



ARTIGOS E ENSAIOS

VIA ÁPIA: LITERATURA ENTRE O CHOQUE DO REAL E A URGÊNCIA DA MUDANÇA

Ágatha Sirigni Nunes

(Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, Graduação em Letras)

RESUMO: O presente artigo analisa o romance *Via Ápia*, de Geovani Martins, sob a perspectiva do realismo literário e de sua ressignificação no contexto contemporâneo. O estudo destaca como a obra articula elementos de referencialidade, verossimilhança externa e interna para representar a vida na Rocinha, com foco nas dimensões sociais, psicológicas e políticas que atravessam os personagens. A narrativa revela as contradições entre lazer e trabalho, prazer e precariedade, bem como os efeitos da desigualdade estrutural, do racismo e da violência estatal. Além de sua potência estética, *Via Ápia* adquire relevância política ao inscrever a favela no espaço simbólico da literatura brasileira, ampliando repertórios sensíveis e oferecendo uma reparação simbólica às vozes silenciadas. Dessa forma, o romance evidencia o papel da literatura como instrumento de denúncia, memória e transformação social.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo; Literatura contemporânea; Favela.

Via Ápia é o romance de estreia de Geovani Martins que retrata a história de cinco jovens: os irmãos Washington e Wesley, junto com os amigos Murilo, Biel e Douglas que habitam um apartamento localizado na Via Ápia, a via principal da favela da Rocinha. O livro, embora na perspectiva cronológica pertença à literatura contemporânea brasileira, dialoga diretamente com as formas realistas da literatura nos dois séculos XIX e XX, sobretudo na forma como aborda a realidade referencial, social, psicológica e política dos personagens. O Realismo, movimento que se consolidou como reação ao idealismo romântico, buscava retratar a vida tal como ela é, com ênfase na observação objetiva da sociedade, na análise dos conflitos humanos e na crítica às estruturas de poder. É no cerne dessa questão que se pode situar o autor Geovani Martins como um exemplo de voz do “novo realismo”, porque, como escreve Karl Erik Schollhammer, “o novo realismo se expressa na vontade de alguns escritores e artistas de relacionarem sua literatura e arte com a realidade social e cultural em que emerge, trazendo esse contexto para dentro da obra, esteticamente, e situando a própria produção artística como sua força transformadora” (SCHOLLHAMMER, 2000), já que seus textos permitem ao leitor sublinhar a estranheza daquilo que costuma ser tomado como natural na rotina da vida carioca. Neste sentido, *Via Ápia* dialoga com a tradição especular do realismo oitocentista, ao explorar e diagnosticar, com crueza e profundidade, a vida na comunidade, seus dilemas morais, em perspectiva com as problemáticas contemporâneas da “guerra” às drogas e o espaço segregado, classista e racista do Rio de Janeiro.

A obra se aproxima da referencialidade — mecanismo tradicional realista — que, ao exprimir uma fiel e objetiva representação, privilegia espaços conhecidos e mapeados da cidade do Rio de Janeiro. A relação direta entre o texto e o mundo real é clara: a narrativa de Geovani busca espelhar, descrever e interpretar aspectos concretos da vida, inclusive cada lugar em que os personagens pisam. O próprio autor reconhece esse compromisso com a verossimilhança e com a linguagem das

comunidades cariocas, afirmando em entrevista à revista *Época* que, embora tenha facilidade para se adaptar às múltiplas formas de falar do português brasileiro e tenha, de fato, vivido “em favelas sob o comando de todas as três facções do Rio, e ainda numa dominada pela milícia”, “transformar isso em literatura não é fácil” (ÉPOCA, 2018). Ele investe nesse espelhamento e descrição investindo também numa forte potência formal no trabalho da linguagem e investimento artístico nas imagens que ele seleciona para narrar. O próprio título da obra já faz alusão à rua principal da Rocinha e da trama: *Via Ápia*. Além disso, a descrição de cada local assusta de tão exata e concreta. Enquanto o leitor está experienciando ainda a obra, parece que está andando nos locais relatados, e cariocas diversos contam que ela faz lembrar exatamente de certos pontos descritos. Isso evidencia o uso da verossimilhança externa, um dos pilares do Realismo, em que a coerência da obra está diretamente relacionada à realidade empírica e ao reconhecimento do mundo representado por parte do leitor. Esse elemento reforça ainda mais o ponto de que esse texto literário se apresenta como uma janela para o mundo, tentando captar a realidade tal como ela é, sem idealizações, exageros ou fantasias. Tal como os escritores realistas, que assumiam que a literatura poderia funcionar como um espelho da sociedade, Geovani Martins recorre a descrições minuciosas, personagens complexos e conflitos verossímeis para construir uma narrativa de forte impacto social e documental. Contudo, como aponta Dalcastagnè (1999), esse espelhamento não opera apenas como reflexo externo do mundo, mas como produção de “reflexividade”, permitindo que o leitor se veja implicado no texto, já que a obra recorre a descrições minuciosas, personagens complexos e conflitos verossímeis capazes de mobilizar reflexão sobre si (DALCASTAGNÉ, 1999). Nessa direção, Pellegrini (2012) entende o realismo como uma “postura geral” e um “método” descritivo que retorna “ciclicamente” ao real, reforçando que tais mecanismos se renovam na literatura contemporânea justamente por seu vínculo crítico com a realidade social (PELLEGRINI, 2012, p. 12).

Via Ápia também sustenta uma forte verossimilhança interna, isto é, uma coerência lógica dentro do próprio universo ficcional que constrói com o mundo real. Os personagens agem, pensam e reagem de forma consistente com as condições sociais, econômicas e psicológicas às quais estão submetidos, e os eventos se desenrolam segundo uma lógica que respeita as regras estabelecidas pelo texto. Isso se evidencia na construção das motivações dos protagonistas, que, apesar de distintos, compartilham trajetórias marcadas pela precariedade e pela tentativa de extrair prazer e dignidade de situações-limite. Esse realismo interno se articula com a complexidade dos dilemas enfrentados, como a dicotomia entre trabalho e lazer, que aparece já nas primeiras páginas com Washington, que trabalhava como funcionário de uma casa de festa e havia fumado um “baseado” (Martins, p. 109) para aguentar o expediente. Pode ser visto que ele fuma para ter o mínimo de di-

vertimento e, conseqüentemente, vontade de trabalhar, pois ele não aguenta mais estar naquele local. O personagem comenta que, estando sob o efeito da maconha, "as primeiras duas horas passam mais rápido" e "ele até consegue se divertir um pouco com as crianças" (Martins, p. 12). Ele prefere fazer isso inclusive sabendo do quanto ele vai sofrer com os efeitos negativos: a "lombra", que podemos identificar como a sensação de cansaço pós fumo, e a "fome insuportável" (Martins, p. 12), popularmente chamada de "larica", que se intensifica ainda mais com a observação dos salgados que ele está servindo. A escolha dele, embora pareça contraditória, faz total sentido dentro das circunstâncias narrativas apresentadas, reforçando a lógica interna da obra e aprofundando a crítica social.

Ademais, essa tentativa de equilibrar o sofrimento provocado pela subalternização do trabalho com breves momentos de prazer evidencia uma espécie de economia afetiva da resistência, em que os personagens buscam brechas para sentirem-se vivos diante de uma rotina marcada pela exploração e pelo desencanto. Por exemplo, Douglas, que trabalha como entregador de remédios em uma farmácia da Rocinha, fica contente com os momentos de liberdade que ele encontra em seu trabalho: ele consegue "sentir o vento na cara" ao andar de bicicleta, "dar um dois entre uma entrega e outra" e ainda "desenhar no tempo que ninguém liga para a farmácia" (Martins, p. 36). O lazer, nesse contexto, não aparece como simples entretenimento, mas como um mecanismo de compensação subjetiva, uma forma de suspender, ainda que momentaneamente, o peso de uma vida sem perspectivas concretas de mobilidade social. As chamadas tecnologias de prazer — como a ingestão do álcool, o consumo da maconha e a adrenalina dos jogos, sejam eles de computador e/ou de futebol — funcionam como válvulas de escape que restituem aos personagens alguma agência, mesmo que fragmentária. Uma cena que caracteriza esse ponto é a que introduz o grupo de amigos composto por Murilo, Biel e Douglas. Em plena quarta-feira, os três estavam jogando uma partida de EA Sports FC, mais conhecido como Fifa, para esperar o jogo do Flamengo começar. Enquanto jogavam, tinham que tomar um shot a cada gol que levavam e ainda estavam fumando cannabis durante o processo. A intensidade com que esses momentos são vividos demonstra o quanto essas experiências se tornam centrais para manter algum senso de pertencimento e prazer. O esquecimento momentâneo do jogo do Flamengo, que havia motivado a reunião, ilustra o desejo de mergulhar no agora como forma de silenciar, ainda que por instantes, as opressões do cotidiano.

A narrativa, ao registrar essas dinâmicas com precisão e empatia, apresenta esses gestos, e muitos outros, como afirmações da vida e da liberdade às violências estruturais que atravessam a vida dos moradores da Rocinha. Essa oposição entre mundos — colocados lado a lado e ainda assim estruturalmente apartados — evidencia, também, o que Milton Santos observa sobre o ambiente urbano: um espaço

que deveria promover uma vida menos desigual, mas que acaba por reproduzir e intensificar hierarquias. Como aponta o autor, no espaço urbano “cooperação e conflito são a base da vida em comum”, e é justamente essa convivência forçada entre grupos que não compartilham as mesmas condições materiais que torna o território “o teatro insubstituível das paixões humanas” (SANTOS, 2009, p. 322), onde se manifestam tanto a criatividade e a espontaneidade quanto a violência cotidiana produzida pelas contradições sociais. Um dos aspectos centrais dessa violência no romance é a disparidade social entre “aquela gente” (Martins, p. 12), termo que Washington utiliza para se referir à elite branca de classe alta para quem ele trabalha, e os moradores da comunidade. Essa desigualdade se torna especialmente visível no trânsito diário entre a realidade da favela e da cidade, que entram em contato e em conflito durante o tempo que estão exercendo suas respectivas ocupações. Enquanto as pessoas da elite desfrutam de diversos luxos que podem ser até considerados como supérfluos só pela sorte de terem nascido onde nasceram, os moradores da comunidade têm que se contentar com o que conseguirem. Os “ladrilhos que formam os desenhos”, os “corredores impecáveis”, as “portas de madeira boa” e a “lixeira perfumada com lavanda” (Martins, p. 36) são exemplos de aspectos dos ambientes em que Douglas transita e que o deixa com “ódio de verdade” (Martins, p. 36), sentimento que simboliza a revolta dos sujeitos subalternizados diante de padrões de vida tão contrastantes. A descrição da ira de Douglas exemplifica a revolta de todos os trabalhadores subalternizados que têm consciência do lugar em que estão e os restos com que têm de se contentar. Outro exemplo disso é que ao mesmo tempo em que eles recusam bandejas e mais bandejas de comida que passam no local onde Washington trabalhava, os trabalhadores da casa de festa sentem fome e nem têm o direito de encostar na própria comida que servem.

Essa desigualdade estrutural, contudo, não se expressa apenas na distância material entre favela e asfalto, mas também na repressão direta e cotidiana que recai sobre os corpos racializados e empobrecidos da comunidade, sobretudo por meio da violência policial e do abandono sistemático do Estado. Essa centralidade da violência dentro da narrativa também dialoga diretamente com uma das funções da literatura contemporânea: espelhar a realidade social de forma tão crua que muitas vezes choca, justamente porque para determinados grupos sociais essa violência é cotidiana e banalizada. Nesse sentido, Schollhammer afirma que a literatura procura na violência “um veículo para uma experiência criativa que explora e transgride os limites expressivos da escrita literária” (SCHOLLHAMMER, 2013, p. 112). A opressão, nesse sentido, é vivida não apenas como exclusão, mas como ameaça constante à existência. Na Parte III do romance, Murilo, ex-militar, relata o episódio que o levou a sair do quartel: durante uma abordagem no morro, em meio a uma tensão explosiva, ele aponta o fuzil para o rosto de um garoto que o havia desafiado.

Tomado pela raiva e pela autoridade conferida pela farda, quase atira — mas recua no último instante. Esse momento de ruptura subjetiva é crucial: Murilo compreende que aquilo não é apenas um trabalho, mas um mecanismo de produção de morte, e que ele não quer ser assassino dos seus. Essa consciência o afasta da instituição, mas não lhe oferece alternativas — ele se vê novamente relegado aos trabalhos braçais que a favela permite. A narrativa evidencia, assim, como a estrutura repressiva do Estado empurra seus filhos para dois caminhos igualmente desumanizantes: a criminalização ou o recrutamento para uma engrenagem que mata os próprios semelhantes. Washington, por sua vez, é atingido por uma bala policial destinada a um “moleque” que portava uma “pistola automática” (Martins, p. 309), mostrando que a violência de Estado não distingue inocentes de suspeitos, e que a vida dos moradores da favela é tratada como descartável. Diante disso, os personagens são levados, cotidianamente, a fugir da morte e a correr em direção à vida — pelo prazer, pela integridade moral, por alguma possibilidade de futuro.

