecado ou transgressão, mas manifestação da energia vital (*axé*) que anima o cosmos. Exu, nesse sentido, é também o orixá da sexualidade, da potência criadora e da fertilidade.

A descrição dos corpos em *Puçangas* é sempre sensorial, exuberante e celebratória, revelando-os como territórios de inscrição de memórias coletivas e forças cósmicas. No conto "Lívia", o encontro amoroso entre Guaxé e Lívia é mediado pela natureza e narrado com riqueza de detalhes:

> Guaxé tinha acobreada a pele dos africanos esbranquiçados de cabelos ondulados de nação Fula. Lívia, a quem os azuis dos flamengos enternecia os olhos, trazia a correção dos traços desses holandeses escavada no rosto, mas na cor da pele o gentio se enaltecia vitorioso. Era alta e uma grossa franja enegrecia a testa larga, os cabelos insinuantes na maciez dos ombros (Ferreira, 2018, p. 23).

Aqui, o corpo não é objetificado, mas reverenciado, descrito como paisagem em que ancestralidades africanas e europeias se entrelaçam.

Esse mesmo procedimento é levado a outro nível no conto "Munah Malek", em que a personagem é construída como síntese de povos e geografias. Sua descrição combina traços anatômicos, referências genealógicas e imagens poéticas: "Do mestiçamento secular entre mongóis, iranianos, russos, fenícios e turcos é que resulta [...]. Se ela fosse gramática seria uma figura de retórica, silêncio que cala o que se quer dizer, aposiopese" (Ferreira, 2018, p. 77). Munah Malek é corpo e metáfora, biologia e retórica, paisagem e poesia. A mestiçagem histórica e a exuberância simbólica de sua figura apontam para uma corporeidade que é simultaneamente memorial e fabulatória, é o espaço de encontros culturais e da inscrição do sagrado.

O corpo é território da encruzilhada, em que forças cósmicas e memórias ancestrais convergem. O erotismo é um de seus modos de manifestação. O ato amoroso aparece como ritual — cerimônia de convocação e transformação, em que a beleza, a genealogia e a palavra poética se fundem para reencantar o mundo. Essa compreensão do erotismo ressoa com a análise de Georges Bataille sobre a relação entre erotismo, sagrado e transgressão. Para Bataille, o erotismo é uma experiência de continuidade que rompe a descontinuidade dos seres individuais, aproximando-se da experiência mística. Em *Puçangas*, o erotismo é afirmação, celebração da vida e da conexão entre os seres. Ele participa de uma economia do dom e da generosidade, em oposição à economia capitalista da acumulação e da propriedade. O amor não é posse, mas entrega, abertura ao outro e ao cosmos.

A presença do jogo e da fortuna em vários contos reforça essa dimensão do acaso e da indeterminação. No diálogo com o "Cumpadre" (o Diabo/Caos/Exu), a personagem Cora, do conto homônimo, negocia sua alma em troca de mais tempo de vida com sua amada. Esse motivo fáustico é reinterpretado à luz da lógica exuística, em que o pacto é possibilidade de transformação e não condenação. O jogo, nesse contexto, é o método de conhecimento, forma de lidar com a incerteza e o imprevisível. Exu é também o

orixá presente nos jogos de búzios, na adivinhação e na interpretação dos sinais. Jogar é colocar-se na encruzilhada, abrir-se ao acaso e às múltiplas possibilidades.

O diálogo entre a personagem Cora e uma figura enigmática chamada de "Cumpadre", que se revela como o próprio Diabo, Caos e, implicitamente, Exu, é o núcleo filosófico do conto. Neste trecho, Roque Ferreira explicita a base de sua poética e sua visão de mundo. O "Cumpadre" se define em oposição à ordem estática:

> A ordem é sazonal. Os humanos passam todo o tempo tentando organizar a desordem natural das coisas, ordenar o caos. Mas como? A desordem é a regra geral. Entregue uma casa a si mesmo por um tempo grande, digamos, um ano-terra, sem vassoura, sem panos limpos e veja o que teremos... Desorganização, caos... Me responda você: Por que o inverso não ocorre? Por que se você entregar tudo ao caos a ordem não se estabelece? Eu repondo: porque não pode. A natureza do cosmo é o caos (Ferreira, 2018, p. 102).

