

*Welida Maria Gouveia Silva
Francinaldo Pereira da Silva
(Organizadores)*

LITERATURA E SOCIEDADE:

representações, discursos
e imaginários



Welida Maria Gouveia Silva
Francinaldo Pereira da Silva
(Organizadores)

LITERATURA E SOCIEDADE: representações, discursos e imaginários

ISBN 978-65-987918-7-2

2026 Editora Kennis
Copyright © Editora Kennis
Copyright do Texto © 2026 Os autores
Copyright da Edição © 2026 Editora Kennis
Direitos para esta edição cedidos à Editora Kennis pelos autores.

Capa: Designed by Editora Kennis
Imagem da Capa: Foto gerada pelo Google Gemini
Diagramação e Edição de Arte: Editora Kennis
Revisão: Os Autores

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Charlyan de Sousa Lima
Dr. Diego Amorim dos Santos
Dr. Ivandro Carlos Rosa
Dra. Karlyene Sousa da Rocha
Dra. Kaiomi de Souza Oliveira Cavalli
Dr. Leonardo De Ross Rosa
Dra. Marcele Scapin Rogerio
Dra. Mayara da Cruz Ribeiro
Dra. Paula Michele Lohmann
Dr. Renato Santiago Quintal

Diagramação: Editora Kennis
Edição de Arte: Editora Kennis
Revisão: Os Autores
Organizadores: Welida Maria Gouveia Silva
Francinaldo Pereira da Silva

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

Literatura e sociedade [livro eletrônico] :
representações, discursos e imaginários /
Welida Maria Gouveia Silva, Francinaldo
Pereira da Silva (organizadores). -- 1. ed. --
Chapadinha, MA : Editora Kennis, 2026.
PDF

Bibliografia
ISBN 978-65-987918-7-2

1. Discursos 2. Imaginário 3. Leitura 4.
Literatura e sociedade 5. Narrativa I. Silva, Welida
Maria Gouveia. II. Silva, Francinaldo Pereira da.

26-329334.0

CDD-801.9

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura e sociedade 801.9

Maria Alice Ferreira - Bibliotecária - CRB-8/7964

O conteúdo do livro, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores. O download da obra e o seu compartilhamento somente são autorizados desde que sejam atribuídos créditos aos autores, sem alterá-la e de nenhuma forma utilizá-la para fins comerciais.

Editora Kennis
Chapadinha – Maranhão – Brasil
www.editorakennis.com.br
publica.editorakennis@gmail.com



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	6
CAPÍTULO 01 - SILÊNCIOS INSURGENTES: A JORNADA DE GENOVEVA PIA EM OS TAMBORES DE SÃO LUÍS.....	9
	Welida Maria Gouveia Silva
CAPÍTULO 02 - O PROBLEMA AMOR NA VIDA DE PROSTITUIÇÃO: representação, estigmas e problematização da vida sexual em Lucia Mccartney (1967).....	32
	Joyce Rocha Moreira Francinaldo Pereira da Silva
CAPÍTULO 03 - VIDROS E ESTILHAÇOS: A IDENTIDADE FEMININA COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL NO CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR	58
	Hellayne Christine Carvalho Brandão Gil Derlan Silva Almeida
CAPÍTULO 04 - ENTRE TEXTO E SOCIEDADE: A LITERATURA COMO FERRAMENTA DE EDUCAÇÃO CRÍTICA.....	70
	Larissa Franco Pivatto
CAPÍTULO 05 - O BOM CRIOULO: REFLEXÕES SOBRE RAÇA E SEXUALIDADE NO ROMANCE DE ADOLFO CAMINHA.....	82
	Erilane Santos Machado Loyane da Silva Vasconcelos Thamires Mikaelle da Silva Araújo
CAPÍTULO 06 - O INTIMISMO EM LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR: UMA ANÁLISE DO NARRADOR-PERSONAGEM ANDRÉ	102
	Ramilson de Jesus Nascimento
CAPÍTULO 07 - A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FEMININO ENTRE SILÊNCIOS E RESISTÊNCIAS: uma crítica à dominação patriarcal e à violência sexual intrafamiliar no conto 'Shirley Paixão', de Conceição Evaristo	128
	Wilson da Silva Sousa Taynara Carneiro Ferreira

CAPÍTULO 08 - A REPRESENTATIVIDADE DA RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA JARÊ EM TORTO ARADO DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR: uma análise da espiritualidade como elemento de identidade e resistência 145

Alessandra Araújo da Silva

Jéssica Lourranny Pereira de Assunção

Rodrigo Oliveira da Conceição

CAPÍTULO 09 - A NATUREZA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA: UMA LEITURA ECOLÓGICA DE TORTO ARADO DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR 157

Moises da Silva de Sousa

Dilene Pereira da Silva

CAPÍTULO 10 - A ATUAÇÃO DA MULHER NA CONSTRUÇÃO E (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MOÇAMBICANA EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE 170

Erilane Santos Machado

ORGANIZADORES 182

APRESENTAÇÃO

A literatura sempre se apresentou como um dos campos mais ricos e complexos da experiência humana. Mais do que mero registro de fatos ou inventário de narrativas, ela constitui-se como um espaço de reflexão, diálogo e transformação social, capaz de registrar, problematizar e reinventar as experiências, valores e tensões de diferentes épocas, sociedades e culturas. O presente livro, *Literatura e Sociedade: representações, discursos e imaginários*, nasce do desejo de compreender essa dinâmica intrínseca entre a produção literária e o contexto social em que se insere, propondo uma análise crítica e aprofundada do papel da literatura como instrumento de interpretação e modificação do mundo.

A obra parte da premissa de que os textos literários não são meros espelhos da realidade, mas sim agentes ativos na construção de sentidos, capazes de questionar paradigmas estabelecidos, iluminar contradições sociais e estimular novas formas de percepção e de ação. Ao longo das páginas, o leitor é convidado a perceber como a literatura atravessa diferentes espaços e tempos, moldando experiências individuais e coletivas, ao mesmo tempo em que é moldada pelas forças históricas, políticas, culturais e simbólicas que constituem a sociedade.

A organização do livro privilegia a análise articulada de representações culturais, discursos literários e imaginários sociais, demonstrando que a literatura atua como espaço de negociação e contestação de sentidos. Cada capítulo integra teoria e prática, oferecendo ferramentas para compreender a literatura como território de reflexão crítica, capaz de influenciar a percepção de mundo, a formação da subjetividade e a compreensão das relações sociais. Nessa perspectiva, os textos literários são espelhos e lentes simultaneamente: refletem os valores, tensões e imaginários de uma época, e ao mesmo tempo revelam possibilidades de transformação e inovação conceitual.

A obra se detém também sobre gêneros literários, movimentos históricos e tradições narrativas, permitindo ao leitor situar os textos em seus contextos culturais e temporais. Ao analisar romances, contos, poesias e dramaturgias, o livro evidencia como diferentes formas de escrita produzem sentidos específicos e dialogam com questões sociais, políticas e éticas. Movimentos literários como o Modernismo, o Romantismo, o Realismo, e outras tradições nacionais e internacionais, são considerados em sua capacidade de refletir e moldar imaginários coletivos, revelando o modo como a literatura registra e questiona a experiência histórica.

Mais do que apresentar conceitos teóricos, a obra oferece análises detalhadas e exemplos concretos de obras literárias, mostrando como a literatura produz e reflete significados em múltiplos níveis, do simbólico ao social, do pessoal ao coletivo. Ela explora o papel da literatura na construção de identidades, na representação de experiências humanas e na provocação de debates éticos, estéticos e culturais. Ao evidenciar a literatura como campo de diálogo com questões sociais, o livro reforça a compreensão de que os textos literários não existem isoladamente: eles interagem com a sociedade, respondem a ela, influenciam-na e, muitas vezes, transformam-na.

A leitura desta obra permite perceber a literatura não apenas como reflexo da sociedade, mas como lente crítica capaz de revelar contradições, tensões e possibilidades de transformação social. Cada capítulo convida o leitor a refletir sobre a literatura como uma força viva, que constrói sentidos e reconfigura percepções de mundo, promovendo o questionamento de estruturas sociais, culturais e históricas. Assim, o livro reafirma a centralidade da literatura na compreensão da experiência humana, mostrando que ler e interpretar textos literários é, também, ler e interpretar a sociedade em que vivemos.

Dessa forma, *Literatura e Sociedade: representações, discursos e imaginários* apresenta-se como uma obra que vai além da análise acadêmica tradicional. Ela oferece ao leitor uma visão ampla da literatura como espaço de reflexão e transformação, capaz de iluminar a experiência humana, moldar concepções de mundo e estimular a crítica social. Cada página é uma oportunidade de mergulhar nas múltiplas dimensões da escrita literária, reconhecendo nela uma ferramenta viva de análise, crítica e criação de sentido,

capaz de revelar os fluxos, tensões e possibilidades que constituem a vida social, cultural e histórica.

Ao explorar a literatura sob esta perspectiva, o livro reafirma seu papel central como elo entre estética e experiência social, entre memória e contemporaneidade, entre reflexão e transformação. Ele convida o leitor a perceber que, ao ler literatura, não se lê apenas palavras: lê-se sociedade, história, cultura e humanidade, e é nesse encontro entre texto e leitor que a literatura cumpre seu papel mais profundo: transformar a forma como pensamos, sentimos e compreendemos o mundo.

Welida Maria Gouveia Silva

CAPÍTULO 01

SILÊNCIOS INSURGENTES: A JORNADA DE GENOVEVA PIA EM *OS TAMBORES DE SÃO LUÍS*

Welida Maria Gouveia Silva¹

¹ Mestre em Letras/Literatura pela Universidade Federal do Maranhão - UFMA
Membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Negritude e Diversidade - GEPLIND,
<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4806420957270358>

RESUMO:

Este artigo analisa a insurgência pacífica de Genoveva Pia, personagem negra alforriada do romance *Os Tambores de São Luís*, de Josué Montello, cuja trajetória evidencia práticas de enfrentamento ao sistema escravocrata maranhense entre o final do século XIX e o início do XX. A narrativa retrata tanto o funcionamento do regime escravista quanto a atuação dos movimentos abolicionistas, situando Genoveva como figura central na articulação de ações de solidariedade, preservação da memória africana e defesa da liberdade. Seu protagonismo se expressa no ofício de doceira e, sobretudo, na função de sacerdotisa da CasaGrande das Minas, espaço religioso e de manutenção cultural e salvaguarda da ancestralidade. A pesquisa, de caráter bibliográfico, fundamenta-se em referenciais como Antonio Candido (2006), Jurema Werneck (2008), Bell Hooks e Sérgio Ferretti (1996; 2006), dentre outros autores cujas contribuições possibilitam compreender as múltiplas dimensões da resistência feminina negra representada na obra. Os resultados indicam que as práticas de Genoveva Pia constituem formas estratégicas de oposição à opressão e reafirmam o papel histórico das mulheres negras na construção de redes de cuidado, mobilização política e afirmação da liberdade.

Palavras-chave: Mulher Negra; Escravidão; Resistência, Religião

Introdução

Os Tambores de São Luís é um romance escrito por Josué Montello e publicado em 1975. A narrativa apresenta uma construção sincrônica, entrelaçando passado e presente a partir das memórias de Damião, um ex-escravo cuja trajetória pessoal se confunde com a própria história social e

cultural do Maranhão. Por meio desse movimento temporal, Montello evidencia como as marcas da escravidão permanecem vivas na memória coletiva, permitindo que o leitor perceba a continuidade das lutas, das dores e das resistências que atravessam as personagens e suas experiências.

O enredo reconstrói um contexto histórico-político situado entre o final do século XVIII e o início do XIX. A narrativa desloca-se da fazenda na região do Turiaçu para a cidade de São Luís, acompanhando transformações sociais que repercutem diretamente na vida dos personagens. Entre as figuras que compõem o romance, destaca-se Genoveva Pia, representada como uma das mais fiéis vodúnsi da Casa das Minas, reconhecida doceira, conselheira de Damião, mediadora de relações e articuladora de ações em defesa dos negros cativos. É também por meio dela que os discursos pautados em igualdade e justiça social, ganham voz, construindo-a como símbolo de insurreição e desconstruindo estereótipos que historicamente associaram a mulher negra à passividade ou à subserviência.

Diante disso, este estudo busca analisar a atuação de Genoveva Pia no período escravocrata, discutindo seu papel, sua mobilidade social e sua participação nas formas de insurgências, destacando-a como agente de transformação, identidade e ação política. A personagem se insere, assim, como figura emblemática no enfrentamento às estruturas opressoras, revelando em sua trajetória formas de contraposição pacífica, porém profundamente efetivas.

Neste estudo, o termo, *silêncios insurgentes* é proposto como uma categoria analítica própria, criada para nomear formas sutis, discretas e não declaradas de confronto adotadas por mulheres negras durante o período escravista. Essa acepção não se refere à ausência de ação ou passividade, mas à natureza velada, estratégica e muitas vezes imperceptível dessas práticas de revide, que precisavam ser executadas sem despertar a suspeita dos senhores e das estruturas de vigilância. Assim, o silêncio aqui designa um modo de atuação que se oculta para sobreviver, mas que, ainda assim, produz fissuras no sistema opressor. Ao cunhar esse termo, o trabalho busca reconhecer e dar visibilidade as insurreições que, por não se manifestarem de forma aberta ou ruidosa, frequentemente foram apagadas das narrativas históricas e literárias.

Metodologicamente, a pesquisa adota uma abordagem qualitativa, fundamentada na teoria da representação literária, na crítica feminista e na análise histórica. A articulação desses eixos possibilita compreender como a mulher negra é construída no romance, analisar a atuação de Genoveva Pia enquanto agente de subversão e situar suas ações no contexto escravocrata. Esses referenciais fornecem suporte para a interpretação dos silêncios insurgentes como categoria central da leitura proposta.

A representação e a construção de sentidos na literatura

A literatura, em sua dimensão estética e simbólica, possui um papel fundamental para a sociedade, pois oferece um campo de reflexões sobre a condição humana, os valores culturais e as transformações sociais. Ela dialoga continuamente com a história, não apenas como reflexo, mas como forma de interpretação e reconfiguração da realidade. Paul Ricoeur (2007, p. 85) afirma que “a narrativa confere à experiência uma forma, de modo que o tempo vivido se torne inteligível e partilhável”, revelando o poder da literatura de dar sentido à memória coletiva e às trajetórias humanas. Assim, a obra literária não deve limitar-se a reproduzir o contexto histórico, mas a reinscrevê-lo em um plano simbólico, transformando fatos e experiências em significados culturais.

Nesse sentido, Antonio Candido (2006, p. 29) afirma que “a literatura é o sonho acordado das civilizações; é através dela que o homem se compreende e compreende o outro”. Sob essa perspectiva, entende-se que a interseção entre literatura e história constitui um espaço de tensão entre o vivido e o imaginado, o real e o simbólico, o documento e o mito. Para que essa relação seja compreendida criticamente, é necessário recorrer a teorias que sustentem essa aproximação e permitam uma leitura aprofundada das representações literárias.

A representação, nesse sentido, não é entendida como “uma roupagem verbal a um discurso cuja coerência estaria completa antes de sua entrada na literatura”, mas como uma operação capaz de evidenciar “a visada referencial do discurso histórico” (Ricoeur, 2007, p. 248). Assim, torna-se essencial considerar as formas narrativas de construção do discurso histórico — que, neste estudo, se inter-relaciona com o discurso literário —, observando

atentamente a retórica que estrutura as narrativas. Isso implica analisar “o papel seletivo das figuras de estilo e de pensamento na escolha das intrigas [...], a preocupação do escritor de convencer persuadindo”, elementos que compõem “o momento retórico da composição da narrativa” (Ricoeur, 2007, p. 248).

As narrativas, quando associadas à representação de mulheres, especificamente de negras (tema tratado neste estudo), podem e devem aproximar-se de formas outras de representá-las, distantes dos estereótipos, valorizando suas experiências, suas vozes e suas múltiplas possibilidades de existência. Assim, propõe analisar e dialogar com a literatura de forma plural, questionando paradigmas patriarcais que sustentaram a tradição literária ocidental. De acordo com Lélia Gonzalez (2020, p. 127), “É inegável que o feminismo como teoria e prática vem desempenhando um papel fundamental em nossas lutas e conquistas, e à medida que, ao apresentar novas questões, não somente estimulou a formação de grupos e redes, também desenvolveu a busca de uma nova forma de ser mulher”.

A representação literária do feminino torna-se, assim, um espaço de resistência simbólica. Bell Hooks (1995, p. 48) ressalta que “a escrita das mulheres negras é um ato de libertação, uma forma de reconstruir a memória coletiva apagada pela dominação racial e patriarcal”. Essa perspectiva evidencia como a literatura funciona como território de denúncia, afirmação e reconstrução identitária. Ao representar personagens femininas conscientes de sua condição e engajadas na luta por autonomia, o texto literário ultrapassa o campo da estética e adentra o da política.

Tal abordagem visa não apenas reinterpretar as obras, mas também reinscrever o lugar da mulher, especialmente da mulher negra como sujeito de sua própria história. Como defende Antonio Candido (2006, p. 16), “saímos 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”, revelando que toda criação artística é atravessada por condicionamentos sociais, históricos e ideológicos.

Nesse entrelaçamento entre literatura, história e crítica feminista, a representação ganha papel central. A ficção, ao criar mundos possíveis, permite reimaginar a história a partir das margens, iluminando sujeitos silenciados e

experiências marginalizadas. Stuart Hall (2003, p. 51) enfatiza que “as identidades não são fixas nem naturais, mas construídas dentro do discurso e da representação”. Assim, a literatura torna-se um espaço de disputa simbólica, no qual o feminino, especialmente o feminino negro, pode ser reescrito como sujeito histórico e agente de transformação. Ao revisitar o passado com olhar crítico, a literatura não apenas preserva a memória, mas também a ressignifica, convertendo o ato de narrar em um gesto de contraposição e libertação.

Mulheres negras e suas estratégias de resistência ao regime escravocrata

Desde a diáspora africana, as mulheres negras têm desempenhado um papel crucial na sociedade brasileira. Seja por meio de suas práticas culturais como a música, a dança, a culinária e a religião, ou por sua participação em grupos sociais que defendem interesses coletivos. Elas integram um amplo contingente negro que historicamente luta por justiça social e inclusão. Sua atuação é marcada pela insurgência cotidiana e pela preservação de saberes ancestrais, além de promover a manutenção da memória, da identidade e da dignidade de seu povo.

Essa perspectiva comunga com o pensamento de Stuart Hall (2003), ao afirmar que as identidades negras são construídas a partir de processos históricos marcados pela dispersão, pela violência e pela necessidade contínua de reconstrução simbólica. A afirmação de si, portanto, emerge como prática política. De modo semelhante, Lélia Gonzalez (2020) evidencia que as mulheres negras articulam saberes oriundos da experiência diaspórica, produzindo formas específicas de organização e enfrentamento que se manifestam nos rituais, na oralidade, na solidariedade e nos vínculos comunitários.

Neste viés, Lélia Gonzalez (2020) aprofunda essa compreensão ao evidenciar que a experiência coletiva das mulheres negras, sobretudo nos espaços de convivência, circulação e cuidado, constitui uma prática político-cultural fundamental, capaz de produzir pertencimento, fortalecer vínculos comunitários e assegurar a continuidade da memória ancestral. Para a autora, tais práticas são estratégias de sobrevivência e de recriação identitária, nas quais a cultura negra opera como eixo de elaboração subjetiva e de ação

coletiva. Assim, compreender a trajetória dessas mulheres implica reconhecer a complexidade de suas identidades e a dimensão política que emerge de suas vivências e modos de organizar a vida. Como também afirma Werneck (2008, p. 76):

As mulheres negras, como sujeitos identitários e políticos, são resultados de uma articulação de heterogeneidades, resultante de demandas históricas, políticas, culturais, de enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racializada e racista em que vivemos.

A autora evidencia que as mulheres negras não podem ser compreendidas de forma homogênea, pois sua constituição identitária é marcada por uma pluralidade de experiências e subversão. Ao afirmar que elas são “resultados de uma articulação de heterogeneidades”, a autora destaca o caráter múltiplo e dinâmico dessas identidades, que se formam a partir das vivências históricas de opressão, mas também de resistência e reconstrução. Werneck insere o sujeito feminino negro no centro de um processo político e cultural de autoafirmação, no qual se articulam memória, ancestralidade e luta contra a lógica eurocêntrica e racista que estruturou a sociedade ocidental.

Assim, o discurso da autora rompe com visões essencialistas ou estereotipadas, apresentando as mulheres negras como agentes históricos, conscientes de suas trajetórias e de suas formas de revides. Essa perspectiva amplia a compreensão do papel dessas mulheres não apenas como vítimas de um sistema excludente, mas como protagonistas na construção de novas possibilidades de existência e representação social.

Deste modo, refletir sobre a participação das mulheres negras nos movimentos abolicionistas significa reconhecer seu protagonismo histórico na construção de estratégias coletivas de enfrentamento às opressões. Suas ações, muitas vezes invisibilizadas, revelam formas diversas de luta, desde a preservação cultural e simbólica até o engajamento político e social que contribuíram para a preservação da memória, da identidade e da autonomia do povo negro. Segundo Bell Hooks (1995, p. 47), “a resistência das mulheres negras sempre esteve ligada à sobrevivência — à vontade de viver plenamente, mesmo sob a sombra da dominação”. Essa perspectiva evidencia que a luta

feminina negra é também uma afirmação de vida, de liberdade e de continuidade ancestral.

Nessa perspectiva de oposição às explorações servis, muitos africanos viam nas revoltas uma maneira de contestar o poder dos escravistas e afirmar sua humanidade. Agiam de acordo com suas possibilidades e recursos, transformando cada gesto (fosse ele de contestação direta ou de combate pacífico) em uma forma legítima de reivindicar liberdade, dignidade e direitos. Nesse horizonte de enfrentamentos plurais, o revide pacífico emerge como um instrumento fundamental:

A resistência pacífica indireta não é abertamente opositora ao poder dominante, mas pode ser feita de pequenos atos de revide por parte dos povos oprimidos (...). Trata-se de uma forma indireta de resistência, pois o opositor não sabe claramente que está sendo enfrentado. Isso ocorre, geralmente, devido ao fato de o oprimido não possuir outras formas de lutar ou enfrentar diretamente o opositor com o uso de armas e técnicas. A segunda forma de resistência pacífica seria a direta, quando o opressor sabe que está sendo enfrentado, mas o oprimido não se utiliza de armas ou outros tipos de instrumentos similares de ataque (Feldman; Silvestre, 2020, p.32).

A conceituação proposta por Feldman e Silvestre (2020) evidencia a complexidade das práticas de sobrevivência adotadas por grupos subalternizados, sobretudo das mulheres negras no contexto escravocrata e pós-escravocrata. A resistência pacífica indireta compreende-se por de gestos cotidianos de recusa, omissões, pelos símbolos culturais e religiosos e até dissimulação ou sabotagem. Portanto, revela-se como uma estratégia fundamental para aqueles que, privados de meios materiais e legais de enfrentamento, encontravam na sutileza a única forma possível de oposição ao poder dominante.

Nesse aspecto, a insurgência silenciosa possuía características particulares: surgia tanto na casa-grande quanto nas senzalas e também expressa em atitudes discretas como a preservação de costumes africanos, práticas religiosas, cantos, danças, narrativas orais, partilha de alimentos e pequenos gestos de solidariedade entre cativos. Tais ações, embora simples, representavam recusa à dominação e reafirmavam a força coletiva diante da escravidão.

Além disso, se faz necessário compreender que o combate indireto, apresentado de forma íntegra, desmistifica a imagem europeizada que romantizou a relação entre senhores e escravizados, especialmente no que diz respeito à mulher negra. Longe de representar passividade ou cordialidade, essas relações eram marcadas por violência, coerção e desigualdade, mas também por estratégias de sobrevivência e preservação da própria existência em meio à opressão. Assim, o comportamento aparentemente submisso de muitas mulheres negras revelava, na verdade, uma forma silenciosa de resistência diante de um sistema que as desumanizava.

As mulheres negras eram expostas a diferentes formas de violência, inclusive sexual. Para se protegerem da fúria de seus senhores e evitar punições mais severas, muitas acabavam mantendo relações consideradas consensuais, e algumas tornavam-se concubinas, buscando garantir certos privilégios e, sobretudo, manter os filhos (geralmente frutos dessas relações) próximos de si. Essa dinâmica revela o quanto a submissão aparente podia ser, na verdade, uma estratégia de sobrevivência diante de um sistema brutal e desumano. Como afirmam Reis e Silva (1989, p. 8), “se os barões cedem e concedem, é para melhor controlar. Onde os escravos pedem e aceitam, é para melhor viver, algo mais que o mero sobreviver”.

As mulheres negras, ao longo do período escravocrata, não foram apenas espectadoras do processo histórico, mas agentes ativas na luta pela liberdade e pela preservação de sua humanidade. No cotidiano das senzalas e das casas-grandes, elas organizavam, arquitetavam e contribuía com novas táticas de fuga e de sobrevivência. Essas ações, ainda que muitas vezes silenciosas ou apagadas pelos registros oficiais, representavam um exercício constante de oposição diante das violências impostas pelo sistema colonial.

No caso das mulheres negras e suas lutas, é possível considerar que tais formas organizativas tiveram participação importante na organização de uma série de ações de resistência à escravidão empreendidas ao longo dos séculos em que perdurou o regime no Brasil — tanto nas ações cotidianas de confronto entre senhores e escravizados quanto nas fugas individuais e coletivas, nos assassinatos (justiçamentos) de escravocratas, nas revoltas rurais e urbanas lideradas por africanos e afro-brasileiros que marcaram a história do país e deram uma feição singular ao século XIX. Todas tiveram expressiva participação de mulheres em diferentes posições,

especialmente na circulação e articulação entre diversos grupos (Werneck, 2008, p. 80).

Essas formas de atuação demonstram que existiam outras modalidades de combate, as quais não se restringiam ao enfrentamento direto, mas também à capacidade de organização, solidariedade e liderança. A presença dessas mulheres na estrutura dos movimentos libertários revela uma consciência coletiva em torno da liberdade e da reconstrução da vida comunitária. Com suas ações, elas reafirmaram a força de um legado que ultrapassa o tempo da escravidão, ecoando até o presente como símbolo de luta, ancestralidade e permanência cultural.

A formalização/estruturação dos movimentos feministas e negros atuais são resultados dos grupos organizados em outrora que elucidaram as lutas das mulheres, de suas articulações contra o sistema escravocrata, das revoltas e suas estratégias de sobrevivência. As escravas exerciam papéis fundamentais nas fugas e insurreições. Para elas cabiam acolher e refugiar os escravos rebeldes, tornava-se também meio de comunicação entre grupos de homens revoltosos, nas ruas obtinham informações que contribuíssem de alguma forma para tais rebeliões.

Diante das reflexões teóricas apresentadas que abrangem os debates sobre memória, ancestralidade, práticas reivindicatórias e as múltiplas formas de atuação das mulheres negras no contexto afro-diaspórico torna-se possível aprofundar a leitura crítica da obra *Os Tambores de São Luís*. Os conceitos discutidos ao longo do capítulo anterior fornecem o arcabouço necessário para compreender como as práticas simbólicas, a solidariedade comunitária e os gestos cotidianos de enfrentamento se materializam na narrativa. Assim, na passagem para a análise literária, buscamos observar de que modo essas dimensões teóricas se inscrevem nas personagens, especialmente em Genoveva Pia, cuja trajetória evidencia formas sutis, porém contundentes, de contraposição e reconfiguração cultural. A partir desse diálogo entre teoria e literatura, a obra revela-se como um espaço privilegiado para examinar os modos pelos quais a mulher negra figura como guardiã de tradições, agente política e mediadora de memórias coletivas.

SILÊNCIOS INSURGENTES: a jornada de Genoveva Pia em Os Tambores de São Luís

Genoveva Pia é uma das figuras que mais se destacam no enredo, por sua força moral, coragem e consciência política diante das injustiças do sistema escravocrata. Representa a mulher negra que, mesmo marcada pelas violências da escravidão, transforma sua dor em instrumento de luta e solidariedade. Sua atuação ultrapassa o papel doméstico e religioso, assumindo um caráter libertador e insurgente, ao organizar fugas e proteger outros negros do cativeiro. Dessa forma, Genoveva encarna o símbolo da guardiã das tradições e da liberdade, tornando-se uma voz coletiva de luta e memória no romance *Os Tambores de São Luís*.

A composição da personagem configura-a como uma negra de idade avançada, tinha setenta anos, era muito magra, de baixa estatura, carismática, bondosa, religiosa e cordata. O tempo e os anos de cativeiro haviam-lhe tirado a visão de um olho, a beleza, a juventude e os dentes; ainda assim, permanecia bondosa, acolhedora e perspicaz. Em certa passagem, Damião a contempla. “sentada no banco, junto ao muro do quintal da Sé, mantinha o pescoço direito, sem encostar, muito magra, o rosto comprido, uma luz de bondade no olhar” (Montello, 2005, p. 198). No que se refere à militância, contudo, Genoveva revela-se corajosa, portadora de ideias reivindicatórias de igualdade e justiça — características que contrariam a imagem tradicional do combatente, geralmente associada ao homem viril, forte e insubordinado.

Era também muito religiosa, frequentava assiduamente a Casa das Minas, onde exercia a função noviche¹. No terreiro professava sua fé nos voduns (entidades religiosas da religião de matriz africana, chamada Tambor Mina). Em noite de tambor arrumava-se com roupas simples de cor branca, com colares e pulseiras de contas e búzios, e na cabeça usava um lenço que prendia os

¹ O termo “noviche é uma forma de tratamento entre as vodúnsis significando ‘minha irmã’, diferente de ‘nochê’, que é minha mãe” (Ferretti, 1996, p. 302).

cabelos ralos que já branqueavam, perfumava-se com colônia, esses acessórios expressavam suas origens e sua religiosidade:

Genoveva Pia começara a preparar-se para a grande noite [...], pusera o vestido branco, adornara-se com pulseiras e os cordões de búzios, secara bem o cabelo ralo, que enfeitara com uma bonita camélia. E à luz que descia do cadeeiro pendente na parede, pôde ver-se ao espelho, muito seca, muito magra, toda nos trinquês, pronta para dançar. **[No terreiro]** ela rodou sobre si mesma, sacudindo o colar de conta e as pulseiras de búzios, o lenço na cabeça, as pálpebras semicerradas, presa à vida circundante unicamente pela cadência do baticum frenético (Montello, 2005, p. 350354, grifo nosso).

A narrativa não fornece muitas informações sobre a juventude de Genoveva, nem sobre sua família. Como toda a história é contada a partir das memórias do negro Damião, a personagem é apresentada já em sua fase madura, principalmente por meio das recordações ligadas à diáspora e à experiência do navio negreiro. Ela esteve com o pai de Damião durante a travessia até chegarem ao Maranhão, onde ambos foram vendidos. Genoveva permaneceu em São Luís e, após conquistar a confiança de sua senhora, obteve permissão para vender doces. A parte dos lucros que recebia era destinada à compra de sua alforria. O esforço e a dedicação de Genoveva Pia para conquistar sua liberdade ficam evidentes no seguinte trecho do romance:

— Levei dez anos juntando o dinheirinho dos meus tabuleiros de doce para comprar minha liberdade. No fim dos dez anos minha branca não queria me sortar. Pra que tu quer liberdade Genoveva? Eu nem respondia. Então ela me disse que o dinheiro que eu tinha era pouco, precisava juntar mais... Pois num é que, dias depois minha sinhá caiu de cama pra morrer? Ela mandou chamar o homem do cartório e me deu minha liberdade, quase com a vela na mão, sem querer receber nada (Montello, 2005, p. 298).

O trabalho árduo marcou a trajetória de Genoveva Pia, e a liberdade formalmente conquistada lhe possibilitou recomeçar a vida com menos tormento diante dos infortúnios do cativo. No entanto, pode-se afirmar que a ação da sinhá em alforriar a negra foi um ato de reconhecimento, mesmo que tardio dos esforços e obediência de sua escrava. A economia guardada durante anos permitiu à alforriada comprar uma casa na Quinta do Matadouro, local que passou a dividir com outros libertos e que serviu de moradia para Damião, além de esconderijo para negros fugitivos.

A casa adquirida por Genoveva Pia na Quinta do Matadouro não cumpria apenas a função de moradia própria. Ela também se tornou um refúgio para negros fugitivos, oferecendo abrigo e proteção àqueles que buscavam escapar da escravidão. Ao oferecer abrigo àqueles que escapavam da escravidão, Genoveva não apenas protegia vidas, mas também afirmava uma postura de combatente ativa contra o sistema escravocrata. Esse gesto configura-se como uma luta simbólica, na qual sua atuação cotidiana, marcada pela solidariedade, coragem e engenhosidade representa a capacidade das mulheres negras de criar estratégias de emancipação e de desafiar as estruturas de opressão vigentes.

Esse perfil de combatente também se revela por meio de suas ideias igualitárias e reivindicatórias, acompanhadas de um apurado senso de justiça, características que lhe conferiram o título de “libertadora de negros”. Em suas ações de libertar negros cativos, Genoveva Pia contrariava diretamente o regime escravocrata, o que a expunha a perseguições e ameaças. Contudo, em sua singularidade, não se deixava intimidar e continuava sua luta silenciosa, como destaca a voz narrativa: “Assim que eu faço. Podem me bater, podem me prender, podem me ferrar com ferro de preto fugido, e eu não deixo de fazer o que estou fazendo, dando a mão pros outros negros” (Montello, 2005, p. 300).

O protagonismo de Genoveva Pia reconstrói, dentro da narrativa, uma imagem distinta daquela cristalizada no imaginário social — a da mulher submissa e passiva diante da escravidão e das imposições da sociedade patriarcal. Desse modo, o discurso da personagem atravessa e questiona as perspectivas ideológicas de seu tempo. Para Lindoso (2009), a figura da Genoveva Pia é percebida como um dos elementos de base na narrativa, pois desempenha um papel significativo no que diz respeito a participação feminina negra nos movimentos insurgentes.

É por meio da voz de Genoveva que ecoa o grito daqueles que precisam acreditar e lutar pela liberdade. É através de seu discurso ideológico que se delineia a luta da mulher negra, revelando a força simbólica de sua força emancipatória. Ela reconfigura seu espaço para ajudar negros cativos, e também reconhece que o sistema opressor é forte e que precisa agir com cautela. Assim, observamos o modelo de combate na personagem quando ela

por diversas vezes age cautelosamente sem atacar diretamente seus opositores.

De vez em quando, noite alta, a Genoveva Pia vinha avisar ao Damião, numa voz sussurrada, que precisava armar uma outra rede no seu quarto.

- Pode ser?

- E por que não?

E ele percebia, por trás da velha, na penumbra do corredor, de ar inquieto, e que lhe sorria, o vulto assustado de um negro (Montello, 2005, p. 210).

Neste trecho, observa-se que a insurreição de Genoveva Pia se configura de maneira silenciosa e pacífica, ainda que profundamente transformadora. Atenta à rigidez do regime escravocrata, ela mobiliza estratégias discretas para amparar negros cativos e fugitivos, atuando de forma a não deixar indícios que pudessem comprometê-la ou revelar sua atuação subversiva. A sua atuação é marcada pela astúcia e pela prudência, revelando a natureza de seus atos que se constrói na discrição e na solidariedade. Genoveva subverte o sistema de dentro, utilizando-se de gestos humanitários e de redes de apoio invisíveis aos olhos dos senhores e das autoridades. Assim, suas ações tornam-se um símbolo de inteligência política e coragem moral, demonstrando que a oposição nem sempre se faz pelo confronto direto, mas pela ação silenciosa que preserva vidas e desafia a opressão.

De acordo com Feldman e Silvestre (2020, p. 32) “mais que uma ideia de oposição binária, a resistência pode assumir formas tão sutis quanto efetivas para minar, questionar a cultura dominante e até mesmo ressignificar a cultura dominada”. Deste modo, as ações de Genoveva Pia tornaram-se protestos simbólicos, sem o uso da violência; ela fez de tarefas simples e corriqueiras instrumentos eficazes de sua luta. Como a solidariedade para com os outros negros era uma de suas principais formas de se colocar contra os senhores, pois recordava-se com desgosto do tempo de cativo, sentia-se lesada e cobrava da sociedade branca uma dívida pelos anos de exploração. Assim, Damião ouvia suas palavras ditas com vigor e firmeza:

— Não pense ocê que é só o cabo Machado que quer acabar com a Genoveva Pia. Não sinhô. Tem muito negreiro que quer ver o Diabo e não quer me ver. E eu sou a peste. Se eu morresse, eles davam uma festa. Mas eu não morro, eu vou tirando os pretos da unhas deles, pra botar no barco dos amigo e sortar longe daqui. Já perdi a conta dos

negros que já mandei embora. E toda vez que sorto mais um, fico de alma lavada (Montello, 2005, p. 298).

Genoveva articulava e executava as fugas, consciente de que apenas assim poderia retirar das mãos dos senhores brancos o poder exercido sobre homens e mulheres negras. Utilizava a renda obtida com a venda de doces para alugar os barcos que transportavam os fugitivos para outros lugares, uma estratégia engenhosa na qual os próprios brancos, ao comprarem os doces, financiavam sem saber a libertação daqueles que buscavam escapar da escravidão. Além disso, sua experiência cotidiana lhe permitia identificar o momento preciso para agir, organizando as fugas nas madrugadas ou durante as noites festivas do bumba-meuboi, quando o movimento e o barulho diluíam suspeitas como descrito neste trecho:

Ela, sim é que se desvelava, sempre de portas abertas aos que tentavam escapar à sanha de seus senhores, e era também ela que os mandava para longe, nos barcos atracados nas ribanceiras do Bacanga, dispersando-os mar a fora, para restituí-los à liberdade (Montello, 2005, p. 291).

A negra usava sua casa como local de refúgio para os escravos fugidos, os doentes, os abandonados, e também para negros alforriados que não tinham para aonde ir e nem sabiam como recomeçar a vida após serem libertos. São vários os episódios em que o lar desta mulher é referenciado como senzala, diferente daquelas que serviam como cativeiro, mas como lugar de socorro, de abrigo, de moradia. Ali por detrás da Casa das Minas via-se “antes de chegar à quinta do Matadouro, e estava defronte da casa baixa, de seis janelas sobre a rua, reboco escalavrado, uma porta de batente de pedra, e que se conhecia arredores como a senzala da Genoveva Pia” (Montello, 2005, p. 287).

Este momento representa o ponto culminante da luta silenciosa de Genoveva. Suas ações em acolher os necessitados, articular fugas e burlar discretamente o sistema escravocrata, configuram uma prática de enfrentamento que não se efetiva pelas armas, mas pela inteligência estratégica e pela firmeza ética. Ao retirar, sutilmente, a autoridade dos senhores e dos militares, Genoveva reafirma a potência histórica das mulheres negras em contextos de violência e dominação. Pois a experiência das mulheres negras demonstra formas próprias de organização e de luta, construídas no cotidiano e

fundamentadas na preservação da vida” (Gonzalez, 2020). Assim, seus gestos discretos tornam-se força concreta na desestabilização das estruturas que buscavam silenciá-la, como este descrito no recorte:

No entanto, para Genoveva Pia a noite era de trabalho. Refugiados na sua casa, dezesseis negros aguardavam que velha os livrasse do cativeiro, antes que rompesse o novo dia. Protegidos pelas sombras da noite, tinham chegado até ali cosendo-se às paredes. [...] Os demais tinham saído da casa de seus senhores, nos trajes comuns, com a camisa das calças, a pretexto de ir ver o boi dançar (Montello 2005, p. 348).

Nas páginas do romance, outras formas de contraposição pacífica são elucidadas, especialmente o revide indireto estabelecido por meio da cultura, dos costumes e da religião. Genoveva Pia e os demais negros buscavam preservar vínculos com suas tradições originárias, organizando-se em comunidades que rememoravam as estruturas sociais africanas. O grupo religioso do qual participavam funcionava como um espaço de reintegração da identidade, possibilitando a manutenção da memória ancestral, das práticas simbólicas e da conexão com a África e com seus antepassados. Essa dimensão cultural, marcada pela recriação de laços e pela atualização de símbolos, dialoga com o que Stuart Hall (2003) afirma sobre a identidade negra diaspórica: um processo contínuo de construção, profundamente atravessado pela memória, pela tradição e pela capacidade de reelaborar, no presente, os sentidos herdados do passado.

Nesse sentido, a vivência comunitária do grupo revela como esses sujeitos, mesmo submetidos à opressão, encontravam nos rituais e nos vínculos coletivos uma forma legítima de afirmação identitária. Segundo Werneck (2008, p. 06), “naquele momento, mulheres e homens negros contavam somente com as técnicas originadas nas visões de mundo e nas práticas culturais (religiosas), recriadas e adaptadas ao meio e às suas condições adversas”.

Portanto, a religião, com seus ritos, suas músicas, seus símbolos, suas rezas e seus benzimentos, carregam as tradições e os costumes originários da África, e por intermédio destes elementos, resgata seu valor identitário, inserindo-os nas estruturas das novas comunidades emergentes. Deste modo, o terreiro da Casa-Grande das Minas foi refúgio e lugar de reencontro com a ancestralidade. As personagens do romance mantinham forte ligação com a

religião Candomblé, como o caso de Genoveva Pia que assume a função de noviche (sacerdotisa ou filha-de-santo), e torna-se conexão direta com as divindades, zela pelo templo e pelos membros do grupo.

Os cultos favoreciam o encontro com outros negros cativos e libertos, a negra sentia que ali era sua segunda casa, ponto de revitalização de suas forças para o combate diário. “Era ali um negro entre negros, e tudo redor contribuía para aguçar-lhe no espírito a consciência da raça [...] em verdade, só eram livres ali, na Casa-Grande das Minas, enquanto ressoavam os tambores” (Montello 2005, p. 278-280, grifo nosso).

A vida comunitária é destacada no romance como ponto de referência e afirmação ao processo de escravidão, no grupo as tradições eram resgatadas, mantidas e repassadas entre gerações. Comumente “os africanos e seus descendentes buscaram adaptar suas práticas de alívio e cura às condições locais, o que faziam apoiados na memória de seus rituais e símbolos e no impulso gerado no contexto da luta por dignidade e liberdade” (Werneck, 2008, p. 06). Da mesma forma, Genoveva Pia ao longo de sua vida foi guardiã dessa herança, incumbiu-se de reaproximar Damião de suas origens, levando-o para o grupo da qual fazia parte para que ele estabelecesse laços de amizade com outras mulheres do terreiro.

A irmandade pode ser compreendida como um elo sagrado dentro e fora do terreiro, pois é essencial apoiar, ajudar e contribuir entre si para que sobrevivam às adversidades. A religião é apresentada aqui como uma forma de manutenção das tradições africana, pois a preservação da língua jeje é mantida por meio dos cantos, rezas e benzimentos realizados nos cultos. As danças e os rituais aos voduns também seguem as tradições africanas. Nesse sentido, o sincretismo religioso constituiu um dos meios mais eficazes de subsistência e de preservação cultural e religiosa ao longo dos séculos.

A Casa das Minas Jeje exerceu e exerce grande influência até hoje, pelo prestígio de suas vodúnsis ou filhas-de-santo e pela contribuição no modelo de organização da religião dos voduns [...] Na Casa das Minas os cânticos são em língua jeje e os caboclos não são cultuados. Da Casa de Nagô e de outros terreiros antigos é que derivam os demais terreiros de culto do Tambor de Mina no Maranhão, que seguem seu modelo de organização religiosa e ritual acompanhada, principalmente por dois tambores horizontais sobre cavaletes, denominados de abatas (Ferretti, 2006, p.02).

Segundo Ferretti (2006), a religião aqui é marcada como ponto de revitalização, da vivência coletividade que aproxima os irmãos de cor e marca profundamente a vida em comunidade. Era através da fé que ela se fortalecia para o combate; os cultos serviam-lhe como fonte de coragem, vitalidade; a devoção às entidades africanas tornou-a benevolente, generosa, cada vez mais consciente de sua missão de acolher e ajudar os negros doentes e fujões que a ela recorria. Fato evidenciado no diálogo entre ela e Damião:

Com meu vodum do meu lado, e com meu Deus lá em riba me oiando, ninguém muda Genoveva Pia. E eu não tou só, Damião. Outros pretos me ajudam. **Já faz mais de dez anos que saiu a lei dizendo que não vinha mais preto da África pro Brasil.** Mentira, meu fio. Ainda vem. Vem no fundo do barco, e é tudo metido de noite na cafua da Praia grande (Montello, 2005, p. 300, grifo nosso).

É perceptível na frase destacada que a negra tinha conhecimento sobre leis abolicionistas e não era alheia aos acontecimentos que marcavam o processo da escravidão. A “lei n. 581, de 4 de setembro de 1850, conhecida como Lei Eusébio de Queirós, estabeleceu medidas para a repressão do tráfico de africanos no Império” (Mamigonian, 2009, p. 277). Dessa forma, observa-se que Genoveva Pia é apresentada como uma mulher consciente de sua condição social e das contradições do sistema escravocrata. Sua fala revela não apenas o conhecimento das leis impostas pelos brancos, mas também a percepção crítica de que a abolição legal não representava o fim efetivo da escravidão.

Ao denunciar o tráfico clandestino de africanos, a personagem evidencia uma postura de contestação e lucidez diante das injustiças estruturais. Assim, foi construído no personagem de Genoveva Pia uma voz feminina negra que, munida de fé, sabedoria e senso político, desafia a falsa ideia de liberdade propagada pelo sistema, reafirmando a importância da consciência histórica e da luta coletiva na trajetória do povo negro.

Além de demonstrar consciência crítica, Genoveva Pia mantinha uma relação de amizade com Damião, assumindo, contudo, uma postura de tutora e guia, pois reconheceu nele as qualidades de um combatente dotado de grande potencial. Ela o incentivava a dar continuidade à luta pela libertação dos negros, vendo nele a possibilidade de perpetuar seu ideal de subversão e liberdade. E quando se fez necessário acolheu o rapaz em sua casa, apoiou, aconselhou, reprimiu seus maus comportamentos e o reaproximou das tradições religiosas

africanas. Também favoreceu os laços de amizade entre ele e as demais vodúnsis² da Casa das Minas. Mantinha, portanto, o intuito de aflorar nele a consciência de que o mesmo precisava reagir e se colocar no mesmo espaço social que os brancos.