A cor da pele dos personagens não é descrita de forma direta no universo de Via Ápia, mas torna-se evidente pelas ações e reações que provocam nos outros — especialmente nas forças de repressão. O racismo, embora nem sempre nomeado, é um elemento estrutural que opera nos gestos cotidianos e nas formas desiguais de circulação, suspeita e punição. Um exemplo claro está no contraste entre os amigos Biel e Wesley. Biel, o único branco do grupo, reconhece sua vantagem simbólica: por ser “diferenciado”, acredita que pode transitar com mais liberdade no tráfico, negociar com playboys e subchefes e, principalmente, “passar batido” pela polícia (Martins, p. 280). Já Wesley, um homem negro, é recebido pelos “verme” com uma pistola na cara em plena praia do Arpoador por uma suposta “denúncia de tráfico” que “os elemento era muito parecido com a gente mermo” (Martins, p. 60). Mesmo ele não estando com nenhum flagrante, apenas por sua cor de pele e por estar com várias notas de 5 reais no bolso — que ele tinha apenas porque foi em um Zona Sul e deram várias como troco — ele desceu da pedra algemado, apareceu em uma matéria de jornal sendo taxado de traficante e levado à delegacia. Essa cena escancara o modo como o jovem negro é construído como o “outro” indesejável, alvo automático de uma estrutura que opera sob a lei do mais forte, em que o instinto do ódio se manifesta como resposta normalizada à simples presença do corpo racializado. Na obra, a criminalização não depende de um ato: basta existir em movimento — andar, sentar, ocupar o espaço — para se tornar suspeito. Ao retratar essa dinâmica, a obra denuncia o senso comum que legitima essas violências e nos obriga a confrontar a urgência de reafirmar um código de direitos humanos que garanta o direito básico à circulação, à existência e à dignidade. Trata-se, assim, de recusar viver em uma sociedade que naturaliza a selva e aceitar que a convivência só é possível com base na igualdade e no reconhecimento da humanidade do outro.

Nesse contexto, a relevância de *Via Ápia* ultrapassa os limites estéticos da ficção e assume um papel profundamente político: Geovani Martins se torna um escritor de grande visibilidade justamente porque sua obra responde a uma demanda crescente da comunidade leitora por narrativas que construam e desconstruam as subalternidades historicamente silenciadas. O romance oferece uma espécie de reparação simbólica, na medida em que representa com complexidade e dignidade os sujeitos que sempre estiveram à margem da modernidade — aqueles que foram sistematicamente excluídos dos processos sociais, econômicos e culturais, e abandonados pelo poder público. Ao colocar no centro da narrativa personagens periféricos, negros, pobres e favelados, Martins devolve a esses corpos a densidade humana que lhes foi negada por séculos de racismo estrutural e apagamento histórico. É justamente por meio das formas contemporâneas do realismo — ancoradas na referencialidade, na verossimilhança e na crítica social — que a literatura se transforma em instrumento de revisão coletiva, permitindo que a sociedade reavalie seus próprios mecanismos de exclusão. Assim, *Via Ápia* não apenas representa a realidade da favela: ele a inscreve no espaço simbólico da cultura como lugar legítimo de experiência, memória e produção de saber. A força do romance reside, portanto, em seu potencial de ampliar o repertório sensível e político do leitor, provocando o incômodo necessário à transformação.

REFERÊNCIAS:

DALCASTAGNÈ, Regina. Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 78-107.

MARTINS, Geovani. **Via Ápia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

MARTINS, Geovani. Geovani Martins: como a favela me fez escritor. **Revista Época**, 06 mar. 2018. Disponível em: <https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2018/03/geovani-martins-como-favela-me-fez-escritor.html>. Acesso em: 09/12/2025.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2008. p. 41-56.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (org.). **Linguagens da violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.

AS LISTAS EM O ATENEU, DE RAUL POMPEIA

Fernando Santos¹

Letras – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

RESUMO: O presente artigo propõe-se a discutir as listas em *O Ateneu* (1888), de Raul Pompeia. Na obra, acompanhamos as recordações de Sérgio, narrador-personagem, sobre o seu tempo de formação como aluno interno do colégio homônimo ao romance. Nesse percurso, Sérgio e o meio passam por inúmeras metamorfoses. As listas, nesse sentido, assumem papel central para exprimir as deformações e as tentativas de assimilação do microcosmo colegial. Buscamos, desse modo, analisar como elas operam na dinâmica transfigurativa do romance. Para a análise, a leitura dos principais críticos de *O Ateneu*, como Araripe Jr. e Lêdo Ivo, fornece pistas para ligarmos as listas a outros procedimentos estilísticos da narrativa, como a sátira e a miniaturização. Visa-se, portanto, elucidar uma certa poética das listas na obra de Raul Pompeia.

PALAVRAS-CHAVE: O Ateneu; Raul Pompeia; listas.

INTRODUÇÃO

Publicado entre janeiro e março de 1888, nos folhetins da *Gazeta de Notícias*, *O Ateneu* foi o livro de maior aclamação do escritor brasileiro Raul Pompeia (1863-1895). Apesar do reconhecimento, a crítica lidou de forma um tanto despropositada com o enquadramento do romance na literatura que se produzia na época. Como observa Lêdo Ivo (2013):

As pistas erradas ou esparsas que procuravam guiar a aferição crítica de Raul Pompeia para o território da escrita artística e da manifestação simbólica não haviam prosperado, impondo-lhe a condição vexatória de simbolista recusado pelos simbolistas e impressionistas, menoscabado pelos modernistas e aprisionado num Naturalismo que sua obra desmente de modo ofuscante. (IVO, 2013, p. 15)

Salvo exceções², a “modernidade antecipada” (IVO, 2013, p. 14) de Raul Pompeia só veio a ser explorada de forma mais consistente passado um século e meio da primeira publicação do livro. Hoje, sua verve satírica, o tom vertiginoso, a visualidade ostentosa, entre outros aspectos obliterados pela crítica, ocupam lugar decisivo nos estudos dedicados à obra pompeiana.

Com o subtítulo “Crônica de Saudades”, *O Ateneu* expõe o drama de Sérgio, narrador-personagem, durante dois anos no colégio homônimo ao romance. Seu período como aluno interno é narrado a partir de suas recordações depois de adulto. Testemunha-se, nessas memórias, um processo contínuo de transformações do seu caráter e do meio que o cerca. Nesse sentido, como sublinha Araripe Jr. (1978), “Sérgio

¹Endereço do CV completo: <https://lattes.cnpq.br/6911710822769694>

²Araripe Júnior foi uma delas. Crítico literário próximo de Raul Pompeia, escreveu importantes ensaios, como *O Ateneu* e o romance psicológico e Raul Pompeia como esteta.

não é Sérgio; Sérgio é um composto de transfigurações” (ARARIPE JR., 1978, p. 167). De tal modo que, sua trajetória no colégio, “desenrola-se numa série de estados curiosos e contraditórios”, onde em “cada capítulo há uma obsessão nova” (ARARIPE JR., 1978, p. 166). Pompeia, assim, recorre às listas para ilustrar os quadros sucessivos de transfigurações do seu personagem. Ao lado da sátira e da miniaturização, elas permeiam as páginas de *O Ateneu*. Em poucas palavras, buscamos analisar o papel das listas nessa dinâmica transfigurativa, visando elucidar uma possível poética das listas no romance.

A DEFORMAÇÃO

Antes de iniciar sua formação no Ateneu, Sérgio relata um breve período que passou no externato, onde “algumas senhoras inglesas, sob a direção do pai, distribuíam educação à infância como melhor lhes parecia” (p. 42)³. Recordando os companheiros desse período, ele enumera dois tipos, destacando suas características físicas:

um que gostava de fazer rir à aula, espécie interessante de mono louro, arrepiado, vivendo a morder, nas costas da mão esquerda, uma protuberância calosa que tinha; outro, adamado, elegante, sempre retirado, que vinha à escola de branco, engomadinho e radioso, fechada a blusa em diagonal do ombro à cinta por botões de madrepérola. (p. 42)

Nessa recordação, prenuncia-se um procedimento que se repetirá ao longo do romance. Ao condensar os eventos em conjuntos de palavras, como se fossem cosmoramas⁴ verbais, as listas evidenciam as deformações do mundo provocadas pelo caráter instável do adolescente. Sua relação com o entorno oscila entre os estremecimentos da puberdade e a necessidade de assimilação. Desse modo, Pompeia elege os mais variados detalhes para compô-las tornando o romance um caleidoscópio sensorial. Não por acaso, Araripe Jr. (1978) notou que, em *O Ateneu*, “não é raro encontrarem-se na mesma página, devidamente arregimentadas, a frase lírica, a satírica, a caricata, a solene e a nevrótica” (ARARIPE JR., 1978, p. 193).

As listas disformes de *O Ateneu* se assemelham àquelas que proliferam no mundo moderno. Como aponta Umberto Eco (2010), nesse novo mundo, a “lista é

³Em citações de *O Ateneu*, colocamos apenas o número da página, pois todas provêm desta edição: POMPEIA, Raul. *O Ateneu*: crônica de saudades. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2020. (p.336).

⁴Aparelhos óticos que ampliam a vista de diversos países e fatos. No capítulo 9, durante o estudo das línguas, Sérgio cita o instrumento: “a realidade do movimento humano nos países remotos que os cosmoramas pintam, em que vagamente acreditávamos como se acredita em romances” (p. 225)

concebida pelo gosto de deformar” (ECO, 2010, p. 245). Tendo Rabelais⁵ como principal precursor, tais listas surgem, no Renascimento, como os “primeiros golpes contra a ordem do mundo sancionada pelas grandes *summae* medievais” (ECO, 2010, p. 245). Sérgio dirige à ordem preestabelecida do colégio golpes similares. As listas desvelam, paralelamente às deformações, a postura impiedosa do adolescente diante dos ritos caquéticos naquele ambiente educacional.

No sexto capítulo, durante as reuniões do Grêmio Literário Amor ao Saber, confirma-se, por meio de uma lista, a leitura de parte da crítica que vê o romance como sátira da retórica tradicional. Na perspectiva de Brandão (2012):

Ao reproduzir as fórmulas retóricas tradicionais, O Ateneu opera uma negação daquelas fórmulas, negativa interna que se faz nos próprios termos do objeto negado, através dos processos de condensação e de intensificação que conduzem à consciência do absurdo de tais fórmulas. (BRANDÃO, 2012, p. 47)

É nesse dueto de reprodução e negação das fórmulas retóricas tradicionais, que Sérgio enumera as categorias da eloquência do Grêmio, a partir da analogia com o famoso orador latino Cícero: “Cícero tragédia [...] Cícero modéstia [...] Cícero circunspeção [...] Cícero tempestade [...] Cícero franqueza [...] Cícero sacerdócio [...] Cícero penetração” (p. 147). Provocativa, a lista reproduz um tipo comum à retórica clássica: a lista composta de anáforas (ECO, 2010, p. 133). A “porção de categorias” são definidas a partir de atribuições, sobretudo, jocosas. A enumeração provocativa dos Cíceros transforma-se em dinamites nas mãos de Sérgio, que implode as estruturas da retórica oficial do colégio ao afirmar e subverter o pedantismo cultivado pela instituição.

Após iniciar sua formação no Ateneu, Sérgio elenca os companheiros de classe mais uma vez: “eram cerca de vinte; uma variedade de tipos que me divertia” (p. 67). Desses, metade são nomeados e apresentados minuciosamente: Gualtério, Nascimento, Álvares, Almeidinha, Maurílio, Negrão, Batista, Cruz, Sanches e Rabelo, enquanto o restante são apontados como “uma cambadinha indistinta, atormentados nos últimos bancos, confundidos na sombra preguiçosa” (p. 68). A lista despropositada constrói um retrato anedótico da classe. Segundo Alfredo Bosi (1988), tal “galeria [...] monta-se pelo processo descarnante da redução metonímica. Ao leitor dão-se apenas traços, partes do corpo em lugar do rosto, e quando este aparece no conjunto, a qualificação é tomada ao bestiário” (BOSI, 1988, p. 40).

O catálogo das coisas nos “grandes armários [...] depósito de livros”, onde

⁵Raul Pompeia foi leitor assíduo de Rabelais. Com Araripe Jr. e outros escritores de sua época formou o *Club Rabelais*. Para mais informações sobre o clube, consultar: ARARIPE JÚNIOR, . Recordações do *Club Rabelais*. In: ARARIPE JÚNIOR, . **Obra crítica de Araripe Júnior**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1970. p. 21-30.

“Livros é o que menos se guardava em muitos dos compartimentos” (p. 106), é um caso exemplar da impulsão ferina das listas. Sérgio, assim, nos apresenta tal série heterogênea:

Uns, os futuros sportmen, criavam ratinhos, cuidadosamente desdentados a tesoura, que se atrelavam a pequenos carros de papelão; outros, os políticos futuros, criavam camaleões e lagartixas, declarando-se-lhes precoce a propensão pelo viver de rastos e pela cambiante das peles; outros, entomologistas, enchiam de casulos dormentes a estante e vinham espiar a eflorescência das borboletas; os colecionadores, Ladislaus Netos⁶ um dia, fingiam museus mineralógicos, museus botânicos, onde abundavam as delicadas rendas secas de filamentos das folhas descarnadas; outros davam-se à zoologia e tinham caveiras de passarinho, ovos vazados, cobras em cachaça. (p. 106)

Atravessada pela ironia, com tons grotescos, a lista agrupa animais e esqueletos de animais, associados aos alunos do colégio (“os futuros *sportmen* [...] os políticos futuros [...] os colecionadores”), que ocupam o lugar destinado aos livros. A catalogação desse conjunto exótico exprime a curiosidade e o sarcasmo de Sérgio diante da abundância heteróclita e inesperada. Ivo (2013) mostrou como Pompeia era “afeito à exibição do catálogo das coisas” (IVO, 2013, p. 69). Dessa forma, *O Ateneu* aproxima-se, muitas vezes, de um inventário babélico.