A defesa da desordem como "regra geral" e a ideia de que "a morte põe as cousas no lugar. Acredite: o que é do caos ao caos pertence" (referência) ecoam a função de Exu como aquele que introduz o dinamismo, a crise e a transformação, impedindo que o mundo se torne estático e morto. É a filosofia do *caos criador,* da indeterminação como condição para a existência. O "Cumpadre" se identifica: "Diabo mesmo sou eu. Eu sou Caos, filho de Cronos, pai de Érebo" (Ferreira, 2018, p. 101), mobilizando a mitologia grega, mas operando na lógica exuística da encruzilhada das culturas.

Quando questionado se é Exu, ele responde: "Não. Exu, não. Exu é uma divindade africana que a igreja católica demonizou" (Ferreira, 2018, p. 101). Essa negação é, paradoxalmente, uma afirmação. Ao recusar a identidade com Exu e se identificar com o Diabo cristão e o Caos grego, a personagem está, na verdade, performando a própria lógica exuística da multiplicidade e da contradição. Exu opera na encruzilhada das culturas, traduzindo e subvertendo diferentes sistemas simbólicos. Ele é o Diabo para os cristãos, o Caos para os gregos, o Trickster para os antropólogos, mas permanece irredutível a qualquer uma dessas categorias.

A filosofia do caos criador se opõe frontalmente à racionalidade moderna, que busca ordem, previsibilidade e controle. Max Weber (2006) identifica a racionalização como processo central da modernidade, caracterizado pela calculabilidade, pela burocracia e pela eliminação do imprevisível. O "Cumpadre" de *Puçangas* é a antítese dessa racionalidade. Ele afirma a desordem, o acaso, a indeterminação como fundamentos da existência. Essa posição é afirmativa e não niilista, isto é, o caos não é ausência de sentido, ele é o excesso de possibilidades, abertura radical ao novo e ao imprevisto. É a própria condição da criação.

Walter Benjamin (1994), em suas reflexões sobre a história, critica a noção de progresso linear e propõe uma concepção messiânica do tempo, em que o passado

irrompe no presente como possibilidade de redenção. O "Cumpadre", ao afirmar que "Fui eu quem fiz a terra. Fiz com a poeira das estrelas... Fiz" (Ferreira, 2018, p. 103), identifica-se como demiurgo, criador primordial. Mas sua criação não é ordenada e racional, é caótica e exuberante. Ele povoa a terra de "roedores, lagartos, raposas, gafanhotos, escorpiões, larvas e aves, tantas e belas, umas enlutadas como o corvo, outras irisadas, dentirostras como o cartaxo-de-peito-amarelo e o chasco de penas brancas e cinzas" (Ferreira, 2018, p. 103). A criação é diversidade, multiplicidade, excesso — é a própria lógica de Exu.

Conclusão: por uma poética do reencantamento

Puçangas: uma história natural do amor enquanto pássaro é um projeto estético e epistemológico que propõe um profundo reencantamento do mundo. A leitura pela chave da crítica exuística — compreendida como gesto interpretativo que se constitui na encruzilhada entre filosofia nagô, oralidade e cosmopercepções afro-indígenas — permite reconhecer que o livro não apenas tematiza a encruzilhada, a oralidade ou o maravilhoso, mas os performa em sua própria estrutura, linguagem e ontologia. *Puçangas* é, sem dúviva, um texto-encruzilhada que interpela o leitor a assumir uma postura de abertura à indeterminação e ao encantamento.

Roque Ferreira, ao mobilizar a palavra como puçanga/feitiço, lembra-nos de que a literatura pode ser um potente instrumento de decolonização do pensamento. Ele nos convida a adentrar um universo em que as fronteiras entre os seres são fluidas, o tempo é espiralar e a linguagem tem o poder de criar realidades. Se a modernidade weberiana opera um desencantamento do mundo, expulsando o mágico e o sagrado da experiência cotidiana, *Puçangas* propõe um movimento inverso, ao fim e ao cabo, é essa nossa hipótese. E esse movimento constitui-se como um reencantamento, ou seja, criação de novas formas de habitar o mundo. Esse reencantamento passa pela valorização das cosmopercepções afro-indígenas, pela afirmação da oralidade e da performance como modos legítimos de produção de conhecimento, e pela celebração do corpo, do desejo e do sagrado como dimensões inseparáveis da existência.