— Os outros negros precisam de ti, Damião- insistia a velha,
— Quero te ver de cabeça levantada. Tu é filho de Julião, não te esquece disso...
— Vai lá pra casa. É casa de pobre, mas sempre cabe mais um. Te recebo como se recebe um filho. Não quero é te ver sujo, como estou te vendo agora. Tens de reagir, Damião. E trata de dar a mão aos outros negros, com a cabeça que Deus te deu (Montello, 2005, p. 263).

A experiência de combatente que a noviche adquiriu ao longo dos anos, permitiu-lhe saber que sua luta silenciosa era eficaz e que isso havia despertado a fúria dos senhores escravocratas e conseqüentemente dos militares, principalmente do cabo Machado. Os militares sentiam-se afrontados e “como consequência os homens usam a violência contra as mulheres para reparar a perda do seu sentido de poder e de masculinidade” (Hooks, 2014, p. 77). De tal maneira que, os castigos eram brutais e feriam a dignidade da mulher, em alguns diálogos com Damião ela menciona sobre a perseguição e maus tratos que os militares lhe causaram:

— A judiaria que fizeram com ocê fizeram com esta preta véia. Me levaram pro São João, como levaram ocê. Também me raparam a cabeça. Mas não pararam aí. Me tiraram a sobancelha e me bateram. Como se bate em menino. Estas mãos ficaram arrebetadas de tanto bolo. Levei mais de mês sem poder pegar numa cuié pra mexer os meus doce (Montello, 2005, p. 297).

A citação evidencia a brutalidade do sistema escravocrata e a violência física e simbólica exercida contra os corpos negros, sobretudo das mulheres. O relato de Genoveva Pia, ao rememorar os castigos sofridos, funciona como uma denúncia das marcas deixadas pela escravidão — marcas que ultrapassam o corpo e atingem a dignidade e a subjetividade. A expressão “me raparam a cabeça” carrega forte carga simbólica: o ato de raspar o cabelo, além da humilhação pública, representa a tentativa de apagar a identidade e a ancestralidade, uma vez que, nas culturas africanas, o cabelo é signo de pertencimento e espiritualidade.

² Sacerdotisas do culto jeje (candomblé), também chamadas de filhas-de-santo (Ferreti, 2006).

O cabo Machado, era militar de renome, sentia-se insultado pela insubordinação da negra, além disso, os poderosos queriam uma solução, queixavam-se dos danos materiais que a negra lhes causava. Ele acreditava que a morte de Genoveva seria um exemplo para os demais que desafiavam a autoridade da elite branca, também mostraria seu prestígio como agente da segurança ludovicense. Ciente das mudanças sociais, sabia que não podia condená-la a morte sem que houvesse provas concretas das infrações das leis. Isso provocaria comoção social e revolta tantos dos abolicionistas que já engendravam suas ideias ganhando apoio de figuras importantes da capital, quanto dos negros.

O plano de vingança foi sendo delineado à medida que a doceira, movida pela coragem e pela determinação, enfrentava o sistema opressor, elaborando e conduzindo com astúcia as operações de resgate e fuga dos cativos. Contudo, em uma das noites em que auxiliava os negros a escaparem da escravidão, a libertadora dos negros foi descoberta e capturada, sucumbindo à brutalidade do regime: foi impiedosamente chicoteada até a morte em plena via pública, tornando-se símbolo de subversão e sacrifício. O desfecho de Genoveva Pia apresenta-se da seguinte forma:

— É naquele barco que ocês vão— anunciou a velha. E foi nesse momento que, de improviso, como se aflorassem de emboscada, surgiram os guardas do Cabo Machado, com á frente empunhando uma chibatada. Dir-se-ia que estavam ocultos nas moitas ou por trás das árvores. Eram muitos, talvez uns trinta, cada qual com a sua pistola e o seu chicote, aproximando-se dos negros. Genoveva Pia para como siderada, e foi a primeira a receber em cheio, por cima da cabeça, uma lapada doida que a tonteou.

Embora já não pudesse ver mais o cabo Machado, porque a ponta da taca lhe alcançara exatamente o olho que enxergavam a velha ainda lhe reconhecia a voz irada e todo o seu corpo magro se contorcia, afeição de uma juçareira no vendaval, enquanto as lapadas cegas se repetiam. O sangue já lhe escorria do rosto e dos braços, manchando-lhe a alvura do vestido, e Genoveva Pia não gemia nem reclamava. Era como se um vodum vingativo a açoitasse, e ela se curvava sobre si mesma, aceitando o novo transe sem protesto, com a consciência de que a vida se esvaía na dança doida do chicote que a castigava (Montello, 2005, p.359-360).

O assassinato trágico e impiedoso deixa evidente a violência brutal com que as mulheres e negros eram tratados. Segundo Hooks, (2014, p. 23). “O tratamento brutal das mulheres negras escravizadas pelos homens brancos expôs a profundidade do ódio masculino às mulheres e ao corpo das mulheres.”

Isso é perceptível no trecho em que o grupo dos negros foi surpreendido pelos militares, o cabo Machado dirigiu-se em direção a negra, sem dá-lhe oportunidade de defesa, chicoteando-a covardemente até a morte em frente à igreja do Desterro, sob os olhares assustados dos negros que presenciavam a cena às escondidas.

Enquanto recebia as chibatadas que lhe tornava completamente cega e dilacerava seu corpo, a negra não expressou arrependimento ou medo. E num plano de misticidade ela entrega-se como oferenda a seu vodum³. A resignação com que a vodúnsi sentia o açoitamento num transe vingativo do seu vodum marca a ligação profunda com a religião de matriz africana, a consciência de que cumpriu a missão. Também destaca a coragem e a força feminina no combate a escravidão, tantas outras mulheres tiveram o mesmo percurso e fim trágico que a personagem, tornando-se mártir na luta pela liberdade.

Sem dúvida ela representou as mulheres de seu tempo, tanto na coragem quanto nas atitudes. A forte mulher que não aceitava a condição inferior e desumana que era imposta a todos os negros, insurgiu de forma passiva e vigorosamente a toda forma de exploração, injúrias, humilhações, castigos, preconceitos e angustias da vida em cativeiro e lutou pela liberdade. Genoveva Pia é uma personagem importante e enriquece a obra *Os Tambores de São Luís*.

Considerações finais

A análise da trajetória de Genoveva Pia, na obra *Os Tambores de São Luís*, evidencia a centralidade das mulheres negras nos processos de insurreições, preservação cultural e enfrentamento ao sistema escravocrata no Maranhão oitocentista. A personagem, construída por Josué Montello a partir de uma perspectiva que entrelaça memória, narrativa e história, simboliza um modo de subverter que não se limita ao embate direto, mas se materializa em práticas silenciosas, estratégicas e profundamente políticas. A noção de *silêncios*

³ Vodum, ou vodu, palavra da língua fon que significa espírito ou deus, foi dada ao conjunto de crenças e ritos de origem africana, estreitamente associada a práticas católicas e constitui a religião camponesa da república do Haiti (Ferreti, 2006, p. 02).

insurgentes, elaborada neste estudo como categoria analítica, revela a potência dos gestos cotidianos que escapam aos registros oficiais, mas produzem fissuras decisivas no regime de dominação.

Genoveva Pia materializa esse modo de subversão ao articular, simultaneamente, ações de acolhimento, proteção e organização de fugas, bem como ao preservar saberes ancestrais por meio de sua atuação na Casa-Grande das Minas. Sua prática religiosa, longe de ser mero adorno cultural, constitui um instrumento de fortalecimento identitário que conecta a comunidade negra a sua origem africana e reafirma a força dos vínculos coletivos como mecanismo de sobrevivência. A Casa das Minas, enquanto território simbólico e espaço de sociabilidade, torna-se um refúgio espiritual e político, onde a memória ancestral é atualizada a cada ritual, gesto e canto, esses são elementos que Montello reinscreve na narrativa como matrizes profundas formas de contraposição.

Ao mesmo tempo, suas atitudes demonstram que a luta não se realiza apenas por meio do confronto aberto, mas também através de gestos sutis, como esconder fugitivos, compartilhar alimentos, zelar pela comunidade e organizar estratégias de fuga utilizando os recursos que possuía, inclusive o próprio ofício de doceira. Tais práticas revelam a complexidade das formas de oposição no período escravista e expõem como as mulheres, situadas em espaços considerados marginais, operavam como mediadoras, articuladoras e guardiãs de redes libertárias. Nesse sentido, Genoveva se distancia dos estereótipos de subalternidade atribuídos historicamente às mulheres negras, assumindo, ao contrário, uma postura ativa, consciente e politicamente engajada.

Sua morte brutal, comandada pelo cabo Machado, não apenas denuncia a violência estrutural que sustentava o escravismo, mas também reafirma a força simbólica de sua trajetória. Mesmo diante da agressão fatal, Genoveva permanece ativa, consciente de sua missão e vinculada espiritualmente ao seu vodum, gesto que traduz a intensidade ritual e que transforma sua morte em ato de fé e doação. Tornando-a uma mártir dos negros, alguém que enfrentou, com coragem e dignidade, os mecanismos de opressão.

Assim, ao iluminar a história de Genoveva Pia, este estudo reafirma que a insurgência das mulheres negras ultrapassa a temporalidade histórica e

permanece como legado, memória e força ancestral. Sua atuação simbólica, política e espiritual revela que a liberdade, para os sujeitos negros, foi construída por múltiplas mãos, em movimentos que unem silêncio e subversão, fé e estratégia, comunidade e coragem. Desse modo, a personagem não apenas enriquece a tessitura literária de *Os Tambores de São Luís*, mas também oferece ao presente uma chave para compreender as formas de resistência negra como pilares fundamentais da história brasileira e da permanência cultural afrodescendente.

Referências

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006

FERRETTI, Sergio Figueiredo. **A terra dos voduns**. Repositório de publicações científicas da universidade federal do maranhão. São Luís: UFMA, 2006 p 1-6. Disponível em <http://gurupi.ufma.br/jspui/handle/1/300>. Acesso em: 28 de junho de 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: Ensaios, Intervenções e Diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**. Identidades e Mediações Culturais. Belo Horizonte/Brasília: Ed.UFMG/ UNESCO, 2003.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher? Mulheres negras e feminismo**. 1. ed. 1981. Tradução livre para a Plataforma Gueto. Rio de Janeiro, jan. 2014.

HOOKS, Bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Edições Elefante, 1995.

MAMIGONIAN, Beatriz. **A proibição do tráfico atlântico e a manutenção da escravidão**. In: Keila Grinberg e Ricardo Salles (Org). O Brasil Imperial 1808-1830. Vol. 1. RJ, Civilização Brasileira, 2009, p. 207-233.

LINDOSO, G. C. P. Vodúnsi e doceira Genoveva Pia. In: MARANHÃO, S. E. C. (Org.). **Leituras críticas de romances de Josué Montello**: ensaios reunidos. São Luís: Edições SECMA, 2009. p 38-45.

MONTELLO, Josué. **Os Tambores de São Luís**: romance. 12. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito**: a resistência negra no Brasil escravista. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

RICOEUR, Paul. ***A memória, a história, o esquecimento***. Tradução de Alain François. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

WERNECK, Jurema (Orgs). ***Mulheres Negras: um Olhar sobre as Lutas Sociais e as Políticas Públicas no Brasil***. Rio de Janeiro, Crioula, 2008. p. 76-85.

CAPÍTULO 02

O PROBLEMA AMOR NA VIDA DE PROSTITUIÇÃO: representação, estigmas e problematização da vida sexual em Lucia McCartney (1967)

Joyce Rocha Moreira¹; Francinaldo Pereira da Silva¹

¹Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA)

² Professor substituto na Universidade Estadual do Maranhão, campus Pedreiras. Membro do grupo de estudo em Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura - LECULT. Mestre em Letras/Literatura pela Universidade Federal do Maranhão.
E-mail: francinaldopereiradasilva90@gmail.com

RESUMO

Fundamentada nos estudos sobre a representação das prostitutas na literatura, o presente trabalho tem como corpus de estudo os contos *Lucia McCartney* e *O encontro e o confronto* presente na obra *Lúcia McCartney*, publicada em 1967 pelo autor contemporâneo José Rubem Fonseca. Propomos essa análise com o intuito de entender a construção da identidade dos personagens, comparando aspectos entre realidade e ficção, devido às constantes continuidades dos paradigmas/estigmas enfrentados por esses seres marginalizados. Utilizando métodos qualitativos, a pesquisa, de caráter bibliográfica, foi desenvolvida a partir de um componente central: o desempenho da identidade dos personagens literários a partir de uma visão dinâmica de seus corpos, profissões ou classes sociais. Fundamentada nos postulados de Margareth Rago (1991) e os estudos de Goffman (1988) sobre os estigmas. Conhecida como uma das profissões mais antigas do mundo, a prostituição é caracterizada pela venda de favores sexuais, se tratando de um fator social que ainda sofre diversos apontamentos. Assim, pretende-se investigar como se estabelecem as formas de vida das personagens prostitutas, e a partir de quais acontecimentos que elas executam performances que rompem com os imaginários que a constituem enquanto seres estigmatizados. Em especial, os acontecimentos em relação a afetividade entre prostituta e cliente, levando em consideração os pontos positivos e negativos desse vínculo. Essa idealização errônea sobre essa classe social se perpetuou durante décadas justamente pela representação utilizada nas artes, devido a essa linha, Rubem Fonseca utiliza o conto *Lúcia McCartney* como uma forma de reverter esse estigma, e mostrar um lado humano e real.

Palavras-chave: Prostituição. Estigma. Amor. Representação. Problematização.

Introdução

O surgimento da literatura contemporânea de Rubem Fonseca foi um grande fator de impacto social desde a década de 70, uma vez que suas temáticas abordaram questões sociais polêmicas, que na época eram intituladas como tabus. À medida que as obras eram lançadas, o autor progredia, passava-se a notar melhor os aspectos da realidade cotidiana dentro de uma linguagem clara e objetiva, gerando impacto nos primeiros leitores, esse realismo brutal da condição humana não só era um elemento importante, mas sim, uma característica sólida da escrita de Rubem Fonseca.

A pesquisa intitulada “O PROBLEMA AMOR NA VIDA DE PROSTITUIÇÃO: representação, estigmas e problematização da vida sexual em *Lucia McCartney* (1967)” deu-se origem a partir de uma ânsia de busca pelo reconhecimento de analisar como a obra literária interfere na visibilidade/reconhecimento da prostituta como mulher socialmente habitual e sem restrições culturais, religiosas, sentimentais e familiares.

Com o intuito de entender a construção da identidade dos personagens, comparando aspectos entre realidade e ficção, uma questão categórica na atualidade, devido às constantes discontinuidades dos paradigmas/estigmas e quanto às recentes indagações sobre a vida social dos seres humanos. Utilizando métodos qualitativos, a pesquisa bibliográfica foi desenvolvida a partir de um componente central nos textos: o desempenho da identidade dos personagens literários a partir de uma visão dinâmica de seus corpos, profissões ou classes sociais.

Sendo um objeto muito privilegiado por diversos estudiosos, a literatura tem papel central neste trabalho, isso porque, além de analisar possibilidades inéditas dentro da linguagem, a literatura trata-se de um grande instrumento no âmbito social. Desse modo, como uma forma de aprimorar o conhecimento das representações do ser humano dentro dos textos literários, desenvolvendo a autonomia do pensamento crítico, utilizamos esse trabalho como uma ferramenta de visibilidade para as prostitutas.

Encerrando-o por meio das concepções dos estigmas dentro do ramo da prostituição, dadas por Paulo Ceccareli (2008) e Erving Goffman (2007), e as convicções de Margareth Rago (1991) a respeito inicialização dessa profissão dentro dos meios sociais.

Encerramos as seções com uma análise dos contos *Lucia McCartney* e *O encontro e o confronto*, pertencentes a obra Lucia McCartney (1967) do escritor Rubem Fonseca, onde busca evidenciar as particularidades da profissão, especialmente as relações interpessoais entre prostituta e família, profissional e cliente e o vínculo afetivo dentro da profissão.

O próprio universo da escrita, o desempenho do papel da prostituição em romances, contos e poemas, constroem as mais variadas faces da própria figura feminina dentro da profissão. Essas particularidades buscam financiar uma perspectiva de realidade na narrativa, e identificar a visão planetária que rompe com os modelos socioculturais e literários, onde traçaremos uma trajetória das etapas/fases da profissão do prazer.

Corpo e sexualidade, maneiras de manipulação/ comercialização

Ao olharmos para o passado, podemos notar os costumes e as crenças dos nossos antecedentes, a maneira como eles lidavam com seus próprios corpos e com questões sexuais. A sexualidade sempre esteve presente na vida dos seres humanos desde o princípio dos tempos. Mesmo que não seja sempre idealizada da maneira em que é vista atualmente, Maria do Carmo de Andrade afirma que:

[...] durante muito tempo, a percepção quanto ao desejo sexual, esteve vinculada ao conceito de instinto, entendida como um mecanismo inato, tendo como objeto básico a manutenção da espécie. Um mecanismo evolutivo, adaptativo e vinculado ao ato biológico da reprodução (ANDRADE, 2007, p.134).

Juntamente com esse ato biológico, paradoxalmente, introduziu-se na sociedade a repressão sexual. Inicialmente inserida por diversos aspectos, e subsequentemente desencadeada pela religião do catolicismo, que desde o princípio se dispõe a colocar o sacramento do matrimônio como um dos mais

pertinentes de sua doutrina como uma maneira de controle social, disseminando correntes de verdades e valores.

Nesse aspecto, a referência ao corpo está relacionada a uma maneira de aquisição cultural e uma das mais variadas dimensões de tendências de vida dos cidadãos. As maneiras de manipulação do corpo correspondem a essa e várias outras escolhas realizadas no decorrer da vida do indivíduo, isso contribuirá para sua formação sexual e a inserção em grupos sociais, culturais e religiosos.

O culto ao corpo constitui-se numa forma de consumo cultural, atendendo às necessidades mercadológicas da cultura de consumo e, simultaneamente, permitindo ao corpo ser o instrumento pelo qual o indivíduo transmite um estilo por ele construído, mediado, principalmente, pela mídia. (CASTRO, 2003, p. 06).

Contudo, vale esclarecer que esse processo não é livre de pressões e limites impostos socialmente. A mídia tem um papel importantíssimo nessa formação de caráter social, quanto a função do corpo, pois, ela impõe os padrões e normas a serem seguidos. O corpo torna-se uma objetivação de gostos, e as aparências quase sempre são um dos primeiros aspectos a serem notados quando se trata de atração sexual. A comercialização do corpo é uma característica bem específica quando trata-se de prostituição, no Brasil, essa auto comercialização não consta como crime, entretanto, essa atividade lícita ainda se sobrepõe de um ponto de vista negativo. Com o avanço desse ramo, outros países reverteram paradigmas e resolveram descriminalizar essa transação de favores sexuais, conforme explica Paulo Roberto Ceccarelli (2008):

Nos últimos anos, a grande maioria dos países ocidentais adotou medidas destinadas a descriminalizar a prostituição. Alguns países europeus, como Alemanha, Países Baixos, Dinamarca e Noruega legalizaram a prostituição; em outros, como no Reino Unido, é tolerada. Em Portugal, a prostituição não é ilegal, desde que não haja incentivo para essa atividade. Na França, não é legal nem proibida, embora o proxenetismo seja uma infração (CECCARELLI 2008, p.4).

Nessa venda é obrigatório, consentido ininterruptamente, uma submissão sem pausas e exigências, onde a prostituta não pode rejeitar um cliente, além do fato de sempre estar disposta a satisfazê-lo sem se importar com atributos físicos. Diante disso, podemos notar como esse mercado trata-se de algo

complexo e intrínseco, onde em muitas das vezes essa venda corporal de maneira excessiva pode vir a ofertar diversas nuances. Portanto, essa forma de manipulação deve ser observada com mais cautela no ramo da prostituição sob qualquer hipótese, pois, o corpo é o instrumento primordial com o qual ela irá executar sua profissão.

Estigmas, prostituição e sociedade

Antes de adentrarmos mais a fundo sobre a relação de prostituição e sociedade, é preciso entendermos como ela se sucedeu, e quais aspectos foram necessários para o surgimento da prostituição. Durante toda a história da humanidade, a prática da prostituição sempre foi algo variável segundo os critérios de moral e éticas vigentes da época.

Após o catolicismo implementar a reforma religiosa do puritanismo, como uma forma de controle moral, a prostituição passou a ser algo profano, e tornou-se então algo clandestino. Mas esse cenário mudou, conforme Paulo Ceccarelli (2008):

A Revolução Industrial trouxe um elemento significativo à prostituição, pois as mulheres tiveram de enfrentar condições desiguais no trabalho em relações aos homens. Prostituir-se em troca de favores, de melhores condições de vida, revelou-se uma opção. (CECCARELLI, 2008, p.04).

Esse elemento foi essencial para que houvesse mudanças no papel social feminino, que até então era visto como uma simples tarefa doméstica. As mulheres, via de regra, serviam para realizar os afazeres de casa e cuidar dos filhos, não podendo ousar de responder por si própria, pois era completamente dominada por seu marido.

Por volta de meados do séc. XVII, o papel da mulher na sociedade ainda era algo restringido. Reprimida e prisioneira, muitas mulheres continuavam a se contentar apenas com as funções domésticas. Por outro lado, havia algumas que por não possuírem condições econômicas, buscavam maneiras de suprir a renda familiar, como vendedoras ambulantes de frutas, legumes e desejos sexuais. Surgia-se então, um novo estilo de vida, na qual a sexualidade sempre teve papel fundamental na vida cotidiana, como afirma Margareth Rago (1991):

Antes da industrialização as senhoras esposas de fazendeiros não circulavam pela rua, não saíam de casa nem para fazer compra, só circulavam pelas ruas as mulheres pobres, vendedoras de comida, de legumes e a noite as prostitutas que “perambulando pelos becos e vielas, de ínfima classe (...) a existência de uma certa movimentação noturna, quando as meretrizes pobres iam vender os seus encantos, únicos recursos de que dispunham. (RAGO, 1991, p. 67).

Com o passar dos anos, a prostituição foi-se ramificando pelas grandes cidades, e os números dos indivíduos pertencentes a essa classe foram ficando cada vez mais numerosos. Visto desde o princípio como um problema social, foi-se atribuído a esse campo de atuação a definição de algo negativo, já que essas mulheres agora estariam a frequentar espaços que até então eram destinados apenas aos homens.

Fenômeno tipicamente urbano (...) o crescimento da prostituição passava ser vivenciado como um problema público- lado negativo do progresso- e era transformado em poderoso fantasma de contenção às mulheres que pressionavam para ingressar na esfera da vida pública. Os tempos tinham efetivamente mudado. Não parecia fácil aceitar a convivência feminina em espaços tidos como essencialmente masculinos. (RAGO, 1991, p. 49).

Por outro lado, quando a “libertinagem”⁴ começou a adentrar nas esferas sociais, movimentando o sistema econômico e comercial, começaram a surgir a necessidade de novas franquias de bares, cabarets, lojas de artigos femininos e etc., pois o público alvo eram destinados a todas as classes sociais. Portanto, a partir dessa movimentação do comércio:

Várias microinstituições haviam nascido para sustentar a prostituição: cafésconcertos, “cabarets”, pensões, espaços onde as “mulheres públicas” se exibiam, procuravam seus fregueses, articulavam-se com os seus cafetões. (...) muitas vezes o grupo de homens procurava o café-concerto apenas para presenciar o show de dança do ventre ou o ‘nu-artístico’ que lá se apresentava, e não necessariamente buscava a companhia de uma prostituta (RAGO, 1991, p. 119).

Com base nesse cenário, as prostitutas passaram a obter mais visibilidade. Socialmente a sexualidade estava em alta, elas estavam em todos os lugares,

⁴ A libertinagem é quando uma pessoa se entrega inconsideradamente aos prazeres sexuais.

mas nem tudo se resumia apenas ao sexo, mas, também, a figura sensual na qual elas dispunham.

Os *cabarets*, cafés-concertos e outras instituições passaram a apresentar as mesmas funções de um museu, pois os homens não frequentavam esses ambientes apenas para a procura de sexo ou companhia, mas, sim, para admirar a sensualidade presente nas danças e apresentações artísticas da prostituição.

Embora seja considerada uma das “profissões mais antigas do mundo”, a prostituição idealizada como uma opção fácil, traz consigo alguns elementos que a transformam em um fenômeno hermético. Inserida em uma sociedade formada por relações sociais contraditórias, a prostituição é vista como um contexto de produção de desigualdades, derivadas dos embates grupais, cujas utilidades não abrangem à todos dos envolvidos.

Desse modo, originam-se os estigmas, cujo a definição conforme Erving Goffman (1988, p.5) derivam-se dos “[...] gregos, que tinham bastante conhecimento de recursos visuais, criaram o termo estigma para se referirem a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o status moral de quem os apresentava”.

Logo, conseqüentemente, é notável a atribuição de diversos estigmas ligados ao ramo da prostituição. As roupas vulgares e sensuais, são um bom exemplo, visto que as prostitutas utilizam desse instrumento para chamar a atenção dos clientes no período de trabalho. Isso tudo com o intuito de satisfazer fantasias sexuais, muitas vezes obscuras, ao qual o indivíduo recorre apenas ao ramo da prostituição, podendo assim libertar seu verdadeiro eu sem ser julgado.

Se, por um lado, a prostituição traz a marca de um estigma relacionado a comportamentos e práticas sexuais marginais, por outro lado, é justamente dessa marginalidade que ela tira sua força. O território de prazeres ilegítimos, que conta com a cumplicidade entre aqueles que o frequentam, permite ao homem viver fantasias sexuais inconfessáveis, sem se sentir ameaçado em sua identidade social (CECCARELLI, 2008. p. 09).

Entretanto, essa face oculta não se limita apenas aos clientes. O aspecto social de que a prostituta busca esconder sua profissão no cotidiano deriva da ideia de que as pessoas não precisam saber de seu estigma, gerando uma dupla personalidade onde nem mesmo os indivíduos nos quais buscavam a sua companhia ousariam questionar, como retrata Goffman (1988, p.27):

Embora despreze a respeitabilidade, a prostituta, particularmente a call girl, é altamente sensível à sociedade bem-educada e procura refugiar-se, em suas horas vagas, no seio de artistas, escritores, atores e pseudo-intelectuais boêmios, onde é aceita como uma personalidade não convencional, sem ser uma curiosidade.

Assim sendo, por esse e outros motivos, a prostituição continua sendo um tabu social, pois, são justamente esses estigmas que vão ser evidentes para a diferenciação de um indivíduo tipicamente “normal” e “anormal”.

Conforme Goffman (1988, p. 06): “um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem horroroso nem desonroso”. E o silêncio que permeia esses tabus desenvolve uma obrigatoriedade de se falar sobre eles, pois somente assim terão um lugar conveniente na sociedade (lugar de discussão para buscar de melhorias para a vida das pessoas que pertencem a este grupo social), com mais compreensão e respeito sobre a escolha de vida do outro.

As multifaces da prostituição nos contos *Lúcia McCartney* e *O Encontro e o Confronto* do autor Rubem Fonseca

Considerado um dos grandes precursores das obras de ficção brasileira, Rubem Fonseca se destaca em meio a tantos outros por seu talento em apresentar através de seus contos, um realismo brutal, ao qual presenciou quando trabalhava de policial nas ruas do Rio de Janeiro. O crime, a marginalidade e a forma selvagem da vivência humana, serviram de inspiração para ilustres personagens de suas obras. *Lúcia McCartney* (1967) foi a terceira coletânea de contos escrita por Rubem, e conseqüentemente foi quem levou sua literatura ao alto grau de reconhecimento.

Essa coletânea repleta de contos enigmáticos, com personagens protagonistas que na realidade habitam na margem da sociedade, podemos destacar os contos *Lúcia McCartney* (conto 1) e *O encontro e o confronto* (conto 2) onde Rubem expõe duas faces distintas da prostituição. As duas facetas da profissão do prazer são apresentadas de forma divergente, onde o autor evidencia a forma de tratamento, a relação entre prostituta e cliente e o amor na

prostituição de maneira dessemelhante. Deixando o leitor levantar suas hipóteses sobre o intuito dessa ação.

Em *Lúcia McCartney*, Rubem Fonseca busca através de uma narração em primeira pessoa, envolver o leitor e convida-lo a participar e conhecer mais o mundo da prostituição através da personagem e prostituta Lúcia. A protagonista, dona de uma vida boêmia e agitada, no auge da sua juventude, entra para o ramo da prostituição inicialmente como um ramo econômico, sempre deixando evidente o estigma de “sigilo da profissão” dado por Goffman (1988), em quase todo o enredo, como demonstra o trecho a seguir:

[...] O Renê me telefona pra fazer um programa de noite. Eu digo que está bem. Tomo nota do endereço. Na praia está toda a turma. Combinam ir pro Zum Zum. Eu digo que talvez vá. Se o meu programa acabar cedo eu vou. Mas eu não digo nada do meu programa pra eles. Eles estão por fora. **Dois já dormiram comigo, mas só dois.** A gente vai pra boate, dança, bebe e depois eu venho pra casa. É mais camaradagem que outra coisa. A gente brinca, se diverte e pronto. (FONSECA, 1967, p. 11 - grifo nosso),

Em meio a diversão com os amigos em uma praia qualquer do Rio de Janeiro, o ofício lhe chama, Lúcia sem pensar duas vezes aceita a proposta de seu cafetão⁵. A personagem mantém em segredo os aspectos relacionados a sua profissão, uma vez que, muitas prostitutas utilizam desse paradigma da prostituição como algo “discreto” para fugir dos preconceitos e julgamentos dos ciclos sociais aos quais pertencem quando estão fora da profissão. Foram justamente esses julgamentos que fizeram com que o autor atribuisse a conjunção “mas” a expressão em “Dois já dormiram comigo, **mas** só dois” com o intuito de convencer o leitor que mesmo pertencendo a prostituição, Lucia impunha limites em seus relacionamentos. Esse pré-julgamento está conceituado por Goffman (1988, p.18) “assim, surge no estigmatizado a sensação de não saber aquilo que os outros estão “realmente” pensando dele”, foi justamente esse questionamento que se fez necessário no esclarecimento de Lucia.

⁵ É quem administra um sistema de prostituição, lucrando com o controle de serviços sexuais ofertados por prostitutas ou gigolôs.

Esses apontamentos e julgamentos tornam-se explícitos no decorrer da narrativa, quando Lúcia resolve passar um tempo com seu tio e sua tia. Os diálogos são objetivos, e dão a ideia de pessoas conservadoras que defendem a valorização e a conservação dos princípios morais, como determina o trecho a seguir:

MINHA TIA: A filha está grávida e eles querem esconder, pensando que os outros são imbecis!
MEU TIO: Coitados! A filha única!
MINHA TIA: Coitados!? Só não viu o que ia acontecer quem não quis. Aquela **sirigaita** não podia acabar de outro jeito! [...]
CANTORA: Larali, lalalá etc.
MINHA TIA: Larali, lalalá mas foi presa pela polícia tomando as tais bolinhas!
MEU TIO: Fulana?!
MINHA TIA: Fulana sim senhor! Você não sabe nada! Gastaram uma fortuna para abafar o escândalo! (FONSECA, 1967, p. 22 - grifo nosso).

O termo “sirigaita” utilizado nessa conversação, induz a um contexto semelhante ao qual Lúcia se enquadra, uma vez que, seu significado popularmente tem por característica uma mulher sensual e oferecida, tornando-se um termo pejorativo comparado ao ramo da prostituição. Esses comentários preconceituosos faz com que Lúcia sinta ainda mais desgosto pela situação em que se encontra, sem possuir outros familiares, a protagonista submete-se a continuar pertencendo a esse cenário dia após dia, de forma infeliz. Como pode-se observar no trecho a seguir:

Hoje é o sétimo dia do meu desterro. Sou a mulher mais infeliz do mundo. Não tenho pai nem mãe. **(Mas até acho bom eles terem morrido, para não ficarem iguais aos meus tios.** Pai e mãe não fazem falta. Irmão faz, foi por isso que eu arranjei a Isa pra irmã, ela é um pouquinho burra e chata, mas é minha irmã, não no sangue, no coração.) (FONSECA, 1967, p. 22 - grifo nosso).

O modo de vivência em que Lúcia se depara, faz com que, de forma sarcástica, a protagonista revele um emblema familiar complexo. Mesmo sabendo que o socialmente o papel da família serve como um núcleo de apoio e amparo, Lúcia retrata a morte dos pais como algo bom, visto que, se estivessem vivos possuiriam o mesmo pensamento centrado e conservador de seus tios, possivelmente não aceitando a profissão ao qual ela pertence. Esse afastamento familiar é conceituado por Goffman (1988, p.15): “o indivíduo estigmatizado pode

descobrir que se sente inseguro em relação à maneira como os normais o identificarão e o receberão.” Portanto, como uma forma de recluir esse sofrimento, Lúcia se afasta das pessoas consideradas “normais”, e dá-se por base familiar a prostituta Isa, ao qual compartilha tudo de sua vida.

Esse isolamento entre prostituta e família não ocorre no conto *O encontro e o confronto*, onde a prostituta Renata faz questão de expor assuntos familiares íntimos a Roberto, seu cliente. A personagem retrata de forma amorosa a família a que pertence, através de fotografias que sempre carrega consigo, Renata apresenta os familiares ao cliente que acabara de conhecer.

[...] “Esta aqui é a senhora minha mãe.” Outra fotografia três por quatro. Uma mulher gorda; um pescoço imensamente grosso. “E este é o meu finado pai.” Uma fotografia maior. Seis por nove. Um homem calvo, de rosto fino, e três meninas. O homem está acororado, de perfil, duas meninas estão brincando com uma boneca e a terceira está olhando para a câmera. “Esta aqui sou eu”, diz Renata apontando para a menina que não está brincando. (FONSECA, 1967, p. 60).

Tratando-se de um fato bastante curioso, que por muitas vezes foge da realidade do ramo da prostituição, a narrativa apresenta diversos mecanismos de particularidades que causam estranheza, deixando evidente se tratar de um texto ficcional. É a partir desse excesso de informações que, segundo Candido (2006, p.16), “É paradoxalmente esta intensa aparência de realidade que revela a intenção ficcional ou mimética.

Graças ao vigor dos detalhes, a “veracidade” de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica das motivações, à causalidade dos eventos etc.”. Essa redundância ao qual o narrador se submete, falha após a chegada de Chico, dando então descontinuidade dessa perspectiva familiar, deixando o leitor apreensivo e curioso.

A chegada de Chico dentro da narrativa estabelece amplos contextos e diálogos interessantes, dentre eles, destaca-se as conversações bilíngues e cheias de palavras requintadas com Roberto. Posteriormente algo na conversa entre Roberto e Renata chamou a atenção de Chico, que determina que o amigo imponha a prostituta a utilizar um termo mais refinado quando se referir a seu falecido pai. Sendo assim, Renata e Roberto retomam a conversa sobre família:

“Você disse meu finado pai. Ele morreu há mui-to tempo?”. “Eu tinha dez anos.” Renata ensaboa Roberto. “Eu saí a ele. Mamãe é muito

feia.” “Eu vi o retrato. Você chorou muito quando o seu pai morreu?” “Chorei. Acho que chorei.” “Então por que você não chama ele de pranteado?” “Pranteado?” “Pranteado pai.” “Não sei.” “Pranteado é muito mais bonito que finado.” “Você acha?” “Acho. Vamos, diga — pranteado pai, meu pranteado pai.” “Que bobagem...” “Bobagem? A morte do seu pai é bobagem? Vamos: pran-te-ado pai.” “Pranteado pai...” “Meu pranteado pai.” “Meu pranteado pai.” “Viu? Não é mais bonito? E mais culto. Pranteado é uma palavra muito mais sofisticada que finado.” (FONSECA, 1967, p. 61).

Essa obrigação em determinar que a prostituta utilize de conceituações mais cultas, atribui a Roberto um nível de superioridade intelectual sobre Renata, levando a prostituta a um cenário constrangedor, humilhante e vergonhoso. O ato de pressionar a prostituta a implementar novas palavras a seu vocabulário, age como uma forma de suprir uma fantasia sexual relacionada a intelectualidade.

Portanto, é possível perceber nesses contos de Rubem Fonseca as características bastante recorrentes de uma produção ficcional: o trabalho com a temática da prostituição, por meio da representação de múltiplas faces dessa profissão: sexo como mercadoria, a retratação dos ambientes, o exagero de detalhes.

Tudo isso esclarecido através de uma linguagem impetuosa e erótica, cheia de oralidade, mas, principalmente, marcada pelo uso de interjeições e de mensagens subliminares, que além da imprevisibilidade da narrativa. A soma desses aspectos determinam no leitor um espanto e estranhamento, entretanto, ao mesmo tempo, curiosidade e atração pela leitura.

A relação prostituta-cliente

Sabe-se que a prostituição só existe porque há quem procura pelo prazer ofertado por ela, tornando parte de um mecanismo capitalista, a prostituição trata-se de um âmbito complexo e alvo de diversos apontamentos. Resolvemos então entender as relações entre as personagens prostitutas e seus clientes apontados no decorrer das narrativas, em busca de compreender esse vínculo afetivo.

Dentro dos dois contos analisados, é possível notar que Rubem Fonseca mostra faces distintas de diversos aspectos entre as personagens prostitutas, na qual destacamos agora a curiosa relação entre profissional e cliente.

Acredita-se que a procura por essas profissionais trata-se de algo selecionado, como em uma espécie de catálogo, onde o cliente determina o tipo específico de mulher pelo qual se atrai. Os atributos físicos são os primeiros a serem notados, pois, conseqüentemente, serão eles quem irão ofertar-lhe o prazer ou a realização de alguma fantasia sexual. Como podemos notar em um possível diálogo entre dois coroa⁶ sobre a escolha das prostitutas, presente a seguir:

Meu prezado amigo	{ deseja ficar com a moreninha de cabelos curtos? ainda que reconhecendo os seus inegáveis encantos, minhas predileções se inclinam para a jovem loura de olhos verdes. aceito qualquer composição. Fique com a loura. Eu fico com a morena.
OUTRO COROA	
Ora, ora, meu distinto e querido companheiro	{ nem por um momento pensei em privá-lo de sua eleita. Cedo-a com inexcedível prazer. a lourinha é realmente um encanto. a moreninha tem um ar melancólico que me seduz. E a loura é um ser esplêndido, cheio de luz que me atrai como se eu fosse uma libélula.

(Conto *Lúcia Mccartney*: FONSECA, 1967, p.11)

Esse possível diálogo encena a atração por atributos físicos, sendo um dos grandes quesitos que pesam na hora da escolha. É justamente essa afeição palpável quem conduz a prática sexual, de modo que esse serviço venha a ser prestado de maneira satisfatória, proporcionando uma vasta possibilidade de experiências únicas ao cliente. Essas características físicas são interligadas ao

⁶ Termo pejorativo utilizado para denominar homens acima de 40 anos.

ramo da prostituição de tal maneira, que, tornam-se uma particularidade da profissão.

Ainda explorando essa linha de relação heterossexual, nota-se no conto *O encontro e o confronto*, essa presença de seleção sendo realizada de maneira mais explícita e detalhista. Neste conto, os amigos Roberto e Chico decidem contratar duas prostitutas, e realizam essa preferência/ divisão de forma bem curiosa:

Roberto e Chico se trancam no banheiro. “Com qual você quer ficar?”, pergunta Chico. “Eu quero ficar com a morena”, diz Roberto. “Estou fascinado por ela. Ela tem uma perna roliça de americana dos roaring twen-ties. Parece que a qualquer momento vai dançar o charleston.” “Está bem. Você fica com a morena. [...] “Ela é grande mas é enxuta. O que importa são os quarenta centímetros que vão — na frente: da ponta da costela ao púbis; e atrás: da beira dos dois hemisférios do bumbum até a sexta vértebra. Aí é que não pode haver gordura. Abaixo a gordura!”. (FONSECA, 1967, p. 60-61).

Portanto, podemos notar que não há um modelo específico (físico) a seguir para se tornar uma prostituta, visto que o gosto peculiar de cada cliente vem a ser bem abrangente e variável, de modo que, a prostituição esteja sempre disposta a se adequar às novas demandas do mercado. As prostitutas então recorrem às roupas sensuais, procedimentos estéticos e maquiagens extravagantes para ganhar a atenção dos consumidores. Como explícito no início da narrativa do conto *O encontro e o confronto*; “Roberto abre a porta. “Você que é o Roberto?” Duas jovens. “Sou.” “E o seu primo?” “Ainda não chegou.” Altas, elaboradamente vestidas, pintadas e penteadas.” (FONSECA, 1967, p. 60). Essa necessidade de evidenciar as formas das características físicas das duas jovens trata-se de facilitar que o leitor entenda a qual ramo elas pertencem. Entretanto, há casos em que apenas esses atributos físicos não são o suficiente para convencer o cliente, visto que, há diversos tipos de particularidades e gostos divergentes que variam de pessoa para pessoa. Essa seleção é demarcada no conto *Lúcia McCartney* onde José Roberto, o cliente protagonista da trama, solicita a Renê prostitutas com determinadas características específicas a qual lhe interessa. Conforme demonstra o diálogo a seguir:

— Nunca vi o José Roberto. Ele telefona e diz: me manda uma garota, você sabe como eu gosto. —Como é que ele gosta? —Inteligente, bonita e depravada. —Eu não sou depravada.
—Se for muito inteligente não precisa ser muito depravada, diz ele. — Eu gamei. (FONSECA, 1967, p. 14).

Nesse diálogo podemos notar que José Roberto refere-se a um grande consumidor dos serviços dessa profissão, de modo que, a relação com Renê é íntima. Inteligente, bonita e depravada, são adereços que devem pertencer a uma prostituta para que possa ser escolhida pelo cliente José, entretanto, o fato de que a inteligência supera esses outros atributos sugeridos, é surpreendente e interessante.

Dado que muitas vezes a beleza não é totalmente eficaz, as prostitutas então recorrem a uma boa conversa para entreter o consumidor e convencê-lo a solicitar seu produto. Sabendo que a propaganda é a alma no negócio, no conto *Lucia McCartney*, Lúcia estabelece nesse diálogo um ar de intelectualidade, deixando o cliente surpreso:

Você	é carioca? gosta de quê? gosta de que poetas? gosta de Kafka? é a primeira miss que diz que leu Kafka e leu mesmo. leu Pessoa etc.?
EU	
Eu	sou. gosto de música e poesia. gosto de Fernando Pessoa, Beethoven, Lennon & McCartney. Já me chamei Lúcia McCartney. gosto de Kafka também. Aquele pobre homem virando inseto! (<i>Conto a história chamada Metamorfose.</i>) não sou nem li. Um garoto me contou a história, chama-se <i>Metamorfose</i> . Faz sem- pre um grande efeito, nas conversas. li Pessoa etc.

(Conto *Lucia McCartney*: FONSECA, 1967, p.12)

O espanto de José Roberto, o cliente, designa-se da ideia de ter encontrado uma garota de programa diferente das outras que já saíra, que retrata possuir um certo domínio sobre a música clássica e obras literárias de

grande requinte. Não sendo algo habitual e característico no mundo da prostituição, Lúcia chama a atenção de José Roberto.

Esse diálogo gentil entre profissional-cliente não acontece no conto *O encontro e o confronto*, onde Chico humilha Kátia, a prostituta, por não saber falar francês e entender o seu “epitáfio”:

Kátia tira a roupa. “La chair est triste, hélas, et j’ai lu tous les livres”, diz Chico. “O que foi que você disse?” “O meu epitáfio. O que seria o meu epitáfio, se o Mallarmé não tivesse escrito essa merda antes. Também o cara nasceu cem anos na frente. Você não sabe francês não, sua analfabeta? (FONSECA, 1967, p. 62).

Com superioridade, Chico humilha a prostituta e lhe compara como uma pessoa analfabeta e ignorante que não possui conhecimento algum. Ignorando o fato de ser insultada, Kátia mantém o profissionalismo e pede que o cliente a ensine, e os dois iniciam o programa, esquecendo o acontecimento.

Contrariando o personagem Chico do *O encontro e o confronto* (conto 2), um cliente arrogante, em *Lúcia McCartney* (conto 1), o autor Rubem Fonseca demonstra que José Roberto não se trata de um cliente comum, de modo que, impunha limites quando se tratava de contratar os programas. É possível confirmar essa característica na conversa entre Renê e Lúcia sobre José:

[...]— Não sei. Outro dia mandei um cabacinho pra ele. A garota estuda. Eles já estavam na cama quando ele descobriu que a garota estava matando aula. Ele ficou uma fera. Deu uma lição de moral na guria, fez ela se vestir, e prometer que não matava mais aula, e mandou-a para o colégio. E pagou dobrado, sem sequer tocar nela. O cara é muito esquisito. (FONSECA, 1967, p. 15).

A maneira que José Roberto reagiu ao descobrir que a garota de programa ao qual contratara estava faltando na escola para se prostituir, foi impactante, algo que Renê nunca viu igual. O termo “esquisito” atribuído a essa ação de José originou-se do fato curioso da recusa de debruçar-se sobre uma jovem virgem que acabara de entrar para o ramo da prostituição, ato esse, que não é comum entre os homens que procuram por esses serviços.

A relação entre prostituta e cliente vai muito mais além do que somente um programa, na medida em que se atribui a profissão outras funções como a de terapeuta, psicóloga ou amiga. Nas conversas entre todos os personagens,

é possível notar a imensa escala de motivações que levam esses clientes a buscarem as profissionais do sexo. De maneira íntegra, compreende-se que ambos os lados utilizam do dinheiro para suprir necessidades. Diante disso, os dois lados conjuntamente estão à procura de suprir determinadas carências, sejam elas econômicas, emocionais, ou apenas biológicas. Para o homem, o dinheiro paga, além da satisfação sexual, a manutenção de restaurar a masculinidade herdada do modelo social patriarcal de ser homem.

Mais do que simplesmente desvendar a relação entre prostituta e cliente, interessa a Rubem Fonseca registrar fatos de um cotidiano terrível dessa profissão, e ao mesmo tempo, revelar os dramas humanos desencadeados pelas tais ações transgressoras. O autor contemporâneo é completamente reconhecido por relatar através de seus textos, os obstáculos encarados pelo homem contemporâneo em meio às desigualdades sociais e ao caos gerado pela modernidade. Fonseca, com um agudo olhar, nota a complexidade do corpo social, desvelando em seus escritos suas contradições, entre misérias e grandezas.

O amor na vida de prostituição: um problema ou refúgio da profissão?