Mas não são apenas as personagens e os objetos que passam pelo crivo enumerativo de Pompeia. Para esboçar as paisagens do livro, o romancista recorre a traços profundamente pictóricos, enumerando os detalhes que as compõem. Araripe Jr. (1978) percebeu esse movimento de forma precisa:

A natureza, n’*O Ateneu*, converte-se numa prosopopeia eterna; e Raul Pompeia vingava-se da sua insuficiência para exprimir a vida de conjunto, exagerando a impressão dos detalhes até ao ponto de confundi-la com a sutileza dos próprios sentimentos. (ARARIPE JR., 1978, p. 194)

A visualidade erigida pelos detalhes constitui, ao lado das ilustrações, uma das marcas do romance. O espaço revela-se compenetrado pelas impressões de Sérgio. É o caso da vista do edifício do colégio:

O Ateneu, quarenta janelas, resplendentes do gás interior, dava-se ares de encantamento com a iluminação de fora. Erigia-se na escuridão da

⁶Ladislaus Netos (1838 - 1894) foi um botânico brasileiro, diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Raul Pompeia o insere na descrição como símbolo máximo dos colecionadores.

noite como imensa muralha de coral flamante, como um cenário animado de safira com horripilações errantes de sombra, como um castelo fantasma batido de luar verde emprestado à selva intensa dos romances cavalheirescos, despertando um momento da legenda morta para uma entrevista de espectros e recordações. (p. 54)

O *Ateneu* desdobra-se, então, numa série comparativa de cenários frementes e insólitos: “muralha de coral flamante”, “cenário animado de safira” e “castelo fantasma”. Pompeia rende-se à reiteração imagética para transpor nas páginas do romance todos os arrepios de Sérgio diante do enigmático edifício. A série, em síntese, torna-se um quadro apoteótico dessas palpitações.

Os quadros de cenários, internos e externos ao colégio, compostos através de listas que ora privilegiam, ora ocultam detalhes, traduzem o ímpeto de Sérgio em tatear incisivamente o mundo ao qual é apresentado. Além disso, essa curiosidade manifesta-se também como investigação microscópica. Sérgio e Pompeia, como anatomistas, dissecam o microcosmo do colégio, fazendo irromper pelas páginas as palavras, os órgãos, os fluidos e outros elementos do romance.

O ANATOMISTA

Em *O Ateneu* somos levados às vísceras das palavras. No terceiro capítulo, onde acontece o episódio revoltado da natação, Sérgio mergulha incisivamente nas disciplinas do colégio. Durante seu estudo de *Os Lusíadas*, junto a Sanches — que o guia “ao canto nono, como a uma rua suspeita” (p. 93), Sérgio expõe sua relação com a matéria verbal da epopeia:

Tomava cada período, cada oração, altamente com o ademã sisudo do anatomista: sujeito, verbo, complementos, orações subordinadas; depois o significado, zás! um corte de escalpelo, e a frase rolava morta, repugnante, desentranhando-se em podridões infectas. (p. 93)

Sua descrição do estudo de *Os Lusíadas* revela um vínculo com a linguagem sibilina (IVO, 2013, p. 46) empregada por Pompeia no romance. Ao lado da sátira, do desmoronamento, da corrosão, Pompeia opera meticulosamente o texto, extraindo uma polissemia transbordante. Nas palavras de Araripe Jr (1978),

graças a esse antropomorfismo gramatical, a essa contínua revivescência da frase, em que até insignificantíssimas partículas tomam proporções altamente teatrais, os vocábulos erigem-se em personagens,

que falam e inflexionam o pensamento, repercutindo a sensação secreta, que constitui a dinâmica do livro. (ARARIPE JR., 1978, p. 193)

Nessa vivissecção dos vocábulos, as listas possuem um papel decisivo. Elas trazem à tona a relação experimental de Sérgio — e Pompeia — com a linguagem, a policromia verbal que reveste a epiderme do romance (ARARIPE JR., 1978, p. 195). Não obstante, para Sérgio, “O dicionário é um universo” (p. 93).

O *Ateneu* converte-se, então, em um laboratório investigativo da linguagem, onde Sérgio realiza a “circunspecção magistral do *Léxicon*” (p. 94). É notável a escolha de Pompeia em “*Léxicon*” ao invés de “*léxico*”, com inicial maiúscula e o uso no modo mais arcaico com “n”. Desse modo, o substantivo parece figurar como mais um personagem da trama, como se fosse um corpo a ser dissecado.

O interesse de Sérgio pelo corpo das palavras se estende ao corpo humano. Não é incomum o surgimento de episódios envolvendo o fascínio e o dilaceramento do corpo — dos exercícios físicos, como a natação e a ginástica, às malícias promovidas pelos colegas, como o episódio de vingança de Franco, que, após descobrir a morte da irmã por carta, decide se vingar de todos colocando cacos de vidros no reservatório de onde é fornecida a água para os banhos.

Em certo momento do quinto capítulo, o protagonista fica empolgado com a possibilidade de observar um cadáver de perto, “despido dos artifícios de armação e religiosidade” (p. 137). A observação é proporcionada pelo assassinato de um dos empregados do *Ateneu*. Contudo, antes da revelação do cadáver, Pompeia elenca uma série de objetos do colégio que figuram como imagens grotescas do corpo e suscitam o interesse de Sérgio pela morte:

As cartas iconográficas de parede [...] com as estampas teóricas de cérebros a descoberto, globos oculares exorbitantes, ventre golpeados em abas, mostrando vísceras, figuras humanas de pé [...] Nos grandes armários havia melhor: peças anatômicas de massa, sangrando verniz vermelho [...] corações enormes, latejantes (p. 137)

O excerto denota um movimento que percorre o romance: a condensação dos acontecimentos em representações miniaturizadas e a materialização dessas representações na vida do personagem. Bosi (1988) analisou o episódio de forma decisiva ao comentar a dinâmica do olhar:

A experiência-limite do olhar que a o mesmo tempo reifica e anula, é o próprio Sérgio quem a faz quando cumpre o seu desejo de ver um

cadáver de perto. A narração é a de um *voyeur* cruíssimo e não por acaso segue-se ao elenco dos materiais que enchiam o laboratório do Ateneu para o ensino visual de anatomia. O que fazem as técnicas de vivisseção, introduzidas nas escolas médicas àquela altura, se não operar com o vivo como se fosse morto? E o que deseja o menino se não, confessadamente, ver “a morte ao vivo”? O homem tornado absolutamente coisa, eis o objeto da curiosidade do experimentador e do aluno perverso. (BOSI, 1988, p. 45)

Tanto para transformar os seres em coisas e posteriormente dissecá-los, quanto para operar a tessitura verbal da obra, Pompeia confere às listas um lugar privilegiado. Nessa atividade anatômica, elas estendem os corpos, os objetos, os acontecimentos pelas páginas de *O Ateneu*. São como esqueletos, compostos de palavras, neste “romance pedagógico, ou de terror”, em que “cada momento narrado esconde um risco iminente ou recorrente” (BOSI, 1988, p. 37).

Dois episódios relacionados a Aristarco, o diretor do colégio, indicam essa transformação dos seres em coisas. O primeiro é relacionado ao concurso de desenhos promovido pelo próprio. Nele, Aristarco pede aos alunos que o desenhem. Os desenhos, por fim, irão compor uma das exposições artísticas que ocorrem anualmente no colégio. Além do desenho absurdo e cômico de Aristarco feito por Sérgio: uma cabra, o recurso da lista é empregado mais uma vez para dar conta desse carnaval de imagens pictóricas.

Bosi (1988) notou nesse movimento um ataque de Sérgio a pedagogia farsesca do Ateneu (BOSI, 1988, p. 40), assim, a duplicação caricata, principalmente de Aristarco, faz com que sejam deflagradas as incongruências entre a propaganda promovida pelo pedagogo e a realidade daquele ambiente.

No penúltimo capítulo, o episódio envolvendo o lançamento do busto de Aristarco durante uma das cerimônias festivas do colégio desvela mais uma vez esse processo de petrificação do corpo em objetos. No entanto, após o “gozo da metamorfose” (p. 267), a estátua rouba a sua glória e torna-se o centro das atenções. Instaura-se, portanto, uma disputa entre o ser, de carne e osso, e os seus duplos. A dinâmica de transmutação dos seres e dos acontecimentos em coisas inanimadas, e como essas coisas acabam por tomar vida própria, é recorrente ao longo do romance. Desse modo, as listas participam da dinâmica metamórfica, seja pela concretude dos vocábulos que coloca em série, seja pela criação de quadros vivos a partir da enumeração dos detalhes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Frustrada a tentativa de formação, o Ateneu termina em escombros. No capítulo final, após o edifício do colégio ser consumido pelo fogo, mais uma lista é elaborada. Trata-se, agora, de um inventário das ruínas:

em roda amontoavam-se figuras torradas de geometria, aparelhos de cosmografia partidos, enormes cartas murais em tiras, queimadas, enxovalhadas, vísceras dispersas das lições de autonomia, gravuras quebradas da história santa em quadros, cronologias da história pátria, ilustrações zoológicas, preceitos morais pelo ladrilho, como ensinamentos perdidos, esferas terrestres contundidas, esferas celestes rachadas; borra, chamosco por cima de tudo: despojos negros da vida, da história, da crença tradicional, da vegetação de outro tempo, lascas de continentes calcinados, planetas exorbitados de uma astronomia morta, sóis de ouro destronados e incinerados... (p. 286)

Como um sismógrafo, as listas medem os abalos sísmicos daquele pequeno mundo, que prenunciam o fim ruinoso da obra. Nessa derradeira lista, vislumbramos o seu uso expressivo na economia interna do romance. Eco (2010) apontou para um tipo que “nasce da voracidade e do *tópos* da inefabilidade [...] por puro amor da lista” (ECO, 2010, p. 82), tratam-se de listas que buscam abarcar uma infinidade de coisas, mesmo sabendo que são incapazes de fechar o conjunto final. O inventário das ruínas do Ateneu é um exemplo disso. Ao elencar uma grande quantidade de objetos que compunham o colégio, Pompeia não pretende nos apresentar o conjunto completo — vide as reticências ao fim do parágrafo, o que o romancista busca, em suma, é “um estado emocional; *um infinito potencia*” (ECO, 2010, p. 15).

Acompanhando o desenvolvimento de Sérgio desde o abandono do “poema dos cuidados maternos” (p. 41), as listas não se restringem a uma única função, participando, de tal modo: da sátira retórica, da deformação fisionômica, da investigação verbal. Todas, no entanto, se conectam à unidade do romance pela relação com os estados de consciência do protagonista. Para Araripe Jr. (1978), Pompeia é “concreto por partes” e “seu espírito torna-se abstrato apenas quando das imagens particulares ele procura remontar-se às gerais, aos grupos, às coleções, ao todo” (ARARIPE JR., 1978, p. 163). Assim, as listas sedimentam uma poética na sua obra. Dando forma às súbitas mudanças do caráter de Sérgio, elas, mesmo quando apontam para o infinito das coisas, funcionam como a argamassa que conecta os blocos desse edifício labiríntico chamado *Ateneu*.

REFERÊNCIAS:

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Araripe Júnior**: teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

BRANDÃO, Roberto de Oliveira. O Ateneu e a retórica. **Revista de Males**, Campinas, SP, v. 15, n. 1, p. 47-60, dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635926>. Acesso em: 25 set. 2025.

BOSI, Alfredo. O Ateneu, opacidade e destruição. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Ática, 1988. p. 33-57.

ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Rio de Janeiro: Record, 2010.

IVO, Lêdo. **O universo poético de Raul Pompeia**. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

POMPEIA, Raul. **O Ateneu**: crônica de saudades. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

A APLICAÇÃO DAS GÍRIAS CARIOCAS NAS REDES SOCIAIS

Pamela Moraes Nicolau Machado

Letras - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

RESUMO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre a construção da linguagem cotidiana carioca, tendo como foco principal o uso das gírias no discurso veiculado pelos meios de comunicação da Prefeitura do Rio de Janeiro. A partir de uma análise sociolinguística e ideológica, busca-se compreender como as gírias, enquanto elementos da fala e cultura popular, são utilizadas para criar uma comunicação mais social, eficiente e próxima da população, especialmente em contextos informais e descontraídos nas redes sociais. Os filósofos e linguistas Bakhtin e Saussure nos levam à reflexão sobre o papel da língua e da linguagem nesse processo de compreensão do contexto linguístico e ideológico no uso das gírias cariocas.