A crítica exuística, ao eleger Exu como operador teórico, oferece ferramentas conceituais para pensar essa literatura do reencantamento. Ela nos ensina a habitar a encruzilhada, a acolher a indeterminação, a celebrar a multiplicidade e a reconhecer a potência criadora do caos. É uma crítica almeja mais abrir caminho que fixar sentidos, e que, para isso, não reduz o texto a uma interpretação estabilizada, mas o reconhece como campo de forças em perpétua vibração.

Em tempos de crise civilizatória, de esgotamento dos paradigmas modernos e de urgência ecológica e social, a poética do reencantamento proposta por Roque Ferreira

ganha ainda mais relevância. Ela nos lembra de que outros mundos são possíveis, que outras formas de relação com a natureza, com o corpo e com o sagrado existem e resistem. É uma obra que, em sua beleza e complexidade, nos ensina a habitar a encruzilhada e a celebrar o caos criador que nela reside. Como afirma o "Cumpadre": "Você quer a minha alma. — É o meu trabalho. — E eu terei Cora de volta? — Sim. — Por quanto tempo? — Quanto tempo mais você deseja viver? — Uma eternidade..." (Ferreira, 2018, p. 104). A eternidade, em *Puçangas*, é a intensidade do instante, a plenitude do encontro, a vibração do amor como força cósmica. É essa eternidade encarnada, sensível e encantada que a obra nos oferece.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O tempo que resta*: um comentário à Carta aos Romanos. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Pioneira, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1997.

CESARINO, Pedro. *Oniska*: poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Roque. *Puçangas*: uma história natural do amor enquanto pássaro. Vitória: Cousa, 2018.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: 34, 2001.

GLISSANT, Édouard. *Poética da relação*. Tradução de Idalina Azevedo e Maria Fernanda Azevedo. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*: ensaios sobre a teatralidade afro-brasileira. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista do Centro de Estudos Afro-Orientais*, Salvador, n. 25, p. 63–81, 2002.

NOBRE, Dudu. *Moleque Dudu*. Rio de Janeiro: BMG Brasil, 2000. 1 CD.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade*: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. Petrópolis: Vozes, 2017.

WEBER, Max. *Sociologia da religião*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

Recebido em: 1 out. 2025
Aceito em: 2 fev. 2026

* **Marcos Alexandre do Amaral Ramos Júnior** é doutor em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo), professor visitante no Departamento de Literatura da Universidade Nacional da Colômbia.

E-mail: marcosramos.email@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3485-8462

Terceira Margem

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura
Faculdade de Letras • UFRJ

RESENHA

A presença árabe na criação ficcional brasileira

https://doi.org/10.55702/3m.v30i61.68758

Eduardo F. Coutinho*
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resenha de

HASSAN, Wail S. *Arab Brazil*. Fictions of ternary orientalism. New York: Oxford University Press, 2024.[1]

O livro do Professor Wail Hassan, intitulado *Arab Brazil. Fictions of ternary orientalism*, publicado em 2024 pela Oxford University Press, em Nova York, e traduzido em 2025 pelo Professor José Luís Jobim, é um estudo denso e altamente instigante sobre o papel exercido pelos imigrantes árabes e muçulmanos na literatura e na cultura brasileira de princípios do século XX até o presente. Ao estudar um número expressivo de romances, contos e, inclusive, telenovelas acerca de imigrantes árabes e seus descendentes no Brasil, o autor observa que eles revelam certas ansiedades e contradições não apenas sobre o que significa ser árabe no Brasil, mas também sobre a busca de identidade nacional, resultante da mistura de etnias e culturas. Para penetrar nos meandros dessa questão, Hassan introduz uma diferença no conceito de "orientalismo", de Edward Said (1978), baseado em modelos binários, como o de Leste/Oeste ou Próprio e Alheio, designando-o de "orientalismo ternário", ou, melhor, de um orientalismo que explora a identidade do país em relação, ao mesmo tempo, ao mundo euro-norte-americano e ao Oriente. Este último ponto é fundamental em

[1] A obra foi traduzida por José Luís Jobim, com o título *O Brasil árabe*. Ficções do orientalismo ternário (Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: Makunaima, 2025).