Na contemporaneidade, acredita-se que não há uma definição concreta sobre o que é o amor, entretanto, sabe-se que esse sentimento é a causa de diversos acontecimentos na vida social de um indivíduo. Se apaixonar, casar, ter filhos, faz parte de uma sequência social das etapas da vida de um ser humano, que nem sempre são alcançadas com êxito. Dentro da profissão do prazer, essa afeição abre um leque de questionamentos, visto que conciliar os dois mundos torna-se muito complicado, levando muitas vezes as prostitutas a escolher entre dois caminhos: abandonar a profissão ou segui-la de maneira solitária. Neste tópico, discutiremos sobre a presença do amor dentro do âmbito da prostituição, as faces distintas e variáveis desse sentimento tão promissor e complexo.

Dentro das narrativas Fonsequianas, o amor é visto de forma emblemática e radical, de modo que, o ser humano seja visto em seu ápice, sendo assim uma das características de escrita do autor. Os contos de análise deste capítulo, evidenciam o amor de formas distintas, na qual o passo entre o amor verdadeiro

(que tudo suporta) e o amor não correspondido são imensuráveis. No conto *Lúcia McCartney*, a prostituta Lúcia inicia a narrativa com uma visão crítica sobre o amor entre Isa, sua amiga prostituta, e seu marido:

Depois que o marido da Isa foi embora ela ficou me marcando ainda mais. Isa diz que ele volta, mas eu duvido. Primeiro, ela não era casada com o marido dela. Segundo, acho que eles não se gostavam muito: Isa de vez em quando fazia programa, e ele sumia durante dias. Acho que agora sumiu de vez. Isa espera que o marido volte, a qualquer momento. As camisas dele estão todas passadinhas na cômoda e ela mandou consertar o binóculo, o cara era doido por jóquei. Ela não sai mais de casa, nem prum programa barra-limpa, mas até agora, nada. (FONSECA, 1967, p.11).

Essa sequência de detalhes em que Lúcia narra o fato, deixa o leitor apreensivo em descobrir o motivo da espera incansável a qual a companheira se submete. O fato de Isa não ser casada com o marido, torna-se um aspecto interessante, ao qual cria-se uma indagação em saber quais foram as circunstâncias que ocasionaram essa relação. Isa vê a presença do amor como uma forma de distanciamento da profissão, onde a escolha de esperar pelo dia em que o marido volte, ocasiona um desligamento da vida dentro da prostituição, fazendo com que a personagem se dedique a vida de dona de casa. Esse pensamento não durou muito tempo, tendo em vista que a única fonte de renda vinha da prostituição, no decorrer da narrativa, Isa retorna ao ramo.

Dando sequência aos fatos, define-se então que não há prostituição se não houver quem procure por ela de forma profissional, onde o único intuito seja satisfazer as demandas sugeridas pelo consumidor. Dentro dessa relação não se deve-se criar uma afeição por ambas as partes, visto que o amor, dentro da profissão, pode-se tornar uma grande distração, conforme acontece em *Lúcia McCartney*. A protagonista Lúcia, é selecionada para um programação qualquer, em meio a outras meninas Lucia se destaca e chama a atenção do paulista José Roberto, os dois iniciam o programa:

[...] Depois de nos lavarmos, separadamente, ele se veste, põe dinheiro na minha bolsa. Ele fica muito calado, com um jeito meio distraído, meio cansado, meio desinteressado como os coroas fazem. Vamos para a sala e os outros todos já estão lá, pois nós perdemos muito tempo com aquela indecisão dele. Estão todos dançando. Ele me olha um pouco e diz “você pode ir embora”. Eu pergunto se ele não quer o meu telefone e ele fica pensando um tempão, me olhando e olhando pra sala onde estão os outros, o cara é mesmo indeciso, e depois de nem sei quanto tempo ele diz: “qual é?”. Estou no Zum Zum com os

garotos. De vez em quando penso no coroa. O que será que ele faz? (FONSECA, 1967, p.12).

Sem saber que seria o início de uma conturbada relação, algo naquele homem chama a atenção de Lúcia, e a partir daí surgem diversos questionamentos. Sabendo que o ramo da prostituição prescreve uma limitação entre o vínculo profissional e cliente, a protagonista permeia entre a linha de um possível romance, de modo que Lucia figure uma relação de interesse mutuo quando recebe uma ligação de José Roberto marcando um novo encontro.

Ele tem um cheiro bom e fala muito suavemente comigo. Estamos sós. Ele diz que ontem tinha gente demais, “eu queria ficar só com você”. Ele parece meio constrangido, como se nunca tivesse saído com uma garota de programa. Senta-se longe de mim. “Você nunca saiu com uma garota de programa antes?” “Já, já saí com uma porção, muitas, nem sei quantas.” “Então por que você fica fingindo?” “Não estou fingindo coisa alguma.” Ele prepara as bebidas. Em cima da mesa da sala vejo um monte de revistas e um papel, José Roberto, estive aqui e não te encontrei, telefona pra mim, beijos, Suely. Pego o bilhete, faço uma bolinha com ele e jogo pela janela. (FONSECA, 1967, p.13)

Essa narração em primeira pessoa oferece para o leitor um universo mais amplo de imaginação, na qual a medida em que os fatos vão acontecendo, é possível compreender a cena em questão de forma mais ideal. A presença excessiva de detalhes que a protagonista dá à narrativa causa um aspecto de quase realidade aos fatos. O episódio em que Lúcia se encontra em um lugar mais reservado com José provoca um cenário mais intimista ao qual a prostituta se sente mais à vontade. Lúcia sente-se dominada pelo desejo, e, momentaneamente, protagoniza uma cena de ciúmes, onde sem pensar duas vezes, joga fora o bilhete que outra mulher havia deixado para José. A partir desse acontecimento, a narrativa oferta diversos pontos em que notase uma feição que excede o profissionalismo da relação entre cliente e prostituta, levando a protagonista a criar cenas absurdamente imaginárias.

CENA (subjativa) — Isso aconteceu com outras garotas? — Isso o quê? — De botar o fone nos ouvidos e ficar gritando igual uma surdinha, como eu fiz. — Não. Aconteceu com minha mãe, mas ela não é propriamente uma garota. — Você tem mãe? — Você acha que eu sou muito velho para ter mãe? — E ela veio aqui? — Veio. — E você traz a sua mãe ao mesmo lugar em que você traz as suas, essas... — Eu moro aqui. Quando estou no Rio. Essas o quê? — Acho que você está mentindo. Essas vagabundas. — Eu não minto nunca. — E quem é a Suely? — Suely? Nunca ouvi falar em Suely. — Mentiroso. — Eu

não minto nunca. — Então passe bem. Adeus. — Espere. Não me deixe. Por favor! (FONSECA, 1967, p. 14).

Esses diálogos são identificados pelo autor para que o leitor não venha se perder dentro do conto, entretanto, apesar de serem uma metaficção (uma ficção dentro de outra ficção), os diálogos subjetivos permeiam de pequenas semelhanças quando comparados aos reais.

CENA (VERDADEIRA)

— Isso aconteceu com outras garotas?

— Isso o quê? — De botar os fones nos ouvidos e ficar gritando igual a uma surdinha, como eu fiz.

— Acontece sempre. Por isso eu ri. — Com todas as garotas que vêm aqui?

— Todas.

— São muitas? Milhares?

— Milhares não. Muitas.

— E quem é Suely?

— É uma amiga minha.

— Eu sou muito ciumenta. Joguei fora o bilhete da Suely, assim você não sabe o telefone dela.

— Eu tenho num caderninho. De qualquer forma, muito obrigado pelo ciúme.

— Se eu soubesse cozinhar fazia comida pra você. Eu queria ficar aqui.

— Eu peço o jantar pelo telefone. Você gosta de champanha?

— Qualquer coisa (FONSECA, 1967, p.14).

Dentro dessas duas conversas é possível localizar zonas de verossimilhança. Destaca-se o fato de Lucia assumir que sente ciúmes de seu cliente José Roberto, mesmo sabendo que a profissão ao qual exerce não permite algo do tipo.

Diante disso, alguns dias se passam e José Roberto decide mandar uma carta para Lúcia. Essa carta preenche as condições necessárias para que o leitor confirme essa relação de apego entre os dois, diante dos fatos que José descreve para Lucia, conforme destaca-se o trecho a seguir:

[...]existe uma garota chamada Neyde, ela é bonita, inteligente. Eu sinto (ou sentia?) uma grande atração física e mental por ela. A nossa pele combina, os nossos gostos combinam, os nossos órgãos sexuais combinam. Peguei o telefone para ligar para ela, três ou quatro vezes, mas não liguei. Na mesa do telefone havia uma folha de papel onde eu desenhava bolas e quadrados. O estéreo estava ligado, Eleanor Rigby, chovia, chovia mesmo, bolas e quadrados tinham virado Lúcia, Lúcia, lúcia, LÚCIA etc. Não liguei para Neyde — passado, passou? Solidão é bom (mas) depois que eu me esvaziei com uma mulher ou me enchi com uma mulher. Eu estava sozinho, e não queria, como sempre quis, uma mulher perto de mim, para fruÍ-la física e espiritualmente e depois mandá-la embora, e essa é a melhor parte, mandar a mulher depois

embora e ficar só, pensando e pensando. Pensando em você, é o que eu estou fazendo agora. Você é o meu Minotauro, sinto que entrei no meu labirinto. Alguém será devorado. Adeus? (FONSECA, 1967, p. 15).

Assim como os diálogos imaginários de Lúcia, as cartas enigmáticas de José Roberto comprovam essa relação íntima ao qual os dois presenciam. A prostituta vai a loucura com a carta que seu amado lhe mandara, mesmo sabendo que ramo a que pertence não permite tal ação. Lúcia se entrega a essa paixão avassaladora e se encontra cada vez mais distante da prostituição. As cartas continuam a chegar. Detalhista, José Roberto sabe do evidente efeito perturbador que provoca em Lúcia e tenta causar ciúmes a ela, ao retratar minuciosamente um encontro com outra mulher.

[...]Eliete usa o cabelo curto, como você, e os olhos dela têm o mesmo brilho negro dos seus. É uma sensação boa, ficarmos frente a frente, sem pressa e sem mentira, disponíveis, recíprocos, enquanto bebemos e o mundo fiui suavemente. Estou com muitas saudades de você. Lúcia. Lúcia. O leão é o rei dos animais? José Roberto. (FONSECA, 1967, p.17).

É perceptível que Rubem Fonseca tenta sobrepor a ideia de um amor livre, onde Lúcia tem a liberdade de sair com outros homens, visto que faz parte de sua profissão, e José não se incomoda, visto que se destaca por sair com várias mulheres. Essa linha tênue entre a liberdade ao qual os dois usufruem sempre é destacada na narrativa, como retrata nesse pequeno diálogo entre os dois:

“Saí todas as noites, do Zum Zum para o Le Bateau, do Le Bateau para o Sachinha, todas as noites, você não se incomoda?” “Você é que sabe o que pode e o que não pode fazer.” “Eu quero te fazer ciúme.” Ele ri, misteriosamente, me beija no rosto, não sei o que ele está pensando ou sentindo, mas ciúme certamente não existe no coração (e na cabeça) dele. Eu não quero saber o que ele faz. Ele diz que talvez seja espião russo (ou americano) ou trapezista de circo ou poeta ou fotógrafo ou farmacêutico. [...] Mas nada disso me incomoda, ele pode ser o que bem entender, o segredo me atrai ainda mais. Ir para a cama com ele é cada vez melhor. Ele sabe amar, me deixa louca, horas seguidas. Me deixa mortinha — durmo direto e quando acordo ele está calmamente lendo um livro, ou fumando cachimbo e ouvindo música naqueles fones dele, pronto pra me amar de novo. (FONSECA, 1967, p.17).

Lúcia vê essa relação como um refúgio da prostituição, e encontra-se completamente retida por esse amor, entretanto, a partir deste momento Rubem desenvolve no personagem José uma limitação repentina.

A afeição que antes apresentava-se mútua, passa a ser mais sustentada por Lúcia. Ao passo em que a personagem demonstra a todo momento declarações de amor, José Roberto encaminha a última carta, uma das mais misteriosas.

“Sujeito pernóstico e besta”, diz Isa depois de ler a carta. “Ele é mais besta e mascarado do que maluco. Faroleiro.Velho desfrutável. Atrevido.”“Ele não é velho.” Isa tem marcação com o José Roberto. Ela acha que se ele gostasse de mim ele se tornava uma espécie de protetor meu. Horrível, essa palavra. Meu protetor. Meu coronel. Se pudesse, eu era o coronel dele. Coitada da Isa. **Eu não preciso de protetor, preciso de amor. Mas começou tudo errado.** O túnel é eu ser uma puta? A libertação individual é ser bem-comportado? Ter um emprego decente? Ele não me entende, meu Deus, como é possível isso, se ele não me entende, quem vai me entender? (FONSECA, 1967, p. 21 grifo nosso).

A última carta escrita por José provoca em Lúcia um desespero emocional, do qual surgirão milhares de questionamentos. A protagonista lamenta-se e reporta na profissão a culpa do amor não correspondido, assim, dentre todos os preconceitos relacionados ao ramo, amar uma prostituta, não é bem visto socialmente. O amor dentro da prostituição torna-se uma distração, trazendo grandes prejuízos a Lúcia, especialmente emocionais, pois, ela precisa de amor, entretanto, os estigmas falam mais alto, e José Roberto desaparece da vida da protagonista. É notório que no fim desse conto, Rubem Fonseca tenta resgatar na memória do leitor o cenário em que Isa vive no início da narrativa, a qual vive a esperar o “marido” que não vem, fazendo com que Lúcia venha a viver a mesma cena de forma lamentável e sofrida.

Não sei onde ele está. Meu coração está negro. O ar que eu respiro atravessa um caminho de carne podre cancerosa que começa no nariz e termina com uma pontada em algum lugar nas minhas costas. Quando penso em José Roberto um raio de luz corta o meu coração. Ilumina e dói. Às vezes penso que minha única saída é o suicídio. Fogo às vestes? Barbitúricos? Pulo da janela? Hoje à noite vou à boate. (FONSECA, 1967, p.22).

O amor em sua forma mais pura, também traz sofrimento quando não cultivado entre as duas partes. O futuro é imprevisível para Lúcia. José não foi

seu primeiro amor, entretanto, foi o que mais lhe instigou a viver as mais loucas aventuras, e sem pretensões enxergou a pele de menina por trás da máscara de prostituta. Passada a ilusão amorosa, a protagonista retorna à estaca zero.

Já no conto *O encontro e o confronto*, Rubem Fonseca mostra rapidamente outra face do amor dentro da prostituição, como uma espécie de refúgio. Aqui o amor é protagonizado de maneira singela pela prostituta Renata, que, todavia, concilia a vida de noiva e o ramo da prostituição de maneira questionável.

[...] “Meus parabéns”, diz Roberto, beijando Renata no rosto. “Você é noiva?” Renata tira a aliança do dedo. “Sou mesmo. Olha.” Dá a aliança para Roberto, mostrando o nome gravado na parte interna. Roberto olha, sem conseguir ler o que está escrito. Renata abre a bolsa. “Este aqui é o meu noivo.” Um retrato três por quatro. Um rosto. No verso, letra redonda: “para Renata, meu amor, com carinho J. Gomes.” (FONSECA, 1967, p. 60).

Saber conciliar vida pessoal e a profissão parece ser algo bem simples para Renata, uma vez que a mesma não esconde de seus clientes o relacionamento com J. Gomes, seu noivo. Esse fator não atrapalha a profissão de Renata, ela consegue adaptar e harmonizar os vínculos de tal maneira que um não venha a interferir no outro. O amor para Renata é admitido como um refúgio, um lugar para onde se foge para ter proteção após um dia cansativo de trabalho. Local em que será acolhida e amada sem julgamentos e pretensões. Todavia, a prostituta utiliza o amor como uma arma de sedução para conquistar os clientes, como pode-se observar nesse diálogo entre Renata e Roberto:

“Você me telefona?” “Telefone.” “Quando?” “Qualquer dia destes.” **“Eu te amo. Estou gamada.”** “E vice-versa.” “Diz que gosta de mim.” “Eu já disse: e vice-versa quer dizer que eu te amo.” “Não quero que você me dê dinheiro.” “Da próxima vez. Hoje eu dou.” “Da próxima vez você dá. Hoje não.” “Hoje sim. Da próxima vez não. Pode não haver próxima vez.” “Benzinho... por favor...” Renata se enrosca em Roberto. (FONSECA, 1967, p. 62 - grifo nosso).

Essa encenação garante que Renata conquiste a preferência de mais um cliente, a prostituta oferece uma espécie de “amostra grátis” com o intuito de dominar um vínculo profissional, entretanto, Roberto deixa bem evidente que não pretende contratá-la novamente, causando uma frustração em Renata.

Seja como for, analisar aspectos sobre a prostituição é investigar tópicos sobre os vínculos entre mulheres e homens, sem esquecer de levar em consideração os questionamentos ligados à função subjetiva da mulher dentro da sociedade, especialmente, a da prostituta, e o predomínio do discurso machista dominante. Essa complexidade psicológica de compreender o amor, e o que ele representa, é, obviamente, variável entre os seres humanos, contudo, Rubem Fonseca propôs demonstrar essas duas vertentes como uma forma similar de comparação com a realidade.

Considerações

Desmistificar os conceitos de escrita dos contos fonssequianos, não é um trabalho fácil. Rubem Fonseca tem uma linguagem própria, marcada pela presença do realismo social, capaz de transformar através da linguagem contemporânea, uma literatura genuína em múltiplas interpretações. Essa interação permite ao leitor, estabelecer vínculos implícitos do conhecimento de mundo, na qual justamente essa ação é a responsável pela concretização social da obra literária.

Com esta pesquisa, buscou-se na obra *Lúcia McCartney* (1967) de Rubem Fonseca, analisar a forma como o autor trabalha a linguagem contemporânea em seus contos, quais os métodos e procedimentos o autor adota na escrita, e em especial, a maneira como os personagens são construídos a partir de estigmas sociais capazes de corromper os papéis que desempenham dentro das narrativas.

Nota-se a revolução literária ao qual Rubem proporcionou com seus escritos, a liberdade de narrar a realidade fez dele um dos maiores contribuintes da literatura contemporânea. Evidenciando as mais reais faces sociais da existência humana, o reflexo da loucura, a centralização dos indivíduos marginalizados, a violência urbana, a misoginia⁷ e etc.

Como observado nas análises dos contos *Lúcia McCartney* e *O encontro e o confronto*, apresentam-se pontos divergentes na estrutura, que entretanto

⁷ Misoginia é o ódio, desprezo ou preconceito contra mulheres ou meninas. A misoginia pode se manifestar de várias maneiras, incluindo a exclusão social e a discriminação sexual.

não possuem uma regra entre si. As narrativas longas tratam-se de uma característica, uma vez que os diálogos estão instalados numa realidade cotidiana constituindo presente, gerando novos modos de escrita, contribuindo para a valorização do gênero literário.

Dentre os questionamentos iniciais que conduziram essa pesquisa, notamos que diante do pressuposto de uma busca por características impressas nos contos, as discussões que se instalam sobre a vida cotidiana dentro da prostituição tornam-se o ponto alvo. É nesse âmbito no qual as personagens prostitutas demonstram as próprias fraquezas, vivenciam conflitos interiores e protagonizam crises afetivas, que oferecem ao leitor o fascínio pelo inédito. Ainda que, sem dúvida, essa pesquisa evidencie uma argumentação expressiva e atual, observa-se que muitas mulheres permanecem em limitações por conta de aspectos relacionados aos estigmas e preconceitos ligados às prostitutas.

A partir dessas investigações, pode compreender a subversão dos papéis desempenhados pelas personagens prostitutas dentro dos contos analisados, onde demonstram relapses do caráter humano, que por vezes apresentam duas linhas de visão sobre o amor dentro da profissão do prazer.

Na primeira linha, referente ao conto *Lúcia McCartney*, evidencia-se a afetividade entre prostituta e cliente de maneira subjetiva, o que não é habitual ou está dentro das fronteiras da normalidade. As loucuras de amor entre José Roberto e Lúcia revelam nuances e sentimentos que por vezes levam o ser humano à decadência, no qual mesmo sendo algo reprimido dentro do ramo da prostituição, o amor é narrado simbolicamente. Antes de se fundamentar em um final trágico, a relação amorosa não é prescrita dentro de padrões estéticos, entretanto, há a presença de carinho, afabilidade e adoração.

Por outro lado, Fonseca em *O encontro e o confronto* prescreve maioria do texto a obscenidade explícita, no qual o sexo masculino domina a narrativa e o feminino resume-se a algo objetificado. A visão planetária da prostituta resume-se em maior parte a indecência e obscenidade dentro da narrativa, na qual a minoria das falas referente ao amor incorpora-se à linguagem para evidenciar a banalização do sentimento.

Diante deste estudo dos contos elencados para o corpus constata-se que o escritor contemporâneo possui em seu caráter de escrita, a escolha por temas

polêmicos que são marginalizados no cotidiano social. Espera-se que as análises desenvolvidas aqui, possibilitem o desenvolvimento de uma crítica estimulante para a experiência literária, revolucionando as estruturas narrativas que compõem a obra, percebendo o gênero conto como uma arte capaz de ressignificar a releitura de mundo através da multiplicidade de meios artísticos.

Referências

GOFFMAN, Erving. ***Estigma: notas sobre a manipulação da identidade***. Tradução: Mathias Lambert, v. 4, 1988.

RAGO, Margareth. ***Os prazeres da noite- Prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo***. São Paulo. Paz e Terra. 1991.

ANDRADE, Maria do Carmo de. ***Olhares sobre o desejo sexual***. Revista Brasileira de Sexualidade Humana, v. 18, n. 1, 2007.

CASTRO, Ana Lucia de. ***Culto ao corpo e sociedade: mídia, estilos de vida e cultura de consumo***. Annablume, 2003.

CECCARELLI, Paulo Roberto. ***Prostituição–Corpo como mercadoria***. Mente & cérebro–sexo, v. 4, n. 1, p. 1-14, 2008.

FONSECA, Rubem. ***Lúcia McCartney***. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

CAPÍTULO 03

VIDROS E ESTILHAÇOS: A IDENTIDADE FEMININA COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL NO CONTO “AMOR”, DE CLARICE LISPECTOR

Hellayne Christine Carvalho Brandão¹; Gil Derlan Silva Almeida²

¹ Graduanda em Letras- Português pela Universidade Federal do Maranhão, Programa Nacional de Formação de Professores – PARFOR, Polo Presidente Juscelino- MA.

² Doutor e Mestre em Letras- Literatura, pela Universidade Federal do Piauí. Professor de Línguas Portuguesa e Inglesa do Instituto Federal do Maranhão, *Campus* Bacabal e Professor de Literatura na Universidade Federal do Maranhão- *Campus* Bacabal.

RESUMO:

Este trabalho tem como objetivo explorar o conto "Amor", de Clarice Lispector, com um olhar especial sobre a construção simbólica da identidade feminina em uma sociedade dominada pelo patriarcado. A personagem Ana surge como um espelho de uma mulher que absorveu os papéis sociais que lhe foram impostos: cuidado, docilidade e renúncia. Com base nas teorias de Stuart Hall (1999) e Pierre Bourdieu (1995), percebemos que esses papéis não são naturais, mas sim frutos de construções históricas e culturais que operam por meio da dominação simbólica. Com uma abordagem qualitativa e bibliográfica, este estudo explora como a vida aparentemente tranquila de Ana é abalada por um encontro inesperado com um homem cego mascarando goma — um evento que simboliza a quebra de sua rotina e dá espaço para desejos que estavam guardados. O Jardim Botânico, como um espaço físico, se transforma em uma metáfora para a jornada interna da personagem, revelando as tensões entre sua subjetividade e os papéis sociais que desempenha. Assim, o conto destaca a fragilidade da identidade moldada por normas de gênero rígidas. Embora Ana retorne ao seu papel social tradicional, ela o faz de uma maneira que foi transformada por essa experiência íntima de ruptura. A literatura de Clarice Lispector, portanto, não apenas simboliza o feminino, mas também critica seus limites, expondo com sutileza os conflitos e as forças ocultas nas fissuras do cotidiano.

Palavras-chave: Identidade feminina. Dominação simbólica. Clarice Lispector.

Introdução

A identidade feminina pode ser compreendida como uma construção social, moldada por discursos históricos e culturais que naturalizam papéis como o de mãe, esposa e cuidadora. Nesse contexto, a literatura de Clarice Lispector atua como ferramenta crítica, ao revelar as fissuras do cotidiano e dar visibilidade à subjetividades femininas marcadas pelo silêncio, pela renúncia e pela contenção. No conto “Amor”, a protagonista Ana representa esse conflito entre a ordem externa e o desejo interno, vivenciando uma ruptura simbólica diante de um acontecimento mínimo, mas profundamente revelador.

A partir das contribuições teóricas de Stuart Hall (1999) e Pierre Bourdieu (1995), este trabalho propõe uma reflexão sobre como esses papéis são internalizados, bem como a literatura pode expor, com sutileza, os mecanismos da dominação simbólica que impregnam a identidade feminina. Esta pesquisa é qualitativa e de natureza bibliográfica. A análise do conto “Amor”, de Clarice Lispector (1998), foi conduzida por meio de uma leitura crítica e interpretativa, com foco nas construções simbólicas que moldam a identidade feminina. A investigação se fundamenta nos aportes teóricos de Stuart Hall (1999), que compreendem a identidade como um processo histórico e cultural, e Pierre Bourdieu (1995), que discute os mecanismos da dominação simbólica e a formação do *habitus*.

A partir dessas contribuições, busca-se compreender como a subjetividade da personagem Ana é atravessada por discursos sociais que naturalizam papéis de gênero, revelando as fissuras existentes na estrutura patriarcal. O conto é analisado como diário literário que denuncia, com sutileza, os conflitos internos e sociais vividos por mulheres dentro de um sistema simbólico opressor.

A literatura de Clarice Lispector nos propõe a entender o universo interno feminino — não apenas como uma essência, mas também como uma linha tênue entre nossas experiências e as imposições externas. Em suas histórias, a aparente tranquilidade do cotidiano frequentemente serve como pano de fundo para emoções profundas e, muitas vezes silenciosas. No conto “Amor”, Lispector

investiga a identidade feminina como algo em constante evolução, uma construção influenciada por discursos que naturalizam papéis como o de mãe, esposa e mulher que ainda está se descobrindo.

Sobre a fissura no espelho

Ana, personagem principal do conto parece viver em paz dentro da sua rotina e do seu círculo social: o cuidado, a ordem, o silêncio. Mas, de repente, uma sequência de pequenas imagens — um jardim na cidade, um cego mascando chiclete, uma árvore cheia de frutos — quebra essa tranquilidade. São momentos mínimos que escondem uma mudança profunda: o dia a dia deixa de ser uma proteção e revela um mundo interno repleto de emoções e conflitos guardados.

Nesse sentido, baseando-se nos estudos de Stuart Hall (1999), que entende a identidade como um processo moldado pela história e pela cultura, e de Pierre Bourdieu (1995), que analisa os mecanismos simbólicos de dominação e como os papéis sociais são naturalizados, este trabalho reflete sobre como a identidade de Ana — e, por extensão, de muitas outras mulheres — é construída de forma silenciosa, quase invisível. Nesse contexto, a literatura não é apenas um espelho que reflete essa realidade, mas uma rachadura: um espaço onde a subjetividade feminina, por alguns momentos consegue escapar do controle e revela brechas no edifício do papel social que lhe foi atribuído.

De acordo com Stuart Hall (1999), a identidade não se apresenta como algo fixo e imutável, mas sim como um percurso dinâmico. Trata-se de uma edificação em constante transformação, influenciada pelos cenários históricos, pelas culturas e pelos discursos que a envolvem. Ela não surge de uma essência interna permanente, mas se forma através da interação com o próximo, com as regras sociais e com as mensagens que permeiam o indivíduo. Assim, a mulher não nasce mulher, ela se molda como tal no reflexo da cultura, nas imagens projetadas pelas instituições e nas pressões diárias que a zelar, a silenciar e a se sacrificar.

É sob essa perspectiva que a protagonista Ana, na narrativa “*Amor*”, simboliza algo além de uma simples mulher: ela personifica um modelo social,

formatado por restrições não ditas, que ecoam incessantemente como um costume. Hall possibilita-nos perceber que essa maneira de ser — de genitora dedicada, de consorte calma, de indivíduo dócil — não surge naturalmente, mas é edificada. E é precisamente por ser arquitetada que ela tem a possibilidade de se romper: “Inquieta, olhou em torno (...) E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber” (Lispector, 1998, p. 22)

Baseando-se nessa interpretação, podemos incluir a visão de Pierre Bourdieu (1995), que enfatiza a influência simbólica nas dinâmicas sociais, onde as funções atribuídas a cada gênero parecem ser naturais, mas na verdade são frutos de longos processos de assimilação cultural. No que diz respeito ao *habitus* feminino, como o autor sugere, a dedicação e a renúncia não são qualidades, mas sim imposições disfarçadas de carinho. Ao realizar suas atividades com gentileza, Ana não está apenas explorando sua individualidade, mas também perpetuando um modelo que a restringe em nome da ordem.

A partir de Hall e Bourdieu, pode-se entender que Clarice Lispector, em seus textos, vai além de um drama pessoal isolado; ela revela um sistema coletivo. A identidade feminina, moldada como um espelho do outro, pode se dissolver quando essa imagem se estilhaça. Um exemplo disso é o momento em que Ana, durante sua rotina aparentemente inabalável, se depara com uma figura inesperada: um homem cego, parado em uma estação, mastigando chiclete de maneira descompassada. Essa imagem, por si só banal, rompe a linearidade da sua lógica interna. Algo nela se desorganiza. Aquela figura deslocada do cenário — fora da ordem, fora da norma — parece atuar como um fomento. Ela não consegue explicar o incômodo, mas o sente profundamente: é como se todo o seu mundo interno, cuidadosamente silenciado começasse a emergir. A ruptura é silenciosa, mas avassaladora: “Ela apaziguara tão bem a vida (...) e um cego mascando goma despedaçava tudo isso.” (Lispector 1998, p. 21)

Essa fissura momentânea, provocada por algo tão pequeno e, ao mesmo tempo, tão perturbador não aparece do nada: ela é possível justamente porque foi precedida por anos de silêncio e adaptação. Para entender a profundidade dessa reação, é necessário voltar ao começo — ao processo lento, quase

invisível, pelo qual Ana absorveu os papéis que desempenha. É nesse cotidiano que parece harmonioso que se encontra o cerne da construção de sua identidade: “No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado” (Lispector 1998, p.18).

Por outro lado, essa naturalização do papel que a sociedade impõe se torna visível não por grandes mudanças, mas através de pequenas atitudes que se repetem tanto que acabam parecendo escolhas pessoais. É nesse aspecto que a escrita de Clarice Lispector revela sua sutileza: ela ilustra como a dominação simbólica se manifesta nos gestos simples, nos hábitos diários que parecem inofensivos. Ana, por exemplo, não questiona suas rotinas ou as funções que exerce, vivi-os com uma dedicação que aparenta ser fruto de sua própria vontade. Contudo, na perspectiva de Bourdieu, essa dedicação pode ser vista como resultado de uma aceitação silenciosa da estrutura social vigente.

O autor propõe a conceito de *habitus* para descrever um conjunto de inclinações internalizadas que direcionam as ações dos indivíduos de maneira inconsciente. Trata-se de práticas e percepções construídas socialmente que repetem-se de forma tão naturalizada, sendo vistas como se fossem opções individuais. É nesse contexto que surge a violência simbólica, uma forma de poder que não necessita de força ostensiva, pois age por meio da assimilação de regras, princípios e papéis que são tidos como válidos. As mulheres, a exemplo de Ana, terminam por adotar tarefas historicamente atribuídas a elas — como o zelo, a gentileza e o sacrifício — convencidas de que fizeram essas escolhas por conta própria.

Essa submissão se manifesta de forma simbólica quando “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida” (Lispector, 1998, p. 18). Neste gesto que parece banal, notamos uma doação completa, influenciada não por uma escolha, mas por padrões simbólicos complexos que fazem com que sua individualidade não seja percebida. Esse gesto, aparentemente simples e terno, revela uma entrega total que vai muito além do afeto: é a manifestação de uma vida dedicada a se doar sem reservas. A doçura de Ana, por sua vez, se torna sua própria prisão. Ela oferece sua força como se

sua única função fosse servir. Stuart Hall (1999) nos lembra que a identidade é um “processo sempre em construção”, e nesse caminho, Ana aprendeu a se apagar. Sua existência se dissolve em pequenos gestos e nos rituais do cotidiano.

O cotidiano e a ruptura

O cuidado, frequentemente exaltado como uma virtude, aqui se mostra como um sinal de anulação. Além disso, essa dissolução de si mesma nos gestos do dia a dia e no cuidado constante revela uma identidade que se forma pela repetição e pelo esquecimento. Ana não apenas vive essa anulação — ela a vê como uma espécie de alívio, como se deixar de lado sua própria subjetividade fosse essencial para encontrar uma forma de estabilidade. A juventude, com seus impulsos e inquietações, se torna para ela um vestígio desconfortável, algo que já não se encaixa na lógica silenciosa do sacrifício.

É nesse momento que Clarice Lispector captura, com precisão, a transição da espontaneidade para a conformidade: “Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida (...) Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto” (Lispector, 1998, p. 18). Aqui, o “compreensível” não é libertador, mas sim uma adaptação à normalidade sufocante que ela aprendeu a chamar de vida. Essa sensação de estranhamento com o passado indica como Ana reconfigura sua identidade para se adequar ao que se espera dela.

A tal “vida adulta” faz sentido porque segue o que a sociedade espera. Essa mudança mostra o que custa se adaptar: para se encaixar, a mulher precisa abrir mão de quem é. Hall (1999) diz que a nossa identidade surge com a força do que é mais comum na sociedade – e, nesse caso, amadurecer parece ser aceitar tudo, e não realmente amadurecer. Nesse contexto, o que se entende por “amadurecer” não é apenas uma conquista de autonomia, mas sim a assimilação das normas e expectativas sociais.

Ana não questiona essa lógica; ela a adota quase que instintivamente, transformando a vigilância sobre si mesma em um hábito natural. Isso fica claro no trecho: “Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde

(...) ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido” (Lispector, 1998, p. 18-19), onde o autocontrole aparece como mais um gesto aprendido dentro do papel que lhe foi socialmente designado. O controle de suas ações e emoções, naturalizado como parte de sua rotina é uma lição silenciosa, mas constante. Como diria Bourdieu (1995), o modo de ser feminino se constrói na capacidade de “reprimir” — conter aquilo que é considerado inadequado para preservar a harmonia social, mesmo que isso signifique sacrificar o próprio equilíbrio interior. Ana internaliza essa lógica e a reproduz no cotidiano, sem perceber que ao fazê-lo, apaga-se pouco a pouco. É nesse contexto que Clarice insere uma das imagens mais profundas e reveladoras do conto: “Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida” (Lispector, 1998, p.19). A metáfora potente nos apresenta uma Ana silenciosa, invisível, mas absolutamente essencial. Ela não ocupa o centro da cena, não brilha, não reivindica — mas sustenta.

Esse trecho retrata de forma dolorosa a identidade feminina moldada pelas pressões sociais: uma figura sem contornos próprios, sempre à margem. Ana cuida de tudo ao seu redor, mas não encontra espaço para si mesma. A genialidade de Clarice está justamente na sutileza com que revela essa opressão. Ana não protagoniza uma revolução externa; ela encarna um arquétipo social — o da mulher que sustenta o mundo, ainda que ninguém perceba.

É nesse cenário que Lispector captura com clareza o vazio que surge quando a estrutura se desmorona, mesmo que por um breve momento: “O mal estava feito (...) a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir” (Lispector, 1998, p. 20-21). Esse momento marca o início da fratura: o cotidiano seguro é abalado por uma revelação silenciosa. O que parecia firme desmorona com um simples gesto.

Ao se deparar com o cego mascando chiclete, Ana é puxada para fora de sua rotina controlada e lançada em um vazio. O “mal” não é algo externo, mas sim simbólico: é a ruptura da lógica que organizava sua vida. Stuart Hall (1999) argumenta que a identidade moderna é fragmentada e instável, marcada por

influências externas. A pessoa — especialmente a mulher — se vê diante da liberdade como um abismo, e não como uma escolha.

Clarice transforma o cego em um símbolo de ruptura. A rotina bem organizada do dia a dia é abruptamente interrompida pelo inesperado, e Ana se vê diante de uma situação que foge ao seu controle. Como Rocha-Coutinho (1994) apontou, muitas mulheres elaboram rotinas detalhadas como uma maneira de manter a saúde mental, e qualquer interrupção nessa rotina não apenas desestabiliza o ambiente ao redor, mas também abala a própria identidade que foi construída. É nesse momento de desequilíbrio que Lispector conduz Ana por um espaço simbólico, quase parece um sonho, onde o deslocamento físico reflete sua perturbação interior: “Era uma rua comprida, com muros altos (...) atravessou os portões do Jardim Botânico” (Lispector, 1998, p. 22). O espaço físico agora traduz um deslocamento interno: ao adentrar o Jardim, Ana cruza também os limites simbólicos de sua existência. Ao entrar no Jardim Botânico, Ana deixa para trás a cidade que a define — lar, maternidade, função — e se aventura em um espaço de ambiguidade, natureza e sensações. Chartier (1990) vê o espaço como uma construção simbólica: as ruas e muros estabelecem normas, enquanto o Jardim representa uma travessia.

É a mulher que, sem aviso desafia essas normas. Nesse espaço transitório longe da rigidez do cotidiano, Ana experimenta um raro estado de suspensão: “A vastidão parecia acalmá-la (...) Ela adormecia dentro de si” (Lispector, 1998, p. 22). Esse momento marca um colapso silencioso — mas também um raro contato com o que está fora da ordem. Ana permite que algo dentro dela se desfaça — talvez a rigidez de ser aquilo que os outros esperam. Hall (1999) observa que as pessoas entram em crise quando os discursos que as sustentam perdem o sentido.

No caso de Ana, o adormecer não é uma fuga: é um contato com algo mais verdadeiro, mais primitivo, mais esquecido. A aparente paz do espaço natural logo se revela ambígua, e o contato com esse interior desperta uma inquietação profunda, como se algo estivesse sendo revelado sem seu consentimento: “Com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada (...) fazia-se no Jardim um trabalho secreto” (Lispector, 1998, p. 22). Nesse ponto, a

natureza assume um papel revelador, e Ana começa a experimentar uma transformação interior.

A metáfora do “trabalho secreto” captura de forma sutil essa transformação interna: algo dentro dela está sendo criado, mas ainda não tem nome, forma ou permissão para vir à luz. Bourdieu (1995) nos lembraria que esse desconforto é o eco do que foi reprimido: o desejo, a transgressão, a força. No entanto, ao se lembrar das crianças e da estrutura afetiva que a ancora, Ana recua. O impulso é abafado pela função que aprendeu a cumprir, e o desejo é reconduzido ao seu lugar de silêncio: “Mas quando se lembrou das crianças (...) agarrou-se a ele, a quem queria acima de tudo” (Lispector, 1998, p. 23). Esse retorno ao lar é menos uma escolha do que uma retração emocional provocada pela força das estruturas sociais.

O chamado da maternidade também traz consigo a pressão das normas sociais. Ana, ao enfrentar a transgressão silenciosa que experimentou no Jardim Botânico, busca refúgio nas suas âncoras simbólicas: o filho, o amor materno e o lar. No entanto, esse retorno não representa uma redenção — é, na verdade uma retração.

Como observa Rocha-Coutinho (1994), a maternidade desempenha um papel crucial na formação da identidade feminina dentro da cultura patriarcal, servindo como um pilar de estabilidade emocional e social. Além disso, é um dos principais meios de controlar o desejo. Ana não retorna por vontade própria, mas por uma obrigação que sente que estivesse fugindo de si mesma. Mas mesmo que esteja contida, o desejo de se libertar deixa suas marcas, e Clarice nomeia aquilo que foi despertado: “De que tinha vergonha? (...). Seu coração se enchera com a pior vontade de viver.” (Lispector, 1998, p. 25). Aqui, Clarice nomeia que foi despertado: a vontade — não domesticada, não controlada — de viver.

Clarice destaca o embate entre o desejo e a culpa. A vergonha não surge do erro em si, mas da intensidade da vida. Ana se vê tomada por algo que não se encaixa em sua rotina bemorganizada: a vontade de viver — ou mais precisamente, de desejar além dos limites que lhe foram impostos. Hall (1999) nos ajuda a entender esse momento como uma expressão do eu dividido: entre o que sente e o que pode realmente expressar socialmente, entre o que deseja e o que é socialmente aceitável querer. Essa divisão não se resolve apenas na

mente; ela se espalha pelo corpo, que acaba se tornando o cenário desse conflito: “Mas a vida arrepiava-a, como um frio (...) Entre os dois seios escorriam o suor” (Lispector, 1998, p. 25-26).

O corpo feminino aqui se transforma em um símbolo e um testemunho poderoso. Ana não se limita a pensar — ela realmente sente. Clarice usa o corpo como um palco onde se desenrola o conflito entre instinto e contenção. Para Bourdieu (1995), o corpo socializado é aquele que aprende a silenciar seus impulsos e a se regular — mas, ao mesmo tempo, o corpo encontra maneiras de escapar. E é nessa breve fuga que a verdade se revela. “Depois... era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente” (Lispector, 1998, p. 26). Este momento representa um retorno — mas não à mesma mulher de antes.

Considerações finais

A identidade feminina apresentada no conto “*Amor*”, de Clarice Lispector, não é uma essência fixa, mas uma construção social atravessada por silêncios, repetições e renúncias. Ana, protagonista da narrativa, representa a mulher que, ao longo do tempo, aprendeu a desempenhar papéis definidos historicamente: esposa dedicada, mãe atenta, figura silenciosa e contida. Um dos momentos mais simbólicos da narrativa acontece quando a personagem tem sua rotina interrompida por uma figura inesperada: “Ela apaziguara tão bem a vida (...) e um cego mascando goma despedaçava tudo isso.” (Lispector, 1998, p. 21). Essa imagem atua como uma ruptura silenciosa.

O gesto comum — um homem cego mascando chiclete — desamorniza a organização controlada de sua vida e revela o quanto essa ordem é frágil. A partir desse encontro, Ana se vê afetada por algo que não consegue nomear, mas que desestabiliza seu mundo interno. Stuart Hall (1999) observa que a identidade é um processo dinâmico e instável, moldado pelas influências culturais e sociais.

O que se rompe ali não é apenas a rotina, mas a ilusão de estabilidade que ela sustentava. Outro trecho revela como a doação de Ana à sua vida cotidiana é total — e ao mesmo tempo, simbólica da dominação que sofreu: “Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.”

(Lispector, 1998, p. 18). Neste gesto de aparente ternura, esconde-se uma entrega que ultrapassa o afeto: Ana não apenas cuida, mas se apaga em nome do cuidado. Sua dedicação não é um traço individual, mas parte de uma estrutura internalizada. Pierre Bourdieu (1995) explica que o *habitus* feminino se forma por meio da assimilação de práticas e percepções socialmente construídas. Ao repetir gestos de docilidade e sacrifício, Ana reafirma um papel que não escolheu conscientemente, mas que aprendeu a ocupar como se fosse natural. O ponto máximo da narrativa acontece quando Clarice Lispector dá nome ao que irrompe dentro da personagem: “De que tinha vergonha? (...). Seu coração se enchera com a pior vontade de viver.” (Lispector, 1998, p. 25) Aqui, o “viver” não é apenas existir dentro das normas — é desejar, transgredir, sentir. A vergonha não é por um erro, mas pelo fato de se permitir sentir algo que escapa ao controle.

Hall (1999) contribui para essa leitura ao afirmar que a subjetividade é marcada por disputas internas entre o que se é e o que se espera ser. O desejo de Ana não é aceito socialmente porque desafia o modelo simbólico de feminilidade passiva. Mesmo retornando ao seu papel social, Ana já não é mais a mesma: ela experimentou, ainda que brevemente, a potência de desejar para além do que lhe foi designado. Essas três cenas revelam que a literatura de Clarice Lispector não apenas simboliza o feminino — ela o questiona. E é nesse questionamento que a identidade de Ana se mostra não como essência, mas como construção que pode, mesmo que discretamente, se romper.

O conto “*Amor*”, que integra a coletânea *Laços de Família*, vai muito além de um mero momento de desordem: ele revela a base que sustenta a ordem. Os “laços” mencionados no título não são apenas conexões emocionais — são também nós que se apertam lentamente. Ana, assim como muitas mulheres que se sentem silenciadas pela rotina, pela maternidade e pelas obrigações, vive dentro de uma moldura tão bem elaborada que parece ter sido ela mesma quem a criou

Bastou um gesto involuntário de um estranho — um cego mascarando chiclete — que fez o vidro se estilhaçar. E ali, por uma fresta, algo começou a ganhar vida. Não se trata de uma ruptura clara, nem de uma revolução: é sobre o estremecimento. Clarice Lispector não nos entrega um grito, mas um ruído

abafado. Ela não nos oferece libertação, mas a consciência de estarmos aprisionados.

Com base nos estudos de Hall (1999) e Bourdieu (1995), podemos perceber que a identidade de Ana é moldada por engrenagens históricas e simbólicas que, através da repetição, acabam por naturalizar o silêncio. O feminino, nesta obra, se revela como um espaço de conflito: entre a entrega e o desejo, entre a função e a existência.

Ao final do conto Amor, o retorno de Ana à sua vida cotidiana não significa um fechamento pacífico, mas sim a constatação de que há algo irremediavelmente transformado. A mulher que volta para casa carrega em si a marca de uma ruptura interior. Ela continua desempenhando seu papel, mas a consciência já não pode ser contida. A chama que parecia ter se apagado persiste, discreta, mas viva, como um lembrete de que o desejo, uma vez desperto, nunca retorna totalmente ao silêncio.

Clarice Lispector, ao narrar o cotidiano de Ana com tamanha delicadeza e profundidade, revela não apenas uma mulher, mas um mecanismo de opressão simbólica. Sua literatura opera como uma ferramenta que registra oscilações da subjetividade feminina, captando os abalos que não se veem, mas que deslocam tudo por dentro. Assim, Amor não é apenas a história de uma mulher comum — é o retrato de uma estrutura que, ao menor ruído, mostra suas rachaduras.

Referências

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999. LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. 17. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ROCHA-COUTINHO, ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia Barbosa. **A construção da feminilidade e as práticas sociais**. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 91-103, 1994.