PALAVRAS-CHAVE: Gírias; Linguística; Linguagem;

A construção da linguagem é compreendida diante da veiculação midiática das gírias enquanto uma disputa social e ideológica. Conforme os pensadores da linguística e filosofia da linguagem Mikhail Bakhtin e Ferdinand Saussure, podemos observar que, de diferentes maneiras, a linguagem pode ser concebida não apenas como um sistema formal de signos, mas enquanto um fenômeno social, ideológico e histórico. Podemos refletir, a partir da contribuição de Roman Jakobson no prefácio à obra de Bakhtin (2006)¹, sobre como a interação dialógica e ideológica se faz presente na linguagem, considerando que toda enunciação é marcada por um contexto social específico:

Segundo Bakhtin, na estrutura da linguagem, todas as noções substantiais formam um sistema inabalável, constituído de pares indissolúveis e solidários: o reconhecimento e a compreensão, a cognição e a troca, o diálogo e o monólogo — sejam eles enunciados ou internos, a interlocução — entre o destinador e o destinatário, todo signo provido de significação e toda significação associada ao signo, a identidade e a variabilidade, o universal e o particular, o social e o individual, a coesão e a divisibilidade, a enunciação e o enunciado. (Jakobson, 2009, p.2)

Para Bakhtin (2009), a linguagem é um processo vivo, marcado por trocas e negociações de sentido que se estabelecem em situações concretas de comunicação. Através desses apontamentos, podemos compreender que as gírias cariocas podem ser vistas como parte de um sistema linguístico dinâmico, em constante transformação, que reflete e constrói com a realidade social dos cariocas.

¹ BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Hucitec, 2009.

positiva ou questionamento do que é falado ou ouvido”), sugere uma comunicação mais próxima da fala e menos institucionalizada, que utiliza da linguagem cotidiana como uma forma de engajamento social. Esse uso da linguagem popular nas redes sociais — como no exemplo do Instagram —, também atende à necessidade de comunicar-se com públicos de diferentes idades e contextos sociais, criando um ambiente de interação mais descontraído e inclusivo.

O “jeito de falar” do carioca, então, se torna um meio para estabelecer uma conexão mais forte, sugerindo que a Prefeitura está atenta às demandas e às peculiaridades do cotidiano da cidade. Dos pontos turísticos da Zona Sul à Zona Oeste, a busca por aproximação à comunicação dos cariocas também passa pela relação com influenciadores locais e sua presença nos territórios, como na divulgação de parques, eventos e transportes públicos.

No entanto, o emprego das gírias cariocas como forma de se aproximar da população nos mostra que a Prefeitura também participa de um processo ideológico mais amplo. Segundo Bakhtin (2009), a linguagem é sempre atravessada por ideologias que moldam a maneira como os indivíduos se expressam e se relacionam com o mundo. As gírias, portanto, não são apenas formas de expressão linguística, mas também veículos para ideologias e representações sociais que transitam entre grupos sociais específicos, como jovens, comunidades e classes populares.

A ideologia está presente nas escolhas linguísticas feitas pela Prefeitura, uma vez que, ao optar por um discurso informal e popular, ela sinaliza uma visão de mundo que valoriza a cultura local, a informalidade e a proximidade com a população carioca — mesmo que esse não seja o seu projeto político institucionalizado.

Essa escolha também pode ser interpretada como uma forma de adaptação às mudanças na forma de comunicação social, especialmente nas plataformas digitais, onde a informalidade muitas vezes é mais valorizada do que a norma institucional. Cabe à população refletir sobre o processo de manipulação das redes sociais, e o uso das gírias cariocas como um objeto de aproximação à fala é um passo fundamental.

Embora em uma concepção tradicional as gírias possam ser vistas como uma transgressão das normas linguísticas formais, elas fazem parte da dinâmica cotidiana da cidade, refletindo suas particularidades culturais e sociais. O uso dessas expressões no discurso público não apenas valida essa variação linguística, mas também questiona as barreiras entre o que é considerado “correto” ou “incorreto” na linguagem.

Isto posto, a aplicação das gírias cariocas pela Prefeitura do Rio de Janeiro nos veículos midiáticos não é apenas uma escolha estilística, mas uma estratégia de comunicação que busca aproximar o poder público da população. A análise das gírias cariocas com base nas teorias sociolinguísticas apresentadas revela como a linguagem,

enquanto um fenômeno social e ideológico, é uma ferramenta fundamental de fortalecimento da relação entre os cariocas e as instituições públicas do município.

REFERÊNCIAS:

BAKHTIN, M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 2009.

BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso.** In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.261-306.

CALVET, J. L. **A luta por uma concepção social da língua.** In_ CALVET, L. J. **Sociolinguística, uma introdução crítica.** São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral.** 22 ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

DO URANIANO AO LGBTQQIP2SAA: DESAFIOS DA NOMEAÇÃO IDENTITÁRIA¹

Alexandre de Freitas (Coletivo LGBTHEUSA)

Estudos de Mídia - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)

RESUMO: O artigo analisa a evolução histórica das terminologias ligadas à diversidade sexual e de gênero, desde o “uranismo” de Karl Heinrich Ulrichs até o acrônimo LGBT e variações. Procura demonstrar como esses termos refletem disputas por reconhecimento, identidade e inclusão, revelando tensões entre essencialismo e perspectivas pós-estruturalistas. Destaca-se que a linguagem não apenas nomeia, mas constitui sujeitos e produz exclusões, sendo, portanto, central na luta por direitos e justiça social.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero, sexualidade, identidade

O termo “uranista” (ULRICHS, 1867), cunhado por Karl Heinrich Ulrichs¹ foi derivado de um mito grego da deusa Afrodite Urânia, que teria nascido após Zeus cortar os testículos de Urano. Ele sentiu afinidade com essa narrativa por entender que Afrodite Urânia não era fruto de uma relação *dioniana* (heterossexual), o que simbolizava a singularidade das experiências de orientações sexuais não-hegemônicas.

A concepção terminológica de Ulrichs delineia uma cisão essencialista entre corpo e alma: *anima muliebris virili corpore inclusa*. O homem uranista seria aquele que possui um corpo masculino, porém uma “alma feminina”. Essa formulação antecipa, ainda que de maneira rudimentar, discussões posteriores sobre gênero e sexualidade.

No final do século XIX não havia distinção e, como consequência, o termo “sexualmente invertido” (ELLIS, 1897) era utilizado para abranger ambos os fenômenos. A noção de “inversão sexual” não apenas descreve uma diferença percebida, mas a fabrica discursivamente, produzindo sujeitos dentro de uma lógica normativa (FOUCAULT, 1976).

A terceira onda do feminismo, influenciada por Simone de Beauvoir — “não se nasce mulher, torna-se” (BEAUVOIR, 1949, p. 283) — rompe com a ideia de um núcleo de gênero estável, ao propor o gênero enquanto prática performativa (BUTLER, 1990).

Sob essa luz, tanto a noção de “uranismo” quanto a de “inversão sexual” podem ser lidas como tentativas de neologizar a dissidência de gênero e sexualidade em moldes ainda rudimentares. A análise histórica já revela os limites e fissuras dessas categorias.

¹Jurista, considerado o primeiro militante em defesa dos direitos homossexuais do mundo ocidental. Ele defendeu, ainda no século XIX, a inaplicabilidade de leis contra homossexuais na Alemanha.

Sunt mihi barba maris, artus, corpusque virile; Sua inclusa quidem:
sed sum maneoque puella.² (ULRICHS, 1863)

Ainda no século XIX, o termo “homossexual” foi cunhado pelo médico húngaro Karoly Maria Benkert, sob o pseudônimo K. M. Kertbeny, em correspondência endereçada a Ulrichs (KERTBENY, 1868). Seu uso só viria a se popularizar no início do século XX, sendo a carta original disponibilizada ao público apenas em 1987, por meio de fac-símile na revista *Capri: Zeitschrift für schwule Geschichte*.

O termo “homófilo” foi originalmente cunhado pelo psicanalista e astrólogo alemão Karl-Günther Heimsoth, na tese *Hetero- und Homophilie* de 1924, para enfatizar o amor (*philia*) em vez do sexo. Todavia, só se consolidou no período pós-Segunda Guerra Mundial, quando organizações de vários países passaram a adotá-lo para identificar as mobilizações em prol dos direitos civis, vindo a sofrer estigmatização *a posteriori*.

Na mesma toada deste pensamento, destaca-se o trabalho de Maria Berenice Dias, responsável pelo desenvolvimento e popularização do termo “homoafetividade” (DIAS, 2000). A intenção foi enfatizar o aspecto afetivo, e não apenas o sexual, das relações entre pessoas do mesmo sexo (DIAS, 2023).

Na década de 1960 o termo “gay”³ (do francês *gai*) emergiu entre a geração vinculada ao movimento de Stonewall, uma vez que os ativistas buscavam se distanciar de termos médicos ou pejorados. “Gay” passou a ser utilizado de forma abrangente mesmo após o surgimento de novos vocábulos. Até a década de 1990, ainda era empregado para designar a comunidade.

Com os debates impulsionados pela terceira onda do feminismo, as mulheres lésbicas passaram a articular como suas experiências divergiam tanto das vivências de mulheres heterossexuais quanto dos homens gays. Esse avanço se tornou possível, em grande parte, pela introdução do conceito de interseccionalidade (CRENSHAW, 1989), que evidenciou como formas distintas de opressão — como racismo, sexismo e classismo — não operam de maneira isolada, mas se entrecruzam, produzindo experiências específicas de marginalização.

Assim surge o termo “lésbica”, inspirado na ilha grega de Lesbos, associada à poetisa Safo, cujos poemas sobreviventes descrevem o amor erótico e a atração

²“Tenho barba de homem, membros e corpo viril; Minha parte feminina, de fato, está confinada, mas continuo sendo e serei para sempre uma donzela.” (tradução livre)

³Trata-se do primeiro termo amplamente adotado pela comunidade que passou por uma significativa mudança semântica. Sua origem e evolução semântica constituem objeto de discussão no meio acadêmico (WILLIAMS, 2019).

entre mulheres. A aceitação do termo reflete um processo de resgate cultural e político, em que a memória de Safo e sua obra passaram a simbolizar resistência e reconhecimento.

O surgimento do léxico transgênero foi proposto pelo psiquiatra John F. Oliven (OLIVEN, 1965). Posteriormente, o termo foi ressignificado e popularizado pela revista norte-americana *Transvestia*, criado com o intuito de formar uma coalizão de indivíduos que desafiavam as categorias e expectativas tradicionais de gênero. Destaca-se que, entre os termos em uso relacionados à diversidade de gênero e sexualidade, um dos poucos que ainda mantém uma conotação médica.

O termo *uranodioniano*, de Karl Heinrich Ulrichs, refere-se ao indivíduo que “deseja ambos os sexos”. O vocábulo “bissexual” (KRAFFT-EBING, 1886), por sua vez, passou por transformações de significados através dos anos. Quando foi cunhado por Richard von Krafft-Ebing, denotava a atração sexual, mas também um conceito biológico ligado à presença de características sexuais masculinas e femininas em um mesmo indivíduo. As ideias se dividiam entre “bissexualidade psíquica” e “biologia sexual ambígua”.

Com a fundação do Instituto de Sexualidade em Berlim e estudos posteriores, Magnus Hirschfeld defende a separação entre orientação sexual e expressão de gênero (HIRSCHFELD, 1910), ainda que se utilizando de outros termos que não foram absorvidos pela comunidade. O termo “intersexual” é formulado pelo médico Herbert E. M. Engel na obra *Intersexuality and the Middle Sex* (1963).

Durante os preparativos do Festival Mix Brasil, em 1994, Suzy Capó e André Fischer criaram e difundiram o acrônimo GLS (Gays, Lésbicas e Simpatizantes), com finalidade mercadológica e apelo à aceitação pública. Com o fortalecimento dos movimentos bissexuais, transgêneros e *queer* ao longo da década de 1990, o termo GLS foi progressivamente substituído por LGBT, considerado mais abrangente. O acrônimo é uma coalizão intencional de identidades distintas, o que o torna alvo constante de debates sobre inclusão, legibilidade e representatividade.

Ao se observar a diversidade interna, há indivíduos transviados que não se enquadram nos termos consagrados pelo acrônimo mais amplamente difundido. Muitos desses sujeitos, em especial os não-binários, vivenciam uma dupla exclusão: por um lado, são marginalizados pela sociedade, por outro, não se veem plenamente representados dentro da própria comunidade.

Dessa forma, os debates tangenciam à lógica foucaultiana de que a classificação contida na tecnologia de poder, pois moldam a percepção de realidade, bem como da própria identidade (HALL, 2016); produzem regimes de verdade e moldam sujeitos sociais (FOUCAULT, 1971), o que fortalece a separação.

A constante fragmentação em categorias específicas de reconhecimento (RAUCH, 2018), ao invés de promover uma igualdade substantiva, gera a impressão de “direitos especiais”, dificultando a integração discursiva na esfera pública.

Embora versões expandidas da sigla, como LGBTQQIP2SAA, busquem representar de forma ampla as diversas identidades de gênero e sexualidade, sua complexidade dificulta a memorização e o uso cotidiano, comprometendo a eficácia na promoção de aderência e conscientização.