CC BY

seu livro porque constitui um traço do que vem sendo conhecido atualmente como um estudo da relação Sul/Sul, que conquista cada vez mais espaço no âmbito dos estudos de Literatura Comparada. Outro aspecto que oferece importante contribuição para o estudo da literatura brasileira é o caráter inclusivo do livro, que focaliza, no mesmo plano, a produção canônica e a popular brasileira, como a teledramaturgia, raramente contemplada em relação a obras literárias. Os romances, contos e telenovelas selecionados são abordados em profundidade e explorados detalhadamente, tanto em termos comparativos quanto no que diz respeito ao tema central do tratamento dado pelos nossos autores à questão da imigração árabe e muçulmana no país, e o exame desse *corpus* já constitui, por si só, relevante contribuição à crítica literária brasileira.

Partindo da ideia de que o orientalismo é uma visão construída pelos estudiosos ocidentais sobre o Oriente, Hassan se propõe indagar em seu livro o que ocorre quando esse conceito migra para outras partes do mundo, como é o caso do Brasil, onde a questão, longe de se limitar às oposições Leste/Oeste ou colonizador/colonizado, expressa forte preocupação com o confronto entre a herança europeia e a proveniente de outras fontes, como a ameríndia e a africana, entre muitas outras, e a busca de identidade se articula frequentemente em tensões que produzem grande ansiedade e apresentam propostas como a da antropofagia, que irá absorver as contribuições do colonizador, mas transformando-as em algo distinto, ao incluir os aportes dessas outras culturas, bem como do que já se encontrava anteriormente no país. Não encontrando paralelo com o que se passara em contextos que haviam dado origem à noção de orientalismo, o autor marca a diferença brasileira com o termo "orientalismo ternário". É nesse contexto, então, caracterizado fundamentalmente pela mistura e pela preocupação em se identificar por esse aspecto, que Hassan irá abordar a presença árabe e muçulmana, até então pouco explorada nos estudos sobre a literatura brasileira, prestando valiosa contribuição para o estreitamento das relações diplomáticas e culturais entre as duas regiões consideradas parte do que hoje se designa de Sul Global.

A todos esses aspectos, acrescente-se que o Brasil possui a maior população de árabes no continente americano e que a imigração desses povos já deixou uma marca considerável no país, presente, por exemplo, na política, na economia e em diversos campos de atividades, sem falar na literatura e na cultura em geral, e, no entanto, embora existam livros sobre a literatura árabe nos Estados Unidos e, inclusive, monografias sobre a tradição incipiente dos canadenses e dos argentinos de origem árabe, não há ainda nenhum estudo sólido com um foco semelhante no Brasil. Nesse livro, Hassan focaliza o reconhecimento que os aportes da cultura árabe trouxeram ao país e, ao mesmo tempo desmitifica a visão ingênua e pouco sustentável do Brasil como um paraíso tropical, receptivo a todo tipo de imigração estrangeira, ao mostrar como muitos

traços da cultura árabe são tratados como exóticos e, consequentemente, secundários ou inferiores, e a religião islâmica é vista muitas vezes por uma perspectiva negativa.

O livro está dividido em treze capítulos, além de uma Introdução e uma Conclusão, e os capítulos acham-se organizados na ordem cronológica das obras tratadas, que perfazem o período de 1920 a 2019. Na Introdução, o autor discute a maneira como os árabes eram vistos na sociedade brasileira, construída sob a ideia da mistura, que, no século XIX, era tida como negativa por influência das teses racistas europeias e, a partir do século XX, passou a ser celebrada, primeiro pela tese da antropofagia de Oswald de Andrade e, posteriormente, pela proposta de Gilberto Freyre, segundo a qual o Brasil era a mistura harmoniosa de três raças: a portuguesa, a indígena e a africana. Como os imigrantes árabes não pertenciam a nenhuma dessas três raças, a produção ficcional feita por eles ou produzida sobre sua cultura expressa os preconceitos e estereótipos a que foram submetidos. Mais tarde, no entanto, essa visão muda gradativamente, e os três primeiros capítulos já refletem a transformação. O primeiro tem como eixo a figura de Khalil Gibran, bastante popular à época, e está centrado sobre a ideia da sabedoria oriental; o segundo, voltado para Malba Tahan, trata, sobretudo, da tradição matemática, que constituiu uma das maiores realizações da cultura árabe na Idade Média; o terceiro expressa, através de Humberto de Campos, a oposição, presente na sociedade brasileira, entre o árabe sábio e o imigrante indesejado, revelando a intolerância que se tornou corrente pela figura do árabe e que só começou a ser questionada na literatura mais tarde, por Cecílio Carneiro, discutido no capítulo seguinte, e por Jorge Amado, que derruba o estereótipo ao incluir não só um grande número de árabes em seus romances como também ao colocá-los no centro da história social brasileira.