CAPÍTULO 04

ENTRE TEXTO E SOCIEDADE: A LITERATURA COMO FERRAMENTA DE EDUCAÇÃO CRÍTICA

Larissa Franco Pivatto¹

¹ Mestranda em Letras pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). Possui graduação em Letras pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e desenvolve sua pesquisa na linha de Análise do Discurso, com interesses em temas relacionados a discurso político, resistência e subjetividade. Atua como professora de Língua Portuguesa e Literatura. E-mail: lari.pivatto@gmail.com

RESUMO:

O presente capítulo discute a importância do trabalho com a literatura no ensino de Língua Portuguesa como estratégia para a abordagem de temas sociais relevantes. A análise parte da compreensão da literatura como prática social e dialógica, capaz de revelar e problematizar desigualdades, identidades culturais e relações de poder, promovendo a formação crítica dos estudantes. A partir de obras representativas da tradição literária brasileira, como *Dôra*, *Doralina* (Rachel de Queiroz), *No Manantial* (Simões Lopes Neto), *Urupês* (Monteiro Lobato), *Catar feijão* (João Cabral de Melo Neto) e *Quarto motivo da rosa* (Cecília Meireles), evidencia-se como a leitura literária permite explorar questões de gênero, violência, exclusão social, subjetividade e trabalho. O capítulo articula os fundamentos teóricos de Bakhtin, Zilberman, Candido, Cosson e Freire, mostrando que a literatura não apenas reflete a realidade, mas também propicia experiências críticas e formativas para os estudantes. Ressalta-se que, ao integrar o ensino literário com a análise de temas sociais, o professor possibilita aos alunos reconhecerem a literatura como espaço de diálogo, reflexão e transformação social. Ao compreenderem os textos em seus contextos históricos e sociais, os estudantes desenvolvem competências de interpretação crítica, empatia e consciência cidadã, fortalecendo sua capacidade de intervenção na realidade. Dessa forma, o capítulo reforça a relevância da literatura como instrumento pedagógico capaz de unir estética, ética e reflexão social, consolidando seu papel na formação integral do sujeito e na construção de uma educação crítica e emancipatória.

Palavras-chave: Literatura e educação; Temas sociais; Formação crítica; Leitura literária.

Introdução

O ensino de Língua Portuguesa, em especial no que se refere à leitura literária, representa um espaço privilegiado para a problematização de questões sociais que atravessam a realidade dos estudantes. A literatura, por sua natureza estética, simbólica e crítica, ultrapassa a função de simples registro cultural e torna-se instrumento de reflexão sobre as múltiplas dimensões da vida social, permitindo que os educandos construam sentidos, questionem desigualdades e se reconheçam como sujeitos históricos.

No âmbito da escola, trabalhar com obras literárias implica considerar não apenas suas características formais e estilísticas, mas também as representações sociais, culturais e políticas que nelas se manifestam. Poemas, contos e romances, quando lidos em diálogo com a realidade contemporânea, abrem possibilidades para discutir temas como desigualdade social, marginalização, questões de gênero, identidades culturais e resistência. Dessa forma, a literatura constitui uma via para aproximar os conteúdos escolares das vivências dos alunos, tornando-se, ao mesmo tempo, espaço de formação estética e de conscientização social. Entre os textos literários frequentemente presentes nos currículos escolares e vestibulares, encontram-se obras como *“Catar feijão”*, de João Cabral de Melo Neto, *“Quarto motivo da rosa”*, de Cecília Meireles, *“No Manantial”*, de Simões Lopes Neto, *“Urupês”*, de Monteiro Lobato, e *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz. Apesar das diferenças de gênero, estilo e época, todas essas produções oferecem elementos para pensar criticamente a sociedade brasileira, seus conflitos, suas permanências e transformações.

A reflexão desenvolvida neste capítulo ancora-se em pressupostos teóricos de autores como Mikhail Bakhtin, com a concepção de dialogismo e de linguagem como prática social; Luiz Antônio Marcuschi, que entende a linguagem em uso como constitutiva das interações; e Regina Zilberman, que destaca o papel da literatura na formação do leitor. Esses referenciais possibilitam compreender a leitura literária não apenas como exercício escolar, mas como experiência ética, estética e social.

Assim, o objetivo é discutir de que maneira o trabalho com a literatura nas aulas de Língua Portuguesa pode contribuir para a abordagem de temas sociais,

ampliando as possibilidades formativas e aproximando o ensino escolar das demandas do presente.

Fundamentação Teórica

A literatura, enquanto manifestação artística e cultural, constitui-se como um espaço privilegiado para a problematização de questões sociais, históricas e humanas. Ao propor diferentes modos de representar a realidade, o texto literário não se limita a entreter, mas convida o leitor a refletir criticamente sobre o mundo em que vive. Nesse sentido, o ensino da literatura nas aulas de Língua Portuguesa não pode restringir-se à dimensão estética ou ao cumprimento de programas escolares, mas deve buscar articular a experiência literária à formação social, ética e crítica dos educandos.

Os documentos normativos da educação brasileira reforçam esse entendimento. Os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs) destacam que o trabalho com a literatura deve estar inserido nas práticas cotidianas da sala de aula, pois ela constitui uma forma específica de conhecimento que mobiliza dimensões cognitivas, estéticas e sociais do sujeito:

É importante que o trabalho com o texto literário esteja incorporado às práticas cotidianas na sala de aula, visto tratar-se de uma forma específica de conhecimento. Essa variável de constituição da experiência humana possui propriedades compositivas que devem ser mostradas, discutidas e consideradas quando se trata de ler as diferentes manifestações colocadas sob a rubrica geral de texto literário (BRASIL, 2001, p. 36).

Assim, o ensino de literatura deve possibilitar que os alunos se reconheçam como sujeitos de linguagem, capazes de elaborar sentidos, expressar sentimentos e construir visões críticas do mundo. Para Zilberman (2008, p. 16), a leitura literária deve ser compreendida “como atividade propiciadora de experiência única com o texto literário”, de modo que o estudante não apenas aprenda sobre autores ou estilos, mas vivencie a literatura como experiência formativa e social.

Essa dimensão social da literatura é reforçada por Bakhtin (1997), ao afirmar que todo enunciado é constituído na interação e atravessado por vozes sociais diversas. A obra literária, nesse sentido, não é produto isolado, mas parte de um diálogo histórico e cultural que permite compreender valores, ideologias e

práticas sociais. De acordo com o autor, a leitura deve ser entendida como um encontro de vozes, em que o sujeito leitor interpreta a obra a partir de seu contexto, ao mesmo tempo em que é interpelado por ela.

Na mesma perspectiva, Marcuschi (2008) lembra que a linguagem deve ser analisada em uso, como prática social. Isso implica que a literatura, ao circular em sala de aula, não pode ser dissociada das vivências e dos discursos que permeiam a vida dos estudantes. Ao contrário, deve ser abordada de forma contextualizada, de modo a abrir espaço para o debate de temas como desigualdade, preconceito, identidade cultural, gênero e marginalização, todos presentes na tradição literária brasileira.

Santos (2017) ressalta que, por meio da literatura, é possível tratar de aspectos da condição humana que ultrapassam os limites do discurso normativo:

Através da Literatura entramos em contato com os temas da sociedade que de certa forma se tornam complexos, e que não pertencem aos livros gramaticais, como por exemplo, a paixão, o ciúme, o autoconhecimento, a angústia, a luta do velho contra o novo, a confusão entre realidade e fantasia, a mentira, a existência de diferentes pontos de vista sobre um mesmo assunto. A leitura de textos literários capacita o leitor a compreender o próximo e respeitar as diferenças tais como crenças, políticas, etc (Santos, 2017, p. 13).

Ao possibilitar o contato com diferentes realidades, vozes e culturas, a literatura rompe barreiras impostas pelos discursos hegemônicos e abre espaço para a reflexão crítica. Conforme argumenta Candido (2004, p. 174), “a literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade”. Para o autor, ela é um direito humano, na medida em que contribui para o equilíbrio psíquico, para a imaginação criadora e para a compreensão da vida em sociedade.

Entretanto, como observa Cosson (2014), o ensino de literatura nas escolas brasileiras muitas vezes se apresenta de forma fragmentada, dissociado da realidade dos alunos e reduzido a exercícios de memorização. Isso afasta o estudante da experiência estética e crítica que a leitura pode proporcionar. Superar essa fragmentação exige práticas pedagógicas que aproximem o texto literário das vivências dos educandos, promovendo um ensino significativo e socialmente engajado.

Nessa perspectiva, trabalhar a literatura em sala de aula não significa apenas estudar autores, escolas literárias ou características estilísticas, mas, sobretudo, compreender como a obra literária reflete, questiona e ressignifica a sociedade. Regina Zilberman (2009) reforça que o ensino da literatura precisa ser entendido como prática formadora, capaz de inserir o aluno em debates sociais, políticos e culturais, contribuindo para a constituição de sujeitos críticos e participativos.

Portanto, ao reconhecer a literatura como prática discursiva e social, compreende-se que ela possui potencial transformador, pois não apenas espelha a sociedade, mas intervém nela, possibilitando aos estudantes uma leitura crítica de si mesmos e do mundo.

A abordagem de temas sociais através da literatura

Para Bakhtin (1992), a linguagem é sempre atravessada por valores e contextos sociais, manifestando-se por meio de gêneros discursivos que carregam múltiplas vozes. Nas palavras do autor, o poeta ou escritor “seleciona palavras não do dicionário, mas do contexto da vida, onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor” (Bakhtin, 1926, p. 9-10). Dessa forma, o texto literário nunca é neutro: ele reflete e refrata visões de mundo, abrindo espaço para a compreensão crítica das práticas sociais.

A literatura, portanto, constitui-se como território de diversidade social, abarcando diferentes contextos, experiências humanas e posicionamentos ideológicos. Candido (2004) enfatiza que a literatura, ao mesmo tempo em que humaniza, também desvela as contradições sociais, funcionando como um direito inalienável para a formação de sujeitos críticos. Nesse sentido, sua presença no ensino de Língua Portuguesa deve ir além do estudo técnico de gêneros ou estilos, privilegiando também a problematização das relações sociais inscritas nos textos.

Um exemplo significativo é o romance *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz, que retrata as tensões entre tradição e modernidade, liberdade e opressão, especialmente na construção social do gênero feminino. A trajetória da protagonista evidencia as marcas da dominação masculina e das estruturas

patriarcais que limitavam a autonomia da mulher em determinado período histórico. Como observa Nogueira (*apud* Praun, 2011, p. 62), a ideologia dominante, por meio de discursos naturalizados, sustenta desigualdades e sexismos que se perpetuam no tecido social. Ao discutir essas representações em sala de aula, o estudante é convidado a refletir criticamente sobre os papéis de gênero e suas permanências na sociedade contemporânea.

Da mesma forma, os contos *No Manantial*, de Simões Lopes Neto, e *Urupês*, de Monteiro Lobato, oferecem perspectivas relevantes para a abordagem de temas sociais. O primeiro denuncia relações de poder assimétricas entre homens e mulheres, tematizando violência física e sexual, e expondo o machismo estrutural que reduz a mulher à condição de posse. O segundo apresenta a figura de Jeca Tatu, personagem que sintetiza a marginalização histórica do caboclo e evidencia tanto a crítica ao atraso econômico quanto o descaso das políticas públicas em relação às populações rurais. Nesse sentido, os contos funcionam como instrumentos de leitura crítica da realidade, permitindo aos estudantes identificar no passado as raízes de problemas sociais ainda persistentes.

Essa aproximação entre literatura e sociedade é reforçada por Cosson (2006), ao defender o conceito de letramento literário como prática que articula a dimensão estética do texto às experiências sociais dos leitores. Para o autor, a leitura literária possibilita que o aluno compreenda sua realidade de maneira mais complexa, construindo pontes entre texto e mundo. Complementarmente, Freire (1996) lembra que a leitura da palavra deve estar sempre vinculada à leitura do mundo, tornando o processo educativo um exercício crítico de interpretação da realidade.

É importante observar, ainda, que a literatura não apenas reflete a sociedade, mas também a questiona e a reinventa. Como afirma Zilberman (2008), ao entrar em contato com narrativas literárias, o estudante é instigado a vivenciar experiências únicas, capazes de ampliar sua percepção sobre si mesmo, sobre o outro e sobre a coletividade. Nessa perspectiva, a literatura em sala de aula adquire um papel transformador, favorecendo o

reconhecimento das desigualdades e estimulando a busca por justiça social.

Portanto, ao trabalhar com romances, contos e poemas, o professor não se limita à análise de enredos e estruturas formais. Ele cria condições para que os estudantes percebam a literatura como espelho e crítica da sociedade, reconheçam nela a expressão de conflitos sociais e se engajem na reflexão sobre mudanças necessárias. A literatura, nesse sentido, ultrapassa as fronteiras da sala de aula, projetando-se como prática de humanização e de emancipação crítica.

Literatura e temas sociais: análises das obras

A leitura literária em sala de aula não se restringe ao contato estético com o texto, mas pode ser compreendida como prática de formação social e crítica. Como afirma Antonio Candido (2004), a literatura “humaniza em sentido profundo, na medida em que faz viver”, permitindo que o sujeito reconheça, nos textos, valores, tensões e contradições do mundo real. As obras escolhidas para análise foram selecionadas de acordo com um levantamento feito a partir de provas do ENEM e vestibulares: *Dôra, Doralina, No Manantial, Urupês, Catar feijão, O Quarto Motivo da Rosa*. Essas obras revelam-se como espaços privilegiados para discutir questões sociais complexas e atuais, articulando estética, ideologia e ensino.

O romance *Dôra, Doralina*, de Rachel de Queiroz apresenta a trajetória de Dora, uma jovem nordestina que enfrenta uma série de opressões marcadas pelo patriarcado. A narrativa expõe a condição da mulher em um espaço social rigidamente estruturado por normas de gênero, em que a autonomia feminina é constantemente cerceada. Para Saffioti (2004), o patriarcado funciona como um sistema de poder que naturaliza a dominação masculina, reproduzindo práticas de violência simbólica e material contra as mulheres.

Ao inserir essa discussão em sala de aula, cria-se a possibilidade de relacionar a experiência da personagem com a realidade de muitas mulheres contemporâneas, ainda submetidas a desigualdades salariais, violência doméstica e invisibilidade social. Como observa Simone de Beauvoir (1970), “não se nasce mulher, torna-se”, ou seja, os papéis de gênero são construídos historicamente, e a literatura pode revelar e problematizar esses processos.

Assim, trabalhar Dôra, Doralina em sala de aula ultrapassa a análise estética, permitindo que os estudantes percebam como a literatura encena tensões históricas que permanecem atuais, incentivando reflexões críticas sobre os direitos das mulheres.

O conto *No Manantial*, escrito por Simões Lopes Neto, apresenta de forma pungente a violência contra a mulher, marcada pela brutalidade das relações patriarcais. A narrativa não apenas expõe a objetificação feminina, mas também evidencia a naturalização da violência em determinados contextos sociais. Segundo Pierre Bourdieu (1999), a violência simbólica opera justamente nesse campo: quando práticas opressivas são incorporadas como normais, tornando-se invisíveis para os próprios sujeitos que as vivenciam.

Na perspectiva do ensino, discutir esse conto em sala de aula abre espaço para problematizar o machismo estrutural e seus efeitos contemporâneos. Como defende Paulo Freire (1996), o papel da educação é possibilitar que os sujeitos “leiam o mundo”, identificando as estruturas de opressão para transformá-las. Assim, a leitura do texto literário torna-se também leitura crítica da sociedade, contribuindo para o enfrentamento das desigualdades de gênero.

O conto *Urupês*, de Monteiro Lobato, publicado em 1918, consagrou a figura do “Jeca Tatu” como símbolo do atraso do caboclo brasileiro. Monteiro Lobato descreve o personagem como indolente, preguiçoso e ignorante, reforçando um olhar estigmatizado sobre as camadas populares rurais. Entretanto, ao revisitar o texto criticamente, pode-se observar como o discurso literário reflete e legitima ideologias que marginalizam determinados grupos sociais.

Candido (1976) ressalta que a literatura não apenas representa a realidade, mas também participa da sua construção simbólica, criando imagens sociais que podem ser internalizadas como verdades. Assim, analisar *Urupês* em sala de aula possibilita discutir como o discurso literário pode servir tanto à crítica quanto à reprodução de preconceitos. Ao mesmo tempo, abre caminho para revisitar o personagem “Jeca” sob uma nova chave, compreendendo-o como resultado do abandono estatal e da exclusão histórica das populações rurais, e não como expressão de inferioridade cultural.

O poema *Catar feijão*, do autor João Cabral de Melo Neto, estabelece uma metáfora entre a atividade cotidiana de separar feijões e o ato de escrever

poesia. Ao propor essa analogia, João Cabral de Melo Neto valoriza a disciplina, o rigor e o trabalho intelectual como componentes do fazer artístico. A obra rompe com a ideia romântica de inspiração, trazendo para o centro do debate a dimensão social do trabalho criativo.

Nesse sentido, o poema convida o estudante a refletir sobre o valor social da arte e do conhecimento, mostrando que a literatura, assim como o trabalho manual, exige esforço, atenção e compromisso. Para Bakhtin (1992), a palavra é sempre trabalho social, pois carrega consigo as marcas do contexto de produção. A leitura desse poema, em sala de aula, possibilita relacionar estética e prática social, questionando também a desvalorização do trabalho intelectual na sociedade contemporânea.

Cecília Meireles, em Quarto motivo da rosa, utiliza a rosa como símbolo da existência, da efemeridade e da subjetividade. O poema, ao mesmo tempo em que dialoga com a tradição literária, também problematiza a condição da mulher e sua inserção no universo da poesia, espaço historicamente masculino.

Segundo Zilberman (2008), a literatura deve ser compreendida como experiência singular que permite ao leitor mergulhar em sentimentos universais, como a transitoriedade da vida, mas também refletir sobre papéis sociais e históricos. Nesse poema, a rosa se torna metáfora da mulher, da sua delicadeza e resistência, possibilitando discussões em sala de aula sobre identidade, feminilidade e representações do feminino na literatura. Além disso, o texto pode ser articulado com reflexões contemporâneas sobre a presença das mulheres na cultura e na história, questionando tanto a invisibilidade quanto a valorização de suas vozes.

Cada uma dessas obras, à sua maneira, desvela tensões sociais que permanecem atuais: a luta das mulheres contra o patriarcado (Dôra, Doralina e No Manantial), a exclusão das populações rurais (Urupês), a valorização do trabalho e do rigor criativo (Catar feijão) e as reflexões sobre a condição feminina e a efemeridade da vida (Quarto motivo da rosa).

Como destaca Cosson (2006), a leitura literária em sala de aula só adquire pleno sentido quando conecta texto e contexto, ou seja, quando o estudante reconhece na literatura não apenas arte, mas também uma forma de compreender e questionar o mundo. Assim, ao integrar essas obras ao ensino

de Língua Portuguesa, o professor amplia o horizonte dos alunos, desenvolvendo tanto a sensibilidade estética quanto a consciência crítica.

Considerações Finais

A análise das obras literárias aqui discutidas evidencia que a literatura é muito mais do que um instrumento de avaliação ou simples conteúdo escolar; trata-se de uma ferramenta poderosa para a compreensão da sociedade e a formação de leitores críticos e socialmente conscientes. Como apontam Candido (2004) e Cosson (2006), a literatura humaniza o indivíduo ao mesmo tempo em que revela as contradições sociais, tornando-se espaço privilegiado de reflexão sobre desigualdades, identidades culturais e relações de poder.

O romance *Dôra, Doralina* evidencia a persistência do patriarcado e das hierarquias de gênero, convidando os estudantes a refletirem sobre a construção social do feminino e a desigualdade histórica entre homens e mulheres. Nos contos *No Manantial* e *Urupês*, percebe-se a abordagem da violência de gênero, da marginalização social e da exclusão histórica de determinados grupos, evidenciando como a literatura pode ser lida como um espelho crítico da sociedade. Já os poemas *Catar feijão* e *Quarto motivo da rosa* permitem trabalhar tanto a dimensão estética da literatura quanto reflexões sobre trabalho, disciplina, subjetividade e representações do feminino, ampliando o repertório crítico e sensível dos leitores.

A perspectiva de Bakhtin (1992) sobre a linguagem como prática social e dialógica reforça a ideia de que a literatura é veículo de múltiplas vozes e experiências, permitindo o confronto entre diferentes pontos de vista. Para Zilberman (2008), a literatura é experiência singular que possibilita aos leitores vivenciar sensações e compreender contextos diversos, ampliando sua capacidade de empatia e compreensão social. Freire (1996), por sua vez, enfatiza que a leitura do texto deve estar sempre vinculada à leitura do mundo, consolidando a literatura como prática política e formativa, capaz de instigar a reflexão crítica sobre estruturas sociais injustas.

Assim, o trabalho com a literatura nas aulas de Língua Portuguesa assume caráter transformador: não se limita à interpretação de enredos ou à preparação para exames, mas constitui-se em espaço de formação de sujeitos

críticos, capazes de problematizar a realidade, reconhecer injustiças e buscar alternativas para transformá-la. O contato constante com textos literários desenvolve competências de análise, argumentação, empatia e consciência histórica, consolidando a literatura como elemento central na educação para a cidadania.

Dessa forma, pode-se afirmar que a literatura, quando articulada com temas sociais e abordada de forma crítica, contribui significativamente para a formação integral do estudante, ampliando sua visão de mundo e fortalecendo sua capacidade de intervenção consciente na realidade social em que está inserido. O ensino literário, portanto, transcende a sala de aula: é prática de humanização, reflexão crítica e engajamento social.

Referências

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, V. N. ***Discurso na vida e discurso na arte*** (sobre poética sociológica). Trad. Cristóvão Tezza para uso didático. 1926.

LOBATO, Monteiro. Urupês. São Paulo: Editora Globo, 2007.

MARTINS, Ivanda. **A Literatura no Ensino Médio**: Quais os desafios do Professor? . In: BUNZEN, Clecio; MENDONÇA, Márcia. (ORG.) Português no Ensino Médio e Formação do Professor. São Paulo: Parábola, 2006.

NETO, João Simões Lopes. Contos Gauchescos. Pelotas: Echenique & Cia. Editores, 1912.

NOGUEIRA, C. **Um novo olhar sobre as relações sociais de gênero**: feminismo e perspectivas críticas na psicologia social. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PRAUN, A. G. **Sexualidade, gênero e suas relações de poder**. Húmus, São Luís, v. 1, nº 1, 2011.

SANTOS, Rosângela dos. **A importância da Literatura no Ensino Médio**. Trabalho de conclusão de curso - Faculdade de Ciências Sociais de Guarantã do Norte - FCSGN, 2017.

Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: língua portuguesa. Secretaria da Educação Fundamental, Brasília: MEC/SEF, v. 2, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Literatura como Espelho da Nação. Estudos Históricos, vol.1, n. 2. Rio de Janeiro. Disponível em:

http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_MonicaVeloso_Literatura_espelho_nacao.pdf. Acesso em: 01 jul, 2022.

ZILBERMAN, Regina. **O papel da literatura na escola**. Via Atlântica, n. 14, dez. 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50376>. Acesso em: 06 jul. 2022.

CAPÍTULO 05

O BOM CRIOULO: REFLEXÕES SOBRE RAÇA E SEXUALIDADE NO ROMANCE DE ADOLFO CAMINHA

Erilane Santos Machado¹; Loyane da Silva Vasconcelos²;
Thamires Mikaelle da Silva Araújo³

Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão -UEMA-campus Pedreiras. E-mail: erilanemachado2@gmail.com; ² Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão -UEMA-campus Pedreiras. E-mail: loy_vasconcelos@hotmail.com; ³ Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão -UEMA-campus Pedreiras. E-mail: thamiresmikaelledasilvaaraujo@gmail.com.

RESUMO:

O objetivo deste artigo é propor uma reflexão a respeito da representação de raça e sexualidade presentes na obra *Bom Crioulo* (1985), de Adolfo Caminha. A presente análise complexifica essas representações através da análise das configurações dadas aos personagens Amaro e Aleixo. Escrita dentro de um contexto Naturalista/Determinista as representações dadas a estes personagens são dotadas de estereótipos que galgam tanto as questões relacionadas à sexualidade quanto as questões raciais. Sob esse viés, percebe-se na narrativa um caminho tendencioso que dado ao personagem Amaro, que, outrora, “bom”, adquire um fim inevitável: um homossexual criminoso que assassina seu companheiro branco de olhos azuis. Ademais, discute-se também a recepção crítica dada ao romance de Caminha, considerado o primeiro a tratar das questões homossexuais no cenário literário brasileiro. Para tanto, o estudo calça-se nas contribuições teóricas de BhaBha (2013), Bosi (2006), Costa (1992), Hauser (1995), Fanon (2008), Trevisan (2011), dentre outros estudiosos que lançam luz à questão.

Palavras-chave: *Adolfo Caminha; Raça; Sexualidade; Gênero.*

Introdução

O presente artigo tem por finalidade propor uma reflexão sobre a representação da raça e sexualidade no romance *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, buscando analisar as configurações dos personagens Amaro e Aleixo

dentro da narrativa, bem como entender o contexto do Naturalismo e o consequente Determinismo, no qual a obra se insere, e, ainda, discorrer sobre a recepção que o escrito teve para a crítica.

O romance *Bom Crioulo* se constrói a partir da relação dos personagens Amaro e Aleixo, abordando seus conflitos, inquietações e disparidades sociais. Tais fatores culminam em um desenrolar dramático dessa relação, com um desfecho profético. Assim, fruto de uma visão Naturalista, a trama condena a homossexualidade, considerando-a como um desvio da natureza, uma anomalia, trazendo, ainda uma visão determinista na qual os personagens, a priori, Amaro, por ser negro, são retratados como animais, bestas, o que reforça alguns estereótipos inerentes aos sujeitos negros. Assim, levando em conta os estereótipos reforçados no personagem, o romance torna-se tendencioso enquanto a trajetória de Amaro: um negro homossexual que comete um crime contra seu companheiro branco de olhos azuis.

Publicada em 1895, a obra alcançou imediata repercussão pelo seu conteúdo, até então nunca visto em qualquer outra obra, apesar da grande quantidade de vendas, a produção era constantemente atacada por acentuados críticos literários. Dessa maneira, os ataques se desenvolveram de tal forma que alcançaram mesmo os aspectos privados da vida do autor. Para a grande crítica: Adolfo Caminha seria acusado de ter praticado os atos que descrevera no romance.

Assim, para contextualizar a discussão que se coloca, desenvolve-se, em primeiro momento, um breve panorama sobre a vida e a sua obra mais importante: *Bom Crioulo*, e ainda uma breve discussão a respeito da estética naturalista e o cientificismo determinista. Logo após, analisa-se a representação da sexualidade e raça por meio das configurações dadas aos personagens Aleixo e Amaro no romance, e por último faz-se um retrato de como a obra fora recebida pela crítica, visto que se trata do primeiro romance a abordar questões até então não colocadas na literatura brasileira.

Metodologicamente, o estudo constitui-se em uma pesquisa de cunho bibliográfico na qual foram levantados artigos científicos, pesquisados no Google Acadêmico, no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento do Pessoal de Nível Superior (CAPES), em revistas científicas e através da leitura

de livros. Desse modo, o estudo calca-se nas contribuições teóricas de Bhabha (2013), Bosi (2006), Costa (1992), Hauser (1995), Fanon (2008), Trevisan (2011), dentre outros estudiosos que lançam luz à questão.

Adolfo Caminha: Bom Crioulo e o Naturalismo vigente

Adolfo Caminha nasceu no dia 29 de Maio em Aracati-CE, no ano de 1867. Ao perder os pais ainda pequeno, muda-se para Fortaleza e, três anos depois, o escritor migra no início da juventude para o Rio de Janeiro, lugar onde entra para Escola da Marinha. Já no cargo de guarda-marinha, por volta de 1886, o escritor viaja aos Estados Unidos, viagem esta que inspirou a publicação, no mesmo ano, do seu primeiro livro: “Voos incertos”. Já em 1887, Caminha publica, na Gazeta de Notícias, um periódico muito renomado do Rio de Janeiro (1875-1956), o conto denúncia “A chibata”, o qual critica os castigos físicos sofridos pelos marinheiros nos navios brasileiros.

No entanto, no mesmo ano, Caminha é promovido ao cargo de segundo-tenente. Em 1888, transfere-se para Fortaleza onde participa de um ciclo literário denominado Padaria Espiritual, que se ocupava em divulgar a literatura realista-naturalista. Não obstante, o escritor envolveu-se amorosamente com a esposa de um oficial da Marinha, que acabou fugindo para morar com ele, assim, devido essa paixão, o autor recebeu, como castigo, a ordem de embarcar em um navio de guerra para Europa. Consequentemente, Adolfo Caminha deixa a marinha, muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha como funcionário público e escritor, colaborando com os principais periódicos da época. Como escritor, em 1893, lança seu primeiro romance, *A normalista*, dois anos depois, publica sua obra de maior repercussão, *Bom-crioulo*. Em 1896, lança seu último romance *Tentação*, vindo a falecer, aos 30 anos, em 1897, vítima de tuberculose.

A obra *Bom crioulo* apresenta a trajetória de Amaro, um escravizado fugido de uma fazenda de café no Rio de Janeiro que acaba por entrar na Marinha brasileira e encontra, na marinhagem, a tão sonhada liberdade enquanto marinheiro de segunda classe. Com o passar dos tempos, o protagonista ganha estima entre os companheiros, principalmente pela sua dedicação e pela sua força, advinda da fisionomia robusta, adquirindo assim o

epíteto de Bomcrioulo devido ao seu bom comportamento. No entanto, a posição que Amaro recebe só era assombrada por uma única fraqueza: o vício em álcool, que acabava por lhe colocar em desavenças e conflitos quando em terra firme.

Desse modo, a história começa quando, em uma das embarcações em que trabalhava, Amaro está na iminência de receber um castigo físico, por ter batido em um companheiro. O ensejo: o marinheiro agredido havia maltratado Aleixo, um jovem de 15 anos, aprendiz de marinheiro, originário de Santa Catarina, franzino, olhos azuis garços, bem-querido por todos a bordo, que ocupava o cargo de grumete, posição mais baixa da hierarquia da marinha. Após o castigo, Bom-crioulo é fitado pelo desejo de se aproximar do grumete, a quem via dotado de traços delicados e femininos, de uma alva beleza e candura; todos esses sentimentos despertam em Amaro sensações primitivas e de atração sexual pelo jovem, o qual acaba concretizando sua amizade com o marinheiro e, conseqüentemente, acabam por consumir uma relação sexual a bordo.

Por conseguinte, durante alguns meses, voltando ao Rio de Janeiro, Bom crioulo e Aleixo experimentam uma vida a dois numa pensão localizada na Rua da Misericórdia, tendo como proprietária Dona Carolina, lavadeira portuguesa e amiga de Amaro. E ali, em um sótão cedido por D. Carolina, o casal de marinheiros tornam-se íntimos, aprofundando a amizade, outrora criada em alto-mar, para um relacionamento sexual amoroso. No entanto, para a (in) felicidade de Aleixo, Bom crioulo é transferido para outro barco, no qual há pouco tempo para regressar à cidade. Nesse intervalo de tempo, a proprietária da pensão e o grumete, que se mostrava aborrecido com a condição sexual ocasionada pela convivência com Amaro, se envolvem.

Apavorado e receoso por ter sido esquecido pelo seu precioso grumete, Amaro escapa do barco e, numa cólera tremenda por não encontrar seu companheiro, acaba por embriagar-se e meter-se numa briga que lhe custaria uma nova punição física estipulada pelo comandante do navio no qual estava. Tamanho é o castigo recebido por Bom crioulo que o protagonista precisou ser internado por dias em um hospital, até que fica sabendo por um amigo que Aleixo agora estava em nova companhia, e resolve fugir do local.

Após perder-se nos labirintos da cidade, numa mistura de raiva, saudade e fraqueza, devido ao hospital que o debilitara horrorosamente, Amaro chega

nas primeiras horas da manhã na Rua da Misericórdia, lugar que antes vivera por um ano, completo e feliz, ali, em frente à pensão, um comerciante lhe dá a notícia que tanto o abala: a nova namorada de Aleixo era D. Carolina. Nesse instante, aparece o grumete, que é atacado brutalmente por um Bom crioulo furioso, que o desfere um golpe na região da garganta. A trama finda com a prisão de Amaro, enquanto o corpo de Aleixo permanece inerte e sem vida em meio à multidão que se formava para ver o cadáver.

Sendo assim, a obra *Bom Crioulo* trouxe à tona temáticas que, para a época, eram grandes tabus sociais, a exemplo, a discussão sobre a homossexualidade, os relacionamentos inter-raciais, bem como os castigos punitivos aplicados pela marinha brasileira. Escrita em um contexto Naturalista, na qual predomina a existência de uma escrita linear e objetiva, que apreende a realidade da maneira mais legítima possível, atribuindo, assim, aos seus personagens comportamentos determinados pelo meio no qual vivem, sendo as perversões sexuais, os vícios e a violência, pertencentes ao modo de vida, a priori, das classes populares, condicionadas pelo meio social em que vivem, a obra está imersa em um cenário revolucionário para a literatura, especialmente na segunda metade do século XIX: a influência do progresso científico sobre o pensamento artístico e filosófico.

Nessa perspectiva, este último terço do século XIX se constitui em um espaço de divergências ideológicas que tinham como principal filtro o progresso. Assim, com a revolução industrial e modo de vida automático que se instalava, as noções de objetividade e realidade, influenciados por uma tendência materialista, se configuravam progressivamente nas relações humanas e sociais, tal obsessão pelo progresso por parte das sociedades europeias é sustentada pelo rápido desenvolvimento das teorias científicas. Logo, as ciências naturais, inspiradas pelas ideias evolucionistas de Charles Darwin, tiveram seus métodos de análise adaptados para as ciências humanas. Sob esse olhar, Madeira (2018), assevera:

[...] Houve uma biologização do homem em todos os seus aspectos. A verdade tinha de passar necessariamente pela ciência, cujos representantes adquiriam status de superioridade e prestígio social incomum, uma aura sobre-humana, como diria Lima Barreto, assumindo o médico o lugar antes ocupado pelo sacerdote, inclusive

quando estavam em jogo as relações com o poder político e econômico. (MADEIRA, 2018, p. 2).

Nesse sentido, esse cientificismo garantia, imaginavam os estudiosos, a descrição biológica do comportamento dos personagens, reduzidos a tipos pré-moldados pelas máximas evolucionistas, garantindo uma imparcialidade dessas representações, numa clara oposição à individualidade e ao idealismo característico do romantismo, já então descabidos para um cenário europeu que percebia, cada vez mais, as chagas advindas de uma sociedade industrial. Desse modo, o idealismo fantástico presente no romance dá lugar ao objetivismo realista que, nas palavras do crítico Alfredo Bosi, “se tingirá de Naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das ‘leis naturais’ que a ciência da época julgava ter codificado[...]” (BOSI, 2006, p. 168).

Assim, o Naturalismo na literatura pode ser entendido como um desdobramento da estética literária Realista, porém, adquirindo uma faceta de cunho moralista pautada na verdade incontestável do progresso científico. Assim, de acordo com Hauser (1995), o Naturalismo surge com o escritor francês Émile Zola, que, influenciado pelas teorias socialistas e evolucionistas, discutia que as produções românticas de sua época não se propunham a fazer uma análise da realidade do social, por esse motivo o autor escreve romances embasados pelo conceito Determinista tanto de meio como de hereditariedade, no qual busca escancarar o lado mais sombrio de uma personagem, reduzindo os seus comportamentos semelhantes a postura de animais, ou da própria sociedade, examinando os “desvios” humanos.

Para Zola [...] o homem é um ser cujas qualidades são condicionadas pelas leis da hereditariedade e pelo meio ambiente, e, em seu entusiasmo pelas ciências naturais, chega a definir o naturalismo no romance como sendo simplesmente a aplicação do método experimental à literatura. (HAUSER, 1995, p. 813).

Nessa perspectiva, a primeira função dos romances deterministas de Zola, caracterizam-se em retratar a dependência do homem em relação ao seu aparato biológico e o meio no qual vive. Assim, fortemente influenciado pela Introdução à Medicina Experimental (1865), de Claude Bernard, o autor de

Germinal (1885) adapta as teorias científicas de Bernard para a literatura procurando estabelecer uma correlação entre as atividades dos cientistas e escritores, sendo este último responsável por acrescentar ao realismo literário vigente, a perspectiva cientificista. Sob essa visão, Madeira (2018), assevera:

A contaminação da literatura (e das artes em geral) pela ciência era, portanto, inelutável, transformando a primeira em palco de observação e experimentação para a comprovação das teorias elaboradas pela segunda. Tentava-se transferir o caráter de verdade absoluta dos estudos científicos para os estudos sociais, implementando-se métodos objetivos por meio dos quais o romancista poderia demonstrar a inexorabilidade das leis naturais. (MADEIRA, 2018, p.3).

Dessarte, os conceitos que calcam o Naturalismo têm sua base na teoria científica do Determinismo que, postulada inicialmente pelo crítico historiador Hippolyte Taine, defende que as ações humanas não são livres, mas, sim, resultado de agentes condicionadores, em outras palavras, o homem está em constante influência de três fatores: do ambiente (o meio), da raça e do período histórico. Desse modo, “a ciência encontraria o Determinismo de todas as manifestações cerebrais e sensuais do homem e quando colocada em domínio dos romancistas, os tornaria analistas do homem em sua ação individual e social.” (SANTOS, 2017, p. 20).

Desse modo, na perspectiva determinista, os “sujeitos são tipificados de acordo com seu físico, sexo atribuído e raça, presos a um determinismo que não só os condenava, como via na superação dos tipos tidos como inferiores a chave para a ordem e progresso a serem alcançados inexoravelmente no futuro (NASCIMENTO, 2019). Neste contexto, escrito numa perspectiva Naturalista, o livro *Bom Crioulo* expressa posições preconceituosas e homofóbicas, animalizando e patologizando o comportamento sexual dos personagens, principalmente Amaro, ligando questões de gênero, raça e sexualidade.

A representação negativa e estereotipada do personagem Amaro

Em *O Bom Crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, o personagem Amaro é a figura central do romance. Amaro, um ex-escravo e marinheiro negro, é caracterizado como um homem de força física impressionante, como podemos observar no trecho da obra a seguir:

[...] um latagão de negro, muito alto e corpulento, figura colossal de cafre, desafiando, com um formidável sistema de músculos, a morbidez patológica de toda uma geração cadente e enervada, e cuja presença ali naquela ocasião, despertava grande interesse e viva curiosidade: era o Amaro, gajeiro da proa – o Bom Crioulo na gíria de bordo. (CAMINHA, 2021, p.15)

Embora o romance coloque o negro em um papel de protagonismo, isso não implica em uma representação positiva ou heroica. Pelo contrário, o personagem é constantemente definido por adjetivos e características que reforçam estereótipos negativos, como podemos observar no seguinte trecho:

Com efeito, bom-crioulo não era somente um homem robusto, uma dessas organizações privilegiadas que trazem no corpo a sobranceira resistência do bronze e que esmagam com o peso dos músculos. A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepujando todas as outras qualidades fisiológicas, emprestando-lhe movimentos extraordinários, invencíveis mesmo, de um acrobatismo imprevisto e raro. Esse dom precioso e natural desenvolvera-se-lhe à força de um exercício continuado que o tornara conhecido em terra, nos conflitos com soldados e catraieiros, e a bordo, quando entrava embriagado (CAMINHA, 2021, p.15-16).

Neste trecho, é perceptível o estereótipo quando o narrador descreve as qualidades físicas do negro como sendo algo intrínseco e natural. Portanto, essa visão reforça a concepção equivocada de que todos os indivíduos negros possuem corpos moldados para o trabalho pesado, associando o porte físico musculoso e forte a uma característica inata da “raça” negra. Além disso, outro estereótipo presente na obra relaciona-se à ideia de que o corpo negro é naturalmente resistente aos castigos físicos, normalizando a violência contra ele, como se sua força física o tornasse insensível ao sofrimento:

bom-crioulo tinha despido a camisa de algodão, e, nu da cintura para cima, numa riquíssima exibição de músculos, os seios muito salientes, as espáduas negras reluzentes, um sulco profundo e liso d’alto a baixo no dorso, nem sequer gemia, como se estivesse a receber o mais leve dos castigos. Entretanto, já iam cinqüenta chibatadas! Ninguém lhe ouvira um gemido, nem percebera uma contorção, um gesto qualquer de dor. Viam-se unicamente naquele costão negro as marcas do junco, umas sobre as outras, entrecruzando-se como uma grande teia de aranha, roxas e latejantes, cortando a pele em todos os sentidos (CAMINHA, 2021, p.16).

Dessa maneira, o protagonista é retratado pela força física e pela aptidão para trabalhos pesados, características que lhe rendem grande admiração entre os marinheiros. Ele é descrito como um exemplo de disciplina, dedicação e caráter, ganhando popularidade a bordo:

A bordo todos o estimavam como na fortaleza, e a primeira vez que o viram, nu, uma bela manhã, depois da baldeação, refestelando-se num banho salgado — foi um clamor! Não havia osso naquele corpo de gigante: o peito largo e rijo, os braços, o ventre, os quadris, as pernas, formavam um conjunto respeitável de músculos, dando uma ideia de força física sobre-humana, dominando a marujada, que sorria boquiaberta diante do negro.[...]Os grandes pesos era ele quem levantava, para tudo aí vinha Bom-Crioulo com seu pulso de ferro, com a sua força de oitenta quilos, mostrar como se alava um braço grande, como se abafava uma vela em temporal, como se trabalhava com gosto! Entretanto, o seu nome ia ganhando fama em todos os navios. — Um pedaço de bruto aquele Bom Crioulo! Diziam os marinheiros. — Um animal inteiro era o que ele era! (CAMINHA, 2021, p.21)

Dessarte, podemos observar no trecho supracitado, as descrições que exaltam os atributos físicos de Amaro, como “corpo de gigante”, “conjunto respeitável de músculos”, “Um pedaço de bruto” e “força física sobre-humana”, que demonstram a crença na superioridade biológica do negro. No entanto, essa exaltação está vinculada à animalização do personagem, como afirma Fanon (2008, p. 147), “o branco está convencido de que o negro é um animal”, e, nesse sentido, a força física de Amaro, embora admirada, sugere sua animalização. Além disso, as ações descritas por Caminha limitam-se apenas a atividades braçais, excluindo qualquer menção a habilidades intelectuais, conforme ressalta o trecho: “Tinha a cabeça muito fraca” (CAMINHA, 2021, p.59).

De acordo com Fernandes (2007), a ideia de resistência física e aptidão para trabalhos pesados atribuída ao negro é resultado de representações coletivas que insinuam uma superioridade biológica. Entretanto, essa suposta superioridade disfarça a discriminação, pois ao caracterizar o negro como um ser superior, utilizam-se critérios que, na verdade, evidenciam sua inferiorização e o associam à bestialidade, perpetuando estereótipos.

Segundo Bhabha (2013), os mecanismos que produzem esses estereótipos reforçam a fixação da cor como sinônimo de servidão e subalternidade, ou seja, Amaro só é admirado por desempenhar funções que demandam sua força bruta, enquanto sua capacidade intelectual é

desconsiderada. Assim, o que parece ser uma qualidade no personagem acaba por legitimar a discriminação e reafirmar as diferenças impostas pela hierarquia racial.

Ademais, ele é caracterizado como alguém marcado por instintos primitivos e impulsos incontroláveis. Desse modo, é importante ressaltar que um elemento marcante na obra e em outros romances naturalistas é o uso da animalização para representar os personagens. Essa técnica, que rebaixa os seres humanos à condição de animais, é empregue frequentemente para evidenciar a suposta degradação comportamental das personagens, alinhando-se à perspectiva determinista e cientificista da época. No caso de Amaro, Caminha utiliza esse recurso para representá-lo, um exemplo claro é o seguinte trecho da obra:

Armava-se de navalha, ia para as cais, todo transfigurado, os olhos dardejando fogo, o boné de um lado, a camisa aberta num desleixo de louco, e então era um risco, uma temeridade alguém aproximar-se dele. O negro parecia uma fera desencarcerada. (CAMINHA, 2021, p.16)

Nessa perspectiva, o comportamento de Amaro é associado a uma natureza instintiva e selvagem, ou seja, a conduta do protagonista é descrita sob um viés determinista, como no seguinte fragmento: “manso quando se achava em estado normal, longe de qualquer influência alcoólica” (CAMINHA, 2021, p.16). Do mesmo modo, essa dualidade comportamental é reforçada no trecho: “entrou para a marinha rude como um selvagem (...), mas no fim de alguns meses todos eram de parecer que “o negro dava para gente”” (CAMINHA, 2021, p.19). Além disso, o autor animaliza ainda mais o personagem ao dizer: “Hoje manso como um cordeiro, amanhã tempestuoso como uma fera. Coisas do carácter africano” (CAMINHA, 2021, p.42). Além do mais, a narrativa também recorre à zoomorfização para ilustrar os desejos sexuais de Amaro: “Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea” (CAMINHA, 2021, p.44). Sendo assim, esses trechos permitem identificar a perpetuação de discursos que associam o homem negro à degeneração e à selvageria, reforçando estereótipos raciais historicamente construídos.

Diante deste contexto, por ser negro, Amaro é retratado como mais suscetível aos excessos, como o vício em álcool, a luxúria e a tendência à

violência passional, reforçando assim estereótipos racistas que sustentam a ideia de inferioridade dos negros em relação aos brancos. Conforme destaca Osmar Pereira Oliva (2002):

As descrições de bom-crioulo dão-lhe uma feição animalesca, irracional, principalmente quando o narrador soma a elas os seus vícios alcoólatras e suas tendências para a prática da violência. A força de negro e sua aparência viril são minadas pela afeição que alimenta por Aleixo. (OLIVA, 2002, p. 4)

Por conseguinte, o autor supracitado ressalta essa representação de Amaro como um ser animalesco e irracional, que reforça os estereótipos racistas e naturalistas predominantes na época, que reduzem o homem negro à força bruta e à incapacidade de controlar seus impulsos. Além disso, a associação entre os vícios e as tendências violentas do protagonista, demonstra como o determinismo biológico é usado para justificar essa inferiorização. Sendo assim, a narrativa reforça a ideia de que a raça atua como um fator determinante na formação da personalidade de Amaro.

Ademais, a relação entre os protagonistas também evidencia a perpetuação de estereótipos acerca das relações homoafetivas, especialmente, entre os papéis de ativo e passivo. Desse modo, Amaro é descrito como assumindo a posição ativa e masculina, enquanto Aleixo é retratado como passivo e feminino. Como podemos observar no trecho que narra a primeira relação sexual dos dois:

Uma sensação de ventura infinita espalhava-se-lhe em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade... (...) – Ande logo! murmurou apressadamente, voltando-se. (...) E consumou-se o delito contra a natureza (CAMINHA, 2021, p.33).