Representar não é mero reflexo da realidade, mas um processo ativo de construção de sentidos culturalmente significativos. É necessário que os significados circulem culturalmente (HALL, 2016). O acrônimo, por si, funciona como um sistema de representação coletiva: se mal articulado, pode produzir invisibilidades na esfera pública.

Entende-se que a emergência dessas categorias está inserida em um regime de saber-poder que, ao classificar e nomear os sujeitos sexuais, simultaneamente os constitui (FOUCAULT, 1976).

É fato que a terminologia em torno do gênero e da sexualidade sofreu diversas alterações conforme a situação político-histórica. Como tal, a inovação da linguagem é parte integrante dos direitos civis e da justiça social: o termo “homoafetividade”, por exemplo, teve inegável importância durante a luta pela união estável e casamento entre pessoas do mesmo sexo (DIAS, 2006).⁴

Alega-se que a adoção de um termo que una a comunidade exclusivamente, a partir da opressão compartilhada, pode resultar na predominância da hegemonia dos gays dentro do coletivo. Observando o histórico do acrônimo, especialmente desde que a letra “L” passou a preceder o “G”, não se evidencia um protagonismo ampliado da comunidade lésbica no âmbito coletivo, tampouco um desconforto significativo por parte dos homens.

A relação de equivalência não pode manifestar-se apenas pela substituíbilidade casual de seus termos; ela deve gerar um equivalente geral em que a própria relação se cristalize simbolicamente. (LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal, p. 64, 2001)

Em 2020, o *Log Cabin Republicans*, maior organização LGBTQ republicana, aprovou a candidatura de Donald Trump, apesar das políticas que atacavam os

⁴“Fazer analogia com o Direito das Famílias que se justifica pela afetividade, significa reconhecer a semelhança entre as relações familiares e as homossexuais. Assim, passou a Justiça a emprestar relevância ao afeto, o elegendo como elemento de identificação para reconhecer a natureza familiar das uniões homoafetivas.”. (DIAS, 2006)

direitos trans. Reforça-se que a presidente da organização era uma mulher lésbica, que renunciou ao cargo após o apoio. Isso evidencia que, mesmo com diversidade interna, persiste a indiferença em relação ao incômodo que o acrônimo poderia causar dentro da comunidade.

Observa-se que há uma percepção na comunidade de que essas mudanças de ordem, de certa forma, alterariam a hierarquia cultural. Reparar essa injustiça não é apenas dar voz ou celebrar simbolicamente outras identidades, mas incluí-las formalmente como membros plenos. Trata-se de:

[...] abarcar não só as reformas que visam revalorizar as identidades desrespeitadas e os produtos culturais de grupos discriminados, mas também os esforços de reconhecimento e valorização da diversidade, por um lado, e, por outro, os esforços de transformação da ordem simbólica e de desconstrução dos termos que estão subjacentes às diferenciações de estatuto existentes, de forma a mudar a identidade social de todos. (FRASER, 2002).

Deve-se destacar que a organização dos termos em um acrônimo não deve ser interpretada como indicativa de hierarquia interna. A real influência do acrônimo reside na capacidade de representar a comunidade para o mundo exterior — seja como uma entidade fragmentada por facções, seja como uma comunidade coesa.

Deste modo, os conflitos internos devem ser resolvidos entre os próprios ativistas, e não transferidos para a esfera da sigla, pois tal procedimento apenas acentua divisões internas, fragilizando a comunidade e a tornando suscetível a ataques externos, independentemente da legitimidade das reivindicações. Em outras palavras, quanto mais taxas de exclusão interna acumulam, mais precária se torna a construção de unidade do agrupamento (LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal, 2001). Requer-se, portanto, uma construção hegemônica que, em determinadas circunstâncias, possa ser a condição para a consolidação da luta.

A ideia de comunidade expressa um anseio por plenitude social, simetria, segurança e uma identidade sólida que se objetiva ao ser afirmada de forma inequívoca pelos outros. Trata-se de um sonho compreensível, mas ainda assim um sonho e um sonho com sérias consequências políticas (tradução livre) (YOUNG, Iris Marion, p. 241, 1990).

No curso dessas discussões foram apresentadas diversas alternativas ao acrônimo, incluindo termos como Q (RAUCH, 2018)⁵, SAGA (Sexualidade e Aceitação de

⁵Proposto por Jonathan Rauch, ele entende que o termo engloba todas as pessoas e não significa necessariamente 'queer', ficando a cargo do indivíduo interpretar.

Gênero)⁶, GDS (Gênero e Sexualidade Diversificada)⁷, *MOGAI (Marginalized Orientations or Gender Alignments and Intersex)*⁸, *Queer*⁹, Transviado¹⁰ e MSG (Minorias Sexuais e de Gênero)¹¹.

Por fim, cabe destacar que a identidade “LGBT” não deve ser entendida como uma categoria essencialista. A abolição do uso acronímico pode representar um reconhecimento legítimo das uniões dentro do coletivo. A luta histórica da comunidade é pelo direito à identidade e a existência plena. Portanto, este debate representa um passo decisivo na construção de uma identidade coletiva sólida, que requer, sobretudo, ação efetiva.

REFERÊNCIAS:

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

CRENSHAW, Kimberlé. **Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics**. University of Chicago Legal Forum, v. 1989, n. 1, p. 139–167, 1989. Disponível

⁶Proposto em 2016, que justifica o uso com: “1. É fácil dizer, 2. Inclui a todos sem 3 bilhões de caracteres do acrônimo, 3. SAGA significa “uma longa história de realização heroica que descreve bem o movimento”.

⁷Utilizado em alguns artigos acadêmicos no Reino Unido e aderidos por algumas ONGs, desde o começo dos anos 2000.

⁸Proposto nos anos 2010, há diversos críticos, seja por invocar sentimentos de alguns ativistas contra os direitos gays que procuram chamar os seus desejos de “não-naturais”, bem como por ativistas que invalidam identidades não-binárias.

⁹Surgiu no século XIX como um insulto para pessoas com expressões de gênero não normativas e relações homossexuais. Na Parada Gay de Nova York de 1990, numa ação do ACT UP, o Queer Nation lançou um manifesto com o propósito de ressignificá-lo como símbolo de resistência, mas ainda gera desconforto para muitos pela carga pejorativa histórica. Atualmente, ‘queer’ vem sendo reapropriado para incluir pessoas que questionam sua orientação sexual ou identidade de gênero, tornando-se um conceito mais inclusivo e abrangente. No Brasil, o termo enfrenta resistência por ser visto como excessivamente acadêmico.

¹⁰Muito utilizado nos anos 1960 para designar jovens rebeldes e, por vezes, de forma pejorativa para pessoas trans. Atualmente, a comunidade LGBTQ+ tem ressignificado essa palavra como uma afirmação de identidade e orientação que desafiam as normas sociais. Seu equivalente em espanhol, *transmaricabollo*, também vem sendo reivindicado por grupos hispânicos como símbolo de resistência. É muito aplicado nos estudos acadêmicos de Berenice Bento.

¹¹A proposta do termo surgiu na década de 1960, atribuída ao médico sueco Lars Ullerstam, sendo concebido como um conceito análogo ao de minoria étnica. Contudo, seu uso ganhou maior relevância na comunidade apenas recentemente. Os críticos apontam que o termo é excessivamente inclusivo, abrangendo grupos como fetichistas e swingers, e destacam que, na época da criação, também englobava pedófilos e outros crimes sexuais.

vel em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>. Acesso em: 13 jun. 2025.

DIAS, Maria Berenice. **Politicamente correto**. 5 ago. 2004. Disponível em: <https://berenedias.com.br/politicamente-correto/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

DIAS, Maria Berenice. **União homossexual: o preconceito e a justiça**. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2000.

DIAS, Maria Berenice; ARRUDA, Marília Lopes. **Unões homoafetivas**. 11 abr. 2006. Disponível em: <https://berenedias.com.br/unioes-homoafetivas/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

ELLIS, Havelock. **Sexual inversion**. Londres: Wilson & Macmillan, 1897. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/ebooks/13611>. Acesso em: 13 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso (L'Ordre du discours: leçon inaugurale ao Collège de France, pronunciada em 2 dez. 1970)**. Tradução de Edmundo Cordeiro com colaboração de António Bento. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1976.

FRASER, Nancy. **A justiça social na globalização: redistribuição, reconhecimento e participação**. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n. 63, p. 7–20, out. 2002.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Org. e revisão técnica: Arthur Ituassu. Tradução: Daniel Miranda; William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Apicuri, 2016.

HIRSCHFELD, Magnus. **Die Transvestiten: Sexology and Pivotal Moments in Trans History**. 2016. Disponível em: <https://www.digitaltransgenderarchive.net/news/2016-08-die-transvestiten-sexology-and-pivotal-moments-in-trans-history>. Acesso em: 13 jun. 2025.

KERTBENY, K. M. **Carta a Ulrichs sobre o uso do termo “homossexual” [carta manuscrita]**. 1869. Publicada postumamente.

KRAFFT-EBING, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. [S.l.]: Amazon Digital Services LLC, 2017. Acesso em: 14 jun. 2025.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. 2. ed. London: Verso, 2001.

LOG CABIN REPUBLICANS. *Log Cabin Republicans endorses President Trump for reelection in 2020*. *Log Cabin Republicans*, 16 ago. 2019. Disponível em: www.logcabin.org/trump-endorsement/. Acesso em: 14 jun. 2025.

OLIVEN, John F. *Sexual Hygiene and Pathology*. *The Yale Journal of Biology and Medicine*, [S.l.], v. 37, n. 5, p. 291–297, 1965. Disponível em: <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC2604758/>. Acesso em: 13 jun. 2025.

PAULA, Ana Amélia Oliveira Reis de; VIEIRA, Márcia Maria Rosa. **Intersexualidade: aspectos bioéticos e sociais**. *Bioethics Online*, [S.l.], v. 10, n. 2, p. 226-237, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bioet/a/JcmwxdRL69L4h4jMRMB5Ybc/?format=pdf&lang=en>. Acesso em: 14 jun. 2025.

RAUCH, Jonathan. *LGBTQ? Enough already*. Call me Q. Disponível em: https://www.jonathanrauch.com/jrauch_articles/lgbtq-enough-already-call-me-q-1/. Acesso em: 14 jun. 2025.

ULRICHS, K. H. *Forschungen über das Räthsel der mann männlichen Liebe* [Pesquisas sobre o enigma do amor entre homens]. 1867. Disponível em: <https://www.projekt-gutenberg.org/ulrichs/mannmae1/mannmae1.html>. Acesso em: 13 jun. 2025.

WILLIAMS, N. David. *The origin of the word 'Gay' in its homosexual context*. Queer Kentucky. 15 ago. 2019. Disponível em: <https://queerkentucky.com/the-origin-of-the-word-gay-in-its-homosexual-context/>. Acesso em: 14 jun. 2025.

YOUNG, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

“UMA DEUSA, UMA LOUCA, UMA FEITICEIRA”: A LIBERDADE FEMININA ATRAVÉS DOS ARQUÉTIPOS DAS DEUSAS VIRGENS

Gabriela Natarelli Santos

Letras — Língua Portuguesa e Literaturas (Bacharelado) pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

RESUMO: Este artigo analisa a representação das deusas virgens da mitologia grega, como arquétipos que influenciam a psique feminina e desafiam os papéis sociais historicamente atribuídos às mulheres. A partir da teoria junguiana sobre os arquétipos, discute-se como essas imagens simbólicas foram apropriadas pelo patriarcado para legitimar padrões de comportamento e controle social, mas também como permanecem como metáforas de independência e autossuficiência. O estudo evidencia a permanência dessas figuras míticas no inconsciente coletivo, destacando seu papel na construção de novas formas de subjetividade feminina. Ao revisitar mitos e práticas religiosas da Antiguidade, reflete-se sobre os mecanismos de dominação cultural e sobre a possibilidade de integração criativa dos diversos arquétipos no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Arquétipos; Mitologia Grega; Feminino; Deusas Virgens; Jung.

*“Triste, louca ou má, será qualificada ela quem recusar seguir receita tal,
a receita cultural do marido, da família, cuida, cuida da rotina.*

*Só mesmo rejeita, bem conhecida receita, quem, não sem dores, aceita que tudo deve mudar”
(Francisco, el Hombre, 2016)*

INTRODUÇÃO

A palavra mitologia vem da junção do grego “mythos”, que significa relato, narração ou fábula, e “logos”, que significa palavra, ciência. Assim, mitologia designa o estudo do conjunto de narrativas, lendas e mitos das tradições culturais pelas quais os povos definiam e reconheciam seus deuses e heróis. As narrativas míticas não são, portanto, uma mera ficção fruto da imaginação, elas possuem um caráter social desde a sua origem, devendo ser compreendidas através do contexto geral e cultural em que foram criadas.

Os mitos gregos e romanos, assim como os contos de fada, permanecem correntes e relevantes porque há uma ressonância de verdade neles a respeito de experiências humanas compartilhadas. Quando um mito é interpretado, intelectual ou intuitivamente, a imagem interior que ele é capaz de gerar na psique humana pode determinar comportamentos e respostas emocionais inconscientes sendo, pois, verdadeiras manifestações arquetípicas.