Os capítulos que se seguem ao de Jorge Amado abordam dois autores de destaque na produção literária brasileira mais recente: Raduan Nassar e Milton Hatoum, ambos descendentes de libaneses. Agora, a literatura produzida por escritores de descendência árabe se consagra no Brasil, e os costumes e tradições de sua cultura passam a ocupar um primeiro plano, mesmo que muitas vezes criticados pelas gerações mais jovens em função do anseio de se identificarem com a cultura do país em que vivem. Em seguida a esses dois, vêm três capítulos que apresentam um diferencial com relação aos anteriores, o olhar feminino, que trazem a um primeiro plano questões como a da subalternidade e da representação da mulher, ainda fortemente presentes na sociedade brasileira e amplamente postas em xeque pelas autoras. Os dois primeiros acham-se voltados para duas escritoras de consagrada reputação, Ana Miranda e Nélida Piñon, que abordam a questão feminina por uma ótica marcadamente crítica. A primeira situa, por exemplo, como protagonista em uma de suas narrativas a figura de uma dançarina do ventre. A segunda toma o Oriente como paradigma do despotismo patriarcal.

Entremeando esses dois capítulos, há um, contudo, que requer comentário à parte, por achar-se voltado para outro tipo de expressão: a mídia televisiva. A novela *O clone*, de autoria de Glória Pérez, foi concebida por uma ótica simpática ao islamismo, mas incidiu em acentuado exotismo na representação da cultura árabe em geral e islâmica em particular, seja pela natureza da própria mídia, voltada para um público amplo e menos exigente, seja por retratar uma visão ainda corrente, calcada num conhecimento pouco profundo da cultura em causa. Acrescente-se que a telenovela é um "gênero aberto", sujeito, portanto, a constantes intervenções do público à medida que se desenvolve. A novela esmerou-se, por exemplo, na exaltação de paisagens e de alguns costumes da tradição árabe, como a dança. Contudo, a despeito desses traços, que a tornaram a telenovela mais popular à época de sua exibição, *O clone* teve o mérito inegável de tratar favoravelmente a cultura árabe e islâmica e de despertar o interesse do público brasileiro por uma cultura presente ainda à distância no imaginário brasileiro.

Os capítulos que seguem são os dois últimos direcionados às obras literárias que compõem o elenco do livro. O primeiro volta-se para Alberto Mussa, outro escritor de descendência libanesa, mas, no caso, misturada com a brasileira, e vencedor do prêmio Casa das Américas, de 2005, com um romance que foi visto por Hassan como parábola da mistura e hibridização cultural. O segundo é centrado em obras de Gilberto Abrão e João Almino, que evocam a memória de al-Andalus. O capítulo comenta momentos de crises contemporâneas, como os levantamentos da Primavera Árabe, a emergência do grupo jihadista que se autodesignou o Estado Islâmico do Iraque e da Síria, o surgimento da islamofobia na Europa e no Brasil e questões como os escândalos de corrupção no Brasil e o movimento que culminou na queda do governo de Dilma Roussef.

Finalmente, o último capítulo do livro, mantendo a ordem cronológica anunciada na Introdução, retoma a produção televisiva ao centrar-se em torno de uma telenovela exibida em 2019 com o título *Órfãos da terra*, de autoria de uma dupla composta por Thelma Guedes e Duca Rachid. A telenovela tem mais uma vez como eixo a questão da identidade brasileira e, como tema central, a alteridade, tratada a partir da recepção de imigrantes árabes na cidade de São Paulo, vista claramente sob uma perspectiva ambígua, que oscila entre tolerância e repúdio. Aqui também o exotismo se deixa transparecer com frequência, principalmente no que concerne ao tratamento da cultura árabe, embora em menor proporção que na telenovela anterior, mas a preocupação com a retratação da alteridade na recepção aos imigrantes retoma em maior escala a preocupação com o desenho de uma sociedade multiétnica e multicultural, que, mesmo sem abandonar uma ótica preconceituosa, orgulha-se de defender uma posição que considera, se não mais em um nível aparente, politicamente correta.