Neste sentido, percebemos que a cena descrita é mais um exemplo que revela os mecanismos de construção da sexualidade entre os protagonistas. Essa construção se dá por marcadores sexuais que reforçam papéis tradicionalmente atribuídos aos gêneros. Sendo assim, Amaro é associado ao universo masculino, caracterizado pela força, agressividade e dominância,

enquanto Aleixo é situado no universo feminino, sendo descrito de forma delicada, ingênua e passiva.

Indubitavelmente, as descrições físicas reforçam essa divisão: Aleixo é caracterizado como delicado: “com um arzinho ingênuo de menino obediente, os olhos muito claros, (...), lábios grossos extremamente vermelhos” (CAMINHA, 2021, p.23), em contraste com Amaro, descrito como “um homem robusto, uma dessas organizações privilegiadas que trazem no corpo a sobranceira resistência do bronze e que esmagam com o peso dos músculos.” (CAMINHA, 2021, p.15).

Nesse sentido, as palavras no diminutivo utilizadas na descrição de Aleixo, sugerem uma ingenuidade associada tanto à sua juventude quanto a traços culturalmente vinculados ao universo feminino. Além disso, a narrativa reforça essa feminização de Aleixo ao destacar suas características físicas que se aproximam de uma mulher, como no trecho: “Faltavam-lhe os seios para que Aleixo fosse uma verdadeira mulher...” (CAMINHA, 2021, p.43). Sendo assim, é possível perceber o contraste com a imagem de Amaro, cuja força física e postura dominante são frequentemente comparadas a atributos animais, evidenciando assim a oposição entre os dois personagens e reforçando estereótipos de gênero e raça.

Nesta perspectiva, esse delineamento entre o feminino e o masculino nas relações homossexuais faz com que essas interações sejam moldadas segundo as normas heteronormativas, ou seja, a relação homoafetiva de Amaro e Aleixo é retratada como uma extensão das convenções de gênero tradicionalmente atribuídas, na qual as dinâmicas de gênero são mantidas. Nesse contexto, Amaro assume o papel masculino e ativo, enquanto Aleixo é descrito com traços femininos e passivos o que reforça o estereótipo de que até mesmo as relações homoafetivas precisam seguir as estruturas tradicionais.

Ademais, no que diz respeito à sexualidade de Amaro, observa-se que, embora ele nunca tenha demonstrado interesse por relações com mulheres, também “nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade” (CAMINHA, 2021, p.35). Diante deste trecho e de vários outros presentes na obra, podemos perceber uma visão que associa a homossexualidade a algo

antinatural e como uma anomalia ou até mesmo um castigo: “E o mais interessante é que “aquilo” ameaçava ir longe, para mal de seus pecados... Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a “natureza” lhe impunha esse castigo” (CAMINHA, 2021, p.35).

Nesse viés, a obra oferece visibilidade à identidade sexual homoafetiva, mas, simultaneamente, Caminha retrata essa identidade como algo fora do padrão natural, referindo-se a ela como um “delito contra a natureza” (CAMINHA, 2021, p.33), reforçando os estereótipos de gênero. Assim, enquanto Caminha expõe a relação entre dois homens, ele também a invalida, o que fica evidente na transformação da sexualidade de Aleixo, pois quando este passa a se envolver com D. Carolina, suas feições começam a adquirir características mais masculinas, sugerindo uma espécie de “cura gay”:

“Estava gordo, forte, sadio, muito mais homem, apesar da pouca idade que tinha, os músculos desenvolvidos como os de um acrobata, o olhar azul penetrante, o rosto largo e queimado. Em pouco tempo adquirira uma expressão admirável de robustez física, tornando-se ainda mais belo e querido.” (CAMINHA, 2021, p. 76).

Dessa forma, é possível interpretar que Aleixo, inicialmente sofria do “vício da homossexualidade”, mas depois passa por uma transformação que o “regenera”. Dessa maneira, de acordo com Thomé (2009), o romance sugere a: “(...) ideia de que a mulher teria o poder de salvar um sujeito de seus desejos desviantes, de que um homossexual poderia ser curado a partir da intervenção direta de uma mulher”. Nesse contexto, entende-se que, pela influência de D. Carolina, Aleixo é “curado” da homossexualidade, tratada na obra como uma suposta patologia sexual.

Além disso, o desfecho trágico da obra, marcado pelo assassinato de Aleixo por Amaro, pode ser interpretado como uma espécie de punição pelo que a narrativa trata como “pecado”. Em outras palavras, tanto Amaro quanto Aleixo são impedidos de alcançar a felicidade devido à sua “inversão”. Pois, os infortúnios presentes na relação entre os protagonistas parecem ter sido planejados pelo autor, com o objetivo de punir aqueles que se entregavam ao que era considerado um “vício sexual”. De acordo com Costa (1992, p.48): “no naturalismo, a relação entre criminalidade e homoerotismo [...] expande-se e

reforça a imagem do 'homossexualismo' como desejo ou comportamento antissocial". Com base nessas ideias, destaca-se que o homossexual era frequentemente associado a uma imagem de brutalidade física e sexual, características que são retratadas no personagem Amaro.

Por fim, no que diz respeito ao papel social do negro, este era tão marginalizado que, mesmo após o assassinato de Aleixo, Amaro não recebeu nenhuma visibilidade: "Ninguém se importava com o "o outro", com o negro, que lá ia, rua abaixo, triste e desolado, entre as baionetas, à luz quente da manhã: todos, porém, queriam "ver o cadáver", analisar o ferimento, meter o nariz na chaga... (CAMINHA, 2021, p.94).

A criticidade na representação da homossexualidade no romance Bom-crioulo

A obra bom-crioulo, de Adolfo Caminha (1867-1897), publicada em 1895, é reconhecida como o primeiro grande romance brasileiro ficcional que traz a homossexualidade como tema central tornando-se um marco na literatura nacional. O romance que foi rejeitado e esquecido na primeira metade do século XX, agora torna-se uma obra traduzida e republicada em diversos idiomas como o inglês, espanhol, alemão e francês sendo aclamado pela crítica internacional, consolidando-se também em diversas edições. A publicação da obra de Caminha ocasionou um grande escândalo naquela época, a criticidade à obra não foi tão satisfatória quanto o autor imaginava. A obra literária Bom-crioulo, segundo (LACERDA, 1957) foi o livro mais vendido de Caminha, muito provavelmente por causa da sua popularidade em meio as críticas. O romance foi rotulado de forma grotesca a uma obra inteiramente obscena, além de relacionarem a narrativa à vida pessoal do escritor.

Valentim Magalhães, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e na época um dos maiores críticos literários, foi um dos críticos mais categóricos, fazendo uma análise minuciosamente hostil, que saiu no jornal *A notícia* na coluna "Semana Literária", da edição de 21 de novembro de 1895. Sobre O Bom-Crioulo, conforme Howes (2005), Magalhães afirmou:

[...] excede tudo quanto se possa imaginar de mais grosseiramente imundo. [...] não é um livro travesso, alegre, patusco, contando cenas de alcova ou de bordel, ou noivados entre as hervas, à lei do bom Deus, como no *Germinal*... nada disso. É um livro ascoroso, porque explora – primeiro a fazê-lo, que eu saiba – um ramo de pornografia até hoje inédito por inabordável, por anti-natural, por ignóbil. Não é, pois, sómente um livro faisandé: é um livro podre; é o romance-vômito, o romance-poia, o romance-pus. [...] Este moço é um inconsciente, por obcecação literária ou perversão moral. Só assim se pode explicar o fato de haver ele achado literário tal assunto, de ter julgado que a história dos vícios bestiais de um marinheiro negro e boçal podia ser literariamente interessante (MAGALHÃES, 1895, p. 1 *apud* HOWES, 2005, p. 173174).

Conforme Howes (2005), Magalhães acreditava que Caminha tinha escrito uma obra na qual defendesse a reabilitação da figura do homem negro brasileiro como elemento nacional, evidenciando suas qualidades tanto físicas quanto psicológicas. Entretanto, ao contrário disso: “E venho encontrar unicamente um negralhão bronco, analfabeto, completamente instintivo, e aberrantemente vicioso.” (MAGALHÃES, 1895, p. 1 *apud* HOWES, 2005, p. 173-174).

Posteriormente, depois do dia 27 de novembro de 1895 no Jornal do Comércio, José Veríssimo diretor do Ginásio Nacional, constituiu ainda várias críticas ao romance de Caminha enfatizando: “Bom-crioulo é pior do que um mau livro: é uma ação detestável, literatura à parte.” A sua crítica foi ainda mais moderada do que a de Magalhães, mas igualmente avassaladora:

“Bom-crioulo é pior do que um mau livro: é uma ação detestável, literatura à parte. [...] Como quer o Sr. Adolfo Caminha que seja respeitado e estimado um homem que, sem utilidade alguma social, passou longos dias ocupado em analisar e discutir a psicologia improvável de nauseantes crimes contra a natureza e tenta depois com isso despertar em nós o arrepio da curiosidade impura e mórbida?” (VERÍSSIMO, 1895, p. 2 *apud* HOWES, 2005, p. 174).

Veríssimo, expõem ainda, segundo Howes (2005), sobre a possibilidade de aconselhar o autor a destruição do livro, se fosse um professor de composição literária, devido a crítica popular em sempre atribuir às obras a vida pessoal do autor. Como aconteceu em *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. A crítica realizada pelo público da época se baseava imensuravelmente em discursos religiosos e moralistas, em que discutiam a homossexualidade como um vício e

um grande desvio da natureza. Consequentemente, identifica-se ainda que as ponderações feitas em torno da homossexualidade eram limitadas no romance, devido a um valor pejorativo no qual era atribuído, como se esse termo, sozinho se autodepreciasse. Por conseguinte, mais tarde, julgava-se que Caminha teria se arrependido e sentindo vergonha de ter escrito uma obra literária pornográfica e obscena. (HOWES, 1895, p. 2)

Posteriormente, com o objetivo de rebater essas críticas feitas a sua obra, Caminha publicou um artigo nomeando-o de "Um livro condenado" em A Nova Revista, periódico literário criado por ele, em edição de fevereiro de 1896. Nessa ocasião, Caminha escreve no artigo uma argumentação em discordância a Magalhães e Veríssimo, fundamentando-se em exemplares como (Madame Bovary) de Flaubert, Eça de Queiroz (O crime do Padre Amaro), Zola (os vinte volumes que compõem a saga dos Rougon-Macquart), Huysmans, (Làbas) e Maussapant, (Bel-Ami). Caminha afirma ainda sobre estes autores que: "Enfim, todos os grandes escritores, todos os grandes artistas da palavra, rebelaram a moral, chafurdaram na crápula, tornaram-se desprezíveis e indignos da consideração pública" (CAMINHA, 1896 apud BEZERRA, 2009, p. 446).

Caminha escreveu ainda que a obra ficcional Bom-crioulo nada mais é do que um caso de inversão sexual que foi estudado pelo psiquiatra alemão Krafft-Ebing e Moll, em Tardieu, e nos livros de medicina legal. O autor da obra romancista rebateu ainda que as críticas que insinuava que a sua obra estaria relacionada com suas experiências pessoais nada mais é que um tremendo devaneio e replicou: "A julgar como certos imbecis, - que os personagens de um romance devem refletir o caráter do autor do romance, Flaubert, Zola e Eça de Queiroz praticaram incestos e adultérios monstruosos" (CAMINHA, 1986, pg. 40). E em relação à declaração de Magalhães sobre o tema literário da homossexualidade ser um viés integralmente novo para se falar ao respeito, Caminha relembra que Ferreira Leal foi um dos primeiros a abordar essa temática no romancete Um Homem Gasto e mais tarde o escritor português Abel Botelho em O Barão de Lavos.

Caminha destacou, contudo, a necessidade e seriedade dos estudos em torno a homossexualidade, ridicularizando ainda Magalhães por suas preferências de cenas de alcova e de bordel (CAMINHA, 1896). A obra bom-

crioulo é um romance literário de suma importância para a literatura brasileira, o seu autor utilizou-se de antecedentes literários e científicos e baseando-se o seu trabalho à legitimidade em relação as obras dos médicos contemporâneos especializados em homossexualidade. A obra naturalista de Caminha causou um grande alvoroço na época e continua até os dias de hoje a intrigar seus leitores com sua temática analítica sobre gênero, sexualidade, raça e nacionalismo. bom-crioulo estrelado em 1895 para o escândalo da sociedade moralista da época, ele continua, de alguma maneira, sendo uma obra naturalista perturbante e intrigante.

As críticas a bom-crioulo atravessariam o século XX, de acordo com Trevisan (2010), A obra de Caminha foi, durante decênios, censurada e banida em bibliotecas e escolas públicas. Conforme Trevisan aponta (2010), a partir de Azevedo (1999), dentro da corporação da Marinha, muitos oficiais leram a obra bom-crioulo e ficaram furiosos, pois os personagens principais compunham a Armada brasileira – motivos pelos quais Caminha recebeu muitas críticas também, sendo baseadas na vida pessoal do autor com relação a obra, em virtude que o autor de bom-crioulo serviu à Marinha brasileira em 1881 a 1888. Houve ainda o pedido da Marinha brasileira para que fosse vetada a reedição de bom-crioulo, “apreendida [...] sob alegação de que se tratava de um livro comunista.” (AZEVEDO, 1999 apud TREVISAN, 2011, p. 255).

Dessa forma, de acordo com Trevisan (2011) Bom-Crioulo foi um romance extremamente criticado por outros críticos até que, na década de 1980, sucedeu-se novas reedições e traduções em vários países da obra, que de maneira satisfatórias foram bem recebidas pelo público. Todavia, é imensurável destacar o comentário de um tradutor da edição americana, que classificou bom-crioulo como “uma das obras mais peculiares na ficção do século XIX” (LACEY 1982 apud TREVISAN, 2011, p. 255 – tradução do autor)

A obra bom-crioulo é um marco importantíssimo para a literatura brasileira, pois ela explora temáticas indispensáveis como raça, sexualidade e nacionalismo. Logo, a obra escandaliza e entra em contradição com os valores da época. O romance é uma obra fundamental e significativa para fazer a representatividade a homossexualidade abertamente em um contexto religioso, conservador e moralista, o qual levou Trevisan a afirmar que “ali onde a ficção

se deixa expandir, Caminha coloca-se a quilômetros luz à frente do seu tempo ” (TREVISAN, 2011, p. 254). Logo, Bom-crioulo trata-se de uma obra precursora, na literatura brasileira, de obras que tratam a sexualidade e homossexualidade de maneira mais explícita e objetiva.

Considerações Finais

Em suma, como foi discorrido nesse artigo, no século XIX duas tendências literárias predominaram o campo literato, o Realismo, que imitava a realidade, e o Naturalismo, que considerava a vida do homem resultado de fatores externos. É em meio a este contexto que se busca analisar de forma minuciosa temáticas da homossexualidade e relações étnico-racial que estão anos-luz a frente de uma sociedade conservadora daquela época.

Com base na análise do personagem Amaro pode-se constatar as atitudes preconceituosas e encravadas em uma época na qual a abolição da escravidão ainda não teria sido reconhecida e validada, assim como ainda no século XXI fazendo uma reflexão da atualidade, pode-se deparar com diversas situações de preconceito, mesmo após a abolição escravização. Caminha, busca provoca no leitor uma reflexão crítica e analista de forma clara e coesa, almejando uma tomada de consciência do corpo social em relação aos problemas raciais da sociedade brasileira.

O autor de O Bom-Crioulo permitiu-se conceber uma obra completamente original, destacando temáticas que para aquelas épocas ainda eram um grande tabu, e à vista disso, viu o interesse do público render uma grande repercussão. Por este motivo, viu-se também alastrasse uma enorme perseguição de críticas e debates em torno da sua obra. Da soma de inúmeras críticas repercutidas, obtivemos uma obra naturalista original e prolífera, transformada pelos novos paradigmas que foram se desenvolvendo ao longo de mais de cem anos e, melhor falando: ainda aberta para novas interpretações e polêmicas a serem concebidas pelas novas gerações que nos sucederão.

Dessa maneira, é inegável a centralidade da temática sexual na obra, a mesma apenas reforça alguns estereótipos já traçados pela sociedade daquela época como a expressão clara de posições preconceituosas e homofóbicas, animalizando e patologizando o comportamento sexual dos protagonistas.

Conclui-se ainda que a caracterização dos personagens homossexuais se dá inteiramente por intermédio de uma relação baseada na concepção de submissão e sujeição. Logo, a obra romancista *O Bom-Crioulo* é, ao mesmo tempo, muito importante e bastante ousada. Importante devido ao seu surgimento como obra pioneira no romance naturalista brasileiro ao tratar temas fundamentais de modo exclusivo – a homossexualidade – e ousada porque Caminha toca nas feridas e nas mazelas de um corpo social bastante arcaico e conservador, preconceituoso e pós-escravocrata. Desse modo, o autor de *O Bom-Crioulo* destaca-se como um literato brasileiro bastante destemido e audacioso por ter concebido uma obra naturalista com temáticas sociais polêmicas que eram marginalizadas naquela época.

Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- BOSI, Alfredo (2006). **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006, 43ª ed.
- CAMINHA, Adolfo. **O Bom Crioulo**. Londrina, PR: Livraria Família Cristã, 2021.
- CAMINHA, Adolfo. **Judith e lágrimas de um crente: Contos**. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim José Alves, 1887.
- CAMINHA, Adolfo. **Um livro condenado**. A Nova Revista, Rio de Janeiro, n. 2, pág. 40-42, fev. 1896.
- COSTA, Jurandir Freire. **A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1992.
- HOWES, R. **Raça e sexualidade transgressiva em Bom-Crioulo de Adolfo Caminha**. *Graphos*, Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB, João Pessoa, v. 7. n. 2/1, 2005. p. 171-190.
- HAUSER, Arnold (1995). **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995, 1ª ed.
- LACERDA, **Maurício Caminha de**. **Entrevista no Jornal de Letras**, n. 59, maio 1954. Republicado em LUZ.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: UFBA, 2008.
- FERNANDES, Florestan. **O negro no mundo dos brancos**. 2.ed. São Paulo: Global, 2007.
- MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. Bom crioulo: **O Naturalismo enviesado de Adolfo Caminha**. Cultura, Literatura, Linguística e Ensino: diálogos

interdisciplinares. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades, v.20, n.46, p.82-95, fevereiro, 2018. Disponível em: <https://publicacoes.unigranrio.edu.br/reihm/article/view/5457>. Acesso em: 1 jan. 2025.

NASCIMENTO, Cyro Roberto de Melo. *Stella Manhattan de Silviano Santiago e Onde andará Dulce Veiga? De Caio Fernando Abreu: dois romances homotextuais brasileiros*. Tese de doutorado, Natal: UFRN, 2019

OLIVA, Osmar Pereira. **O Corpo Andrógino – Inscrições do masculino em BomCrioulo, de Adolfo Caminha**. Unimontes Científica, Montes Claros, v. 4, n. 2, jul/dez 2002.

SANTOS, Kassandra Naelly Rodrigues. **Uma leitura do Naturalismo nos romances *Germinal*, de Émile Zola e *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo**. TCC - (graduação em Letras) - Universidade Federal do Pampa, Bagé, 2017.

THOMÉ, Ricardo. **Eros Proibido: as ideologias em torno da questão homoerótica na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Razão Cultural, 2009.

TREVISAN, J. S. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade**. 8a ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

CAPÍTULO 06

O INTIMISMO EM LAVOURA ARCAICA, DE RADUAN NASSAR: UMA ANÁLISE DO NARRADOR-PERSONAGEM ANDRÉ

Ramilson de Jesus Nascimento¹

¹Graduado em Letras Licenciatura pela Universidade Estadual do Maranhão.

RESUMO:

O presente trabalho tem por objetivo analisar a presença do intimismo no romance contemporâneo *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Para isso, foi revisada a literatura intimista da terceira geração do modernismo e a identificação do intimismo no romance *Lavoura Arcaica* bem como os fluxos de consciência. A focalização do personagem André foi importante para saber os principais motivos desse sofrimento. Com esse propósito, e com base em sólida fundamentação teórica, a discussão se divide em três momentos: no primeiro, aborda-se a origem da literatura brasileira e os fatores que contribuíram para que ela se tornasse um meio de introspecção. Nesse discussão, os aportes teóricos utilizados incluem Alfredo Bosi (2015), Almeida (2011), Celso Leopoldo Pagnan (2010), Terry Eagleton (2006), entre outros; no segundo momento, a abordagem se articula por meio do intimismo, com foco em *Lavoura Arcaica*; assim, os sentimentos mais profundos do narrador-personagem foram investigados. No segundo momento, foi abordado o conceito teórico do fluxo de consciência e sua manifestação nos personagens. Por fim, o fluxo de consciência em *Lavoura Arcaica* foi identificado e discutido com base na literatura, com enfoque em teóricos como Robert Humphrey (1976), Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), entre outros. No terceiro momento, é realizado um estudo tendo como foco o personagem e narrador André como centro na sua paixão, sofrimentos e na transgressão perversa. Assim, a pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, de cunho qualitativo. Nesse viés, foi possível compreender o intimismo e os fluxos de consciência na obra romanesca por meio do estudo do narrador-personagem André e de seu sofrimento.

Palavras-chave: Intimismo; *Lavoura Arcaica*; Literatura Brasileira; Fluxo da Consciência.

Introdução

O romance *Lavoura Arcaica* foi o primeiro livro publicado de autoria de Raduan Nassar em 1975, escritor natural da cidade de Pindorama, interior do estado de São Paulo. O autor quando adolescente transfere-se para São Paulo em decorrência dos estudos. Em 2016 recebeu o prêmio Camões, principal honraria literária de língua portuguesa. O primeiro romance *Lavoura Arcaica* é dividido em duas partes: A partida e o Retorno. A família de imigrantes libaneses e de costumes mediterrâneos, morava em uma fazenda familiar, com o núcleo central o pai Iohána, a mãe e os irmãos: Pedro, Lula, Zuleika, Huda, Rosa, Ana e André.

A narrativa inicia com o Irmão Pedro dentro da pensão onde estava André em um casario antigo após sair escondido da fazenda. Em A partida, a narrativa constrói a história do protagonista André desde a sua infância até o momento em que já dava sinais não tão claros à família de que fugiria. No segundo momento em O retorno, André é aceito novamente com grande entusiasmo e tenta viver o amor consentido pela família, entretanto, termina na tragédia familiar em que o pai Iohána assassina a filha Ana.

A literatura brasileira contemporânea é heterogênea e de difícil definição. Ainda assim, algumas tendências são claras em seu interior. Entretanto, na historiografia alguns críticos afirmam que surgiu após o fim da corrente modernista, o que veio a ser produzido na segunda metade do século XX, a partir de 1970, é considerado contemporâneo. Essas obras em conjunto majoritário se mantêm presas ao ambiente e carregam os assuntos mais tradicionais da narrativa no país, isto é, assuntos da esfera privada, envolvendo personagens de classe média, brancas e geralmente eruditas. Os ambientes das classes mais pobres como, por exemplo, as periferias e os locais ligados à marginalidade, ganharam impulso por causa da visibilidade que o cinema nacional tem dado a essas questões (Dalcastagné, 2007).

A literatura brasileira contemporânea ainda está em construção, passado a última geração modernista denominada de 45, tem-se hoje o que os críticos nomeiam de literatura contemporânea. Segundo Kavinski e Fumaneri (2014, p.258), "uma das tarefas mais difíceis em uma história da literatura é abordar a

produção literária contemporânea. A razão de tal dificuldade é evidente: a proximidade histórica não permite uma visão de conjunto mais consistente e sistemática". O escritor paulista Raduan Nassar (1935) faz parte desses escritores que cronologicamente convencionou classificar dentro dos grupos de escritores pertencentes a esse movimento literário nacional.

Dessa forma, a presente pesquisa buscou responder o seguinte questionamento: Como acontece o intimismo em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, com base no silêncio e na incompreensão, nos conflitos e nas transgressões? Além disso, acreditou-se ter respondido à seguinte questão: como o personagem André desenvolve o intimismo em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar? Dessa forma para responder essas perguntas, a presente pesquisas, esta pautada teoricamente em Bosi (2015), Eagleton (2006), Silva (2017), Nickel (2012), Humphrey (1976), Carvalho (1981), Bataille (1987) entre outros para tentar chegar a uma resposta.

Dessa forma, a pesquisa caracteriza como bibliográfica, de cunho qualitativo, assim adotou-se na pesquisa a perspectiva teórica, uma vez que os críticos literários e pesquisadores têm tratado sobre a problemática, tendo como objetivo geral analisar a presença do intimismo no romance contemporâneo *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, destacando o papel da subjetividade na construção do personagem André. E como objetivos específicos, a presente pesquisa se propôs revisar a prosa intimista do modernismo das gerações anteriores ao romance *Lavoura Arcaica*; além de identificar o intimismo na obra *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, assim como os fluxos de consciência na narrativa e, por último, focalizar o personagem André como ponto de partida para inferir sobre a introspecção contida no romance.

O intimismo na geração de 45

Os estudiosos da crítica literária nacional assinalou de Modernismo o que teve por condição um evento, isto é, por algo público, com data e que foi ruidoso, em que ficou como ponto de viragem e ofuscou o juízo da inteligência brasileira, trata-se pois da Semana de Arte Moderna, empreendida no mês fevereiro no ano de 1922, no município de São Paulo. Os criadores dessa semana tinham

com eles ideias estéticas genuínas em contraste com as últimas tendências na literatura, já findas, Simbolismo e Parnasianismo. (Bosi, 2015). Essas correntes que estavam em agonia e com seus ideais da arte considerados ultrapassados, teve na semana de arte moderna, o marco do fim. (Bosi, 2015).

Após esse divisor de águas, o termo Modernismo emprega-se para classificar a atividade literária produzida após o Simbolismo e o Parnasianismo. Mas não se pode esquecer do surgimento, que foi com o pré-Modernismo, em que ao contrário das escolas literárias consideradas no fim, mostrava o desvelamento da realidade social e cultural do país.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (2015) diz que:

Creio que se pode chamar pré-modernista (no sentido forte de premonição dos temas vivos em 22) tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural. O grosso da literatura anterior à “Semana” foi, como é sabido, pouco inovador. As obras, pontilhadas pela crítica de “neos” – neoparnasianas, neossimbolistas, neorromânticas – traíram o marcar passo da cultura brasileira em pleno século da revolução industrial. (Bosi, 2015, p. 250).

A literatura brasileira passava a se ocupar daquilo que antes era deixado sem ser uma das matérias primas das escolas anteriores. Na primeira fase do modernismo, a fase ou geração heroica tem como principais características, o nacionalismo crítico e irônico; valorização da cultura popular e regional; uso de versos livres e linguagem coloquial e experimentação formal e temática. Bosi diz que (2015, p. 277), “Vista sob esse ângulo, a “fase heroica” do Modernismo foi especialmente rica de aventuras experimentais tanto no terreno poético como no da ficção.” Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (2015) saliente que:

Entre 1930 e 1945/50, grosso modo, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza [...] (Bosi, 2015, p.312).

Nesse panorama, a prosa e a poesia primordialmente tinham suas particularidades como: a ficção regional, nacionalismo, valorização da cultura brasileira e a temática cotidiana como a linguagem coloquial. Na prosa, a ficção urbana e regionalistas foram os maiores destaques, como afirma Alfredo Bosi (2015).

Durante o século XX, a sociedade do Brasil passava por profundas mudanças políticas dentro e fora do país como, por exemplo, a queda da ditadura de Getúlio Vargas e o fim do estado novo, fundação de partidos políticos e a redemocratização com eleições diretas. Nesse período também aconteceu o fim da segunda guerra mundial. É na sombra desse contexto, em 1945, que surge a 3ª-última fase do modernismo do modernismo.

Em *Manual compacto de literatura brasileira*, Celso Leopoldo Pagnan (2010) diz que:

[...]os autores dessa fase abordaram os aspectos sociopolíticos decorrentes de uma nova ordem, mas a ênfase recaiu sobre a questão estética, sobre a discussão em torno do ato de criar. Por esse motivo, a metalinguagem, isto é, a discussão em torno da linguagem literária, será o tom dominante dos textos desse momento. Outro ponto significativo é o retorno à preocupação com a forma e com o rigor do texto poético [...] Apesar das diferenças, o que torna esse momento pertencente ao modernismo de modo mais amplo é a expressão literária pautada pela liberdade criativa, um dos montes do século 20. (Pagnan, 2010, p.323).

Essa geração ficou conhecida como Geração de 45, em referência ao ano em que começou, nesse momento em que o país vivenciava aspectos sociopolíticos que de alguma forma mexiam com a sociedade. Houve em um momento, como afirma Pagnan (2010), a abordagem desses problemas sociais na terceira geração, contudo o foco já era a questão estética, ou melhor dizendo, como a composição dessa ficção era feita. Essa liberdade criativa era um dos elo entre os literatos dessa geração mesmo que houvesse suas particularidades.

A prosa dessa terceira geração é uma das produções mais férteis e acaba por destacar-se a ficção urbana, regionalista e intimista. Alfredo Bosi (2015) em *História concisa da literatura brasileira* destaca o surgimento do romance intimista, que expõe a interioridade e a subjetividade dos personagens, o que veio notabilizar-se ao longo do tempo, mesmo que lentamente.

Afirmando-se lenta, mas seguramente, vinha o romance introspectivo, raro em nossas letras desde Machado e Raul Pompeia (Otávio de Faria, Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, José Geraldo Vieira, Cyro dos Anjos...): todos, hoje, “clássicos” da literatura contemporânea, tanto é verdade que já conhecem discípulos e epígonos. (Bosi, 2015, p.312).

E mesmo que Machado de Assis e Raul Pompeia sejam, respectivamente, considerados filiados ao Realismo e com tendências

românticas e naturalistas, nessa época, já se ocupavam dessa interioridade dos personagens dentro de sua ficção. O surgimento desse tipo de romance que foca na análise profunda dos sentimentos e dos pensamentos dos personagens, pode ser uma oposição às narrativas externas e objetivas. Obras nesse estilo, como dito acima, são consideradas pioneiras na literatura brasileira.

Autores como, a título de exemplo, Lúcio Cardoso, com seu estilo existencial e psicológico, Cornélio Pena, com narrativas intimistas, continuaram esse hábito no século XX. Como disse anteriormente Alfredo Bosi (2015), esses escritores são considerados tradicionais modernos, influenciando gerações posteriores de escritores. O foco da introspecção romanesca, cabe ficar atento, segundo Almeida (2011, p. 21-22), “[...] o conceito de intimismo apresentase de forma distinta de acordo com diferentes autores, torna-se necessário esclarecê-lo.” Alfredo Bosi (2006, p.41) fala em “introspecção romanesca” [...]. Adapta-se conforme a profundidade das zonas que se busca explorar.

Alguns autores usam o sonho e o fictício em contrapartida as memórias do nascimento ou estados da alma dos indivíduos, também, pode ser matéria-prima para essa introspecção romanesca. Alfredo Bosi (2015) saliente que:

Nem sempre a introspecção romanesca mergulha nas zonas do sonho e do irreal. Pode deter-se na memória da infância ou fixar-se em estados de alma recorrentes no indivíduo, sem que o processo implique necessariamente em transfiguração. À literatura visionária contrapõe Jung a literatura psicológica, inclinada à minuciosa marcação da consciência, atenta ao verossímil e próxima dos modelos já clássicos, de realismo interior (Tchécov, Machado de Assis, Katherine Mansfield...). Os quais, por sua vez, ao insistirem na descrição das faixas crepusculares da alma humana, abririam caminho para a conversão do realismo no suprarrealismo. (Bosi, 2015, p.334).

Essa introspecção não pode sempre ocupar-se dessa transfiguração, a literatura pode usar crises existenciais, fatores internos, ou experiências externas, como traumas e crises existenciais. Nesse sentido, podem ser propensas a marcar a consciência e o verossímil e não distante daquilo que Machado de Assis usou em personagens dos seus romances.

Em *História Concisa da Literatura Brasileira*, Alfredo Bosi (2015) evidencia a leva de romancistas e contistas que demonstram uma afirmação da literatura nacional.

Firmando-se nas décadas de 40 e 50, temos um grupo vário de romancistas e contistas que atestam, em conjunto, a maturidade literária a que chegou nossa prosa de tendências introspectivas. (Bosi, 2015, p.335).

Esses escritores tiveram uma produção robusta e abordaram as cenas e estados do espírito da adolescência e infância e lograram seus melhores efeitos. Além de abordarem com notável acuidade a percepção dos mais leves matizes da afetividade. Também usaram a experiência cortante de neorrealismo psicológico junto do drama individual e saída militante e o frio desespero existencial.

O homem e os seus sentimentos

As agitações do mundo como, por exemplo, guerras, crises econômicas e revoluções, não afetam apenas o mundo de fora, as pessoas que vivem esses momentos sentem também isso de forma muito pessoal, psicológica e emocional. Isto é, não apenas uma bagunça de ordem social, contudo, uma crise nas relações entre as pessoas e na própria identidade individual. Os sentimentos como, medo, aflições ou pressentimento de viver combalido por dentro é apenas de um momento único de um período da história em específico. Estas emoções já existiam antes e continuaram ao longo das histórias.

Em *Teoria da Literatura*, Terry Eagleton (2006) comenta que:

O que tem dominado a história humana até agora é a necessidade de trabalhar, e para Freud, essa dura necessidade significa que precisamos reprimir algumas de nossas tendências ao prazer e à satisfação. Todo ser humano precisa sofrer repressão daquilo que Freud chamou de "princípio do prazer", em favor do "princípio da realidade"; para alguns de nós, porém, e possivelmente para sociedades inteiras, a repressão pode se tornar excessiva e nos transformar em doentes. (Eagleton, 2006, p.228).

Em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, o trabalho da família é por muitas vezes incentivado e até visto como uma grande virtude. A união, bondade e a solidariedade com que uns com os outros deveriam usar é por muitas vezes quando a família está reunida, alvo de sermão do pai e do irmão Pedro quando se encontram. O ambiente familiar fechado na fazenda onde os sentimentos devem ser proibidos parece coadunar-se com o que Terry Eagleton comenta no capítulo *Psicanálise*, em *Teoria da Literatura: Uma introdução*. Esses

sentimentos reprimidos entre eles a paixão é o que o irmão Pedro alerta na pensão para se tornarem vigilantes e desenvolver o autodomínio.

[...] não escondendo nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, participando do trabalho da família, trazendo os frutos para casa, ajudado a prover a mesa comum, e que dentro da austeridade do nosso modo de vida comum haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às exigências sagrados do dever; ele falou ainda dos anseios isolados de cada um em casa, mas que era preciso refrear os maus impulsos, moderar prudentemente os bons, não perder de vista o equilíbrio, cultivando o autodomínio, precavendo-se contra o egoísmo e as paixões perigosas que acompanham, procurando encontrar soluções para nossos problemas individuais sem criar problemas mais graves para os que eram de nossa estima [...] (Nassar, 1989, p.21-22).

Esses conflitos se manifestam no diálogo entre André e Pedro. Nessa conversa o que destaca-se é o pedido para o irmão tentar conter um dos principais sentimentos, a paixão, que ele precisa lutar contra, além disso, o irmão chama de sentimento perigoso. Mais adiante, um pedido para ter cuidado com os maus impulsos e usar os bons com cuidado, mas acima de tudo é pedido moderação, isso no ambiente em que os irmãos ajudavam manter a fazenda e a produção dos frutos.

Nessa perspectiva, Terry Eagleton diz que pela exigência do trabalho é necessário amordaçar algumas tendências ao regozijo e ao contentamento, ou seja, o homem por natureza é reprimido. Fazendo uma comparação em paralelo entre essa afirmação e a situação vivenciada na fazenda em que vivia André e sua família, encontram-se resquícios fortes dessa censura imposta pelo pai e pelo irmão Pedro nos sentimentos e nos prazeres da família.

Coelho comenta que (2010, p.2) “naquele ambiente cerrado, é central a dimensão do impulso sexual ligado à liberdade individual”. Entretanto, os impulsos assim como os sentimentos ligados a essa emancipação individual eram contrários contra aquilo que era propagado. No capítulo IX na mesa onde todos sentam para comer e ouvir os sermões do pai, ele busca exigir dos filhos uma moral que desvalorize os sentimentos vivos e imediatos, como a paixão, em favor de uma vida pautada pela disciplina e pelo dever.

[...] O mundo das paixões é o mundo do desequilíbrios, é contra ele que devemos esticar o arame das nossas cercas, e com as farpas de tantas afiadas tecer um crivo estreito, e sobre este crivo emaranhar um sebe viva, cerrada e pujante, que divida e proteja a luz calma e clara da nossa casa, que cubra a esconda dos nossos olhos as trevas

que ardem do outro lado; e nenhum entre nós há de transgredir esta divisa, nenhum entre nós há de estender sobre ela sequer a vista [...] é através do recolhimento que escapamos ao perigo das paixões, mas ninguém no seu entendimento há de achar que devemos sempre cruzar os braços, pois em terras ociosas é que viceja a erva: ninguém em nossa casa há de cruzar os braços quando existe a terra para lavrar[...] (Nassar, 1989, p.54-56).

Essa paixão é colocada pelo pai como algo a ser evitado já que nos seus sermões pede contenção e vigilância. Os sentimentos parecem ser um dos grandes inimigos da união familiar na fazenda, diante disso, a psicanálise, trabalhada por Terry Eagleton em Teoria da literatura, diz que em determinadas situações em que há uma renúncia do prazer imediato na esperança de uma recompensa maior no futuro. Assim o ser humano pode tolerar algumas proibições dos desejos mesmo quando ele analisa se pode valer a pena. Entretanto, quando essa recompensa por alguma razão não vem e não tem seu pagamento pode-se desenvolver uma enfermidade psicológica. Como consequência a neurose causada por conflitos da zona inconsciente da mente humana que não foram tratados.

Devido, principalmente às ideias psicanalíticas de Freud, que ousou radicalmente analisar sonhos, fantasias, lados “obscuros” do ser humano, as prosas intimistas passaram a se manifestar a partir do século XX. Na literatura, emoções um tanto quanto introspectivas são atribuídas aos personagens, de forma que experiências psicológicas, amorosas e emotivas venham à flor da pele. Nesse sentido, o marco foram os postulados de Freud, já que os aspectos do inconsciente foram primordiais no seu estudo, além de desvelar os lados que antes não eram dados tanta atenção. Por isso, o século XX foi o marco para a ficção que se utiliza dos pensamentos mais internos dos personagens na sua construção (Foerste; Goldmeyer, 2021).

A resposta para o mundo em sucessivas crises e mudanças como, a título de exemplo, a industrialização que alterou as relações do homem com o trabalho, a urbanização, com o acelerado número de pessoas nas cidades e sem os direitos básicos, essa população campesina, que praticava agricultura de subsistência, deu por vez o urbano ao moderno, com a possibilidade de enxergar o mundo ao seu redor. Mudanças aceleradas na perspectiva

econômica, social e política, inclusive da angústia da burguesia que ascendia. Isso tudo aliado às crises econômicas nas décadas de 1920 a 1950.

Os problemas sociais também foram um dos fatores que causaram rebuliços nessa modernidade como, por exemplo, o crescimento demográfico, em virtude do êxodo rural e, conseqüentemente, o grande fluxo nas cidades e o aumento da miséria, eventos que foram registrados pelos escritores desse momento. Esses fatores foram algumas das principais motivações para que os escritores buscassem uma escrita mais reflexiva e pessoal. Entretanto, a trajetória do intimismo, não fica limitada a uma comum descrição dos sentimentos mais profundos dos personagens de uma ficção, vai para além disso.

A década de 40 ficou marcada por acontecer a reformulação desse panorama romanesco brasileiro. A gênese literária reestruturou a exibição dos conflitos dos indivíduos modernos. Candido (2008 *apud* SILVA, 2017, p.15), identifica uma variação entre os novos autores a partir do decênio de 40 e os romancistas ideológicos de 30, isto é, constitui-se uma diferenciação na focalização da narrativa entre a preocupação político-social e a preocupação estética. As novas obras literárias empreenderam linguisticamente rumo à subjetividade.

Nessa renovação estética, as narrativas passam a relacionar-se de maneira intrínseca com o engajamento social., pois sua organização narrativa realiza uma investida na subjetivação do romance. [...] Dá-se, assim, uma transição da abordagem literária do homem moderno, concentrando-se da perspectiva da existência no mundo para a existência em si mesmo. (Silva, 2017, p.16).

Ocorre, nesse contexto, como constata Bosi (2017. p.318) “um plano ficcional que configura a cisão homem/mundo em termos de retorno à esfera do sujeito”. Concerne a visão do drama humano, com ponto de partida nos conflitos interiores e da constituição do espírito existencial. Essa mudança de foco é o que interessa a essa literatura do mundo. A matéria subjetiva cravejada nesses personagens são revelações máximas nas classificações da narrativa.

Os conteúdos da consciência nos seus vários momentos de memórias, fantasias ou reflexão, esbatem-se os contornos do ambiente, que passam a atmosfera; e deslocam-se o eixo da trama do tempo “objetivo” ou cronológico para a duração psíquica do sujeito. (Bosi, 2017, 393).

Esses personagens são a mostra da matéria e vivem nesse mundo do deslocamento do tempo objetivo. Esse processo tem como resultado uma experiência do tempo que é vivida de forma subjetiva, não reto e muitas vezes não se situa em determinado tempo, como expõe em exame de memória, devaneio ou sonho. Dessa forma, a linguagem do romance trabalhada de forma ácida para a exteriorização do indivíduo no mundo, isto é, no elo meio/sujeito, agora permite o tom psicológico e o entendimento do íntimo em si. Consoante Melo (2005, p.17) diz que:

O intimismo está presente no romance contemporâneo, e suas vagas definições vão ao encontro do desconcerto proveniente do mundo em crise. O ser, não encontrando respostas à sua volta, busca-se dentro de si, representando assim a linguagem do silêncio. Os diálogos entre personagens tornam-se secundários, e, quando aparecem, são perseguidos pela incompreensão, o que as leva à mutilação. A crise da palavra conduz o ser humano ao silêncio, ao refúgio, por meio da solidão. Dessa forma, há um abismo entre o que as personagens aparentam ser - a sua casca - e o que elas realmente são - a sua essência. (Melo, 2005, p.17).

Desse modo, Cimara Valim de Melo (2005) mostra como o intimismo contemporâneo está presente nas obras romanescas. Com destaque em que ocorre a manifestação em um momento de crise social e existencial. A pesquisadora observa que, perante a falta de soluções externas, o homem volta para si na tentativa de desvendar suas próprias emoções e pensamentos. Este mudar de posição é chamado de ação introspectiva e é descrito como a “linguagem do silêncio”, em que essas palavras são escassas para viabilizar essas complexidades próprias do ser.

O erotismo, interdito e a transgressão do narrador-personagem André

O erotismo é intrínseco a vida do homem e algo do seu interior. Bataille diz que (1987, p.20) “[...]Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo[...]” A natureza profunda do desejo humano, em especial de André, personagem de Lavoura Arcaica, sugere que, externamente, o homem pode até buscar um objeto de desejo, todavia, na verdade, ao buscar do lado de fora, esse objeto tem ligação com a sua essência mais profunda.

Conforme Bataille (1987), as preferências para um objeto de desejo, em destaque Ana, irmã de André, não pode ser considerado aleatório, contudo está visceralmente ligado às preferências particulares, a suas tendências e a sua história de vida. Assim, quando essa paixão é voltada para uma mulher que seria unanimidade e escolhida por todos, é dada importância a algo que não consegue ser manifesto por palavras, nem por suas qualidades. Nesse sentido, Ana toca o íntimo de André e desperta essa conexão, tanto que, por ele, os dois se casariam. Desse modo, Bataille (1987) evidencia que:

O erotismo, eu o disse, é aos meus olhos o desequilíbrio em que o próprio ser se põe conscientemente em questão. Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco. Não é, sem dúvida, uma situação privilegiada. Mas a perda voluntária implicada no erotismo é flagrante. (Bataille, 1987, p.21).

Nesse sentido, o erotismo é considerado um estado de desequilíbrio em que o próprio homem coloca-se intencionalmente em perigo, de modo que mergulha na experiência que desafia sua identidade fixa. Nesse contexto, ocorre uma perda objetiva de si (não vai ser o que era) mas, paradoxalmente, ele se descobre com essa perda, e com esse momento de ruptura. Então no erotismo o “eu” se perde, não como acidente mais como um ato intencional. Não sendo uma condição de vitória ou sublime, todavia, uma entrega extrema, nas quais a autodestruição voluntária se torna evidente. Partindo para a obra nassariana temos a caracterização do erotismo.

Segundo Santos (2014):

A composição estética da trama nassariana revela com veemência a força dos antagonismos profano/sagrado, interdição/desejo. A eficácia poética das palavras jorradas de André, o filho que se assemelha a um trem sem direção, rompendo os limites da ordem paterna, reside na relação estreita que pai e filho mantêm com a vida e a morte, que caracterizam a experiência do erotismo [...] (Santos, 2014, p.35)

Essa ligação entre André e seu Pai é também um elemento central na vivência do erotismo, pois ele agrega diversos conceitos, exemplificando a violência, animalidade, perda de si, prazer e dor. Partindo desse princípio, o erotismo nos animais colocam a sexualidade para a reprodução que também é comum nos homens. Entretanto, só o homem usa ela para o erotismo. Como já indicava Bataille (1987, p. 20):

O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. (Bataille, 1987, p. 20).

Outra grande diferença, conforme Bataille (1987), seria que os animais não sabem da finitude da vida. É nessa alternância dos interditos que acontece o distanciamento do animal. Sendo que ele escapa dessa brincadeira excessiva da reprodução e da morte, em contrapartida, o animal é submisso sem impedimento. Santos diz que (2014, p.36), “[...] Dessa forma, é da sexualidade interditada que nasce o erotismo. Entretanto, é no movimento segundo, o da transgressão (também presente no erotismo), que o homem se conecta mais uma vez ao animal [...]”. A partir desses dois conceitos chaves e simultâneos se faz corrente no erotismo: transgressão e interdito.

O interdito é uma proibição necessária para o caráter da experiência do indivíduo e para as condições do erotismo. Dessa forma, o gênero humano usa as restrições para impor limites — tendo como exemplo os interditos — que operam as condutas e os desejos. Mas, não são apenas fora indivíduos, porém revelam uma exigência em que é preciso instituir divisões nas condutas dos sujeitos. Intimamente ligado ao interdito, logo, surge a transgressão que é a violação daquilo que é considerado padrão ou mandamento. Assim, a mobilidade da transgressão é constante, por ventura, quando se descumpre, retoma o interdito, quando este sobrevém outra vez em nova violação. Conforme Bataille (1987, p.42), “Não existe interdito que não possa ser transgredido. Frequentemente a transgressão é admitida, frequentemente mesmo ela é prescrita”. Seguindo essa lógica, quanto mais elevado for esse interdito, mas essas transgressões se tornam possíveis.