A teoria junguiana sugere que os mitos mais poderosos, que sobrevivem até hoje, foram originados na época anterior ao estabelecimento da civilização. Segundo Jung, os arquétipos fazem parte de um universo pouco definível, mas imprescindível para a compreensão do sujeito em seu todo. Partindo do pressuposto que o mundo é repleto de mitos, o mesmo símbolo pode ter várias conotações diferentes de acordo com cada indivíduo, inserido em uma determinada época e sociedade, resultando em diversos arquétipos.

Baseando-se nos estudos junguianos, pretendemos analisar como a representação das deusas — entendidas como expressões arquetípicas e metafóricas da psique feminina —, influenciam as mulheres enquanto indivíduos e se projetam nos papéis sociais a elas atribuídos. Tais arquétipos do mundo antigo, submersos no inconsciente coletivo, mesmo que invisíveis, são poderosos, e têm a capacidade de modelar e influenciar a personalidade, as percepções e os sentimentos de mulheres há milênios. Estas imagens arquetípicas também são apropriadas pelo patriarcado como ferramenta para definir papéis e controlar padrões comportamentais, emocionais e pensamentos femininos. A aceção do arquétipo com o que se identifica pode ser uma escolha individual ou uma imposição da sociedade em que vive, entretanto, estas metáforas míticas, invariavelmente, passam a compor a psique das mulheres reais, tenham elas consciência ou não, por isso é tão importante conhecer e se apropriar dos mecanismos por trás destas imagens.

ARQUÉTIPOS

Jung introduziu o conceito de arquétipo na psicologia. Ele os identificou como padrões de comportamento instintivo que estão contidos no inconsciente coletivo, ou seja, numa parte do inconsciente que não é individual, mas universal, com conteúdo e maneiras de comportamento que são mais ou menos os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Como padrões preexistentes, eles influenciam o modo como as pessoas se comportam.

Os arquétipos são elementos comuns, impulsos, conflitos, medos presentes na psique de todos os humanos. Por fazerem parte do inconsciente, os arquétipos não se manifestam facilmente à consciência, precisam que seu conteúdo se apresente disfarçado, como em sonhos, mitos e contos de fada. Para Jung:

há uma tendência compensatória em nossa psique inconsciente para produzir um símbolo do si-mesmo em seu significado cósmico. Estes esforços ocorrem nas formas arquetípicas do mito do herói, como podem ser facilmente observados em todo processo de individuação (JUNG, 2000, p. 172).

O arquétipo é ativado quando algo ocorre na vida do indivíduo, estabelecendo uma ligação entre o sujeito e aquela representação, sendo capaz de refletir diferentes aspectos da personalidade. Para Jung, os arquétipos são percebidos em comportamentos externos, especialmente aqueles que se aglomeram em torno de experiências básicas e universais da vida. Também se aderem à estrutura da própria psique humana e são observáveis na relação com a vida interior ou psíquica. Padrões arquetípicos

são dependentes da expressão individual e exercem uma fascinação reforçada pela expectativa tradicional ou cultural. Dar expressão arquetípica a alguma coisa pode ser interagir conscientemente com a imagem coletiva e histórica, pois as qualidades arquetípicas são encontradas em símbolos, o que explica sua utilidade e recorrência. Assim,

O arquétipo é a princípio muito menos um problema científico do que uma questão importantíssima da higiene anímica. Mesmo que nos faltassem todas as provas da existência dos arquétipos, e mesmo que todas as pessoas inteligentes nos provassem convincentemente de que os mesmos não podem existir, teríamos que inventá-los para impedir que os nossos valores mais elevados e naturais submergissem no inconsciente. Se estes valores caírem no inconsciente, toda a força elementar das vivências originárias desaparecerão com eles. (...) Quer o homem compreenda ou não o mundo dos arquétipos, deverá permanecer consciente do mesmo, pois nele o homem ainda é natureza e está conectado com suas raízes. Uma visão de mundo ou uma ordem social que cinde o homem das imagens primordiais da vida não só não constitui uma cultura, como se transforma cada vez mais numa prisão ou num curral. (JUNG, 2000, p. 102)

Podem-se compreender os deuses como metáforas de comportamentos arquetípicos, enquanto os mitos funcionam como narrativas que encenam tais padrões simbólicos (SAMUELS; SHORTER; PLAUT, 1988). Os arquétipos não podem completamente ser integrados nem esgotados, assim, a análise da vida implica uma conscientização crescente das dimensões arquetípicas da vida de uma pessoa:

Um arquétipo, por sua natureza, não é de modo algum um preconceito simplesmente irritante. Ele só o é quando não está em seu devido lugar. Pertence aos mais supremos valores da alma humana, tendo por isso povoado os Olimpos de todas as religiões. Descartá-lo como algo insignificante representa realmente uma perda. Trata-se muito mais, por conseguinte, de solucionar essas projeções, a fim de restituir os seus conteúdos àquele que os perdeu por tê-los projetado fora de si, espontaneamente. (JUNG, 2000, p. 94)

COMO UMA DEUSA

Segundo Jung, os arquétipos são capazes de moldar a existência. Analisando as antigas deusas gregas, podemos verificar, através delas, padrões interiores constantes na psique da mulher. As primeiras manifestações do divino feminino remontam as tradições agrárias do Neolítico na figura da “Mãe Terra”, a qual poderíamos caracterizar como uma deusa total, ou seja, conteria todas as energias das outras deusas.

Antes do aparecimento das religiões centradas na figura masculina, a cultura era matriarcal e venerava essa Grande Deusa.

À Deusa foram associadas ideias de virgindade, de fertilidade e de soberania sobre o céu, sobre a terra e sobre as águas. Senhora dos animais, das plantas e dos destinos, ela possuía o poder porque a vida e a morte estavam no seu ventre, num contínuo nascer, morrer e renascer. Virgem, impenetrável, simbolicamente completa, uma ditadora sexual, ela mantinha os homens — seus consortes — sob seu controle porque eles funcionavam apenas como agentes fertilizadores, o que declarava a nulidade masculina mediante a força do Feminino. A eterna virgindade significava que ela pertencia a si própria. Mesmo casada, a condição de virgem não se alterava, uma vez que seu esposo não a dominava. O fato de não pertencer a nenhum homem a tornava verdadeira para com seus próprios instintos, mantendo seu poder soberano, perene e reconhecido. (RIBEIRO, 2008, p. 203-204)

Sucessivas ondas de invasões dos indo-europeus, entre 4.500 e 2.400 a.C., iniciaram o destronamento da divindade feminina que não foi completamente suprimida, mas incorporadas nas religiões dos invasores que impuseram sua cultura patriarcal e sua religião aos povos conquistados (WOOLGER, 2007). Para Woolger (2007), a Grande Deusa foi desintegrada com o surgimento das religiões patriarcais, de modo que os atributos e símbolos que um dia foram investidos nela foram divididos entre muitas deusas, como as imagens simbólicas representadas pelas deusas gregas.

De acordo com Bolen (1990), os arquétipos femininos, presentes no inconsciente coletivo, são capazes de influenciar a mulher contemporânea em seu modo de ser e agir, tanto quanto influenciou as mulheres que cultuavam as deusas gregas. A autora dividiu esses arquétipos em três categorias principais. A primeira é a das deusas virgens: Ártemis/Diana (deusa da caça e da lua), Atenas/Minerva (deusa da sabedoria e das artes) e Héstia/Vesta (deusa da lareira e do templo), que representam a qualidade de independência e autossuficiência das mulheres. A segunda seriam as deusas vulneráveis: Hera/Juno (deusa do casamento e esposa), Deméter/Ceres (deusa das colheitas, nutridora e mãe) e Perséfone/Coré (filha, mulher jovem receptiva e passiva), elas representam os papéis tradicionais e são deusas orientadas para os relacionamentos, dependendo da presença masculina. Afrodite/Vênus, a deusa da beleza e do amor, está sozinha na terceira categoria, como deusa alquímica compartilha características com as outras categorias, sendo descrita ainda como a mulher criativa e amante e tendo um campo eroticamente carregado. Nos interessa especialmente as três deusas virgens que personificam os aspectos independentes e ativos da psicologia das mulheres.

O arquétipo de Ártemis (Diana na mitologia romana) tem como característica um espírito independente e aventureiro e a valorização da liberdade. Enquanto deusa da caça, representa uma mulher que procura seus objetivos individuais em terrenos de sua própria escolha, mantendo um sentido de integridade e sendo uma em si mesma, numa atitude de “sei cuidar de mim” que a permite agir por conta própria, com autoconfiança, sem precisar da aprovação masculina.

Numa das versões para a origem de Atenas (Minerva dos romanos), ela teria saído, já adulta e com armadura, de dentro da cabeça de Zeus. Como deusa da sabedoria, Atenas era conhecida por suas estratégias vitoriosas e soluções práticas. Era também uma deusa guerreira e não se casou nem teve amantes. Como arquétipo, manifesta-se nas mulheres de mente lógica, governadas mais pela razão do que pela emoção. A mulher que demonstra desenvolver boas táticas no meio do conflito está sendo como Atenas e “não agindo como um homem”, ao contrário do que afirma Jung ao dizer que “o desenvolvimento intelectual é acompanhado de uma emergência de traços masculinos em geral”¹ (JUNG, 2000, p. 100-101). Este arquétipo está relacionado ao desejo da mulher realizar-se profissionalmente para o que, geralmente, fica à vontade no mundo patriarcal, uma vez que é capaz de transitar e prosperar nele, por conhecê-lo e conseguir impor-se através de sua habilidade estratégica.

Héstia (Vesta para os romanos) é uma deusa sábia e solteira que era conhecida por sua importância nos rituais, sendo comum ser representada através do fogo nas lareiras. Nem o lar, nem o templo ficavam santificados até a sua entrada. Ela é o arquétipo ativo nas mulheres que priorizam o cuidar da casa, o estar reclusa, as atividades espirituais. Héstia também confere à mulher o lugar de sábia anciã, voltada para sua interioridade. Seu arquétipo compartilha a consciência enfocada das outras duas deusas virgens,. Contudo a direção interior do foco é diferente,. Enquanto as outras enfocam alcançar objetivos, Héstia se concentra em sua experiência interior subjetiva.

Dentro de um sistema religioso e um período histórico dominados por deuses masculinos, Ártemis, Atenas e Héstia despontam como exceções. Elas nunca se casaram ou foram dominadas por alguma figura masculina. Todas as três representam, nas mulheres, impulsos interiores para desenvolverem talentos, perseguirem

1 A teoria de Sigmund Freud a respeito da psicologia feminina era centrada no pênis. Ele descreveu as mulheres em termos do que lhes faltava anatomicamente, em vez de descrevê-las em termos daquilo que se fazia presente em seus corpos ou em suas psiques. De acordo com Freud, o fato de não ter pênis tornava as mulheres mutiladas e inferiores. (...) Embora Jung não visse as mulheres como inerentemente defeituosas, ele as via como inerentemente menos criativas e menos capazes do que os homens de serem objetivas ou de agirem como os homens. Em geral Jung tendia a ver as mulheres conforme elas eram úteis ou se relacionavam com os homens, em vez de vê-las como portadoras de necessidades próprias; por exemplo, em relação à criatividade ele via os homens como criadores e via as mulheres como assistentes no processo criativo dos homens (BOLEN, 1990).

interesses e expressarem-se articuladamente por si. O aspecto da deusa virgem é o da mulher que não “pertence” ao homem e não é afetada pela necessidade de ser aprovada por ele, sua existência prescinde completamente dele e age em seu próprio direito. O termo virgem significa não maculado, puro, não pervertido, intocável e não manejado “pelo homem”.

Psicologicamente, a deusa virgem é o aspecto da mulher que não foi afetado pelas expectativas coletivas sociais e culturais, determinadas pela sociedade patriarcal, daquilo que “uma mulher deveria ser” ou por um julgamento individual de alguém do sexo masculino. O aspecto da deusa virgem é uma essência de quem é mulher e daquilo que ela valoriza.

MITOS, RELIGIOSIDADE E CONTROLE SOCIAL

Dentre as complexas sociedades da Antiguidade, os romanos criaram diversas estratégias (idealizadas por homens) para designar os aspectos do feminino, utilizando como dispositivo para sua institucionalização os mitos e a imagem religiosa das divindades. Estruturada a partir de uma lógica patriarcal e androcêntrica, a sociedade romana era marcada por uma enorme diferenciação entre os gêneros e os papéis atribuídos a cada um deles.

As divisões sociais eram projetadas na dimensão religiosa que assumia um papel legitimador de práticas sociais, servindo ainda como um difusor da propaganda ideológica, pois disseminava os estereótipos de gênero e reproduzia a estrutura de poder dominada pelos homens. O objetivo era que as próprias mulheres também internalizassem tais papéis de subordinação, com o intuito de perpetuar a estrutura patriarcal. Cabe destacar, ainda que, conforme avançou a imposição do masculino como norma, as divindades greco-romanas femininas também foram perdendo determinados papéis que não seriam condizentes com o esperado pelo estereótipo, sendo relegadas apenas à proteção e aos papéis domésticos.