A Conclusão do livro retoma as questões fundamentais tratadas ao longo das discussões e chama atenção principalmente para o tipo de orientalismo que já se acha

presente, de alguma maneira, na visão de Jorge Amado e de Alberto Mussa, que só recentemente vem prevalecendo em estudos voltados para questões de identidade cultural. Trata-se de um tipo de orientalismo que, em vez de focar apenas nas relações entre o Brasil e a Europa, em especial a França, e a América do Norte, busca desenvolver estudos comparativos no âmbito das relações Sul/Sul, ou seja, das relações entre o Brasil e outros espaços culturais que não se situam no eixo referido acima. Aqui cabe lembrar um paralelo que poderíamos estabelecer entre esse novo tipo de orientalismo, apresentado com originalidade por Hassan, com a própria ideia da antropofagia, tão fundamental na literatura e na cultura brasileira. Finalmente, para encerrar nosso comentário, trazemos à tona as palavras do nosso Jorge Amado, proferidas a respeito da cultura árabe décadas atrás, mas hoje ainda e mais que nunca merecedoras de nosso aplauso:

> É tempo de voltarmo-nos para essas fontes de cultura, que tanto marcaram nossa formação. A atitude de beata admiração pela cultura europeia ou norte-americana, guardando os olhos fechados para o resto do mundo, implica ainda numa posição colonial, provinciana e estreita. Por que saber tudo sobre a França e nada sobre a Síria ou o Líbano, por que ser tão culto sobre a Itália e desconhecer o Egito ou as novas nações africanas às quais estamos ligados pelo sangue? É tempo de possuirmos uma verdadeira política cultural à altura da batalha em que nosso povo está empenhado por sua industrialização e seu desenvolvimento, contra a sujeição econômica (Amado, 1962, p. 8–9).

Referências

AMADO, Jorge. Prefácio. *In*: Chalita, Mansour. *A literatura árabe, fonte de beleza e de sabedoria*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1962, p. 7–10.

SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon, 1978.

Recebido em: 17 jun. 2025
Aceito em: 21 set. 2025

* **Eduardo F. Coutinho** (PhD UC-Berkeley) é professor emérito de Literatura Comparada da UFRJ e pesquisador 1A do CNPq, tendo sido também Distinguished Visiting Professor na Universidade de Illinois, EUA. Foi membro fundador e Presidente da ABRALIC e Vice-Presidente da AILC/ICLA. Autor de: *The Synthesis Novel in Latin America*, *Em busca da terceira margem*, *Literatura Comparada na América Latina*, *Literatura Comparada: reflexões*, *Rompendo barreiras: ensaios*, *Grande sertão: veredas — travessias* e *Diálogos interculturais: ensaios*.

E-mail: eduardocoutinho17@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4745-7940

Sobre as autoras e autores do Dossiê

Ana Margarida Abrantes

Professora de Línguas e Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa, em Lisboa, e investigadora no Centro de Comunicação e Cultura da mesma universidade. Os seus interesses de investigação incluem os estudos literários cognitivos, a semiótica cognitiva, os estudos de cognição e cultura e a língua e literatura alemãs.

E-mail: amabrantes@ucp.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1864-132X

Ana Maria César Pompeu

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Titular da Universidade Federal do Ceará. Atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos da Tradução (POET). É líder do grupo de pesquisa/CNPQ/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2020-2021). Publicou *Aristófanes e Platão: a justiça na pólis* (2011), *Dioniso matuto: uma abordagem antropológica do riso na tradução de Acarnenses de Aristófanes para o cearensês* (2014), *Acrópole, agora! Mulher, dentro! Homem, fora! Uma introdução à Lisístrata de Aristófanes* (2018), *Aristófanes, o dramaturgo da cidade justa* (2019) e traduziu, de Aristófanes, *Lisístrata* (1998; 2010), *Tesmoforiantes* (2015), *Cavaleiros* (2017), e, de Plutarco, em colaboração, *Epítome da comparação de Aristófanes e Menandro* (2017). Organizou em colaboração os livros: *O riso no mundo antigo* (2012), *Oralidade, Escrita e Performance na Antiguidade* e *Identidade e alteridade no mundo antigo* (2013) e *Grécia e Roma no Universo de Augusto* (2015).

E-mail: amcpompeu@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-5688-7734

Ana Maria Costa Lopes

Investigadora do CEPCEP (Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa) e do CEEC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura) na na Universidade Católica Portuguesa. Docente na Universidade Católica Portuguesa, na Universidade de Lisboa e na Universidade de Macau. Possui doutoramento em Língua e Cultura e mestrado em Estudos Luso-Asiáticos, com teses já publicadas. Tem diversos livros publicados, os mais recentes *Elisa Curado (1858–1933). Uma mulher de causas, Estudo e Antologia*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 2023 e *Mulheres e Associativismo em Portugal (1914–1974)*, Lisboa, Instituto de Ciências Sociais da

Universidade de Lisboa (ICS), co-editing, 2022. Tem diversos artigos em revistas, em Portugal e no estrangeiro.