Assim, na obra de Nassar, o desejo de André por Ana, sua irmã, o personagem experimenta diversos sentimentos como a decepção, aflição e o prazer. Conforme Santos (2014, p.40) “[...] esse desejo é a transgressão intensa que consome os alicerces já não tão firmes da família”:

Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome’, explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carneirão maduro e pestilento, ‘era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículos’ gritei de boca

escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante (Nassar, 1989, p. 107).

Nesse trecho, André revela ao irmão Pedro, suas intenções através da fala visceral e caótica. Isso demonstra uma experiência física e emocional que perpassa o comum. Desse modo, André transgride sua identidade individual, pois nessa experiência do excesso acontece a perda do eu. Ele claramente revela seus desejos antes ocultos em relação a irmã. André é instigado por uma atração que passa os limites do entendimento comum. Ele quer dispor e usá-la, o desejo pela irmã é ardente. No livro está no momento em que encontra o irmão e nas suas reminiscências.

[...] e não tardava Ana, impaciente impetuosa, o corpo de campônia, a flor vermelha feito coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos, essa minha irmã que, como eu, mais que qualquer outro, trazia a peste no corpo, ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda, desenvolvendo com destreza gestos curvos entre as frutas, e as flores dos cestos, só tocando a terra na ponta dos pés descalços [...] (Nassar, 1989, p. 29).

É latente em André esse ímpeto pela irmã, pois ele a encara como um objeto de desejo. Na família ele sempre via algo diferente nela e de todas era a que mais chamava sua atenção. Ele tem que lutar contra esse desejo reprimido dia após dia na fazenda. Entretanto, em determinado momento, o personagem pratica sexo com um animal da fazenda, outra norma social transgredida, que revela um lado sombrio e perverso do personagem. Apesar de o pai conservador e dogmático, que representa a ordem na fazenda da família, estar presente, André ainda consegue transgredir essas normas familiares.

A paixão do narrador-personagem André

Era Ana, era Ana, Pedro, era Ana a minha fome “explodi de repente num momento alto, expelindo num só jato violento meu carneirão maduro e pestilento, “era Ana a minha enfermidade, ela a minha loucura, ela o meu respiro, a minha lâmina, meu arrepio, meu sopro, o assédio impertinente dos meus testículo” gritei de boca escancarada, expondo a textura da minha língua exuberante, indiferente ao guardião escondido entre meus dentes, espargindo coágulos de sangue, liberando a palavra de nojo trancada sempre em silêncio,[...] (Nassar, 1989, p.107-108).

O adolescente André em um jorro sela o ponto crucial da tensão no coração da família de descendência libanesa tradicional. Nesse momento em que o personagem e narrador confessa seu amor por Ana, brota de modo demasiado e com uma linguagem direta para o seu irmão que é o ouvinte. Ele acaba por revelar o que havia no seu coração de forma visceral, violenta e com uma imagem corporal e emocional intensa. Assim, nesse instante, por volta da parte final da “Partida”, ele declara a sua “fome” o desejo caliginoso através dessa declaração explícita.

Esse é o momento em que essa paixão - violenta e transgressora- fica perceptível ao irmão pela primeira vez no romance, tanto que André até então esconde esse fato, que no seu inconsciente, sempre foi revelado. Nesse trecho, André revela uma dualidade sentimental compreendida entre a dor e o prazer em que essa relação com a irmão é dividida em desejo e autodestruição. Ele também traz uma carga sexual manifesta e ao mesmo tempo da opressão, esse êxtase violento, quase animal, onde o corpo não se controla por Ana.

Ela não é apenas essa pessoa, mas uma força que o domina, corroendo-o mentalmente. O grito sugere um transbordamento das emoções reprimidas após a fuga, logo, depreende-se que esse é o momento de epifania brutal, onde o narrador e personagem, dominado por Ana, explode neste ato simultaneamente destrutivo em que essa libertação é verbal como se o adolescente André estivesse vomitando sua própria essência, portanto o sangue serve como essa metáfora.

André, novamente, agora na presença da irmã com quem nutria uma paixão, quando ela estava na capela, considerando o capítulo 15, em que ele fala:

[...] mas estou cansado, querida irmã, quero fazer parte e estar com todos, não permita que eu reste à margem, e nem permita o desperdício do meu talento, que todos perdem; mais do que já sei, aprenderei ainda muitas outras tarefas, e serei sempre zeloso no cumprimento de todas elas, sou dedicado e caprichoso no que faço, e farei tudo com alegria, mas pra isso deve ter um bom motivo, quero uma recompensa para o meu trabalho, preciso estar certo de que me poder apaziguar a minha fome neste pasto tóxico, preciso do teu amor, querida irmã, e sei que não exorbito, é justo o que te peço, é a parte que me compete, o quinhão que me cabe, a ração a que tenho direito”, e, fazendo pausa no fluxo de minha prece, aguardei perdido em confusos sonhos, meus olhos caídos no dorso dela, meu pensamento caído numa paragem inquieta, mas tinha sido tudo inútil, Ana, me escute, é só o que te peça” [...] (Nassar, 1989, p.123-124).

A jovem estava na capela inerte e em quietude e o irmão dirige suas falas para ela, falas ditas com coragem, em que idealiza os compromissos e os sentimentos e rogando por companheirismo e em busca de ser correspondido. Conforme Postay (2024, p.135) “Ana em nenhum momento do romance jura amor ao irmão ou declara sentir qualquer coisa por ele. Mas André deseja Ana e acredita ser este fator suficiente para constrangê-la a realizar suas vontades.” Ele acredita que por causa de sua afeição Ana será a sua companheira, mesmo que isso signifique um escândalo para essa família de tradições mediterrâneas.

Assim, ele declara, está sob um cansaço emocional e espiritual e por isso sugere um sentimento de exclusão algo que perpassa toda a experiência familiar e pessoal. Esse trecho revela a voz de forma profunda e dilacerada de André, o narrador, dirigindo-se à sua irmã Ana, com quem mantém uma relação marcada pelo incesto e pelo sofrimento existencial. Postay (2024, p.135) argumenta que “[...] Ao exigir o amor da irmã afirmando ser este “o quinhão” que lhe cabe, André reforça uma cultura paternalista, que confere ao homem direito de posse sobre a mulher.” Esses sentimentos dele também são dúbios, haja vista que há um sentimento velado contra o pai, irmãos e a família, que o menospreza, mesmo André sendo homem e que vive em um seio familiar conservador.

Esse pedido é em vão à irmã, pois ele aguarda uma resposta, porém o que se depara é com a frustração e o silêncio misturado com seus sentimentos que indicam um estado de agonia emocional, delírio e confusão interna. No fim, o adolescente André verifica que seu clamor não tem o resultado esperado e Ana não corresponde. Isso transmite desespero e afastamento, ele fica preso em uma areia movediça que é o amor não correspondido após revelar o centro do seu sofrimento: a fome de amor e o desejo insaciável por Ana.

Andrade e Menezes (2009) argumenta que:

É imprescindível atentar para o fato de que é justamente nesse desejo de manter a família unida que nasce o desejo de André e Ana, que ao invés de unir a linhagem acaba afastando-a e corrompendo, ao menos no que concerne ao desejo do pai. (Andrade; Menezes, 2009, p.129).

É nesses sermões do pai que esse desejo de união fica latente em que essa relação de dependência um com o outro é o alicerce, pois, conforme disse

acima Andrade e Menezes, a motivação desse desejo pela irmã, parte dessa aspiração coletiva de manter unida a relação entre a família em que se um caísse todos iriam juntos.

(...) o desejo da vida que passa a consumir e a destruir as coisas exteriores para sua própria preservação, a consciência desejando afirmar-se pela supressão da exterioridade imediata que a sustenta. (...) a efetuação do desejo passa pelo desejo de suprimir a outra consciência submetendo-a a nossa, de tomar posse da consciência alheia e obrigá-la a nos reconhecer como humanos, de tal maneira que o desejo de cada um só possa efetivar-se pela mediação de uma perda. (Novaes, 2001, p.24).

Nesse ambiente cerrado da fazenda, como disse Novaes, o desejo de continuar vivo acaba por consumir o que está na parte de fora, ou seja, faz o uso do mundo externo como alternativa para se manter, como uma planta que precisa se alimentar e consumir os recursos. Isso pode ser considerado uma atitude de autopreservação do irmão, além de acabar com essa dependência externa além dele está em busca de uma autenticidade. O tempo todo o adolescente André tenta realizar esse desejo que só se realizará quando ele conseguir vencer e dominar a consciência da irmã Ana, mesmo que isso signifique apropriar-se simbolicamente dela.

No fim, para a realização desse desejo implica no sacrifício do outro, da sua liberdade, autonomia e no domínio de Ana. Conforme Andrade e Menezes (2009, p.129) “André vê nas palavras de união a forma de realizar seu desejo e isentar-se da culpa, mas erra em suas reflexões ao ser tomado por uma cegueira na ânsia do seu prazer [...]”. Essa descoberta é de que os irmãos não precisavam buscar fora para encontrar o que necessitavam para viver bem, já que dentro do ambiente familiar supriria tudo isso, por isso o pai sempre dizia nos sermões que a verdadeira felicidade apenas poderia ser encontrada no seio familiar. Nessa perspectiva, é nesse seio familiar que nasce esse desejo pela irmã que começa na infância de André com o papel materno sendo culpado. Para refletir sobre isso, considerando o capítulo 20, em que o narrador e personagem aborda:

[...] entre tantos aromas esfregados na nossa pele, fomos entorpecidos pelo mazar suave das laranjeiras; que culpa temos nós dessa planta da infância, de sua sedução, de seu viço e constância? que culpa temos nós se fomos duramente atingidos pelo vírus fatal dos afagos desmedidos? que culpa temos nós se tantas folhas tenras escondiam a haste mórbidas desta rama? que culpa temos nós se fomos acertados para cair na trama dessa armadilha? [...] (Nassar, 1989, p.128-129).

André responsabiliza a sua paixão por Ana pelos exageros na infância de sua mãe. Conforme Andrade e Menezes (2009, p.135) “Por não poder possuir a sua mãe como “deseja” André transfere toda essa paixão por Ana, mas mesmo assim vai contra toda a tradição da família. [...] ou seja, mais uma vez ele culpa o excessivo carinho da mãe por estar “pecando” [...]”. Nesse sentido, as autoras afirmam que foi a partir disto o germe para que o irmão adolescente transferisse a sua paixão represada a Ana. Desse modo, o complexo de Édipo caracterizado como “[...]relação estabelecida entre a mãe e a criança, uma relação de cuidados, faz a criança supor a mãe como objeto de seu desejo, com a intrusão paterna entre desejante e desejada, inicia-se o registro de castração. (Andrade; Menezes, 2009, p.133-134).

A criança André atravessa toda a infância marcada por esse complexo, e a culpa pelo incesto se torna evidente, ainda que, na adolescência, ele não se perceba como o causador. Assim, o complexo de Édipo opera no inconsciente, oferecendo respostas para as questões familiares, nas quais ele pré-estabelece seus próprios caminhos. Para ilustrar isso, considerando o capítulo 20, em que André fala da sua mãe:

[...] te chamo ainda à simplicidade, te incito agora a responder só por reflexão, te exorto a reconhecer comigo o fio atávico desta paixão: se o pai, no seu gesto austero, quis fazer da casa um templo, a mãe, transbordando no seu afeto, só conseguiu fazer dela uma casa de perdição[...] (Nassar, 1989, p.134).

Ele faz um chamado à irmã para afastar-se das emoções excessivas do instante e confusas e para refletir com serenidade sobre essa situação. Ao mesmo tempo que se conforma sobre essa paixão quando diz que é algo mais antigo e inevitável. Ele ainda diz que o pai tentou transformar a fazenda em um lugar sacro e puro, regido pelas normas e pela fé. Por outro lado, a mãe é instigada pelo afeto. Mas, conforme André, essa abundância de afeição, em contraste com os limites do pai, foi o principal responsável por esse desregramento e a casa virou um espaço de danação, por exemplo, o desejo impuro dele por Ana.

Transgressão perversa de André

[...] tinha nos olhos bem imprimidos dois traços de tristeza, cílios longos e negros, era nessa postura mística uma cabra predestinada; Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio porém coberta, veio pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescentes tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico: aprimorei suas formas, dei brilho ao pelo, dei-lhes colares de flores, enrolei no seu pescoço longos metros de cipó-de-são-caetano, com seus frutos berrantes e pendantes como se fossem sinos; Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo. (Nassar, 1989, p.19).

O adolescente mantinha contato com os animais, a cabra chamada de Schuda ou sudanesa foi de início a que ele a conduziu com cuidado de “amante extremoso” dentro de um quadro de estacas bem plantadas. Essa cabra surge como um símbolo desse despertar sexual de André dentro dessa fazenda da família de costumes mediterrâneos. Melo diz que (2011, p.10) “a sexualidade humana é passível das mais variadas formas e modos de expressão, construindo-se a partir das pulsões – que não possuem objeto definido, podendo deslizar para objetos substitutos[...]”. André marca com essa cabra um estado transgressor perverso. Ele ultrapassa os limites e aquilo que é socialmente aceito ao praticar zoofilia na fazenda da família.

Com esse ato o adolescente ultrapassou livremente as balizas da moralidade e do próprio pai com intenção de obter prazer nesta violação através da prática de zoofilia.

Raphael Bessa Ferreira (2024) argumenta que:

O incesto, a zoofilia, a bebedeira, o ócio e tudo o que é interdito, mas que consome a alma do narrador-personagem, André – o ambientando a sempre estar à margem da figura paterna e dos preceitos de ordenamento do mundo conforme visão opressora dos desvios –, é o mote da narrativa.

Nesse sentido, a sexualidade de André se manifesta nesse contexto e envolve suas fantasias e os seus desejos, desse modo a cabra é um grande símbolo e não se reduz apenas ao ato sexual. Essa sexualidade não é fixa, por isso difere da iniciação sexual de qualquer outra pessoa, em que a pulsão do adolescente André não tem um alvo específico pré-definido, por isso que a cabra

Schuda é esse objeto de estimulação. Conforme disse acima Melo, o desejo humano pode se dirigir a objetos ou pessoas dentre as mais diversas maneiras.

Esses interditos nesse contexto consomem, mas ao mesmo tempo revelam sobre o interior do narrador-personagem André. O interdito ligado à zoofilia significa uma proibição moral. Não se pode fazer sob pena dessa desarmonia na casa. Todavia André ultrapassa esses limites postos pelo interdito, ou seja, rompe com a norma, assim ele torna-se um transgressor em que esse ato tem um caráter de desejo.

A cabra de nome sudanesa segue-se ainda no capítulo 4, em A Partida, em que André dominado pelo instinto sexual contínua a descrição sensual do animal:

[...] a primeira vez que vi Sudanesa com meus olhos enfermiços foi num fim de tarde em que eu a trouxe para fora, ali entre os arbustos floridos que circundam seu quarto agreste de cortesã: eu a conduzi com cuidado de amante extremoso, ela que me seguia dócil pisando suas patas de salto, jogando e gingando o corpo ancho suspenso nas colunas bem delineada das pernas; era do seu corpo que passei a cuidar no entardecer, minhas mãos húmidas mergulhadas nas bacias de unguentos de cheiros vários, desaparecendo logo em seguida no pelo franjado e macio dela; mas não era uma cabra lasciva, era uma cabra de menina, um contorno de tetas gordas e intumescidas, expondo com seus trejeitos as partes escuras mais pudentas, toda sensível quando o pente corria o pelo gostoso e abaulado do corpo; era uma cabra faceira, era uma cabra de brincos, tinha um rabo pequeno que era um pedaço de mola revestido de boa cerda, tão reflexivo ao toque leve, tão sensitivo ao carinho sutil e mais suave de um dedo...](Nassar, 1989, p.18).

Nesse momento André leva a cabra para fora do quarto e seu ato é permeado pelo erotismo. Ele descreve Sudanesa como uma amante ou uma mulher desejada, visto que ele feminiza seus traços e a coloca entre um objeto de desejo. Além de fazer uma descrição sensual quase humana e uma exposição que a coloca no limites entre o erótico e o inocente. Esses seus gestos de acariciar e cuidar do corpo é uma forma de expressão em que sua sexualidade perversa usa desse meio, mas também, devido ao contexto em que vivia, pode ser expressão de uma sexualidade profundamente carente nesse ambiente repressivo assim essa cabra pode ser a saída para essas energias de André.

Desprovidos do senso de moralidade, dominados pelo instinto sexual, procuram satisfazê-lo a qualquer custo. André, ainda criança e pré-adolescente, vagava pelo sítio com os hormônios em desesperada

ebulição. Para aplacar essa ânsia – prática usual no interior rural – teve a sua iniciação sexual com uma cabra[...] (Miglierança,2009, p.21).

André não respeita esse código de costume que reprime mesmo a figura do pai sendo central, tanto Ana como ele são desprovidos da sensatez. Essas forças internas de André não se moldam às normas sociais e destacam a urgência da satisfação do desejo usando vias transgressoras desviantes.

Ainda jovem e solitário e em crise sexual, a puberdade lança uma ebulição de desejos que ele não compreende. Esse ambiente silencioso e rural faz com que potencialize esse desejo, haja vista que não se tem um espaço para falar tampouco vivê-lo de modo livre. Desse modo, essa iniciação é um retrato real quando esse libido é rejeitado, interditado e deixado sem rumo. Assim, André continua sua descrição, considerando o capítulo 4 em A Partida, em que a rotina de Sudanesa é descrita na fazenda:

Sudanesa (ou Schuda) era assim: farta; debaixo de uma cobertura de duas águas, de sapé grosso e dourado, ela vivia dentro de um quadro de estacas bem plantadas, uma ao lado da outra, que eu nos primeiros tempos mal ousava espiar através das frinchas; era numa vasilha de barro fresca e renovada toda as manhãs que ela lavava a língua e sorvia a água, era numa cama bem fenada, cheirosa e fofa, que ela deitava o corpo e descansava a cabeça quando o sol lá fora já estava a pino; tinha um cocho sempre limpo com milho granado de debulho e um capim verde bem apanhado onde eu esfregava a salsa para apuralher o apetite[...] (Nassar, 1989, p.17-18).

Essa relação com os animais era íntima em que ele descreve minuciosamente as características físicas da cabra. Além disso, eles reforçam a ideia de extremo cuidado principalmente por André. Desse modo, ele revela ter extremo fascínio, desejo e respeito, atitudes diferentes pois, conforme André no início, mal ousava olhar para o animal. Entretanto, a linguagem humaniza e erotiza esses gestos e ele desenvolve carinho com o animal sendo sua visão narradora amorosa e devocional. Isso demonstra que ela se aproxima de uma figura feminina idealizada retratada com uma sensualidade. Assim, depreende-se que André tem uma maneira distorcida de cuidar do tesão e da sua afeição e que pode ter como causa o ambiente familiar.

Considerações Finais

A obra de Raduan Nassar publicada em 1975 em que a família de descendência libanesa tem o pai Iohána como maior representante da figura patriarcal e da tradição. O narrador e personagem André reconstrói sua vida em um processo não linear, iniciando pela sua fuga até sua infância na fazenda familiar, onde vive de forma desviante, em um ambiente no qual as regras morais são constantemente transgredidas. Com base nisso as discussões levantadas nesse trabalho buscou explorar a presença do intimismo voltado ao narrador e personagem André em que seus sentimentos mais íntimos foram objetos de estudos.

O intimismo, presente anteriormente em obras de autores como Machado de Assis e Raul Pompéia, ganha uma prosa mais robusta na geração modernista. As obras dos autores modernistas apresentam características que os situam dentro da prosa intimista da terceira geração, consolidando, assim, o uso dessa técnica na literatura. Nesse sentido, buscou-se por meio de Alfredo Bosi (2015), Celso Leopoldo Pagnan (2010) e Raquel Laurino Almeida (2011) e entre outros autores, compreender o intimismo em perspectivas teóricas voltadas à literatura brasileira e à geração modernista enquanto origem.

Também através de Terry Eagleton (2006), Victor de Almeida Coelho (2010), Cimara de Melo Valim (2005), Clarice Helena Schütz Foerste e Marguit Carmen Goldmeyer (2021) e Wellington Pereira da Silva (2017) pesquisou-se sobre o homem e os seus sentimentos como motivador para essa literatura que busca representar o mundo em transformação, como as mudanças de perspectivas em relação ao seu interior influenciam, haja vista que as transformações sociais são desencadeadoras de desordem.

Para abarcar sobre as proibições em que o adolescente André é submetido e os interditos em suas condutas transgressoras, buscou-se por meio de Georges Bataille (1987) e Ana Beatriz Germano Santos (2014), compreender essas relações dentro da narrativa em que o filho transgressor pratica, por exemplo, relação amorosa com a irmã Ana e o irmão Lula, masturbação e a zoofilia.

Os pensamentos relacionados aos sentimentos vividos na fazenda são apresentados por meio das técnicas do fluxo da consciência, recurso pelo qual os personagens expressam diretamente os seus pensamentos. Essas técnicas foram estudadas com o aporte teórico de Robert Humphrey (1976) e Alfredo Leme Coelho de Carvalho (1981), que constituem a base teórica utilizada na abordagem dessa obra romanesca para a identificação dos estados de consciência. Assim, Renatto Macedo Bonin (2020) e Deise Ellen Piatí (2012) também contribuíram para a discussão em torno de *Lavoura arcaica*.

A paixão de André nasceu, segundo o próprio narrador e personagem, do afeto desmedido da mãe em que André sofreu com o complexo de Édipo. Para discutir sobre isso Adauto Novaes (1990), Leandro Postay (2024), Carla Vanessa Santos Andrade e Cristiane da Costa Menezes (2009) tiveram aportes teóricos importantes para discutir sobre por qual e como isso foi um dos motivos dessa paixão pela irmã Ana. Buscou-se de igual modo também por meio de Vivian Nickel (2012) desvendar porque os personagens optam por essa mudez e vivem nos seus pensamentos traumas que muitas vezes não são expostos, e para estudar a transgressão perversa de André, utilizou autores como Maidi Migliorança (2009), Raphael Bessa Ferreira (2024) e Maria de Magdala Esmeraldo Melo (2011).

O que constatou-se foi que o protagonista André é o fio condutor desta narrativa em que o intimismo foi útil para decifrar quais os sentimentos mais profundos de André ligados a paixão e a transgressão dentro dessa fazenda. Isso influenciou a forma como foi apresentado esses pensamentos através do fluxo da consciência, nesse sentido André expressou através do monólogo interior em diversos capítulos, nos quais o narrador e personagem registra o conteúdo de sua mente, inclusive por meio de longas reflexões. Além disso, também foi encontrada a técnica fundamental impressão sensorial no capítulo 11 pelo qual o fluxo da consciência também se apresenta.

A análise constatou o intenso sofrimento do protagonista, que já apresentava sinais mesmo antes de sua fuga, ainda que de forma discreta. Assim, em sua consciência a revolta era clara, mas silenciada aos familiares. Dessa forma, foi possível investigar e encontrar a matéria bruta desse indivíduo cujo os sentimentos mais profundos foram encontrados. Com a revisão da prosa

intimista da terceira geração do modernismo, observou-se que esse romance de Raduan Nassar não pode ser considerado isolado, uma vez que, antes dele outros autores na literatura brasileira já desenvolviam uma prosa robusta e voltada à introspectiva.

Desse modo, a presente pesquisa buscou responder sobre o intimismo em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar, com base no silêncio, a incompreensão, os conflitos e nas transgressões. Além disso, acreditou-se ter respondido à seguinte questão: como o personagem André desenvolve o intimismo em *Lavoura Arcaica* de Raduan Nassar. Assim, considera-se que a pergunta de pesquisa foi plenamente respondida, pois evidenciou que a pesquisa sobre o intimismo é revelador para estudo do interior do personagem André como central para depreender sobre o sofrimento, o silêncio e a transgressão.

Referências

ALMEIDA, Raquel Laurino. **Um mosaico intimista em Vazio plano e Inventário das cinzas, de Rachel Jardim**, 2011. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras – área de História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande. 2011.

ANDRADE, Carla Vanessa Santos. MENEZES, Cristiane da Costa. *Lavoura Arcaica: Tradição, desejo e Religião*. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v.05, n.05, p. 123-136, jan./jun.2009.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015. BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BONIN, Renatto Macedo. **A anulação da ordem e a representação da consciência em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar**, 2020. 100f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual de Mato Grosso, Tangará da Serra, 2020.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008. P. 177-145.

COELHO, Victor de Oliveira Pinto. *A Lavoura Arcaica e a semente do mal: uma análise da obra de Raduan Nassar*. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo, Santa Maria**, n. 16, v.1, p. 28-55, 2010.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOERSTE, Clarice Helena Schütz; GOLDMEYER, Marguit Carmen. Intimismo: de que forma personagens literários podem contribuir para promover o autoconhecimento?. **Revista Acadêmica Licenciaturas**, v. 9, n. 1, p. 41-50, 2021.

FERREIRA, Raphael Bessa. Interditos do corpo, do prazer e da liberdade na Lavoura Arcaica. **Revista Margens**, Belém, n.31, v.18, Jul-Dez. 2024.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virgínia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros**. Tradução de Gert Meyer. Revisor técnico Afrânio Coutinho. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MIGLIORANÇA, Maidi. Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, João Guimarães Rosa e Raduan Nassar: Um olhar através do século XX. **Dia dia educação**, Curitiba. n.v., p.1-27, mar./mai. 2009. Disponível em: http://www.gestaoescolar.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/producoes_pde/artigo_maidi_miglioranca.pdf. Acesso em: 24.jun. 2025.

MELO, C. **Lya Luft: percursos entre intimismo e modernidade**, 2005. 143f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MELO, Maria de Magdala Esmeraldo. **O discurso perverso na literatura: uma visão psicanalítica**, 2011. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Psicologia) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2011.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

NICKEL, Vivian. **Trauma, memória e história em A Mercy, de Tony Morrisso**, 2012. ?f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

NOVAES, Adauto. **O desejo**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

PAGNAN, Celso Leopoldo. **Manual compacto de literatura brasileira**. 1. ed. São Paulo: Rideel, 2010. E-book. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br/Leitor/Publicacao/182301/pdf/324?code=IU6HYTpFGnt2253/YKYiDfhcp28vwc8qTgB0qjWevY40X57VE/sVR/2uFwq9tHTLcTojDLyz2ux+dbzqMA8ufQ==> Acesso em: 10 abril. 2025.

POSTAY, Leandro. André Patriarca? Análise do Narrador- Personagem em Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar. In: TOCCO, V. ARAÚJO, F. ANDRÉ, C. A. (org.). **Mundo de Língua Portuguesa- Olhares Cruzados (IV): O Brasil em Foco: Perspetivações Literárias e Culturais**. Lisboa: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024. p. 119-144.

SANTOS, Ana Beatriz Germano. **Lavoura arcaica: interdict, transgression and erotism into language body**, 2014. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

SILVA, Wellington Pereira da. **Metáforas da Existência: A libertação da subjetividade em o quarto fechado de Lya Luft**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Estadual da Paraíba, Guarariba, 2017.

CAPÍTULO 07

A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FEMININO ENTRE SILÊNCIOS E RESISTÊNCIAS: uma crítica à dominação patriarcal e à violência sexual intrafamiliar no conto 'Shirley Paixão', de Conceição Evaristo

Wilson da Silva Sousa¹; Taynara Carneiro Ferreira²

¹ Graduando em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão UEMA- Campus Pedreiras.

² Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão UEMA- Campus Pedreiras.

RESUMO:

O presente trabalho tem como objetivo realizar uma análise sociocrítica do conto “Shirley Paixão” de Conceição Evaristo, com o intuito de explicar como a violência doméstica e o estupro intrafamiliar são representados na literatura como praticas sistemáticas, sustentadas por estruturas patriarcais e misogena. O conto inserido na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), expõe através de uma narrativa confessional e sensível, os impactos da violência de gênero no ambiente doméstico, destacando a mulher como sujeito vulnerável e frequentemente silenciado. Para tanto, a análise tem como aporte teórico a crítica sociológica de Antonio Candido (1985), assim como estudos feministas e interseccionais de autoras como Heleieth Saffioti (2004), e Pierre Bourdieu (2022). A metodologia utilizada é de natureza qualitativa, com base em pesquisa bibliografica e analise textual. Como resultado, observa-se que Evaristo discorre na literatura uma critica concreta a dominação masculina e a naturalização do sofrimento feminino e a passividade institucional diante da violência.

Palavras-chave: Violência doméstica. Estupro intrafamiliar. Misoginia. Literatura e sociedade. Escrita de resistência.

Introdução

Podemos considerar que a literatura enquanto arte da linguagem e do pensamento, também se configura como espaço de memória, resistência e expressão das vozes historicamente silenciadas (Cândido, 2011, p. 178). Na

sociedade brasileira é constantemente marcada por altos índices de violência contra mulheres, especialmente, delimitada por marcadores como raça e classe social. Assim, torna-se urgente revisar narrativas que denunciam essas camadas de opressão de forma crítica e sensível. É nessa perspectiva, que surge a obra da autora Conceição Evaristo, uma escritora que retrata em suas palavras as cicatrizes de uma comunidade marcada por lembranças dolorosas e resistências invisíveis. Em seu conto “*Shirley Paixão*”, publicado na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2020), Evaristo concede voz a uma mulher, cuja vida é tomada pela violência doméstica, pelo abuso sexual da filha, pela solidão afetiva e pelo desejo de reconstruir a si mesma, frente a violência histórica que fere seus sentimentos e sua vivência.

Shirley Paixão não é simplesmente uma personagem fictícia; ela é o retrato vivido de milhares de mulheres cuja trajetória foi alienada e até hoje é tratada como um objeto de desejo, posse e agressão doméstica. Por meio de uma voz profundamente lírica e confessional, Evaristo não só inscreve os horrores da violência no seu texto mas também produz uma narrativa de sobrevivência, reconfiguração e humanidade. Ao representar a personagem Shirley em um contexto de sujeição e de silenciamento, a autora coloca em destaque os instrumentos sociais que doutrina as mulheres a aceitar o papel de submissão. Nas palavras de (Simone Beauvoir, 1949, p.09 Apud Sampaio et al., 2020, p.101), “não se nasce mulher: torna-se mulher”. Assim, a construção da identidade feminina está vinculada com a recorrência de hábitos que validam a obediência e a passividade diante da figura masculina, como se fossem naturais. Por isso, Shirley Paixão torna-se mulher através do sofrimento, da maternidade compulsoria e da aceitação forçada da violência.

Dessa maneira, este artigo tem como objetivo analisar as representações da violência doméstica e do estupro intrafamiliar presentes no conto, discutindo os aspectos simbólicos e sociais que as sustentam. Para isso, adotamos o referencial teórico da crítica sociológica, conforme proposto por Candido (1985), em articulação com os estudos feministas de autores como Heleieth Saffioti (2004), Pierre Bordieu (2002), entre outros.

A partir dessa pesquisa, procuramos responder de que forma o conto *Shirley Paixão*, de Conceição Evaristo, revela a violência sexual intrafamiliar como prática estrutural do patriarcado, e como a autora transforma a dor da personagem em instrumento de denúncia e resistência social através da escrita?

A crítica sociológica: pressupostos de investigação

A sociocrítica é uma teoria da Crítica Literária que visa pesquisar e indagar os aspectos sociais presente em obras literárias, tais como as injustiças manifestadas através das desigualdades presentes em todas as esferas sociais e envoltas em elementos estéticos. Por meio dessa metodologia, os pesquisadores objetivam entender os panoramas da sociedade através da literatura, buscando, portanto, detectar as contraposições e os problemas que assolam a sociedade. Dessa maneira, a Crítica Sociológica procura compreender as problemáticas bem como suas possíveis causas, tentando encontrar uma explicação que possa esclarecer esses fenômenos sociais.

Pode-se constatar que a sociocrítica possibilita fazer uma análise das ideologias, ou seja, dos fatores externos que estão incluídos em um texto de maneira intrínseca. Por esse motivo, a sociocrítica concentra a sua atenção no texto e no seu contexto, fazendo uma abordagem mediadas nos elementos interno e externos, extraíndo deles suas semelhanças e diferenças, a fim de apresentar uma visão ampla e dinâmica do texto literário.

Através de uma leitura sociocrítica podemos encontrar em um mesmo texto temáticas diversificadas, que podem ser minuciosamente analisadas. Entretanto, é preciso explicitar que a sociocrítica, baseada nos teóricos mais recentes, não visa dizer enxergar a literatura enquanto reflexo da sociedade, mas sim uma contextualização da realidade. Pois, em nenhum momento, as obras literárias irão reproduzir concretamente informações sociais, mas, sempre irão abordar intrinsecamente os fenômenos presentes na sociedade. Assim, podemos embasar tal afirmação através do crítico literário (Candido, 1985,p.01) quando enfatiza:

O que importa é uma abordagem que encare a obra literária como um conjunto de fatores sociais que atuam sobre a formação da mesma (além da influência que a mesma exerce no meio social a que pertence,

depois de concluída e divulgada). O fator social não disponibiliza apenas as matérias, mas a literatura como um todo indissolúvel, fruto de um tecido formado por características sociais distintas, porém complementares.

À vista disso, o objetivo da sociocrítica é fomentar uma visão aguçada para o contexto da obra onde a realidade social é abordada como um complemento da própria literatura. levando-o a identificar quais os valores morais, culturais e ideológicos que motivam a feitura do discurso literário e de quais componentes sociais ele se alimenta.

Com isso, como marco no desenvolvimento das primeiras teorias da sociologia crítica, surgem dois primeiros autores a tentar fazer uma crítica que mostrasse os enlaces entre a literatura e a sociedade; eles foram os Franceses. Mme. De Stael (1766-1817) e Hyppolite Taine (1828-1893). A primeira crítica surge em 1800 com o lançamento do livro *“Da literatura considerada em suas relações com as instituições sociais”*, cujo posicionamento surge com o teor de uma crítica que analisa a literatura com o contexto social. No Brasil, temos esse tipo de crítica como marco histórico dos séculos XIX e XX, quando o autor Sílvio Romero, junto a outros estudiosos da época, contribuem significativamente para o estudo da crítica sociológica, que consiste, portanto, em uma crítica baseada na vinculação entre a literatura e a sociedade, o que torna-se um dilema entre os críticos literários da época, pois alguns privilegiavam mais a sociologia e outros os quesitos literários.

Em suma, a relação entre a literatura e a sociedade é uma condição teórica que deve ser estudada a partir da estrutura completa do próprio texto e não no seu exterior, pois a partir da análise da coesão do texto, podemos discernir quais as influências que os fatores sociais exercem sobre uma obra literária, e como a própria literatura interage com a sociedade.

Nessa perspectiva, entendemos que a literatura e a sociologia estabelecem entre si uma relação dialética, pois funcionam como elementos simultâneos em sua composição. Sobretudo, enquanto alguns teóricos buscavam desenvolver uma visão verticalizada sobre a literatura onde ela se torna apenas uma aglomeração de palavras, outros visam desmistificar essa teoria equivocada, pois defendiam a afirmativa de que a literatura é uma forma artística de analisar minuciosamente a realidade social.

Por essa razão, o autor Candido (1985, p.01) declara que “embora seja válido que o crítico privilegie os aspectos da crítica com os quais mais se identifica, ele não deve se fechar para outras tendências”. Diante dessa afirmativa do teórico, pode-se entender que a crítica sociológica não se trata de favoritismo ideológico autoral. Ou seja, não é uma maneira dos sociólogos ou literários defenderem suas ideologias individuais, mas trata-se da maneira crítica viável para refletir a realidade social.

Por fim, entende-se que a crítica sociológica não destaca nenhuma forma de manifestação pessoal autoral, nem uma óptica vertical da literatura ou da sociedade, mas trata-se da analogia das relações entre a própria literatura e a sociedade, que a margem do olhar sociocrítico tornam fatores indissolúveis. Ou seja, estabelecem um elo entre a contextualização literária e a concretude da sociedade.

A construção do espaço feminino entre silêncios e resistências: Uma crítica à dominação patriarcal e à violência sexual intrafamiliar no conto 'Shirley Paixão', de Conceição Evaristo

O conto *Shirley Paixão*, da autora Conceição Evaristo foi divulgado na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, em sua 3 edição publicada no ano de 2020, período marcado pela realização da quinta conferência nacional de políticas para mulheres que aconteceu em Brasília e teve como objetivo avaliar a implementação das políticas públicas existentes e propor novas ações para garantir a igualdade de gênero e o combate a violência contra mulheres. Esse período é marcado pela mudança do paradigma social em relação aos direitos femininos com a comemoração dos 14 anos de promulgação da Lei Maria da Penha, que estabeleceu medidas para prevenir, combater e punir a violência doméstica e familiar contra mulheres.

No entanto, mesmo com a proclamação das novas medidas de proteção da mulher pautada pela Lei Maria da Penha estudos indicam que atualmente o índice de violência doméstica e familiar contra mulheres aumentou

significativamente. Pois, segundo os dados divulgados pelo portal G1 (2025)⁸, ainda esse ano, cerca de 21,4 milhões mulheres foram vítimas de algum tipo de violência, incluindo homicídios e feminicídios, dentre os tipos de violência contra mulheres, o que mais se destaca é o aumento da violência psicológica, o stalking e o assédio sexual. A violência psicológica que frequentemente se manifesta em ofensas verbais cresceu cerca de 31,7%, enquanto o abuso sexual aumentou 10,7%. Totalizando 5,3 milhões de mulheres abusadas.

Mesmo havendo melhora nas políticas de proteção o número de vítimas ainda aponta uma estimativa alarmante. Diante disso, nota-se que a cultura patriarcal e misógina que coloca tais violências como naturais não se alterou, e ainda é nutrida pelas estruturas sociais, econômicas e simbólicas que naturalizam o sofrimento feminino, como ressalta (Silva Federici, 2004 Apud Escorsim, 2024,p.01), “à violência contra mulheres foi a força organizadora do novo patriarcado, ou seja, a dominação masculina se sustenta na manutenção de práticas de violência cotidiana”.

O discurso de Evaristo revela, por meio do conto, como mesmo com a ampliação das políticas públicas e a criação de canais de denúncia, o número de mulheres vitimadas ainda apresenta dados extremamente preocupantes, o que torna as medidas formais insuficientes diante de um problema estrutural. Assim, a obra “*Shirley Paixão*”, serve como um grito literário para revelar as múltiplas opressões sofridas pelas mulheres, sobretudo, no contexto da violência doméstica e do estupro intrafamiliar. A narrativa desvenda facetas de uma sociedade que ainda silencia suas vítimas e protege seus opressores. Além disso, ela consegue instigar os leitores a despertar um olhar crítico e a coragem para refletir sobre as desigualdades que atravessam a realidade de muitas mulheres brasileiras.

No conto, Shirley aparece de início como uma personagem materna plena, mãe de duas filhas, que se junta com um homem que também tem três filhas com idade entre cinco e nove anos, a qual a mãe havia morrido. Dessa maneira, Shirley Paixão torna-se mãe das cinco meninas, e fala em especial de

⁸ Portal G1: Mais de 21,4 milhões de brasileiras sofreram algum tipo de violência nos últimos 12 meses. Disponível em: [21,4 milhões de brasileiras sofreram algum tipo de violência nos últimos 12 meses, diz pesquisa | Política | G1](#)

uma delas, a mais velha que se chama Senir, uma menina tímida e de poucas palavras, que tinha um amor enorme pelas irmãs, talvez pela falta que a mãe fazia. Percebendo a dificuldade da relação do pai com a menina, Shirley procurava ampará-la, tratando ela com muito carinho. Em respeito a falta que a menina sentia da mãe.

Quando completou seus doze anos, já era uma mocinha feita. Zelosa com ela mesma e também com as irmãs, sempre demonstrando palavras de amor para todos de sua convivência. Na escola tinha um comportamento exemplar, com notas sempre a cima da média. O seu comportamento compulsivo por perfeição, é o que leva a professora a chamar a atenção dos pais, e os orienta a procurar um psicólogo para a garota. Logo, Shirley Paixão se perguntava se a menina [julgava-se culpada pela morte da mãe e se esse era o motivo pela busca de perfeição. O pai implicava muito com Senir, e quando se dirigia a menina era sempre com frases pejorativas, constantemente, com palavras de deboche.

Ao comentar com o marido a respeito da filha, sobre a conversa que teve com a professora e os conselhos que ela deu, o pai fica com muita raiva. Shirley, prontamente percebe que a menina não foi agredida simplesmente por ela estar por perto. Senir entra em pânico, chorava desesperadamente e agarrava sua figura materna com muita força. Naquele momento, Shirley percebe que aquele não é apenas o choro de uma mocinha, e, sim, uma menina que pede socorro desesperadamente. A partir disso ele olhava de modo estranho para a filha, dando posteriormente a confirmação para desconfiança que sua mulher havia sentido.

A maternidade ampliada, assumida por Shirley, não se relaciona pela obrigação, mas pela dedicação, revelando uma forma de solidariedade entre mulheres que revoluciona a lógica tradicional da posse e da autoridade. Quando afirma “As meninas, filhas dele, se tornaram tão minhas quanto as minhas. Mãe me tornei de todas. E assim seguia a vida cumpliciada entre nós. Uma confraria de mulheres” (Evaristo, 2016, p.19). A protagonista se coloca como defensora legítima de todas as meninas da casa, entornando o padrão convencional de família e edificando um modelo paralelo de cuidado. A narrativa propõe, assim, um olhar materno como preferência moral e não como obrigação biológica ou ética.

No entanto, ao analisar o comportamento do marido de Shirley Paixão que é tido como única “autoridade” da casa, percebe-se que há uma disparidade entre a figura dele de pai e a figura dele enquanto esposo, pois, durante a narrativa, o marido, apesar de esboçar expressão de carinho pelas filhas e viver bem com sua companheira, compelia as mulheres da casa a um estado de inferioridade, limitando suas interações em quanto família.

Às vezes, o homem da casa nos acusava, implicando com o nosso estar sempre junto. Nunca me importei com as investidas dele contra a feminina aliança que nos fortalecia. Não sei explicar, mas, em alguns momentos, eu chegava a pensar que estávamos nos fortalecendo para um dia enfrentarmos uma luta. Uma batalha nos esperava e, no centro do combate, o inimigo seria ele. Mas como? Por que ele? Até que o tempo me deu a amarga resposta e entendi, então, os sinais que eu intuía e que recusava decifrar. (Evaristo,2016, p.19-20).

Com essa pequena manifestação de implicância, mostrada no trecho, percebemos que a mulher, ainda que em seu espaço domiciliar tem sua voz silenciada, isto é, marcada pela falta de liberdade de expressão. Pois quando a personagem aborda que “não sabe explicar as investidas do marido contra a aliança feminina” entre todas da casa, ela reforça o silenciamento vivenciado por milhares de mulheres que frequentemente sofrem com o autoritarismo masculino e não conseguem manifestar o seu descontentamento diante desses abusos. Dessa forma, essa passagem mostra o conflito implícito entre os papéis de gênero e o espaço simbólico da resistência feminina, pois, mesmo o marido sendo presente no convívio cotidiano e aparentemente dando atenção as filhas, ocupa uma posição de autoridade patriarcal que se torna constantemente percebida como opressora. Seu incômodo diante da união das mulheres da casa não se dá apenas por um simples incômodo doméstico, mas revela um sentimento de ameaça ao poder simbólico que ele detém. A “aliança feminina” mencionada na obra é mais do que uma cumplicidade afetiva; trata-se de uma rede de resistência silenciosa, uma união entre mulheres que, mesmo em silêncio, se preparam para a romper com uma estrutura de dominação.

Assim, o questionamento da personagem “Mas como? Porque?” não denuncia apenas a falta de entendimento sobre o comportamento do seu marido, mas, sim, o despertar do pensamento crítico, onde a violência que antes acontecia de forma velada agora passa a ser percebida e a vítima consegue dar

nome para isso. Graciele Nielsson (et al., 2021), ressalta que: a violência contra mulher é uma das formas mais eficientes de manter o controle do corpo e da palavra feminina. O que explica o tempo de silêncio de Shirley, que ao perceber que esta vivendo um relacionamento abusivo, onde o autoritarismo e a violência psicológica, são disfarçados de afeto. Ela desperta de sua ingenuidade e rompe com a manipulação e o controle.

O despertar dessa consciência tardia revela como o sistema patriarcal é ágil em encobrir a misoginia sob uma camada de afeto e alienação. O autor Pierre Bourdieu (1995, p.124), ao abordar sobre os aspectos da dominação masculina destaca que “a violência velada é realizada com a conivência involuntária daquele que é vítima dela visto que ela se insere nos mecanismos físicos e mentais”. Isto é, o autor afirma que a violência simbólica é praticada por meio da manipulação de suas vítimas, e esse contexto também é reforçado com as palavras da personagem quando ela narra que o marido se tornou como um pai para suas filhas, isso mostra que o sujeito misogino se apoderou da fraqueza psicológica das personagens através de sua carência afetiva pela ausência do pai e da mãe biológica.

Para tanto, é nessa perspectiva que a narrativa de Evaristo se enraíza, ou seja, na construção da subjetividade feminina que aos poucos rompe o silêncio, percebe a opressão e aprende a resistir contra ela. A violência doméstica é exposta por Evaristo como um processo em andamento, que se implementa de forma indefinida até se tornar intolerável. A construção dos acontecimentos do conto segue esse progresso. Logo no início do conto, o leitor é exposto aos conflitos leves entre o marido e a filha mais velha, Seni. A indiferença do pai se expressa em palavras pejorativas, descuidadas e da indiferença: “Quando se dirigia à menina era sempre para desvalorizá-la, constantemente com palavras de deboche” (Evaristo, 2016, p.20), este descaso, embora não instantaneamente físico, já caracteriza violência psicológica.

A autora ressalta como as pequenas atitudes, silêncio e negligência constroem um cenário ditador, principalmente para uma menina em estágio de desenvolvimento. A ausência de amor do pai é cercada de uma presença agressiva, e o medo começa a penetrar o ambiente familiar, como a própria Shirley menciona: “Temi por ela e por mim”. O temor, nesse cenário, não é

apenas emotivo, mas também físico. O lar, local que deveria significar acolhimento e segurança, converte-se em contexto de pavor. Pois o conto contraria a ideia romântica do lar ao apresentar um espaço familiar contaminado pelo medo e pela imposição autoritária do marido.