Um caso peculiar é o sacerdócio das virgens vestais, cujo sacrifício era voltado para o bem da comunidade, o que evidencia o uso que uma sociedade eminentemente androcêntrica fazia do corpo feminino. A mulher romana ideal era casta e obediente e seu corpo não era algo que sequer lhe pertencia, mas sim ao seu pai, marido ou guardião legal, enquanto as vestais representavam o modelo a ser seguido. Por sua posição pública, quando uma vestal cometia o *crimen incesti*, a infração a seu voto de castidade, ela era julgada com a pena máxima: a morte, por decapitação ou sepultamento vivo. A sociedade romana observava constantemente o comportamento feminino e tal transgressão representava um sinal inequívoco de desordem social, colocando um alerta para o comportamento e todas as mulheres. Através da noção de

impureza atrelada ao comportamento sexual feminino, adúlteras e vestais operavam como instrumentos de demonstração pública de controle e punição para as mulheres.

Os mitos e a religiosidade definiam como as vidas das mulheres eram modeladas e quais papéis lhes eram permitidos através das imagens idealizadas da época. Esses estereótipos favoreciam alguns padrões de deusa naquela conjuntura e assim também operam hoje. Quando padrões arquetípicos específicos encontram proteção na cultura, tais mulheres podem fazer o que é individualmente significativo para elas e receber aprovação exterior em lugar de serem punidas e/ou execradas. Nas sociedades patriarcais, os papéis aceitáveis são os da jovem (Perséfone), da esposa (Hera) e da mãe (Deméter), enquanto Afrodite (que é hipersexualizada) e as deusas virgens (Ártemis, Atenas e Héstita) são veementemente combatidas e/ou ridicularizadas; qualquer expressão de independência, inteligência ou sexualidade nas mulheres tem de ser rapidamente abrandada ou contida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os estudos de gênero vinculados à análise da mitologia e aos arquétipos ajudam a expandir as formas como percebemos os papéis sociais impostos ou assumidos às/pelas mulheres. Quando fixadas, tais identidades agem sob os seres sociais, tanto na esfera individual quanto na coletiva, sendo a religião uma das dimensões primordiais de estruturação, elaboração e formação das dinâmicas do gênero, assim como os mitos que reforçam no inconsciente coletivo tais padrões.

A grandeza das deusas mitológicas, assim como das imagens arquetípicas descritas por Jung, está na perenidade de sua essência e em sua permanência na mente humana. Os símbolos enriquecem e ampliam a consciência, de modo a despertar diferentes aspectos do si-mesmo. Baseada em imagens de mulheres fornecidas pelas deusas gregas que permaneceram vivas na imaginação humana por mais de três mil anos, podemos afirmar que, a despeito de a maioria das mulheres não ter consciência dos poderosos efeitos que os estereótipos culturais exercem sobre elas, essas forças influenciam no modo como elas agem e sentem.

Cada mulher está sob dois campos básicos de influência: os padrões internos (arquétipos) e as forças exteriores (estereótipos culturais), papéis com os quais a sociedade espera que elas se conformem. As deusas são modelos ou representações daquilo com que as mulheres se assemelham e, como também viviam numa sociedade patriarcal, “cada deusa independentemente se ajustava a essa realidade a seu modo, separando-se dos homens, unindo-se a eles como um deles, ou retraindo-se no íntimo” (BOLEN, 1990). Para Jung,

Enquanto, porém, uma mulher se contenta de ser uma femme à homme, ela não tem individualidade feminina. É oca e apenas cintila como um receptáculo adequado para a projeção masculina. A mulher como personalidade, porém, é algo diverso: aqui, as ilusões já não servem mais. Quando se coloca o problema da personalidade, o que em geral é uma questão penosa da segunda metade da vida, a forma infantil do si-mesmo também desaparece. (JUNG, 2000, p. 198)

A civilização patriarcal eliminou o feminino sagrado retirando da mulher também a mente e a voz, qualificando-a como elemento inferior oponente ao masculino, tornando-a

apenas a fêmea biológica com corpo programado para o ato sexual, para a gestação e para a maternidade, enquanto o homem, senhor das guerras, herói de conquistas cósmicas, dotado de poder cerebral, tornou-se órfão da Grande Mãe, conseqüentemente imune a qualquer sentimento de ternura e submerso no caos social instituído pela ordem do Pai. (RIBEIRO, 2008, p. 205)

Os arquétipos das deusas virgens, no entanto, subvertem os papéis tradicionalmente indicados como femininos. Ártemis, Atenas e Héstitia simbolizam a autossuficiência, o empoderamento e a independência da mulher. Dessa forma, essas heroínas personificam arquétipos que fundamentam novos aspectos do feminino e abrem discussões sobre o equilíbrio de gênero na nossa cultura.

Essas deusas permanecem imaculadas e não contaminadas porque se expressam sem modificação para refletir os padrões e expectativas patriarcais e masculinos, mas para tal pagam o preço de se manter distante do “perigo” das emoções. O que nos leva a refletir sobre a representação da mulher ainda associada quase sempre à maternidade, como único campo de exercício para os seus sentimentos (que devem ser controlados), excluindo, assim, a esfera do amor romântico para as que surgem como guerreiras, no que seria uma espécie de castração feminina através da imposição da maternidade ou da alienação/amputação do direito ao amor. Em outro extremo, temos Afrodite e a visão da sexualidade feminina como algo nocivo que faria da mulher uma pária abjeta, pois que sua única função seria a reprodução, e os prazeres carnavais seriam direito apenas dos homens e as mulheres que a isso se prestassem seriam apenas as “prostitutas” e indignas.

Há que se evoluir no caminho de integrar as diversas faces da deusa de modo que uma mesma mulher possa exercer todos os papéis sem que nenhum dos arquétipos seja aprisionado ou obliterado pelo pensamento patriarcal castrador. Ainda que a deusa mítica metaforizada continue perdendo no jogo cultural do poder legado pelo

domínio masculino, há a afirmação de uma nova identidade sociocultural capaz de negar as diferenças e possibilitar a complementaridade criativa no relacionamento harmônico com o homem. A consciência da existência de tais padrões, seus significados e mecanismos é o primeiro e definitivo passo para tal integralização.

REFERÊNCIAS:

BELTRÃO, Claudia. **Religião, gênero e sociedade**: ordem romana, ordem sagrada. Revista Maracanan, nº 9, 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/276122011_Religio_genero_e_sociedade_ordem_romana_ordem_sagrada . Acesso em 03 de dez. de 2023.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher**: nova psicologia das mulheres. São Paulo: Paulus, 1990.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2000.

MOURA, Betania. **A roda das deusas**: deusa, arquétipo do feminino. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2017.

RIBEIRO, Maria Goretti Ribeiro. **As Faces e o significado arquetípico da deusa na vida e na arte**. In: Revista Investigações, Pernambuco, v. 21 — n. 1, p. 201-219, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/download/1383/1053>. Acesso em 03 de dez. de 2023.

SAMUELS, A; SHORTER, B.; PLAUT, F. **Dicionário crítico de análise junguiana**. Rio de Janeiro: Imago/Consultoria Editora, 1988.

WOOLGER, Jennifer Barker. **A deusa interior**: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossas vidas. São Paulo: Cultrix, 2007.

8 ½ - O TOTEM TABU DE FELLINI

Jean Clemente

Letras - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo relacionar o filme 8 ½, de Federico Fellini e o conceito de Totem Tabu, de Sigmund Freud. A análise é feita com base no livro homônimo do psicanalista e da entrevista concedida pelo diretor à jornalista italiana Camila Cederna.

PALAVRAS-CHAVE: cinema, Federico Feliini, Sigmund Freud, psicanálise, totem tabu, 8 ½

Em *Totem e Tabu*, Sigmund Freud (1856-1939) aborda sobre a figura parental que toma o controle de toda uma sociedade. Para não perder este controle, o homem líder impõe leis que possam garantir sua estadia como chefe perpétuo. Uma das rédeas colocadas naqueles sob seu comando é a proibição de relações íntimas dentro da própria família. A imposição deste pecado visa impedir que seus sucessores se unam, fiquem mais fortes e o destronem. A institucionalização do incesto vem como o último prego no caixão. O homem perde o poder sobre sua esposa já no nascimento do filho. A atenção que antes era exclusiva dele passa a ser partilhada. Os seios que outrora eram seu playground, agora é visto quase como exclusivo da subsistência de sua prole.

Um medo antigo, tão antigo quanto o próprio tempo. Medo encontrado não apenas nas primeiras civilizações, mas até mesmo entre os mitos. Cronos, o titã, devorava todos os seus filhos para que eles não viessem usurpar seu trono. Mas a relação de mãe e filho fez com que Zeus fosse salvo e desse fim ao reinado de seu tirano pai. Nas religiões abraâmicas também encontramos tal paralelo. Moisés, por exemplo, fugiu da morte certa ao ser colocado num cesto. Mas mal podia imaginar o pequeno hebreu que as águas que o ninaram enquanto se salvava fossem desembarcar próximas à casa do mesmo Faraó que ordenou sua morte e de outras crianças. Ao crescer, foge de casa e volta como o redentor de seu povo.

Mas e se não houver uma figura anterior para ser combatida? E como o homem se torna uma?

Em 8 ½, longa de 1963, dirigido e escrito por Federico Fellini, vemos Guido, um também cineasta, com problemas em produzir seu próximo filme. Logo se percebe que Guido é uma caricatura do próprio Fellini, que também teve dificuldades na produção do longa.

Na história, Guido é um homem casado que mantém uma relação extraconjugal. Sua amante parece querer algo mais do que apenas um caso físico, visto que ele a leva para as filmagens, enquanto sua esposa permanece cuidando da casa. Além delas, há uma terceira mulher que aparece em sua vida: uma das atrizes do filme.

Alternando entre presente, passado, futuro e fantasia, Fellini passa a nos mostrar mais do aspecto de Guido e seu histórico com o sexo oposto. Quando criança, Guido cresceu num lar repleto de mulheres. Mãe, avó, tias e primas que o mimavam e paparicavam. O diretor cresceu num lar em que era diferente, especial. Como um dos poucos meninos, ele era visto como algo ímpar naquele lar.

Foi também quando pequeno que teve seu primeiro contato erótico com uma mulher. Perto de onde morava havia uma mulher conhecida como La Saraghina. Sua situação nunca é deixada clara o bastante, mas o importante é que ela vivia em situação de rua e se prostituía como forma de ganhar a vida. E ela faria qualquer coisa, incluindo dançar para garotos de oito anos, que seriam castigados por guardas e pela família por se envolverem em atividades deste tipo. Em um desses – provavelmente muitos – encontros, ele é pego pelos padres de sua escola. Ao ser castigado, é levado perante o corpo docente que não é mais constituído de homens usando batinas. Todos ali se transformam, pelo menos por um momento, em figuras femininas que jogam em sua cara a vergonha do que fez. Sua mãe também se faz presente, em carne e osso. Mas distante, juntando-se ao coral de vergonha trazida por seu filho. De volta ao refeitório, é levado como exemplo diante da turma, enquanto um dos professores cita a história de um “piedoso Luigi” que durante sua vida evitou contatos com mulheres, pois isso o aborrecia.

Esta passagem reflete a culpa cristã sentida pelo próprio Fellini. Não à toa seu filme anterior, *A Doce Vida*, escandalizou a Igreja Católica quando de seu lançamento. Como um italiano que cresceu no início do Século XX, sua vida foi marcada por um grande ensinamento religioso. Apóstolo Paulo, em sua primeira epístola à Igreja de Corinto, reforça que o homem não deve se casar; a menos que não consiga controlar-se (1 Co 7).

No presente, vemos que Guido está produzindo um filme sobre sua vida. Metalinguagem que liga toda a história – e sobretudo o personagem – ao idealizador da película que assistimos.

No reino da fantasia, vislumbramos o mais íntimo desejo do personagem: criar um harém, onde ele manda e demanda, onde cada uma das mulheres o espera ansiosa e realiza seu desejo. Cada uma destas mulheres fez parte de sua vida: sua esposa, suas amantes, suas familiares, a prostituta de sua infância. Há até mesmo novas companhias, como mulheres ainda não conhecidas, trazidas por suas concubinas.

Mas sua questão com o pai ainda não foi resolvida. Ao encontrar com o espírito de seu progenitor, tem perguntas a fazer. Nenhuma resposta vem delas. Seu pai balbucia sobre coisas, a princípio, irrelevantes. Mas vemos que é a forma de dele demonstrar que saber como seu sucessor está indo, inclusive demonstrando certa

tristeza ao constatar que não muito bem. Ele volta então ao seu tumulto, e a mãe de Guido aparece. O primeiro ímpeto é o de se beijar. Guido tomou o lugar de seu pai de uma vez por todas. Mesmo que tente, por um breve momento, rejeitar e lembrar de que já tem uma esposa.