E-mail: acl@ucp.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3689-7211

Daniel Vecchio Alves

Possui formação interdisciplinar nas Ciências Humanas: é doutor em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Foi, recentemente, pesquisador de Pós-Doutorado em Letras Vernáculas – Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa da FAPERJ / Pós-Doutorado Nota 10. Atualmente, é pesquisador de pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (USP) com financiamento da FAPESP. Tem produzido teses e publicado artigos sobre a obra literária de José Saramago com base na pesquisa do espólio do escritor alocado na Biblioteca Nacional de Portugal e na Fundação José Saramago.

E-mail: danielvecchioalves@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1696-8369

Elvis Freire da Silva

Mestre em Letras com ênfase em Literatura Comparada em Línguas Clássicas pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará e Especialista em Ensino de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI). Atualmente é doutorando em Literatura Comparada (UFC), desenvolvendo uma pesquisa intitulada "A questão da natureza nas comédias de Aristófanes". É professor do curso de extensão "Pesquisa e Elaboração de Projetos para Pós-Graduação em Letras" no âmbito do projeto "Literatura Comparada em Sociedade: impacto, inserção e inclusão social". É membro do grupo de estudos Núcleo de Cultura Clássica e atua sobretudo na área de estudos clássicos, com especial destaque para a comédia antiga.

E-mail: freireelvis@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0001-0820-1056

Filipi Silva de Oliveira

Doutor em Filosofia pela UERJ (2019).

E-mail: filipigradim@hotmail.com

Gerald Bär

Professor auxiliar na Universidade Aberta / Lisboa. Membro da APEG (Associação Portuguesa de Estudos Germanísticos), do CECC (Centro de Estudos de Comunicação e Cultura / Universidade Católica Portuguesa), da IVG (Internationale Vereinigung für Germanistik), da British Society for Eighteenth-Century Studies (BSECS) e da AIM

(Associação de Investigadores da Imagem em Movimento); coeditor da REAL (Revista de Estudos Alemães).

E-mail: gerald.bar@uab.pt
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3948-2153

Hertz Wendell de Camargo

Doutor em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina, com estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba. Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Paraná e do curso de Publicidade e Propaganda da mesma universidade.

E-mail: hertz@ufpr.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4639-0553

Landeg White (1940–2017)

Foi professor universitário, ensaísta, tradutor, romancista, poeta.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1187-5753

Marcele Aires Franceschini

Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE), área Identidade, e do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias (DTL) da Universidade Estadual de Maringá (UEM). Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM), da Universidade Federal do Paraná (PPGCOM).

E-mail: mafranceschini@uem.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7060-9629

Pedro Duarte

Professor-doutor da PUC-Rio, onde atua nos Programas de Pós-graduação de Filosofia e de História e na Graduação de Filosofia. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e Pesquisador do Programa Cientista do Nosso Estado da Faperj. Ocupou, no Pós-doutorado, a Cátedra Fulbright de Estudos Brasileiros na Universidade Emory (EUA, 2020). Foi Professor Visitante na Universidade Católica ortuguesa (Portugal, 2026) e na Universidade Södertörns (Suécia, 2012); e Pesquisador Visitante na Universidade de Roskilde pelo Programa Erasmus+ (Dinamarca, 2025) e Universidade Brown (EUA, 2004/2006). É autor dos livros *Parar para pensar: temas de filosofia após a pandemia* (Bazar do Tempo, 2024); *O ensaio como narrativa* (Oca, 2021 – Portugal); *A pandemia e o exílio do mundo* (Bazar do Tempo, 2020); *Tropicália* (Cobogó, 2018); *A palavra modernista: vanguarda e manifesto* (Casa da Palavra, 2014) e *Estio do tempo: Romantismo e estética moderna* (Zahar, 2011). Organizou o livro *Objeto não identificado: Caetano Veloso – 80 anos* (Bazar do Tempo, 2022). Tradutor dos livros *Pensar sem corrimão* e *Liberdade para ser livre*, de Hannah Arendt (Bazar