Diante disso, Michel Petrella (2016), ressalta que a opressão e sua dinâmica desestabilizadora podem se manifestar nos espaços íntimos, como o ambiente familiar, nos círculos de amizade, bem como nas instituições e organizações sociais. Esse contexto se confirma na obra de Evaristo, em que a casa não acolhe, mas silencia e o marido, que antes era amigável, torna-se perigo. A violência doméstica, assim, não é delineada como uma ação solitária, mas como uma atitude metódica e espontânea, mantida por uma coerência de poder masculino sobre corpos e anseios femininos.

A autora mostra os meios que suportam essa violência como a rejeição, a preterição, a convivência social, o que coloca Shirley em um impasse ético e real: manter a harmonia ilusória ou defender, com incerteza e privação, as suas filhas. Como fica evidênte na obra *Gênero, patriarcado e violência* onde a autora (Heleieth Saffiot, 2004, p. 89) discute:

A violência contra a mulher não é apenas física ou visível. Ela se estabelece muitas vezes de forma silenciosa, simbólica, atravessando o cotidiano através de palavras que ferem, olhares que julgam, omissões que punem. O lar, idealizado como refúgio, pode tornar-se o lugar da opressão mais eficaz.

Essa reflexão, projeta fulgor sobre a intrincade das violências que transpassam a realidade das mulheres. No conto *Shirley Paixão*, a autora evidência com exatidão esse topo de repressão figurativa e psicológica que se impregna de maneira velada dentro da casa, corroendo a individualidade de suas vítimas. O desprezo do pai, o menosprezo permanente à filha e as atitudes de repulsa frequente caracterizam uma realidade demarcada por violência disseminada e repetida, que, embora não física de início, provoca consequências psicológicas definitivas. A falta de zelo, transformada em sistema de domínio e de propriedade, estrutura uma ligação desumana em que o ofensor se mantém amparado pela quietude doméstica (Matos et al., 2023).

Ao detalhar a casa como um ambiente ameaçador e pesado, Conceição Evaristo desestrutura o padrão perfeito de família feliz. A própria protagonista,

Shirley, confirma isso quando fala “temi por ela e por mim”, comprovando que o medo não nasce do nada, mas do reconhecimento de que o amor já se transformou em insegurança, e que o marido, antes visto como companheiro acolhedor, torna-se um possível agressor.

Nesse sentido, a narrativa conversa claramente com Saffiot (2004), ao declarar que o domínio masculino atua, quase sempre, de maneira imperceptíveis, camuflado de normalidade, e que a violência doméstica não se restringe as ocorrências de agressão aparentes, mas desenvolve-se em um agrupamento de condutas que ensinam e ocultam mulheres e meninas dentro de suas casas.

Existe um ciclo de progressão da violência no comportamento misógino do agressor uma vez que o primeiro estágio da violência acontece através da opressão psicológica quando o agressor sensibiliza os gatilhos emocionais e psicológicos das vítimas para que elas não revide contra suas invertidas abusivas, o segundo estágio se dá por meio do controle moral que o agressor exerce sob as atitudes da vítima, quando essa altera sua funcionalidade comportamental e começa a se isolar do convívio com o meio onde está inserida e o terceiro estágio de violência é a perpetuação do sentimento de posse que o agressor exerce ao desferir atos de violência física sob a vítima (Bizannha, 2024,p.14).

O conto destaca uma série de violências ao narrar o comportamento abusivo do marido de Shirley que atua como um ser misógino ao forçar sua filha mais velha, Senir, a manter contato íntimo com ele, percebe-se que o sentimento que esse sujeito exerce sobre a menina não se configura como afeto paternal e sim como desejo libinoso, isso fica claro quando a obra menciona: “Gritei, com raiva, para que ele saísse da sala e me deixasse com Sení, que era filha dele, não era tanto assim já que ele não tinha por ela amor de pai” (Evaristo,2016, p. 21). Ao manifestar sua atração compulsiva pelo corpo da filha, o pai expressa a possessividade que exerce sobre sua filha ao cometer consecutivamente uma serie de estupros, visto que, segundo a narrativa, a menina constantemente apresentava um comportamento diferente de auto proteção, isso evidencia os traumas já vivenciados causados pelo pai, e o cuidado excessivo com as irmãs

representa o medo que a mais velha tinha de vê-las passar pela mesma experiência abusiva.

Quando comentei com o pai dela a conversa e os conselhos da professora, ele teve um acesso de raiva. Só faltou agredir fisicamente a menina, e acho mesmo que não investiu contra ela, porque eu estava por perto. Seni entrou em pânico. Chorava desesperadamente, me agarrava com tamanha força, como se quisesse enfiar o corpo dela dentro do meu (Evaristo, 2016, p. 21).

Diante desse cenário, é impossível não destacar a forma como o desfecho de Shirley Paixão tenciona as composições do silêncio e da naturalização da violência sexual intrafamiliar. Pois, quando o conto revela o comportamento de Seni e a reação brutal do pai, está sendo realçado a atmosfera da perversidade paterna, onde a reação dele diante da conversa da professora, não demonstra preocupação nem busca por entendimento, mas sim de raiva e de repreensão pela autoridade que o gênero masculino historicamente lhe conferiu, e utiliza disso para ultrapassar os limites do aceitável, transformando o corpo da filha em território de violação.

O homem retornou à casa e, aproveitando que ela já estava dormindo, se encaminhou devagar para o quarto das meninas. Então, puxou violentamente Seni da cama, modificando naquela noite, a maneira silenciosa como ele retirava a filha do quarto e levava aos fundos da casa, para machucá-la, como acontecendo há anos. Naquela noite, o animal estava tão furioso — afirma Shirley, chorando — que Seni, para a sua salvação, fez do medo, do pavor, coragem. E se irrompeu em prantos e gritos. As irmãs acordaram apavoradas engrossando a gritaria e o pedido de socorro. A princípio, não reconheceram o pai — só podia ser um estranho — e começaram a chamar por ele e por mim. Nem assim o desgraçado recuou. E avançou sobre Seni, gritando, xingando os maiores impropérios, rasgando suas vestes e expondo à nudez aquele corpo ainda meio menina, violentado diversas vezes por ele, desde quando a mãe dela falecera. (Evaristo, 2016, p. 21 - 22).

Ao analisar a maneira como Evaristo coloca em evidência o ato da violência sexual contra a menina Seni. Fica esclarecido o processo de deculturação e bestialização do corpo feminino no espaço familiar, mostrando que o agressor não enxerga na menina qualquer traço de humanidade, ou simplesmente a considera como uma mulher no contexto ético e cultural. Ele a vê como fêmea, ou seja, como um corpo biologicamente feito para corresponder os impulsos carnis masculino. Essa visão misógina que a autora denuncia com transparência, é o que ajuda a atender o porquê de o marido “rasgar as vestes e expor a nudez de um corpo ainda meio menina”, julgando como se o corpo

dela não merecesse dignidade e respeito, mas que se tratava apenas de um objeto disponível para sua conjunção carnal.

Consequentemente, a frieza do pai em ser chamado por suas outras filhas e sua mulher e mesmo assim não recuar, indica que a moral que o cercava não é regida por vínculos afetivos ou consciência ética, mas por um pensamento de domínio absoluto. Na visão dele a menina não é dona do próprio corpo, sua vida dentro daquele espaço é elemento do domínio masculino. A forma brutal como ele retirou a menina do seu quarto, diferente das outras vezes, prova que o ciclo de abusos já havia se tornado natural para ele, e a maneira como ele tira a vestimenta da menina, sem se importar com a presença e os gritos das mais novas, reafirma o sentimento de possessão que ele sente por ela. Isso desvela a estruturação de um poder que se acredita soberano, por estar enraizado em séculos de normalização da violência contra corpos femininos (Saffloti 2001, p. 119 *apud* Silva, 2019, p. 20).

Considerando o tempo de abuso, que a menina estava submetida, ou seja, desde a morte de sua mãe, o rompimento do ciclo de violência acontece quando Senir grita e escancara as atitudes do agressor que a oprimia, ao tomar essa atitude ela deixa de ser um corpo submisso e se torna voz. Esse gesto, mesmo envolvendo sentimento de dor, é também uma forma de resistência e mudança de cenário. O grito da menina, ao acordar as irmãs e a mãe, transforma o ambiente doméstico num espaço de confronto entre a violência e a possibilidade de libertação. O lar, até então espaço dos abusos contínuos, torna-se palco da denúncia. A casa deixa de ser lugar de silêncio e passa a ser invadida por muitas pessoas que estabelecem a memória coletiva do abuso.

Por fim, essa denúncia não é apenas literária. É histórica, política e social. Ao dar voz a Shirley, no momento que a personagem narra com lágrimas e coragem a brutalidade cometida contra sua filha, Evaristo convoca o leitor a escutar aquilo que a sociedade insiste em ignorar: o abuso não é exceção, é estrutura. E só pode ser enfrentado quando nomeado, exposto e combatido com consciência crítica e escuta ativa dos aqueles que a sofrem. Desse modo, Evaristo (2020), concretiza esse contexto quando a obra expõe:

Eu vivi ainda tempos de minha meia-morte, atrás das grades, longe das minhas filhas e de toda a minha gente, por ter quase matado aquele animal. Sei que não se pode e nem se deve fazer justiça com as

próprias mãos, mas o meu ato foi o de livrar a minha filha. Não tinha outro jeito. Era um homem alto e forte. Só um golpe bem dado poderia conter a força bruta dele. Fiquei três anos presa, depois ganhei a condicional. Hoje, quase trinta anos depois desses dolorosos fatos, continuamos a vida. (Evaristo, 2016, p.23).

É nesse momento, que a narrativa alcança o ponto mais polêmico e trágico. Quando Shirley, na tentativa de proteger a dignidade de sua filha contra mais um ato violento de abuso sexual, atinge o agressor com um golpe, e como consequência é ela também é punida com a prisão. Esse cenário, não destaca apenas a dor vivida por essa mulher, mas a exposição clara de uma estrutura social que penaliza a mulher mesmo quando ela age em legítima defesa (Machado, 2000 Apud Guimarães et al., 2015).

A personagem Shirley é levada à prisão após cometer um ato que, em qualquer perspectiva ética, poderia ser compreendido como uma tentativa desesperada de salvar a filha. No entanto, o aparato institucional que deveria reconhecer o contexto, ignora o histórico de violência que a levou ter aquele gesto, tratando-a não como mãe protetora, mas como agressora. Assim, a violência institucional se soma à violência doméstica, ambas amparadas por uma lógica que não tolera o protagonismo feminino na ruptura com o poder masculino. Evaristo, com muita eficiência, reafirma aqui o discurso fundamental de sua obra: “O abuso não é exceção, é estrutura”. E só pode ser enfrentado quando é nomeado, exposto, denunciado com a força da palavra e da memória. A prisão de Shirley, ainda que simbolize a injustiça institucional, não encerra a narrativa em derrota. Ela representa, sim, o alto preço pago por aquelas que rompem o silêncio e enfrentam a violência com o corpo e com a coragem. Sua fala, mesmo estando marcada pelo tempo, quando discute que: “Hoje, quase trinta anos depois desses dolorosos fatos, continuamos a vida” (Evaristo, 2016, p. 23), revela que, mesmo ferida, a mulher ainda continua resistindo com firmeza e com bravura diante das injustiças que as cercam.

Considerações finais

Foi possível perceber com a análise do conto *Shirley Paixão*, de Conceição Evaristo, que a violência contra mulher no ambiente doméstico não

se trata de um fenômeno avulso, mas que esse tipo de agressão se configura como um traço que constitui uma estrutura social marcada pelo patriarcado historicamente violento e naturalizado.

Durante a narrativa, Evaristo não denuncia apenas o estupro intrafamiliar como prática constante de opressão e silenciamento de mulheres, mas também mostra o sistema de sustentação simbólica, moral e institucional que possibilita o acontecimento desses crimes sem interrupção, proteção ou justiça.

Discursivamente, a trajetória da personagem Shirley paixão e sua filha Senir, revela o sentimento de perversidade de uma procedência que mesmo perante um longo ciclo de abusos evidentes, pune a mulher quando ela rompe o ciclo de submissão, ao tomar a atitude de salvar a filha, Shirley não é considerada como mãe protetora, mas criminalizada como uma agressora, o cenário jurídico que jogou a causa da personagem ao invés de aliviar sua dor e sofrimento, reconhecendo sua resistência e bravura. Reproduz ideologicamente o mesmo castigo da violência masculina que se resume em: silenciar, punir e isolar. Esse contexto, mostra que em uma sociedade regida por valores misóginos, a mulher que grita, denuncia e resiste ainda é considerada como uma ameaça à ordem estabelecida, mesmo quando está com a razão e mesmo quando age para proteger a própria vida.

O uso da crítica sociológica adotada nesse artigo possibilitou destacar como a literatura de Conceição Evaristo não reproduz a realidade, mas como ela a confronta. O discurso da autora nesse conto, denuncia os mecanismos culturais e instrucionais que sustentam a violência de gênero. Por isso, o texto reafirma que a resistência feminina não surge do heroísmo, mas da necessidade urgente por proteção, e que a justiça institucional ao silenciar as vítimas com a prisão, torna-se apenas mais um capítulo da violência estrutural.

Mesmo diante desse encadeamento, a narrativa de *Shirley paixão*, não termina com a prisão, nem com um trauma. Ela termina com a persistência da vida. Com a reestruturação de si mesma ao ter coragem de continuar, ao considerar esse atos de bravura, Conceição Evaristo, mais uma vez transforma o sofrimento em palavra, a palavra em arma, e a literatura em território de resistência.

Referências

ACAYABA, Cíntia. **1,4 milhões de brasileiras sofreram algum tipo de violência nos últimos 12 meses, diz pesquisa**. G1, São Paulo, 10 mar. 2025. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2025/03/10/214-milhoes-de-brasileiras-sofreram-algum-tipo-de-violencia-nos-ultimos-12-meses-diz-pesquisa.ghtml>. Acesso em: 06 jul. 2025.

BIZANHA, Mariana Borges Melo. **Violência doméstica: causas, impactos e propostas para a prevenção**. 2021. Monografia (Graduação em Direito) – Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia. Disponível em: [https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/bitstream/123456789/8090/1/MARIANA%20BORG E S%20MELO%20BIZANHA.pdf](https://repositorio.pucgoias.edu.br/jspui/bitstream/123456789/8090/1/MARIANA%20BORG%20E%20MELO%20BIZANHA.pdf). Acesso em: 06 jul. 2025.

BOUDIEU, Pierre. **O conceito de gênero por Pierre Bourdieu: a dominação masculina**. Geledés – Instituto da Mulher Negra, 28 maio 2022. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-conceito-de-genero-por-pierre-bourdieu-a-dominacaomasculina/>. Acesso em: 21 jun. 2025.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade**. Crítica e Sociologia. Disponível em: [CANDIDO, Antonio - Literatura e Sociedade.pdf - Google Drive](#). Acesso em: 13 jul. 2025.

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In: Vários Escritos. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-195.

ESCORSIM Silvana, Maria. **Opressões e violências contra a mulher na sociedade capitalista** – as contribuições analíticas de silvia federici e nancy fraser. Disponível em: <https://www.fg2024.eventos.dype.com.br>. Acesso em: 07 jul. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2020. ISBN 978-85-92736-06-4. Disponível em: <https://doceru.com/doc/ne5n0xc5>. Acesso em: 08 Jul. 2025.

GUIMARÃES, Maisa Campos; PEDROZA, Regina Lucia Sucupira. **Violência contra a mulher: problematizando definições teóricas, filosóficas e jurídicas**. Psicologia & Sociedade, S.l.], v. 23, n. especial, p. 64–72, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc>. Acesso em: 07 jul. 2025.

MATOS, Andressa Pereira; RIBEIRO, Rayslane Santos. **O abuso sexual intrafamiliar no conto Shirley Paixão de Conceição Evaristo**. Ciências Sociais, v. 27, n. 122, 11 maio 2023. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.7929838>. Disponível em: <https://revistaft.com.br/o-abuso-sexual-intrafamiliar-no-conto-shirley-paixao-de-conceicao-evaristo/>. Acesso em: 08 jul. 2025.

NIELSSON, Joice Graciele; WERMUTH, Maiquel Ângelo Dezordi. **O domínio do corpo feminino: uma abordagem da dimensão pública da violência contra a mulher no Brasil.**

Revista Brasileira de Estudos Políticos. Belo Horizonte, n.123, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://dspace.almg.gov.br/handle/11037/42765>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PETRELLA, Michel. **O ambiente opressor e sua lógica enlouquecedora.** Psicologias do Brasil, 29 ago. 2016. Disponível em: <https://www.psicologiasdobrasil.com.br/o-ambiente-opressor-e-sua-logica-enlouquecedora/>. Acesso em: 19 jul. 2025.

SAFFIOTI, Heleieth Iara. **Gênero, patriarcado, violência.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021. Disponível em: https://fpabramo.org.br/editora/wp-content/uploads/sites/17/2021/10/genero_web.pdf. Acesso em: 07 jul. 2025.

SILVA, Vivian da Veiga. **As contribuições de Heleieth Saffioti para os estudos de gênero na contemporaneidade.** Revista Feminismos, Salvador: Universidade Federal da Bahia, [s.d.]. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br>. Acesso em: 07 jul. 2025.

CAPÍTULO 08

A REPRESENTATIVIDADE DA RELIGIÃO DE MATRIZ AFRICANA JARÊ EM TORTO ARADO DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR: uma análise da espiritualidade como elemento de identidade e resistência

Alessandra Araújo da Silva¹; Jéssica Lourranny Pereira de Assunção²;
Rodrigo Oliveira da Conceição³

¹Graduanda em Letras pela UEMA, campus Pedreiras, e-mail: alessandraaraujo1824@gmail.com;

²Graduanda em Letras pela UEMA Campus Pedreiras, e-mail: lourrannypereira420@gmail.com;

³Graduando em Letras pela UEMA Campus Pedreiras, e-mail: ollyverrodrigo@gmail.com

RESUMO:

Este artigo apresenta uma análise sobre a prática do Jarê presente na obra *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior. A narrativa busca resgatar saberes ancestrais e manter viva a religiosidade afro-brasileira como elemento estruturante das relações sociais, espirituais e políticas no sertão da Bahia. Através das experiências das personagens como as irmãs Bibiana e Belonísia, é possível conhecer as práticas religiosas do Jarê, bem como os cultos e rituais praticados pela comunidade, configurando-se como um espaço de pertencimento e de enfrentamento da opressão. Dessa forma, a análise parte de uma perspectiva interdisciplinar, relacionando literatura, história e estudos culturais, buscando como a narrativa reconfigura a imagem da religiosidade afro-brasileira, muitas vezes marginalizada, e a insere como eixo de resistência e valorização da herança africana no Brasil. O objetivo é analisar a representação da religião de matriz africana Jarê na obra *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior contribui para a formação da identidade negra e se configura como símbolo de resistência do povo negro mediante uma política opressora. Adota-se uma metodologia com abordagem qualitativa a partir de uma pesquisa bibliográfica. A fundamentação teórica apoia-se em autores como Oliveira e Luiz (2022), Nogueira (2017) e Gonzalez (1984). Os resultados apontam que a religiosidade de matriz africana em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, não apenas compõe o cenário cultural da narrativa, mas atua como força motriz na construção de resistência, pertencimento e identidade, revelando o poder da literatura como ferramenta de denúncia, memória e valorização da cultura afro-brasileira.

Palavras-chave: Torto Arado; Jarê; religiosidade afro-brasileira; ancestralidade; identidade negra.

Introdução

Apesar de tantas mudanças vividas pelo povo brasileiro, no que diz respeito ao avanço tecnológico e outros aspectos da modernidade, a ancestralidade de crenças e de culturas, principalmente a negra, mostra-se forte, enfrentando e superando o esquecimento, tal qual resistiu a escravidão, ao racismo e ao preconceito para se manter até hoje. Essa força emana de um povo que carrega em seu sangue uma luta que também está presente em obras literárias como *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, que é muito mais do que um romance, é uma profunda imersão no universo rural, nas vidas de mulheres negras, nas lutas por terra e nas raízes da religião de matriz africana.

Narrado pelas irmãs Bibiana e Belonísia, o romance acompanha a trajetória dessas duas mulheres que, desde a infância, são marcadas pela desigualdade e pela violência. Crescendo em uma fazenda na Bahia, elas vivenciam de perto os conflitos por terra e a opressão sofrida pelas mulheres negras. A narrativa se desenvolve em um ritmo envolvente, mesclando a beleza da linguagem poética com a crueza da realidade. A rica descrição do ambiente rural, a força dos diálogos e a profundidade das personagens fazem de *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, uma leitura inesquecível.

Dentre temas como racismo, desigualdade social, luta pela terra, violência contra a mulher e relações familiares, esse texto busca dar ênfase a crenças e ancestralidade, evidenciando a representatividade da religião para o povo afrodescendente. Assim, é necessário entender como os aspectos da religião existentes dentro dos terreiros brasileiros, que estão presentes na literatura brasileira contemporânea, contribuem para representar esse povo brasileiro.

Para a realização dessa pesquisa, troçou-se as seguintes perguntas de pesquisa: Como as religiões de Matriz Africana são representadas na obra *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior? Como a representação presente na obra valoriza a identidade religiosa negra como forma de resistir a cultura dos negros diante do processo de opressão observada socialmente? Para responder a esses questionamentos, foram traçados os seguintes objetivos, de modo geral, pretende-se analisar como a representação da religião de matriz africana Jarê

na obra *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior contribui para a formação da identidade e resistência dos negros e se configura como símbolo de resistência do povo negro mediante uma política opressora.

De forma específica, busca-se investigar quais elementos mostrados na obra representa a religiosidade de matriz africana; verificar como a espiritualidade fortalece a resistência que os povos negros tiveram ao longo da história; identificar a forma como a obra representa aspectos que evidencia as lutas históricas da religião Jarê na construção da identidade negra e refletir como o sagrado está representado no contexto estético e político.

Desta forma, a pesquisa justifica-se na medida em que a obra apresenta a presença da cultura afro-brasileira, mostrando que por meio da literatura é possível perceber as diferentes realidades enfrentadas pelos povos negros. Sendo assim, leva-se em consideração a importância de analisar obras da literatura contemporânea que apresentam um contexto social brasileiro em que os povos negros são deixados às margens, tornando possível a análise de obras que representam essas vivências e tornam-se instrumentos de propagação de resistência da cultura afro. Além disso, a obra foi escolhida por tratar sobre assuntos relacionados à representatividade das religiões de matriz africanas, proporcionando uma reflexão sobre religiosidade e ancestralidade.

A análise da representação da religiosidade de matriz africana em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, possibilita um estudo literário convencional. Também por esse motivo, a construção deste texto justifica-se pela necessidade de compreender as dinâmicas de resistência cultural e formação identitária no Brasil contemporâneo. A obra de Itamar Vieira Júnior, um fenômeno de crítica e público, tornou-se um marco por dar visibilidade a um Brasil profundo, frequentemente silenciado pela narrativa hegemônica. Este estudo, portanto, é relevante por investigar como a literatura pode atuar como um poderoso instrumento de denúncia e memória, dialogando diretamente com questões de justiça social, direitos humanos e reparação histórica.

A metodologia utilizada na construção da presente pesquisa está baseada em uma pesquisa de cunho qualitativo e bibliográfico, o *corpus* escolhido para análise foi a obra da literatura contemporânea *Torto Arado* escrito por Itamar Vieira Júnior. O instrumento a ser utilizado trata-se do fichamento dos textos lidos

que fundamentam a construção deste artigo, assim como a obra literária que contém representatividade das religiões de matriz africanas e os textos de apropriação da teoria filosófica necessários à pesquisa.

Os dados foram coletados a partir de pesquisa bibliográfica e leitura do livro selecionado. Esses dados receberam tratamento apoiado no uso do método qualitativo de pesquisa para elaboração deste artigo. Assim, realizando uma análise nas perspectivas da crítica literária mostrando como a obra representa questões de práticas religiosas, espiritualidade e a resistência na formulação da identidade dos sujeitos negros representados na obra estudada.

A espiritualidade afro-brasileira como resistência

A espiritualidade afro-brasileira tem resistido e sobrevivido à diáspora ao longo dos anos através da oralidade, dos ritos, das músicas e das práticas religiosas que envolvem todos os integrantes da comunidade, sendo construída a partir das variadas tradições religiosas africanas que foram trazidas e perpetuadas pelos negros escravizados no Brasil. Embora esta espiritualidade tenha sido construída com base nessas confluências religiosas, houve uma clara adaptação ao longo das décadas, persistindo e tornando-se símbolos de resistência e identidade cultural.

A imposição de uma hierarquia eurocêntrica desqualificou e apagou saberes nãoocidentais, conforme apontam Neto, Almeida e Santos (2024):

A colonialidade do saber estabeleceu uma hierarquia epistemológica que privilegiou o conhecimento produzido no Ocidente, desqualificando saberes de origem africana como inferiores ou supersticiosos. Essas relações de poder e dominação ainda continuam a perpetuar estruturas eurocêntricas de conhecimento, tidas como “superiores” e “universais”, garantindo o controle cultural. Essa imposição não apenas deslegitimou práticas espirituais e culturais africanas, mas também apagou a contribuição desses povos para a construção de epistemologias globais. (Neto, Almeida e Santos, 2024, p. 103).

Nos períodos colonial e imperial houve por parte dos praticantes das religiões de matriz africana uma forte resistência, uma vez que eram perseguidos incansavelmente por suas práticas ritualísticas, consideradas como bruxaria ou feitiçaria. Práticas essas que confrontavam os preceitos bíblicos e cristãos

perpetuadas pelos portugueses. Apesar das inúmeras perseguições, os praticantes de religiões afro-brasileira persistiram, transformando os terreiros em espaços de resistência, mantendo vivas as memórias ancestrais.

Ao refletirem acerca do papel desempenhado pelas religiões afro-brasileiras, Neto, Almeida e Santos (2024) pontuam que:

As religiões afro-brasileiras desempenham um papel essencial na promoção da justiça epistêmica, oferecendo epistemologias alternativas que desafiam a hegemonia ocidental e resgatam saberes marginalizados. Isso se dá a partir de um processo de valorização de práticas como oralidade, rituais e conexão com a ancestralidade, e integrando corpo, espírito e natureza. Mesmo sob repressão histórica, os terreiros consolidaram-se como espaços de resistência, preservação cultural e reconstrução de significados em contextos de opressão (Neto, Almeida e Santos, 2024, p. 99-100).

Como apontado por Bibiana, as práticas não atendiam somente as necessidades físicas e emocionais, mas também reafirmavam o poder da religiosidade como um fator estruturante de organização da vida coletiva naquele contexto.

Segundo Lélia Gonzalez (1984), a religiosidade negra sempre foi um dos pilares de resistência da identidade negra brasileira, pois é por meio dela que os indivíduos expressam seus valores, histórias e preservam tradições de seus ancestrais. Em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, a presença do Jarê cumpre exatamente esse papel: manter viva a memória ancestral enquanto constrói formas de cuidado e solidariedade comunitária.

Ao fazer isso, a obra mostra a importância da espiritualidade afro-brasileira na cultura negra, deixando marcas profundas da ancestralidade africana e do entrelaçamento entre espiritualidade, identidade e resistência. Nesse contexto, a fé é bem mais do que uma expressão íntima, mas também uma prática espiritual importante para a sobrevivência simbólica e real daquelas comunidades.

Portanto, em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, o Jarê é uma prática importante como parte da identidade negra, tendo em vista que ele reafirma a força da espiritualidade vivenciada por esses povos preservando culturas e resgatando memórias de saberes ancestrais. Renato Nogueira (2017) relata que:

A tradição afro-brasileira não separa corpo e espírito, indivíduo e comunidade. Tudo está interligado. O cuidado espiritual é também cuidado social, político e ecológico. Os terreiros e as práticas de fé são espaços de produção de saber, de fortalecimento subjetivo e de resistência simbólica diante da colonialidade do poder. (Nogueira, 2017, p. 98)

Nessa perspectiva, Renato Nogueira (2017) entende a tradição afro-brasileira como um conjunto de partes que opera de um mesmo fluxo vital, bem como é visto na obra quando o Jarê vai além de uma cura espiritual, mas fortalece os laços daquela comunidade, reafirmando seus laços e sua fé para com a religião.

A religião jarê na construção da identidade negra em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior

A religião Jarê, de matriz africana, desenvolveu-se exclusivamente na região da Chapada Diamantina, no estado da Bahia, marcada pelo clima semiárido e pela topografia montanhosa. Essa religiosidade é o fio condutor da narrativa de *Torto Arado* de Itamar Vieira Junior, sendo por meio dela que se constroem as histórias e as subjetividades das personagens. Apesar de haver algumas figuras masculinas na narrativa, como o curador Zeca Chapéu Grande, o foco maior nas duas primeiras partes da obra está centrado nas irmãs Bibiana e Belonísia. Os cultos do Jarê eram sempre marcantes para os praticantes dessa religião, devido ser um momento de fortalecimento espiritual e de união entre os membros. Nesses encontros, como aponta Oliveira e Luiz (2022) a dor era amenizada pela relação de pertencimento com os rituais, ou seja, a espiritualidade também era compreendida como uma forma de cuidado com a saúde física e mental, como acontece no episódio que Zé Chapéu Grande o “curador de Jarê”, ajuda a Crispina a ficar bem com seus rituais de magia, pois, ao descobrir a traição do marido com sua própria irmã, a mulher ficou em um profundo desequilíbrio mental.

Ao presenciar esta cena, a filha de Zé Chapéu Grande, relata ter visto “que dos lábios grossos e antigos de meu pai saíam as rezas que nos remetiam à segurança da magia que lhes creditavam” (Vieira Junior, 2019, p. 35). Ou seja, não se tratava, necessariamente, da ausência de acesso à saúde pública, mas

sim de uma escolha fundamentada na fé e na tradição: muitas pessoas preferiam recorrer, em primeiro lugar, à religião e aos saberes ancestrais, confiando nos encantados e nos conhecimentos transmitidos por seus antepassados, antes mesmo da ciência médica convencional.

Em outro trecho da obra, Bibiana narra o impacto do Jarê em sua trajetória:

Lembrei-me dos encantados, das curas feitas nas noites de reza, dos cantos que me faziam vibrar o corpo, mesmo quando eu era apenas uma criança. Aquilo tudo ainda fazia parte de mim, como uma semente adormecida que a vida urbana não conseguiu apagar. A força daqueles rituais me fazia sentir viva e em comunhão com algo maior, mais antigo, mais sábio. (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 97)

Como apontado por Bibiana, as práticas não atendiam somente as necessidades físicas e emocionais, mas também reafirmavam o poder da religiosidade como um fator estruturante de organização da vida coletiva naquele contexto.

Segundo Lélia Gonzalez (1984), a religiosidade negra sempre foi um dos pilares de resistência da identidade negra brasileira, pois é por meio dela que os indivíduos expressam seus valores, histórias e preservam tradições de seus ancestrais. Em *Torto Arado* de Itamar Vieira Junior, a presença do Jarê cumpre exatamente esse papel: manter viva a memória ancestral enquanto constrói formas de cuidado e solidariedade comunitária.

Ao fazer isso, a obra mostra a importância da espiritualidade afro-brasileira na cultura negra, deixando marcas profundas da ancestralidade africana e do entrelaçamento entre espiritualidade, identidade e resistência. Nesse contexto, a fé é bem mais do que uma expressão íntima, mas também uma prática espiritual importante para a sobrevivência simbólica e real daquelas comunidades.

Portanto, em *Torto Arado* de Itamar Vieira Junior, o Jarê é uma prática importante como parte da identidade negra, tendo em vista que ele reafirma a força da espiritualidade vivenciada por esses povos preservando culturas e resgatando memórias de saberes ancestrais. Renato Nogueira (2017) relata que:

A tradição afro-brasileira não separa corpo e espírito, indivíduo e comunidade. Tudo está interligado. O cuidado espiritual é também cuidado social, político e ecológico. Os terreiros e as práticas de fé são espaços de produção de saber, de fortalecimento subjetivo e de resistência simbólica diante da colonialidade do poder. (NOGUEIRA, 2017, p. 98)

Nessa perspectiva, Renato Nogueira (2017) entende a tradição afro-brasileira como um conjunto de partes que opera de um mesmo fluxo vital, bem como é visto na obra quando o Jarê vai além de uma cura espiritual, mas fortalece os laços daquela comunidade reafirmando seus laços e sua fé para com a religião.

O sagrado como elemento estético e político em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior

Em *Torto Arado*, o sagrado atua não somente como parte da narrativa, mas, também, como um ato político. Ao tratar sobre a religiosidade do Jaré, Itamar Vieira consegue perpassar a vida dos personagens e dar voz à essas pessoas que muitas vezes são silenciadas a não falar das suas próprias culturas.

O sagrado, na obra, não se refere apenas à fé, mas está presente em todas as dimensões da vida, seja nos rituais, nos corpos, nas curas ou nas falas, rompendo com as barreiras impostas por um sistema que tenta apagar culturalmente essas pessoas. A espiritualidade, nesse contexto, torna-se uma forma de sustentar a existência diante da opressão e da exploração que historicamente marcaram suas trajetórias.

A espiritualidade apresentada por Itamar Vieira Júnior mobiliza saberes ancestrais que, ao longo da história, foram desvalorizados e considerados inferiores pelos discursos impostos pela colonialidade do saber. Esses conhecimentos, por estarem ligados às tradições afrobrasileiras, foram muitas vezes ignorados ou apagados pelas visões eurocêntricas, que não reconheciam sua legitimidade.

Para Luiz Rufino (2019), a experiência do sagrado nas culturas afro-diaspóricas é também uma estética da vida:

A ancestralidade, os encantados e os saberes mágicos são práticas que se constituem como dispositivos de libertação. [...] Não se trata de crendices ou mitos, mas de epistemologias que sobrevivem ao genocídio cultural. Elas conformam uma estética do encantamento, onde o belo e o justo se encontram, onde o rito é também poético e político. (Rufino, 2019, p. 142)

A “estética do encantamento” mencionada por Rufino (2019) é refletida nos momentos de encontros dos participantes da prática em que manifestam suas danças, músicas e expressões que representam tanto sua fé profunda pela religião quanto uma afirmação coletiva de identidade. A beleza desses rituais é marcada pela dor e pela exclusão que sofreram ao longo dos anos, mas, que a comunidade tenta resistir e reinventar suas próprias histórias.

Dessa maneira, *Torto Arado* evidencia como a espiritualidade funciona também como um elemento de organização social e de resistência à opressão da população negra. Como destaca Sueli Carneiro (2003), as religiões afro-brasileiras sempre desempenharam um papel político fundamental na manutenção da cultura negra frente às tentativas de apagamento sistemático:

As religiões de matriz africana, mais do que espaços de fé, são territórios de resistência cultural. Seus terreiros funcionam como espaços de acolhimento, de produção de identidade e de reorganização da vida. Ao manter viva a cosmovisão africana, essas práticas desafiam os sistemas hegemônicos que tentaram destruir a memória negra no Brasil. (Carneiro, 2003, p. 89)

O papel político da religião pode ser observado na atuação de personagens como o Zé Chapéu Grande, que ao realizar a prática espiritual não somente traz benefícios para o corpo, mas também fortalece as estruturas comunitárias e protege a memória de seu povo.

Esse papel político da religião é refletido na atuação de figuras como Zé Chapéu Grande, cuja prática espiritual não apenas cura os males do corpo e da alma, mas fortalece as estruturas comunitárias e protege a memória de seus ancestrais, como é visto nesse trecho da obra: “As rezas, os banhos, os cuidados, tudo aquilo parecia fazer parte de uma sabedoria antiga que nos amparava, mesmo quando a dor era grande demais para ser carregada sozinha.” (Vieira Júnior, 2019, p. 102).

Por meio da construção da narrativa que estão ligados ao Jarê, Itamar Vieira Júnior evidencia que o sagrado é um campo de disputa simbólica, onde se enfrentam a memória e o esquecimento, a resistência e a dominação. Dessa forma, revela a força das religiões de matriz africana como práticas que buscam preservar a cultura negra e manter vivas as tradições ancestrais diante das tentativas históricas de apagamento.

Considerações Finais

Ao final desta análise, reafirma-se que a presença do Jarê em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior, transcende a função de mero cenário cultural para se consolidar como o pilar da resistência, da identidade e da própria construção das personagens. A obra, ao entrelaçar espiritualidade e relações familiares, oferece uma poderosa representação da resiliência do povo negro no Brasil, que sobrevive e mantém suas práticas vivas diante de séculos de opressão sistemática.

A obra revela a ancestralidade da espiritualidade no que diz respeito aos valores e à cultura cultivados pela população negra. Ela se constitui como um elemento fundamental da identidade e da resistência de um povo que tem

Na obra, a religiosidade não é apresentada somente como um conjunto de rituais e crenças, mas como algo indissociável da comunidade, que preserva as memórias de um povo e suas lutas pelo pertencimento. Ela mantém vivos esses saberes, transmitindo valores, fortalecendo vínculos e protegendo a identidade cultural do grupo.

Através das personagens, sobretudo de Bibiana, Belonísia e Zé Chapéu Grande, é possível notar que a espiritualidade afro-brasileira atua como instrumento de cura, acolhimento e reconstrução das subjetividades negras. A prática do Jarê funciona como elo entre o sagrado e o político, entre o individual e o coletivo, permitindo à comunidade reafirmar seus valores, resistir à marginalização e preservar seus saberes ancestrais.

Dessa forma, a obra contribui para reverter o apagamento histórico das religiões de matriz africana, evidenciando sua importância na formação da cultura brasileira e na construção de uma identidade negra fortalecida pela

ancestralidade. *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, funciona como um romance-documento. Ele não apenas narra uma ficção, mas reescreve a história a partir da perspectiva dos silenciados. A literatura, nesse contexto, desempenha um papel essencial como ferramenta de denúncia, valorização e visibilidade de práticas culturais e espirituais historicamente marginalizadas.

Conclui-se, portanto, que a presença do Jarê em *Torto Arado* de Itamar Vieira Júnior, é uma poderosa representação da resistência negra no Brasil. Por meio da espiritualidade, os personagens enfrentam a dor, a opressão e o esquecimento, fortalecendo suas raízes e reafirmando o direito de existir com dignidade e fé. A obra se insere, assim, no conjunto de produções literárias que não apenas narram, mas também reconstroem a história e a memória dos povos afro-brasileiros.

Referências

ALMEIDA, Valquíria Dias de; ANTOS, Mônica Araújo. **A presença da religião na literatura:** um estudo através da obra *Torto Arado*. SIEEP – Seminário de Iniciação à Educação e Ensino de Pesquisa, Universidade do Estado da Bahia, Feira de Santana. Abr. 2025. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/sieep/article/view/23565/15676>. Acesso em: 07 jun. 2025.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Negro, 2003.

COSTA, Hulda Silva Cedro da. **Umbanda, uma religião sincrética e brasileira**. 2013. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/758>. Acesso em: 08 jul. 2025. GONZALEZ, Lélia. **A mulher negra na sociedade brasileira**. In: PIERCY, Marília (Org.). O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Graal, 1984. p. 217-233.

NETO, Emanuel José Schneider; ALMEIDA, Flávio Aparecido de; SANTOS, Feiruque de Jesus dos. **Decolonialidade e religiões afro-brasileiras:** resistência, epistemologia e práticas emancipatórias. Guarujá, SP: Editora Científica Digital, 2024, v. 1, p. 97-111.

NOGUEIRA, Renato. **Filosofia africana: uma introdução**. Petrópolis: Vozes, 2017.

OLIVEIRA, Aline Lopes de; LUIZ, Leandro Rocha. **O Jarê como expressão da ancestralidade africana em Torto Arado**. In: SILVA, R.; NASCIMENTO, M. C.

(org.). *Diálogos sobre Torto Arado: interseções entre literatura, ancestralidade e resistência*. Salvador: EDUFBA, 2022. p. 109-120.

RUFINO, Luiz. **Pedagoginga, encantamento e resistência:** as lições de Exu. 3. ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Mônica Araújo; ALMEIDA, Valquíria Dias de. **A presença da religião na literatura:** um estudo através da obra *Torto Arado*. SIEEP – Seminário de Iniciação à Educação e Ensino de Pesquisa, Universidade do Estado da Bahia, Feira de Santana. Abr. 2025. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/sieep/article/view/23565/15676>. Acesso em: 07 jun. 2025.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

CAPÍTULO 09

A NATUREZA COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA: UMA LEITURA ECOCRÍTICA DE TORTO ARADO DE ITAMAR VIEIRA JÚNIOR

Moises da Silva de Sousa¹; Edilene Pereira da Silva²

¹ Especialista em Língua Portuguesa, Literatura e Artes pela Faculdade Prisma. Graduado em Letras Licenciatura em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão (UEMASUL).

² Graduanda do 6º período do curso de Letras Libras da Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

RESUMO:

Ambientado no sertão baiano, Torto arado retrata comunidades rurais que vivem em estreita ligação com a terra, revelando as consequências históricas da exploração agrária e as práticas culturais que reforçam a identidade afro-brasileira. A obra destaca o papel da natureza não apenas como cenário, mas como agente ativo na narrativa, mediando conflitos, memórias e processos de resistência cultural. O presente estudo tem como objetivo analisar a obra Torto Arado, de Itamar Vieira Junior (2019), sob a perspectiva da ecocrítica, buscando compreender de que maneira a natureza é representada na narrativa. Busca-se compreender como os elementos naturais atuam como protagonistas da narrativa e como contribuem para a construção de identidade e resistência social. Para alcançar esses objetivos, adotou-se uma metodologia de pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa. A pesquisa se apoia em referencial teórico da ecocrítica, conforme Garrard (2012), Glotfelty (1996) e Heise (2008), que investigam a relação entre literatura e meio ambiente entre outros. Os resultados alcançados indicam que, em Torto Arado, a natureza funciona como protagonista simbólica e cultural, articulando história, memória e resistência. O romance evidencia que a terra e os ciclos agrícolas não apenas contextualizam a narrativa, mas constituem elementos centrais para compreender a identidade afro-brasileira e as estratégias de preservação e resistência cultural.

Palavras-chave: Ecocrítica, literatura afro-brasileira, Torto Arado.

Introdução

A ecocrítica é um campo interdisciplinar dos estudos literários que surgiu na década de 1990, a partir da necessidade de analisar a literatura em diálogo

com questões ambientais e a relação do ser humano com o meio natural. Segundo Glotfelty e Fromm (1996), a ecocrítica consiste no estudo da literatura considerando a forma como ela representa, interpreta e questiona o ambiente físico, reconhecendo a natureza não apenas como cenário, mas como agente simbólico e cultural ativo na narrativa. Ursula Heise (2008) amplia essa perspectiva, propondo que a ecocrítica também reflita sobre a interdependência global entre ecologia, lugar e consciência ambiental, estimulando uma leitura crítica que conecte literatura, cultura e práticas sustentáveis. Nesse contexto, a ecocrítica busca identificar como obras literárias expressam preocupações ambientais, valores ecológicos e relações sociais de preservação ou exploração da natureza, oferecendo uma lente interpretativa para compreender a integração entre seres humanos, território e cultura.

A literatura contemporânea brasileira tem se destacado por revisitar a relação entre ser humano e natureza, sobretudo em obras que abordam a experiência afro-brasileira no contexto rural. Nesse aspecto Torto Arado, de Itamar Vieira Junior (2019), apresenta uma narrativa profundamente enraizada no território da Bahia, revelando a interação entre personagens e o ambiente natural como eixo central da história. Esta proposta de artigo busca discutir a obra a partir da ecocrítica, área dos estudos literários que investiga a representação da natureza e a consciência ambiental na literatura, questionando a instrumentalização do meio ambiente e valorizando sua dimensão simbólica e cultural.

A escolha da obra Torto Arado justifica-se pela riqueza de suas descrições do espaço natural e pela forma como os elementos do meio ambiente se entrelaçam com as histórias de resistência, memória e identidade dos personagens. Assim sendo, uma análise ecocrítica permite evidenciar como a literatura afro-brasileira contemporânea pode contribuir para uma reflexão sobre práticas sustentáveis, relações sociais e culturais com o território e a preservação ambiental.

Nesse sentido, o presente estudo tem como objetivo principal analisar a obra Torto Arado, de Itamar Vieira Junior (2019), sob a perspectiva da ecocrítica, buscando compreender de que maneira a natureza é representada na narrativa. Quanto aos objetivos específicos busca-se investigar como o ambiente rural vai

além do papel de cenário, assumindo funções simbólicas e estruturais que influenciam o desenvolvimento da história e a construção das personagens, examinar a relação entre a natureza e a memória histórica presente no romance. buscando evidenciar como o solo, os ciclos agrícolas e os elementos naturais carregam registros de exploração, escravidão e resistência das comunidades afro-brasileiras e, por fim, refletir sobre o papel da literatura como instrumento de consciência ecológica e social. Espera-se mostrar que Torto Arado contribui para o debate sobre preservação ambiental, justiça social e resistência cultural, evidenciando a interdependência entre seres humanos, território e memória coletiva.

Este artigo está estruturado em cinco partes principais. Após a introdução, a seção de metodologia apresenta os procedimentos adotados para a análise da obra Torto Arado. Em seguida, o referencial teórico é dividido em dois subtópicos: o primeiro dedica-se à discussão do conceito de ecocrítica, abordando suas origens e principais pensadores; o segundo trata da literatura afro-brasileira, destacando sua relevância para a valorização da memória, da ancestralidade e da resistência cultural. Na sequência, a análise da obra sob a perspectiva ecocrítica examina como a natureza é representada na obra, explorando suas dimensões simbólicas, históricas e identitárias. Por fim, nas considerações finais, são apresentadas as conclusões do estudo, ressaltando a contribuição da narrativa para o diálogo entre literatura, meio ambiente e cultura afro-brasileira.

Metodologia

O presente estudo caracteriza-se como uma pesquisa bibliográfica de natureza qualitativa, conforme preconizado por Gil (2008), que define a pesquisa qualitativa como aquela voltada à compreensão profunda de fenômenos, valorizando a análise de significados e interpretações contextuais. Nesse sentido, o presente estudo se apoia na leitura e análise detalhada da obra Torto Arado, de Itamar Vieira Junior (2019), com foco nas representações da natureza e interações entre personagens e ambiente. Foram examinadas passagens específicas do romance, utilizando-se citações diretas para evidenciar a relação entre o espaço natural, práticas culturais e resistência social, permitindo

compreender como a narrativa articula memória, identidade e consciência ecológica.