do Tempo, 2021 e 2018). Co-autor, roteirista e curador da série de TV *Alegorias do Brasil*, junto com o diretor Murilo Salles (Canal Curta!, 2018). Organizador, junto com a investigadora Tatiana Salem Levy, da Coleção Ensaio Aberto de livros sobre filosofia e literatura, em parceria entre a PUC-Rio e a NOVA de Lisboa (Editora Tinta da China Brasil e Portugal). Editor da Revista *O que nos faz pensar*, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio. Líder dos Grupos de Pesquisa no CNPq: "Arte, Autonomia e Política", do qual foi Coordenador no Programa Institucional de Internacionalização da Capes-Print (2018–2024); e "Hannah Arendt: pensar sem corrimão". Vice-líder do GÉRMEN – Grupo de Estudos sobre Romantismo e Modernidade, da UFMG. Ex-Coordenador e atual membro do Grupo de Trabalho em Estética da ANPOF. Membro da Sociedade Portuguesa de Filosofia (SPF), da Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes (SEyTA), da Brazilian Studies Association (BRASA) e da Associação Brasileira de Estética (ABRE). Membro do Editorial Board da The Science and Technology of the Arts Collection – UCP Press.

E-mail: p.d.andrade@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-7889-767X

Sobre as autoras e autores dos artigos e resenha

Amanda Moura

Doutora e mestra em Literatura Comparada (UFC). No momento de publicação deste texto, realiza estágio pós-doutoral em Literatura e Cultura no PPGLitCult (UFBA).

E-mail: amandajfmoura@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1242-4236

Eduardo F. Coutinho

(PhD UC-Berkeley) é professor emérito de Literatura Comparada da UFRJ e pesquisador 1A do CNPq, tendo sido também Distinguished Visiting Professor na Universidade de Illinois, EUA. Foi membro fundador e Presidente da ABRALIC e Vice-Presidente da AILC/ICLA. Autor de: *The Synthesis Novel in Latin America*, *Em busca da terceira margem*, *Literatura Comparada na América Latina*, *Literatura Comparada: reflexões*, *Rompendo barreiras: ensaios*, *Grande sertão: veredas — travessias* e *Diálogos interculturais: ensaios*.

E-mail: eduardocoutinho17@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4745-7940

José Elton Dantas de Cardoso

Doutor em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem (PPgEL) da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).

E-mail: eltonkardoso@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0118-7132

Juliana Prestes de Oliveira

Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

E-mail: jprestesdeoliveira@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-2624-0702

Lucas Sauzem Cruz

Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria(UFSM).

E-mail: lucassauzem@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8128-3756

Lucineide Gonçalves Aguiar Caballero

Doutoranda e mestra pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). É professora efetiva da Secretaria do Estado de Mato de Grosso (Seduc) e da Secretaria Municipal de Educação e Cultura de Tangará da Serra.

E-mail: lucineide.caballero@unemat.br
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-4199-3756

Márcio Venício Barbosa

Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e professor titular de Língua e Literatura Francesa da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Atualmente é professor visitante na UFMG.

E-mail: mbarbosa.ufrn@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2363-1326

Marcos Alexandre do Amaral Ramos Júnior

Doutor em Letras (Universidade Federal do Espírito Santo), professor visitante no Departamento de Literatura da Universidade Nacional da Colômbia.

E-mail: marcosramos.email@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3485-8462

Samuel Lima da Silva

Professor adjunto de Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Rondonópolis (UFR) e docente permanente no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL) da Universidade do Estado de Mato Grosso (Unemat). É Doutor em Estudos Literários (Unemat/2019), com estágio pós-doutoral em Literatura Brasileira (USP/2024).

E-mail: samuel.lima@ufr.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4135-5513

Nesta edição

Amanda Moura

Ana Margarida Abrantes

Ana Maria César Pompeu

Ana Maria Costa Lopes

Daniel Vecchio Alves

Eduardo F. Coutinho

Elvis Freire da Silva

Gerald Bär

Hertz Wendell de Camargo

José Elton Dantas de Cardoso

Juliana Prestes de Oliveira

Landeg White (1940–2017)

Lucas Sauzem Cruz

Lucineide Gonçalves Aguiar Caballero

Marcele Aires Franceschini

Márcio Venício Barbosa

Marcos Alexandre do Amaral Ramos Júnior

Pedro Duarte

Samuel Lima da Silva

TERCEIRA MARGEM

Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura
Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Faculdade de Letras