Assim sendo, esta pesquisa apoia-se em referenciais teóricos da ecocrítica, especialmente em Glotfelty e Fromm (1996), que defendem a análise da literatura considerando a natureza como agente ativo e simbólico, e em Heise (2008), que amplia a abordagem para dimensões culturais e globais, enfatizando a interdependência entre lugar, ecologia e consciência ambiental. Além disso, dialoga-se com Garrard (2012), cuja reflexão sistematiza os principais conceitos e correntes da ecocrítica contemporânea, e com Abdias Nascimento (2016), cuja perspectiva evidencia que as questões ambientais no contexto afro-brasileiro estão profundamente ligadas à resistência, à ancestralidade e à luta contra as formas históricas de expropriação dos territórios negros. A metodologia qualitativa e bibliográfica permite, portanto, realizar uma análise interpretativa que articula teoria e obra literária, de modo a compreender a construção simbólica e cultural da natureza em Torto Arado.

Durante a análise, foram incorporadas citações diretas do romance para ilustrar os pontos discutidos, garantindo que a interpretação seja respaldada pelo texto original. Esse procedimento permite associar teoria e prática literária, evidenciando como a literatura afrobrasileira contemporânea utiliza o espaço natural como elemento central na narrativa e como a ecocrítica oferece instrumentos para compreender essas relações de forma aprofundada.

Resultados e Discussão

Ecocrítica

A ecocrítica é um campo interdisciplinar dos estudos literários que tem como foco analisar a relação entre a literatura e o meio ambiente. Surgiu na década de 1990, nos Estados Unidos, essa vertente teórica consolidou-se a partir das discussões promovidas pela Associação para o Estudo da Literatura e do Meio Ambiente (ASLE), que passou a propor novas leituras de obras literárias à luz de questões ecológicas e ambientais. Esse fator inaugura uma nova postura crítica que reconhece a natureza como parte integrante da narrativa, e não como mero pano de fundo.

Nos termos de Glotfelty (1996) a ecocrítica

é o estudo da relação entre a literatura e o ambiente físico. Assim como a crítica feminista examina a língua e a literatura de um ponto de vista consciente dos gêneros, e a crítica marxista traz para sua interpretação dos textos uma consciência dos modos de produção e das classes econômicas, a ecocrítica adota uma abordagem dos estudos literários centrada na Terra (Glotfelty, 1996, p. xix).

Essa vertente teórica busca compreender de que maneira os textos literários representam a natureza, o meio ambiente e as interações entre o ser humano e o mundo físico. Em outras palavras, trata-se de um modo de leitura que reconhece a Terra como elemento central na interpretação das obras literárias. Assim como outras abordagens críticas que incorporam perspectivas sociais e culturais específicas, a ecocrítica também parte de um ponto de vista engajado. Glotfelty (1996) compara esse movimento à crítica feminista, que analisa a literatura a partir das questões de gênero, e à crítica marxista, que considera os modos de produção e as classes sociais. Do mesmo modo, a ecocrítica propõe uma leitura que incorpora a consciência ecológica e questiona a forma como o ser humano se relaciona com o meio ambiente.

De acordo com Richard Kerridge (1998, p.05) a ecocrítica tem como objetivo principal rastrear as ideias e representações ambientalistas presentes nas produções culturais e literárias, buscando compreender de que forma a preocupação com o meio ambiente se manifesta na arte e no pensamento humano. Esse olhar crítico permite revelar debates ecológicos que, muitas vezes, permanecem encobertos ou marginalizados dentro das práticas culturais, mas que evidenciam a crescente consciência sobre a crise ambiental contemporânea. Mais do que identificar a presença da natureza nas obras, a ecocrítica propõe uma reflexão sobre a coerência e a relevância dessas representações enquanto possíveis respostas à crise ecológica. Assim, ela não se limita à análise estética ou simbólica dos textos, mas também considera o potencial ético e social da literatura para provocar mudanças de percepção e comportamento diante das questões ambientais.

A partir da virada do século XXI, estudiosos como Ursula Heise (2008) ampliaram o escopo da ecocrítica, incorporando reflexões sobre globalização, tecnologia e deslocamentos culturais. Para a autora, a literatura contemporânea evidencia uma “imaginação ambiental global” (Heise, 2008, p. 10), que

ultrapassa a noção de lugar e desafia fronteiras geográficas, éticas e culturais.

A autora afirma que:

A consciência ecológica do mundo moderno não pode mais se limitar à preservação local. Ela deve ser capaz de reconhecer a interconexão planetária entre cultura, economia e meio ambiente, pois é dessa teia global que emergem tanto os riscos quanto as esperanças do futuro sustentável (Heise, 2008, p. 61).

Essa perspectiva amplia o olhar ecocrítico, deslocando o foco do meio natural em si para as redes de interdependência que ligam humanos e não humanos em um mesmo sistema simbiótico.

No contexto latino-americano, a ecocrítica adquire contornos próprios, por incorporar debates sobre colonização, exploração de recursos e identidades culturais. Nessa direção, Buell (2005) observa que “a literatura ambiental da periferia global tende a articular preocupações ecológicas com injustiças sociais, pois ambas derivam de uma mesma lógica de dominação” (Buell, 2005, p. 142). Assim, a análise ecocrítica das obras produzidas em países como o Brasil deve necessariamente considerar os vínculos entre território, memória e resistência.

Em termos metodológicos, a ecocrítica oferece ferramentas para compreender como os textos literários constroem visões de mundo baseadas na relação entre natureza e cultura. Glotfelty (1996, p. 21) observa que “toda literatura é, em algum nível, sobre o mundo físico”, e que, portanto, é papel da crítica literária reconhecer os modos como os autores representam o ambiente e problematizam as formas de exploração e devastação da terra. Essa premissa é especialmente relevante em narrativas que tratam de espaços rurais, práticas agrícolas e modos de vida comunitários, pois nelas o ambiente natural está intimamente ligado à identidade coletiva e à sobrevivência cultural.

No caso brasileiro, a ecocrítica encontra solo fértil para o diálogo com a literatura afrobrasileira, indígena e sertaneja, que frequentemente articulam o espaço natural à luta por direitos e reconhecimento. Como observa Silveira (2020, p. 88), “a ecocrítica aplicada à literatura brasileira exige o reconhecimento das desigualdades ambientais, das heranças coloniais e das práticas simbólicas de resistência associadas à terra”. Essa leitura amplia a compreensão do ambiente como parte da cultura e como espaço político, onde se travam disputas por território, memória e dignidade.

Esse raciocínio também pode ser ampliado à luz do pensamento de Abdias Nascimento (2016), que denuncia, em *O genocídio do negro brasileiro*, as formas históricas de expropriação não apenas do corpo negro, mas também de seus territórios simbólicos e materiais. Para o autor, o racismo estrutural no Brasil está intrinsecamente ligado à apropriação e destruição dos espaços ocupados por populações afrodescendentes, configurando uma “violência contra a terra e contra a vida” (Nascimento, 2016, p. 84). Nesse sentido, a ecocrítica no leva a reconhecer que a luta ambiental não é neutra: ela é também uma luta racial e cultural. A degradação ambiental se articula à marginalização dos povos negros e à negação de seus modos de existir em harmonia com a natureza. Essa visão converge com a proposta de autor de resgatar a ancestralidade como princípio de reexistência, isto é, de recriar o vínculo sagrado entre o povo negro e a terra, um elo rompido pela colonização, mas restaurado pela arte, pela memória e pela espiritualidade.

Portanto, a ecocrítica, enquanto abordagem teórico-metodológica, convida a repensar a própria função da literatura na contemporaneidade. Ela propõe uma leitura ética e ecológica do texto literário, capaz de articular questões ambientais e sociais, e de reconhecer a interdependência entre os seres humanos e o mundo natural. Assim, o discurso ecocrítico revela-se como uma ferramenta potente para compreender como a arte literária pode promover consciência ambiental e justiça social.

Análise de *Torto Arado* sob a perspectiva ecocrítica

O romance *Torto Arado*, de Itamar Vieira Júnior (2019), apresenta a trajetória das irmãs, Bibiana e Belonísia, que vivem em uma comunidade rural no interior da Bahia, descendente de antigos quilombos. Desde a infância, as meninas crescem sob as marcas da pobreza e da opressão, em um espaço dominado pelos grandes proprietários de terra, que mantêm os trabalhadores em condições precárias e de subordinação quase escravocrata. A narrativa se inicia com um acidente que marca profundamente a vida das irmãs, ao manusearem uma antiga faca guardada embaixo da cama da avó, uma delas perde a língua, e o silêncio passa a simbolizar não apenas a dor pessoal, mas também o

silenciamento histórico imposto aos povos afrodescendentes e camponeses do Brasil.

Ao longo da obra, a voz narrativa se alterna entre Bibiana, Belonísia e, mais tarde, a entidade espiritual Santa Rita Pescadeira, compondo uma tessitura que mistura realismo e espiritualidade. O romance denuncia a exploração da terra, o trabalho análogo à escravidão e o apagamento cultural das comunidades negras rurais, revelando suas formas de resistência e de preservação de saberes ancestrais.

A relação entre o homem e a terra transcende o espaço físico e adentra o campo simbólico, espiritual e político. A narrativa das irmãs Bibiana e Belonísia revela como o ambiente natural é um dos elementos estruturantes da experiência afrodescendente no Brasil. Nesse contexto, a ecocrítica, oferece uma lente potente para compreender como a natureza, em *Torto Arado*, assume funções múltiplas: espaço de resistência, de memória histórica e de protagonismo simbólico.

Nesse sentido, a terra, na obra de Vieira Júnior (2019), é um elemento vivo, que fala, acolhe e resiste. Ela é o solo de onde emergem as vozes silenciadas pela escravidão e pelo racismo estrutural, e o lugar onde se afirmam identidades e tradições que o sistema colonial tentou apagar. A relação das personagens com o ambiente ultrapassa o aspecto utilitário do cultivo, ela representa pertencimento, ancestralidade e sobrevivência. Conforme podemos observar: “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 Júnior, 2019, p. 100). Essa dimensão simbólica remete à leitura proposta por Greg Garrard (2012, p. 14), para quem “a paisagem natural não é mero pano de fundo, mas participante ativo na configuração dos significados sociais e espirituais”. Assim, em *Torto Arado*, o espaço rural se converte em território de resistência tanto material, quanto cultural, reafirmando a vitalidade das comunidades negras frente à expropriação e à violência.

Essa dimensão política e simbólica da terra dialoga diretamente com as reflexões de Nascimento (2016), para quem o espaço é elemento central na reconstrução da identidade afrobrasileira. Em sua concepção de quilombismo,

o teórico propõe que o território é o fundamento da liberdade, pois nele se enraízam as práticas comunitárias, espirituais e culturais que garantem a sobrevivência coletiva. A comunidade de Água Negra, em Torto Arado, pode ser lida como um espaço de resistência onde a ligação com o solo é também um gesto de insurgência contra o sistema colonial e capitalista. Assim como o quilombismo abdiasiano, o romance de Itamar Vieira Júnior valoriza a terra como extensão da memória e do corpo negro, reafirmando que

“viver sobre a terra é mais do que existir; é resistir” (Nascimento, 2016, P. 101).

O ambiente da fazenda Água Negra constitui um microcosmo das contradições históricas do Brasil. De um lado, há a continuidade das práticas de servidão e exploração; de outro, a persistência dos modos de vida e dos saberes herdados da ancestralidade africana. A terra cultivada é também lugar de luta, e a lida agrícola ganha sentido político em que semear, colher e dividir o alimento se tornam gestos de autonomia. A comunidade se organiza a partir de um senso de solidariedade, o que revela, segundo Muniz Sodré (2019, p. 82), “a ética da convivência ancestral, marcada pela circularidade e pela partilha”. Essa dimensão coletiva se opõe à lógica capitalista de apropriação e destruição da natureza. inserindo a narrativa de Itamar Vieira Júnior em uma ecocrítica que é também decolonial, pois “reconhece o saber ecológico de populações historicamente marginalizadas” (Heise, 2008, p. 59).

O solo, em Torto Arado, é mais do que suporte material, carrega a memória histórica dos povos que o trabalharam. As cicatrizes da escravidão permanecem inscritas na paisagem e nos corpos, como um testemunho mudo de séculos de violência. A personagem Donana, figura central da comunidade, expressa essa consciência ao afirmar que “a terra guarda tudo, até o sangue dos que nela morreram” (Vieira Júnior, 2019, p. 132). Essa fala reforça a ideia de que o ambiente natural, ao contrário de ser um espaço neutro, é uma instância de lembrança e de registro. Para Ursula Heise (2008, p. 29), “a ecocrítica contemporânea precisa compreender o ambiente como uma rede de histórias humanas e não humanas entrelaçadas no tempo”. Essa concepção se ajusta perfeitamente à narrativa de Itamar Vieira Júnior, na qual o passado das senzalas e das lutas pela liberdade emerge constantemente do chão cultivado,

como se a terra fosse a guardiã de uma memória coletiva que se recusa a ser silenciada.

A leitura ecocrítica de *Torto Arado* também permite perceber como o ambiente natural se converte em protagonista simbólico. A natureza não é apenas cenário, mas uma força dotada de agência, influencia comportamentos, molda decisões e expressa emoções. As estações do ano, as cheias dos rios e a fertilidade da terra determinam os ciclos da vida comunitária e da narrativa. Conforme analisa Garrard (2012, p. 28), “a natureza na literatura pode operar como sujeito, com vontade e capacidade de agir sobre os humanos”. Essa perspectiva é visível na relação espiritual que as personagens estabelecem com o ambiente, particularmente na figura de Santa Rita Pescadeira, entidade que assume a narração na parte final do romance. Sua voz: “eu estava na água, na terra, no vento” (Vieira Júnior, 2019, P. 245) amplia a dimensão simbólica da natureza como presença viva e sagrada. O recurso à religiosidade afro-brasileira, nesse ponto, integra o pensamento de Conceição Evaristo (2011, p. 98), para quem “a ancestralidade é um território de resistência e recriação de sentidos, onde a palavra se enraíza na terra e o corpo se torna texto de memória”.

Nessa confluência entre o humano e o natural, *Torto Arado* constrói uma poética da terra, onde o ambiente é sujeito e testemunha, resistência e elo de identidade. A terra não é apenas cultivada: ela cultiva os personagens, moldando suas trajetórias e suas percepções do mundo. Como ressalta Zilberman (2003, p. 41), “a literatura, ao revelar o homem em sua relação com o espaço, propõe também uma ética da existência coletiva”. Em Vieira Júnior, essa ética se manifesta na consciência de que a emancipação social só é possível quando se reconhece a interdependência entre homem e natureza, uma relação de cuidado, não de domínio. O vínculo afetivo e espiritual com a terra revela-se, portanto, como forma de libertação e de reconstrução de uma identidade fragmentada pela colonização.

Assim, o romance de Itamar Vieira Júnior insere-se no panorama da literatura afro-brasileira contemporânea que, ao articular ecologia, memória e espiritualidade, amplia o horizonte da ecocrítica para incluir as vozes historicamente silenciadas. O espaço rural nordestino torna-se, nesse sentido,

um campo simbólico onde se encontram o sofrimento e a esperança, o passado e o futuro, o humano e o não humano. Torto Arado é, ao mesmo tempo, denúncia e celebração: denúncia da exploração e da desigualdade que persistem na estrutura agrária brasileira, e celebração da resistência dos que, ligados à terra, continuam a reexistir.

Como conclui Glotfelty (1996, p.20), “a literatura ambientalmente consciente não fala apenas sobre o mundo natural; ela fala por ele”. Essa afirmação encontra em Torto Arado uma tradução poderosa — a voz da terra ecoa nas vozes de Bibiana, Belonísia e Santa Rita Pescadeira, afirmando que a natureza, a memória e a identidade são dimensões indissociáveis na luta pela liberdade.

Considerações Finais

A partir dessa leitura, compreende-se que a ecocrítica, quando associada à literatura afro-brasileira, ultrapassa a dimensão puramente ambiental. Ela se torna uma ferramenta para analisar as relações históricas de opressão, exclusão e resistência que marcam a experiência negra no Brasil. Em Torto Arado, o espaço rural da Bahia é mais do que o cenário da narrativa, portanto, é o corpo simbólico de um povo que, mesmo diante da exploração e do apagamento, encontra na terra o sentido de continuidade e dignidade. O romance traduz a força das comunidades negras que cultivam o solo e dele tiram sustento, mas também mantêm vivas suas tradições, saberes e espiritualidades. Assim, o ambiente natural é transformado em espaço de memória e afirmação cultural.

A literatura afro-brasileira, nesse sentido, reforça o potencial transformador da palavra e da arte. Ao dar voz aos sujeitos historicamente marginalizados, ela contribui para repensar o lugar do humano no mundo e suas relações com o meio ambiente. A ecocrítica aplicada a esse campo revela que a natureza pode ser compreendida não apenas como recurso, mas como extensão da própria vida e da ancestralidade. Na obra, as relações entre os personagens e o ambiente revelam uma ecologia de solidariedade, espiritualidade e resistência. Essa abordagem amplia a compreensão do

conceito de ecologia, incluindo dimensões sociais, raciais e espirituais que historicamente foram negligenciadas pelos estudos ambientais tradicionais.

Entretanto, observa-se que os estudos ecocríticos no Brasil ainda são marcados por uma ausência de perspectivas negras e decoloniais. Grande parte das análises ambientais continua baseada em teorias produzidas em contextos eurocêntricos, que pouco dialogam com a realidade afro-brasileira. Por isso, há uma lacuna importante a ser preenchida: a construção de uma ecocrítica que reconheça as especificidades das experiências negras, suas formas de habitar o mundo e de se relacionar com a natureza. É urgente desenvolver uma ecocrítica afro-brasileira que valorize o saber ancestral, o vínculo espiritual com a terra e as práticas comunitárias como formas legítimas de resistência e conhecimento.

Os resultados desta análise reforçam que *Torto Arado* é uma obra que traduz, de forma sensível e potente, a convergência entre natureza, cultura e identidade. O romance mostra que a terra não é apenas objeto de posse, mas território simbólico de memória e de luta. Nela estão inscritos os sofrimentos, as esperanças e as reexistências de um povo que sobrevive apesar das adversidades. A narrativa reafirma que o meio ambiente é também um espaço político, no qual se travam batalhas por reconhecimento e liberdade. Essa visão amplia o alcance da ecocrítica e propõe um olhar mais inclusivo, atento às relações entre raça, território e meio ambiente.

Essa perspectiva encontra ressonância no pensamento de Nascimento (2016), cuja concepção de quilombismo propõe uma reorganização social e espiritual baseada na comunhão com a terra e no respeito à ancestralidade. Em diálogo com o romance, o quilombo se torna metáfora da resistência ecológica e cultural — um modelo de vida que integra solidariedade, espiritualidade e equilíbrio com a natureza. Incorporar essa visão à ecocrítica significa reconhecer que a defesa do meio ambiente, no contexto afro-brasileiro, é também a defesa da vida negra, de suas histórias e de seus territórios.

Conclui-se, portanto, que a aproximação entre a ecocrítica e a literatura afro-brasileira representa um caminho fecundo para os estudos literários contemporâneos. Essa integração permite compreender o ambiente como um espaço de resistência, memória e transformação, ao mesmo tempo em que

valoriza as vozes negras que sempre estiveram ligadas à terra de modo simbólico e espiritual. Torto Arado mostra que cuidar da terra é também cuidar da história, e que reconhecer a natureza como protagonista é reconhecer a força ancestral que sustenta a vida. Ainda há muito a ser explorado nesse campo, e o aprofundamento de uma ecocrítica afro-brasileira é fundamental para que possamos construir uma visão mais plural, justa e enraizada das relações entre literatura, cultura e meio ambiente.

Referências

BUELL, Lawrence. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Oxford: Blackwell, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução de Maria Lúcia de Oliveira. São Paulo: Contexto, 2012.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GLOTFELTY, Cheryll. *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: University of Georgia Press, 1996.

HEISE, Ursula K. **Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

JUNIOR, Itamar Vieira. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

KERRIDGE, Richard. **Environmentalism and ecocriticism**. In: BARRY, Peter (ed.). *Beginning theory: an introduction to literary and cultural theory*. Manchester: Manchester University Press, 1998. p. 530–546.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.

SILVEIRA, Maria do Socorro. **Ecocrítica e literatura brasileira: território, resistência e memória**. São Paulo: Edusp, 2020.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura e ética: o amor nos tempos do mercado**. São Paulo: Contexto, 2003.

CAPÍTULO 10

A ATUAÇÃO DA MULHER NA CONSTRUÇÃO E (RE)CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE MOÇAMBICANA EM O ALEGRE CANTO DA PERDIZ, DE PAULINA CHIZIANE

Erilane Santos Machado¹

¹ Graduanda em Letras pela Universidade Estadual do Maranhão UEMA- Campus Pedreiras.

RESUMO:

O presente artigo literário busca analisar a obra *O alegre canto da perdiz* (2008), de Paulina Chiziane, a partir de uma perspectiva voltada para os processos de construção e (re)construção da identidade moçambicana no contexto colonial, considerando especialmente o corpo da mulher negra. A escritora apresenta um olhar crítico sobre as condições em que Moçambique foi colonizado e, dessa forma, evidencia por que a figura feminina foi historicamente subalternizada e lançada à obscuridade. Sua escrita nos permite compreender como se deu, de fato, o processo de formação identitária a partir de uma literatura verdadeiramente moçambicana. O objetivo deste trabalho é refletir e compreender, por meio da escrita desta romancista, o contexto sociocultural e o papel da mulher sob um prisma da escrevedura moçambicana. Para isso, o aparato teórico mobilizado retoma conceitos de Barbosa (2011), Barbosa e Seco (2014), Chabal (1994), Champagnate (2020), Duarte (2011), Leite (2012) e Macedo e Amaral (2005). Essa análise possibilita entender como a autora utiliza sua narrativa para desconstruir a perspectiva tradicional que relaciona a colonização a uma suposta convivência civilizada e afetiva entre o homem branco e a mulher negra, oferecendo um olhar novo, crítico e introspectivo sobre a atuação da mulher negra dentro do processo colonial.

Palavras-chave: Condição Feminina; Mulher africana; Identidade.

Introdução

A escritora Paulina Chiziane é apresentada como uma das vozes literárias mais influentes de Moçambique. Suas obras constituem parte fundamental da literatura moçambicana pós-independência e apresentam características marcantes, como o protagonismo da mulher negra, a

problematização da condição feminina em seus contextos históricos, sociais e políticos, e a construção da identidade nacional. Ela é a primeira mulher a publicar um romance moçambicano, *Balada de amor ao vento* (1990), embora se autodefinia apenas como uma contadora de histórias.

A autora ergue a bandeira de narrar Moçambique a partir de um olhar feminino. Sua voz expressa as dores e os traumas de um povo, revelados na construção de personagens assombradas por memórias de extrema violência, ao mesmo tempo em que evidencia a complexa dualidade entre colonizador e colonizado.

Falei com mulheres, mas também conheço histórias já seculares. Esse problema da mulher se arrasta há muito tempo. As próprias mulheres, quando escrevem, muito poucas vezes se debruçam sobre os seus problemas como mulheres. Em Moçambique, como em qualquer parte da África, a condição da mulher, a sua situação, o tipo de oportunidades que tem na sociedade, o estatuto que tem dentro da família, na sociedade, é algo que de facto merece ser visto. Porque as leis da tradição são muito pesadas para a mulher. (Chabal, 1994, p. 298).

A literatura africana tem suas bases fortemente vinculadas ao movimento da Negritude, idealizado inicialmente fora do continente africano e consolidado na França, onde ganhou forma e força. Esse movimento foi inspirado pelas revoltas anticolonialistas que ocorriam em diferentes países africanos. Seu objetivo inicial era de caráter cultural, buscando negar e erradicar as políticas de assimilação impostas à população negra e, desse modo, reivindicar a cultura africana tradicional. Pretendia-se afirmar o orgulho identitário e rejeitar os padrões de comportamento, crenças, instituições e valores impostos pelo colonizador europeu. Nesse contexto, nasce uma literatura africana que buscava romper com a tradição europeia, valorizar os aspectos das tradições locais e afirmar-se como forma de resistência à opressão colonial.

Segundo Leite (2012, p. 16):

Na sequência do movimento da Negritude e da necessidade de afirmação cultural da herança africana, os africanistas enveredaram pelos complexos e inúmeros caminhos da tradição oral africana, quer ao nível de recolha e estudo dos textos, sua fixação e classificação, quer ainda na sua premeditada incorporação nos universos da escrita literária.

A escrita feminina, durante séculos, foi subalternizada e anulada de qualquer possibilidade de participação crítica. Muitas escritoras recorreram a

pseudônimos, apagando voluntariamente sua identidade para conseguir publicar textos que lhes eram proibidos. Em uma sociedade patriarcal e machista, não cabia à mulher abordar temas considerados inadequados à “personalidade feminina”. Essas limitações impostas às mulheres restringiam-nas a temáticas relacionadas à criação dos filhos, aos afazeres domésticos, à beleza e à culinária (Barbosa, 2011), convertendo tais assuntos em espaços “supostamente livres” dentro de um verdadeiro regime de ditadura editorial-literária, que suprimia a liberdade de pensar e de expressar-se das mulheres africanas.

Barbosa enfatiza esse processo ao afirmar:

[...] desde os primeiros passos, a literatura feminina esteve associada às temáticas do cotidiano, da intimidade e do doméstico, sob uma estética intimista e confessional. E justamente por isso [mas não somente] fora considerada menor: por tratar de trivialidades, amenidades e assuntos menos sérios, numa época em que o mundo privado era estigmatizado e, junto com ele, sua protagonista: a mulher.” (Barbosa, 2011, p. 76)

É impossível compreender a escrita literária de Paulina sem possuir um conceito prévio acerca do contexto histórico de Moçambique e das consequências geradas pelos processos de colonização e descolonização. Em *O alegre canto da perdiz*, a autora evidencia a chegada dos portugueses ao território moçambicano sob uma perspectiva autóctone, revelando o marco de profundas transformações sociais, culturais e políticas vivenciadas pela África.

Era uma vez uns navegadores que se fizeram ao mar. Iam a caminho da Índia, em busca de pimenta e piri-piri, para melhorar o paladar das suas refeições de bacalhau e sardinha. Quando passavam pelo Oceano Índico, começaram a sentir vontades. De repousar. Ou de urinar. De pisar em terra firme e olhar para o mar. Talvez. Ou foram atraídos pelo maravilhoso canto das sereias. Atracaram.” (Chiziane, 2008, p. 62)

Publicado em 2008, o romance desempenha um papel significativo na construção da memória e da identidade do povo moçambicano. A escritora moçambicana dedica-se a revisitar acontecimentos históricos do período colonial português, construindo uma narrativa que aborda temáticas essenciais, complexas e ainda atuais na sociedade moçambicana contemporânea, como a condição da mulher diante do colonialismo, a assimilação, a discriminação racial, a miscigenação e o acultramento organizacional.

Como afirma Duarte (2011, p. 80):

Literaturas emergentes como a africana cultivam temas ligados à resistência, como: emigração, antievasão, o papel da mulher, a significação da terra, mito, crenças, etnia como forma de preservar tanto as fontes da cultura popular quanto as raízes nacionais, autênticas determinantes da busca de identidade.”

A narrativa desenvolve-se em um amplo arco temporal, que abrange desde o estabelecimento do regime colonial português até o período pós-independência. A obra apresenta a trajetória de uma família moçambicana ao longo de quatro gerações: Serafina, sua filha Delfina; Maria das Dores e Jacinta, filhas de Delfina; e, posteriormente, os filhos de Maria das Dores.

Uma das protagonistas centrais é Delfina, uma mulher negra que, ainda jovem, sonhava em ter a grandeza das sinhás, mas foi vendida pela própria família em troca de comida. Seu sonho de ser professora é frustrado quando o pai se recusa a aderir ao regime de assimilação português. Delfina casa-se com José dos Montes, seu primeiro marido, e o convence a tornar-se assimilado, mesmo que isso implicasse renegar sua identidade e eliminar vestígios de sua história.

Movida pelo desejo de ascensão social, liberdade e poder econômico, Delfina percebe que a assimilação do marido não é suficiente para alcançar tais objetivos. Decide, então, ter um filho mulato, acreditando que, assim, seria aceita pelos brancos e reconhecida por participar da criação de uma “nova raça”. Segundo explica a própria narrativa: “só aqueles que herdar a tez dos marinheiros vai ficar lindo... Então as negras procuram um filho mulato. Para diminuir a negritude da sua pele” (Chiziane, 2008, pp. 183-184). Delfina abandona o marido negro para ter filhos com o amante português, ainda que ame José dos Montes. Esse ato revela a impossibilidade (no Moçambique colonial) de uma mulher negra ascender socialmente sem romper com suas raízes e afetos.

Portanto, o objetivo deste artigo é analisar a obra, *O alegre canto da perdiz* e compreender a atuação da mulher na construção e (re)construção da identidade moçambicana, observando de que maneira se estabelece o processo de afirmação cultural e identidade social na obra. Pretende-se, ainda, esclarecer como a criação literária de Paulina Chiziane está enraizada na realidade

histórica, social e política de seu país, por meio da análise das personagens femininas que a autora retrata. A narrativa de contexto colonial evidencia como as cicatrizes e as lembranças dolorosas da segregação e da inferiorização, especialmente da mulher negra, se perpetuam, tornando-se, por vezes, heranças de caos, violência e dor.

Ressignificação do corpo da mulher na formação da identidade e memória moçambicana

A reflexão sobre o corpo da mulher moçambicana torna-se indispensável quando se pretende realizar uma análise aprofundada da construção da identidade nacional, uma vez que o corpo feminino está intrinsecamente ligado à história que o constituiu. Nos primeiros momentos da colonização, o corpo da mulher negra foi invadido pelos portugueses como estratégia para manter sua presença e domínio no território. O corpo feminino, portanto, tornase uma localidade de disputa; desejado, apropriado e instrumentalizado tanto por homens moçambicanos quanto pelos colonos europeus. A idealização da posse do corpo da mulher negra como forma simbólica de tomada do território era recorrente no período colonial em Moçambique, assim como em outras colônias portuguesas africanas, conforme explicam Macedo e Amaral (2005).

Dentro da análise dos processos que promoveram e mantiveram o colonialismo, uma linha de trabalho que se cruza com o feminismo está ligada à análise da representação de territórios colonizados como um corpo feminino exposto à descoberta do homem branco. A descoberta está que se sugere ser a única forma viável de fazer estes territórios evoluírem, produzirem mais, fertilizarem-se (no sentido de tirar partido das riquezas em potência). [...] Mais uma vez, a objetificação da mulher como 'fronteira' ou 'território em disputa' revela como a legitimação do direito político se cruza perversamente com a necessidade de objetificação das mulheres, em termos mais ou menos retóricos, mas sempre materializados em forma de colonização efetiva." (Macedo; Amaral, 2005, p. 71).

A instrumentalização colonial do corpo da mulher negra para fins políticos sempre esteve presente e se manifesta, de forma contundente, na literatura de Paulina Chiziane. A autora retoma metáforas e mitos de origem relacionados à construção de Moçambique, desconstruindo-os por meio da ironia a fim de evidenciar a objetificação histórica que recai sobre o corpo feminino. Nessa

perspectiva, a apropriação do corpo da mulher pelo homem branco não apenas simbolizava o domínio colonial, mas também legitimava sua permanência, garantindo uma colonização duradoura e eficaz.

Em *O alegre canto da perdiz*, a prosadora utiliza diversas imagens míticas pré-coloniais para reconstruir criticamente a narrativa da formação da nação moçambicana. Observa-se também o uso de alegorias atribuídas ao ponto de vista do colonizador, que servem para ilustrar como a identidade moçambicana foi sendo moldada a partir da desigualdade de poderes. Essas alegorias surgem na narrativa no período que antecede a independência, remetendo à região da Zambézia — onde se situam os montes Namuli, considerados o berço da humanidade. Segundo o mito recontado nesta prosa, os marinheiros portugueses teriam se deixado seduzir por uma figura feminina mítica, estabelecendo com ela uma relação simbólica de posse e fertilização do território:

De todas as sereias, a Zambézia era a mais bela. Os marinheiros invadiram-na e amaram-na furiosamente, como só se invade uma mulher amada. A Zambézia bela, encantada, gritava em orgasmo pleno: vem, marinheiro, ama-me, eu te darei um filho. Eu e tu, sempre juntos, criando uma nova raça. Em todo o lado deixaremos marcas do nosso amor. Deixaremos um mulato em cada grão de areia, para celebrarmos a tua passagem por este mundo!" (Chiziane, 2008, p. 62-63).

Paulina Chiziane retrata o encontro entre mulheres negras e colonos por meio de uma linguagem mítica, utilizada para iluminar simbolicamente o nascimento da nação moçambicana. Dessa forma, a autora explora a realidade do discurso colonial vigente na época, que frequentemente apresentava as relações entre colonos e mulheres africanas de maneira idealizada e afetiva, ocultando a violência sistemática que estruturava tais encontros. Essa representação romantizada é empregada de forma irônica, permitindo o questionamento de concepções tradicionalmente aceitas sobre o contato colonial.

O discurso alegórico construído pela autora deixa evidente um aspecto central dessa relação: a violência. Ao descrever chicotes, canhões e outras armas trazidas pelos colonizadores para dominar as terras como expressões de uma suposta “paixão” pelas mulheres autóctones, a autora desmonta, por via da ironia, as visões essencialistas e conciliatórias acerca do período colonial.

Fiquem aqui, marinheiros, e fecundem estas donzelas, rogavam os reis, soltem algumas das vossas sementes nestas terras para a eterna celebração da vossa passagem por estes trópicos. (...) Qualquer visitante que bebe dessa poção esquece o caminho de regresso. Fizeram tudo para os visitantes não saírem dali. Mas os teimosos marinheiros partiram sem despedida. Bruxaria de preto não faz efeito no branco, comentei amargamente. Como estavam enganados! Pouco depois os marinheiros regressaram, arrasados por uma paixão dourada. Com canhões, espingardas, chicote e muito vinho, para fazer a limpeza da terra e entorpecer os incômodos. Tinham achado a terra prometida.” (Chiziane, 2008, p. 63-64).

Ao utilizar essa cena de encontro entre colonos e mulheres africanas, a romancista nomeia de “violência passional” o sentimento atribuído aos colonizadores, denunciando a naturalização histórica dessa violência. A autora transforma o estupro colonial em metáfora fundante da construção identitária moçambicana segundo a lógica do colonizador. Entretanto, sob a perspectiva do colonizado, tal “construção” corresponde, na verdade, à destruição: a degradação de uma cultura, de um povo, de uma vida e de uma identidade já existentes.

As mulheres violadas choravam as dores do infortúnio com semente no ventre, e deram à luz uma nova nação. Os invasores destruíram nossos templos, nossos deuses, nossa língua. Mas com eles construíram uma nova língua, uma nova raça. Essa raça somos nós.” (Chiziane, 2008, p. 23-24).

A escritora conclui essa descrição com a afirmação: “*Essa raça somos nós*”, indicando que não consente com a visão idealizada de que Moçambique teria sido construído por meio de relações harmoniosas e civilizadas entre colonos e mulheres africanas. A autora evidencia que a formação do país não se sustenta no mito de uma colonização respeitosa e humanizada como propõe o luso-tropicalismo, mas se assenta sobre falhas, cicatrizes, violência, censura e dor. Assim, Chiziane mobiliza imagens frequentemente utilizadas para exaltar a construção da nação apenas para, em seguida, desconstruí-las de maneira contundente, expondo a realidade como ela foi.

Na narrativa, a região da Zambézia é figurada como uma mulher que se entrega aos marinheiros, e o estupro sofrido por essas mulheres torna-se uma alegoria expressiva do encontro violento entre africanas e colonos como elemento estruturante da formação nacional. Não há espaço para

romantizações: termos como “espinho”, “fel”, “opressão”, “tormento” e “dor” esclarecem a perspectiva realista e crítica da autora.

A Zambézia abriu o seu corpo de mulher e se gravou de espinho e fel. Em nome desse amor se conheceram momentos de eterno tormento e as lágrimas trouxeram-se um rio inesgotável no rosto das mulheres. As dores do parto se tornaram eternas, os filhos nasceram apenas para morrer, eram carne para canhão. O povo preparado inutilmente, transformar os corações em pedra para fugir à dor, à morte, à opressão.” (Chiziane, 2008, p. 64).

O romance descreve alegoricamente as “dores do parto eternas”, evocando a noção simbólica do pecado original para justificar, ironicamente, o sofrimento imposto às mulheres africanas. Essa alegoria encontra correspondência nas figuras de Delfina e Soares — a protagonista e seu segundo marido português —, que encarnam o mito da sereia da Zambézia e do marinheiro apaixonado, como argumentam Barbosa e Secco no artigo *O alegre canto do corpo feminino e suas notas dissonantes* (2014):

Soares e Delfina duplicam, então, a alegoria do marinheiro e da sereia, vista na citação anterior, e reproduzem, mais uma vez, um rosto erótico da relação entre o colonizador Portugal e a colonizada Moçambique. (...) De que é feito este amor erótico? Que elementos subjazem a esse processo contínuo de rendição e resistência entre mulheres e homens, ora sob os traumas da exploração, ora sob o encantamento do fazer sensível?” (Barbosa; Secco, 2014, p. 4).

O discurso erótico no contexto pós-colonial moçambicano, como apontam as autoras, se constrói sobre essa dualidade de exploração dos corpos — tanto do colonizador quanto do colonizado. O produto dessa união forçada, desse estupro colonial, é figurado como um ser híbrido, uma “nova raça”. Macedo e Amaral (2005) caracterizam essa figura como o “Outro colonial”, expressão que evidencia uma identidade inédita, marcada pela violência e pela ruptura:

A hibridização do ‘Outro’ colonial criou uma nova identidade, não existente no passado. A legitimidade do híbrido, quando reivindica um passado exclusivamente seu, obedece a um efeito político (...). O seu passado é já, ele próprio, uma formação híbrida.” (Macedo; Amaral, 2005, p. 95).

No romance essa reflexão se torna central. A narrativa oferece uma leitura crítica da geração de “filhos do estupro”: seres híbridos, descendentes da

violência e da desumanização do período colonial, mas que, paradoxalmente, tornam-se representantes da nova nação e da identidade moçambicana. A temática do estupro aparece reiteradamente ao longo da obra, figurando como uma herança colonial que persiste na contemporaneidade.

Chiziane deixa evidente que a cultura do estupro, durante e após a colonização, é uma alegoria constitutiva da formação de Moçambique. A virgindade de Delfina, vendida a um português por sua própria mãe, simboliza essa continuidade, marca que se repete quando a própria Delfina vende a virgindade de sua filha, Maria das Dores, para saldar uma dívida. No romance, a autora revela como o corpo da mulher negra possuía valor mercantil para o homem branco, enquanto a mulher permanecia impossibilitada de recusar tal exploração diante da miséria e das pressões familiares.

O velho branco estava no quarto escuro esperando por ela. Segurou-a. Apalpou-a. Sugou-a. A mãe sorriu lá fora, tomando um copo de vinho e esperando por ela. Foi um momento de conflito intenso, em que não consegui entender a alegria da mãe diante do pecado original.” (Chiziane, 2008, p. 78).

A calma de Serafina, aguardando Delfina enquanto desfrutava de uma taça de vinho, evidencia o pacto mercantil entre ela e o português: a venda da virgindade da filha em troca de produtos caros — vinho, bacalhau, azeitonas — associados a um status econômico mais elevado por serem provenientes da metrópole. Nesse contexto, o corpo da mulher torna-se instrumento de sobrevivência, e sua exploração passa a integrar a própria lógica de reconstrução nacional, perpetuando a herança colonial. Anos mais tarde, Delfina repete o ato ao vender sua filha Maria das Dores a Simon, o feiticeiro, revelando a continuidade dessa prática.

Na sua terra a mulher é peça que se compra e se vende. Selo de contrato. Moeda de troca. Hipoteca. Multa. Sobrevivência. Ela também foi usada pela própria mãe, na infância distante. Entregue aos brancos das lojas a troco de comida.” (Chiziane, 2008, p. 93).

Na narrativa, a mulher aparece como moeda de troca e estratégia de sobrevivência, expressão de uma condição marcada pela violência colonial e pós-colonial. Essa representação contribui para refletir sobre a construção da memória e da identidade moçambicana, revelando como o corpo feminino, reiteradamente violentado, torna-se território simbólico da história nacional.

Considerações Finais

Com licença poética, pode-se afirmar que Paulina Chiziane ultrapassa limites e horizontes por meio de sua escrita. A literatura desta autora não aborda apenas a condição da mulher negra, mas também contribui para a afirmação e a força do povo moçambicano no período pós-independência, possibilitando a criação e consolidação de novas literaturas africanas. Essas narrativas tratam de temáticas ligadas à colonização, à pós-independência, à ancestralidade cultural e à temporalidade, sempre articuladas por personagens fortes, complexas e profundamente inseridas em reflexões socioculturais.

A autora desconstrói preceitos estigmatizados da história oficial, frequentemente tidos como verdades incontestáveis. Sua narradora oferece uma imagem mais realista da construção da nação moçambicana ao apropriar-se de um discurso irônico que evidencia preconceitos herdados do período colonial. A perspectiva da autora permite revalorizar o papel da mulher na formação de Moçambique, mostrando que essa história deve ser vista sob o olhar daqueles que foram silenciados. Nesse sentido, ressoa o pensamento de Walter Benjamin (2013), para quem a narrativa histórica não deve ser contada apenas do ponto de vista dos “vencedores”, mas também dos “vencidos”. Assim, abre-se espaço para a reescrita de uma história que integre vozes marginalizadas pelas narrativas oficiais.

As personagens criadas por Paulina carregam as dores do preconceito de gênero e de raça, ambas resultantes dos processos avassaladores de dominação colonial. Não apenas a África, mas também a mulher africana sempre foi tratada como objeto de exploração. Nesse contexto, a trajetória de Maria das Dores é emblemática: “das palavras, conheço as injúrias, dos gestos as agressões. Tenho o coração quebrado. O silêncio e a solidão me habitam. Eu sou Maria das Dores, aquela que ninguém vê.” (Chiziane, 2008, p. 18).

O ponto fundamental da análise da obra está na maneira como a ficção literária proposta neste estudo traz à tona as vozes de mulheres que foram, historicamente, subalternizadas e marginalizadas. A história oficial não permitiu que suas narrativas fossem registradas como memória legítima, relegando-as às margens de um sistema patriarcal e de um governo repressivo. Contudo, no

romance, essas memórias tornam-se parte da construção identitária de Moçambique, reposicionando o papel das mulheres no imaginário coletivo.

O alegre canto da perdiz torna-se, assim, um símbolo de resistência e força ao evidenciar, criticar, (re)significar e reconhecer a condição da mulher negra moçambicana por meio de personagens femininas cativantes. A autora legitima a realidade histórica ao articulá-la com a construção ficcional de suas protagonistas. Ao narrar a árdua saga de Delfina e Maria das Dores (mãe e filha), Chiziane propõe uma releitura da origem dos povos moçambicanos e dos mitos do matriarcado, ressignificando o papel da mulher na criação e formação da nação.

Por fim, o artigo buscou reafirmar a relevância da literatura negra e expandir as perspectivas críticas aplicadas à narrativa. As análises aqui desenvolvidas não se propõem a esgotar as interpretações possíveis de *O alegre canto da perdiz*, obra que ainda oferece vasto campo de investigação, especialmente no que diz respeito ao uso da memória na construção das narrativas do povo moçambicano.

Referências

BARBOSA, Adriana M. de A. **Ficções do feminismo**. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2011. < <http://www2.uesb.br/editora/?p=57>> Data de acesso 03 de nov. 2023.

BARBOSA DE MEDEIROS, Cláudia. TINDÓ SECCO RIBEIRO Carmem Lúcia. **Ó Alegre Canto do corpo feminino e suas notas dissonantes**. *Revista Graphos*, vol.16, nº 1, 2014, UFPB/PPGL. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/graphos/article/download/20331/11258/> Data de acesso 03 de nov. 2023.

CHABAL, Patrick. **Vozes moçambicanas: literatura e nacionalidade**. Lisboa: Vega, 1994, p. 292-301. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/download/34994/24712> Data de acesso 15 de out. 2023.

CHAMPAGNATE, Pauline. **A representação da mulher na construção da nação moçambicana em O alegre canto da perdiz**. 2020, Disponível em: <https://www.representação da mulher na construção da naçãomoçambicana em O Alegre Canto da Perdiz?> Data de acesso 15 de out. 2023.

DUARTE, Zuleide. **Outras Áfricas**: Elementos para uma literatura da África. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2011.

LEITE, Ana Mafalda. Oralidade na produção e na crítica literárias africanas. In:_. **Oralidades e escritas pós-coloniais**: estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: edUERJ, 2012b. p.15-4.

MACEDO, Ana Gabriela. AMARAL, Ana Luísa. **Dicionário da crítica feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005, Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/65561/1/Dicion%C3%A1rio%20da%20Cr%C3%ADtica%20Feminista.pdf> Data de acesso 24 de out. 2023 p. 25. 2021

ORGANIZADORES

WELIDA MARIA GOUVEIA SILVA



Graduada em Letras – Licenciatura pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Campus Itapecuru-Mirim, é especialista em Língua Espanhola, Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Mestre em Letras, com ênfase em Linguagem, Discurso e Cultura, pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus Bacabal. Integra os grupos de pesquisa Literatura, Negritude e Diversidade (GEPELIND/UFMA) e Literatura, Enunciação e Cultura (LECult). Seus interesses de

pesquisa concentram-se na Literatura Afro-Brasileira, nos Estudos Culturais e Feministas, refletindo um compromisso profundo com a análise crítica das múltiplas vozes, representações e imaginários que constituem o tecido literário, social e cultural. Atualmente, atua como professora de Língua Portuguesa na Secretaria de Estado da Educação do Maranhão.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0715819941417786>

FRANCINALDO PEREIRA DA SILVA



Graduado em Letras Licenciatura pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), campus Itapecuru, em 2019. Mestre em Letras pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus Bacabal, em 2021. Professor substituto na Universidade Estadual do Maranhão, campus Pedreiras. Membro do grupo de estudo em Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura - LECult. Trabalha com literatura brasileira no âmbito das estéticas realista e naturalista; corrente literária de viés sociológico no âmbito da

literatura e sociedade, com afinidade nos postulados de Candido e Bakhtin; literatura marginal; personagens subalternos na literatura; aspecto de construção social em obras literárias.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6406382689210294>