Até agora, falamos mais do personagem do que do diretor. Por isso, deixemos que o mesmo fale por si:

“Falei-te já da Saraghina, daquela espécie de Moby Dick de Rimini que, na sua praia, quando eu tinha oito anos, fora para mim a revelação da mulher em toda a sua feroz potência? Vejo-a muito bem. [...] E ainda outras mulheres, a bela amante-mãe que de certa forma assemelha-se à ama e a Saraghina, toda a série de ocasiões perdidas, e é preciso ter em mente aquilo que continua sempre a ser meu sonho preferido: poder viver numa casa cheia de mulheres e fazer com que elas me contêm todos os seus segredos, amá-las todas, num rodízio, em seguida encontrar marido para uma, noivo para outra, dar belos presentes a todas; vou pôr no filme essa espécie de harém, e dentro dele o meu homem, com um chicote na mão; um chicote afetuoso, entenda-se.” (Cederna, 1972, p.6)

Vemos, pelas palavras do próprio cineasta, o seu mais íntimo desejo tomando a forma em frente às lentes. Lentes conduzidas por ele, com figuras dirigidas por eles, agindo e falando da forma que sua mente imaginou. Dentro do estúdio ele era mais poderoso que um escravo salvo num rio. Mais tirano que um tirano louco por poder.

Ao imprimir na telona seu desejo, Fellini não comete o mesmo erro dos homens anteriores. Ele tira toda e qualquer forma de concorrência. Em sua infância, vemos que o fato de ser o único menino o torna especial. Como se ele mesmo fosse uma dádiva divina àquelas mulheres. E para isso, ele tira de cena a figura paterna. Aquele que poderia lhe impor limites, ditar como seria sua vida ou moldar sua personalidade não mais existe. Fellini é único e soberano.

E para se manter assim, ele garante que não haverá um golpe de estado contra si. Ele abomina a ideia de que possa vir um filho e tomar seu chicote. Nenhum fruto é gerado em suas relações. Nenhuma criança macula seu Éden.

Fellini tenta realizar o desejo íntimo do homem: de ser o alfa de toda uma sociedade. A fantasia do autor é linda e pavorosa ao mesmo tempo. E ele sabe disso. Por isso apela para a ficção, pois sabe que no mundo real, não apenas teria seus filhos para encarar, como todo o harém e as pessoas conhecidas e desconhecidas. O que faria a dança do final do filme se tornar um linchamento em praça pública – e não seria com chicotes afetuosos.

REFERÊNCIAS:

CEDERNA, Camila (1972) 8 ½. Rio de Janeiro: Edição Ilustrada.

FREUD, Sigmund (2012) *Totem e Tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1911-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras

REJEITAR PADRÕES IMPOSTOS PELA GERAÇÃO: CHICO BUARQUE E TOM JOBIM COMO FIGURAS ERRANTES PERANTE CLARICE LISPECTOR

Juliana Renones Calvo Abuassi

Universidade do Estado do Rio de Janeiro / Pós-Graduação Stricto Sensu (Mestrado)

RESUMO: O presente trabalho trata de duas entrevistas presentes na coletânea *Entrevistas* (2007) de Clarice Lispector, em que a escritora realiza diversas conversas com várias personalidades importantes para música, literatura, esporte, etc. As entrevistas escolhidas são de Chico Buarque e Tom Jobim, duas personalidades importantes para a música brasileira e, de certa forma, conectadas pela bossa nova e seus desdobramentos geracionais e culturais. Escolho analisar estas entrevistas em específico pelas semelhanças encontradas no âmbito teórico — e, portanto, externo ao livro — sobre os dois artistas, que rejeitaram os modelos impostos por suas gerações, adotando posturas que remontam às gerações artísticas anteriores. Assim, o que pretendo com estas análises é demonstrar, através de suas respectivas interações com Clarice, como o que teóricos que versam sobre suas atuações em suas gerações artísticas e sobre a forma como cada geração (da bossa nova, da tropicália, do samba, etc) se portava como um todo.

PALAVRAS-CHAVE: Errância; Música; Literatura.

INTRODUÇÃO

É interessante notar como Clarice Lispector, alguém que podemos chamar de um “ponto fora da curva” em termos de reconhecimento da literatura brasileira no exterior, e os dois musicistas com os quais escolho trabalhar abordam um ao outro não como “espécies” diferentes, ou como indivíduos cuja ocupação é oposta. Os diálogos se dão por meio da identificação de todos os aspectos “laborais”, compartilhando as dores e as sensações do exercício da criatividade, sem o juízo de valor que esperaria-se de uma escritora de extrema complexidade para com um músico. O que os separa, parece-me, é a concretização da atividade criativa, os respectivos produtos finais e o que os une é a ideia que introduz o artigo de Lorenzo Mammi: “Surge a bossa nova e morre o botequim como lugar de criação da música popular” (MAMMI, 1992, p. 63).

Contudo, em Chico Buarque e Tom Jobim, identifico um aspecto errante, desviante dos padrões de suas gerações, colocando-se em entre-lugares. Por mais que Naves (2000) coloque que músicos como Chico Buarque e Edu Lobo se apresentassem com as vestimentas e a postura de alguém que “está em casa”, estes levam a questão performática de suas carreiras para o extremo oposto de Caetano Veloso, por exemplo, e os outros superastros de sua geração. Enquanto Caetano percebe que sua imagem no palco desperta uma sensação de gosto pelo exótico e leva estas extravagâncias para todos os âmbitos de sua vida, Chico busca o oposto, retomando João Gilberto no que diz respeito ao intimismo evocado em suas performances.

O contraponto fica mais evidente se observarmos o que define Naves:

Chico admite que este tipo de estética se adequava à sua visão de artista, já que ele nunca se viu como um “artista de palco”,

“com fantasias, máscaras, figurinos e movimentação de palco”, mas apenas como um “autor de músicas no palco”. Assim, ao entrar no palco com a roupa que usa normalmente no cotidiano e ao cantar como se estivesse em casa, Chico registra a sua recusa de criar uma persona. (NAVES, 2000, p. 41)

Da mesma forma que a imagem pintada por Naves de Tom Jobim se afasta do modelo de cantor-compositor esperado por sua geração, o que percebe-se sobre Chico Buarque aponta para o mesmo sentido. A contribuição da ruptura imposta pela bossa nova para músicos como Chico se dá na inspiração e no ímpeto de, a partir de seu primeiro contato com a música de João Gilberto, ter começado a familiarizar-se com o violão. Entretanto, ao contrário dos outros artistas da tropicália, a obra e a postura de Chico, como é perceptível em sua interação com a escritora, remontam o minimalismo. A geração anterior não é, portanto, apenas um combustível para sua carreira, mas a base para toda sua obra e seu trabalho.

Apresento, assim, primeiramente uma seção dedicada a Chico Buarque e a forma como o que fala para e com Clarice Lispector se relaciona com as leituras depreendidas sobre o músico. Em seguida, apresento a entrevista realizada com Tom Jobim; em uma discussão sobre seu conteúdo, agrego as relações que podem ser estabelecidas entre sua atuação como cantor e compositor e seus posicionamentos, além do que Chico poderia ter colocado perante Clarice Lispector. Ou seja, abordando Tom Jobim como um “equivalente” de Chico em sua geração, podemos perceber, na construção discursiva, um amadurecimento artístico e social que estaria por vir em Chico.

CHICO BUARQUE

“E como é o seu trabalho?” (LISPECTOR, 2007, p. 100), pergunta Chico Buarque, ou Xico Buark, à sua entrevistadora, Clarice Lispector. Durante boa parte da interação, a escritora teve que lembrar o entrevistado de que perguntar não encontrava-se dentre suas funções. A curiosidade de Chico (aqui apresentado unicamente como músico, girando a conversa apenas ao redor deste tópico) aponta para aquilo que se espera do samba enquanto lugar de confluência entre as diversas expressões da intelectualidade. Retomando o que disse Hermano Vianna e, junto com ele, o surgimento daquilo que entende-se por samba:

[...] o fenômeno que mais contribuiu para essa renovação da modinha foi a interação de músicos com jovens intelectuais e escritores românticos. [...] Um encontro entre intelectuais e músicos populares que,

como vimos, vai se repetir na história do desenvolvimento do samba.
(VIANNA, 2006, p. 40)

Chico possui toda uma atmosfera em seu ambiente doméstico que remonta os encontros na Tipografia Paula Britto. Em sua segunda pergunta, Clarice inicia com a seguinte declaração: “Tenho a impressão de que você nasceu com a estrela na testa: tudo lhe correu fácil e natural como um riacho de roça” (LISPECTOR, 2007, p. 99). É interessante relacionar essa impressão com aquilo que Chico famosamente carrega em seu sobrenome, que é desenvolvido ao longo de seus comentários sobre criação: toda sua inquietude relacionada à produção musical vai de encontro com o que Clarice também compartilha sobre o trabalho literário. A produção artística, aqui, é tratada como uma massa que se modulariza apenas em gêneros, mas cujo trabalho é igualmente custoso intelectualmente.

A entrevistadora questiona a forma como o artista lida com a sua fama crescente. Entretanto, a resposta de Chico guia a conversa de volta para a discussão sobre o processo de criação e o trabalho. Clarice mais uma vez concorda com o entrevistado:

CB: [...] A gente tem a vaidade da gente, a gente se alegra, mas isso não é importante. Importante é aquele sofrimento com que a gente procura buscar e achar. Hoje, por exemplo, acordei com um sentimento de vazio danado porque ontem terminei um trabalho.

CL: Eu também me sinto perdida depois que acabo um trabalho mais sério.

CB: Tenho uma inveja: o meu trabalho de música está exposto a um consumo rápido e eu praticamente não tenho o direito de ficar pensando numa ideia muito tempo. (LISPECTOR, 2007, p. 100-101)

Esta característica de Chico é interpretada como um “sofrimento” por Silviano Santiago (SANTIAGO, 2000, p. 154). É interessante notar, ao perceber os contemporâneos do músico, que seus comportamentos perante esta exposição pareciam ser opostos ao dele. Seu grande companheiro de *top charts*, Caetano Veloso, se propunha a enquadrar-se na categoria de “superastro”, a qual encurtava a distância entre o público e a vida do artista fora do palco, enquanto Chico criticava as consequências do posto.

Este fragmento da entrevista denota boa parte da configuração de Chico Buarque enquanto artista e de sua relação com seus admiradores. Ao contrário de Caetano, por exemplo, há maior preocupação com a proteção de sua criação, algo que a expressão artística adotada por Clarice a permitia bem mais do que a música. Por mais que ambos os trabalhos dependam de um público que os consuma para sua

sustentação no cenário cultural, a literatura implica uma exposição do *self* muito menor, uma noção de “fãs” e “ídolos” que se afasta da concretude. A literatura implica um contato com o trabalho em forma de extrato, havendo a possibilidade de escolha do autor sobre o que “vazar” de sua experiência factual na ficção.

Assim, na literatura, o controle sobre o produto e a forma como a recepção desse por um público acontece de forma paulatina e muito mais indireta, o que talvez forneça mais segurança ao escritor no que diz respeito à exposição de si. A música pede *performance* e corpo; a música, apesar de existirem discos, álbuns, CDs, videoclipes, demanda o *ao vivo*. Assistir ao vivo significa ter acesso à fonte criadora daquele objeto de apreciação, o que aproxima autor e obra de forma mais radical do que a literatura. Observar um cantor em cena não é o mesmo que observar um escritor lendo sua obra depois de pronta.

A ficcionalização, portanto, atravessa mais o corpo de um cantor como Chico do que de um escritor, o que influencia diretamente na demanda do público consumidor por um “vazamento”, deste entendimento mais a fundo sobre aquela existência *queer* sobre um palco, que desperta curiosidade e interesse no homem comum. Lidar com isto, como demonstra Chico, significa lidar com um outro tipo de vaidade que não o mencionado por ele no fragmento indicado: a vaidade com que se lida está relacionada à obra enquanto algo a ser exclusivamente apreciado, de forma passiva, retirando a agentividade de um público que almeja participação neste universo.

Por mais que Chico quisesse, não estava no mesmo patamar que Vinícius de Moraes (também entrevistado por Clarice), por exemplo, no que diz respeito a sua fama. Talvez os bossanovistas, ao inaugurarem a sensação por parte dos artistas brasileiros de que havia ficado para trás a “dívida” com o exterior, como diz Santiago, tenham liberado aos brasileiros de entenderem como modelos e, mais do que isso, *ídolos*, as gerações jovens que vieram depois deles. O que fazem João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes remete à sensação de estar em casa ou em família, de transitar num território conhecido, já visto antes. Estas bases, antes desconhecidas e/ou escondidas pelas disputas sobre o valor, a elitização, a comparação com o que era exterior, agora permitem um novo ponto de partida para o desenvolvimento cultural no Brasil.

TOM JOBIM

No fim de ambas as entrevistas, há uma convergência que remete ao que foi dito sobre a relação de Chico Buarque e a presença da intelectualidade em sua produção, comprovando, através de alguém cuja geração anterior a que poderia se voltar era a geração dos sambistas do Estácio e da casa da Tia Ciata, que a intelectualidade

e a força laboral da Tipografia Paula Britto se mantêm vivas na produção musical. Comparar as canções com uma produção matemática (como faz Tom Jobim: “Sou um matemático amoroso, carente de amor e de matemática. Sem forma não há nada” (LISPECTOR, 2007, p. 117)) reforça o entendimento de que existe um compromisso com o legado das gerações anteriores, fazendo-se presente através desta crítica aplicada à música. O *boom* de produções musicais com estilos extremamente diversos e o advento da figura do superastro talvez tenha transformado o entendimento de entretenimento na esfera cultural e social, confundindo os conceitos. Assim, é possível observar que o elo entre o exercício intelectual e a produção cultural popular se tornou mais turvo e de difícil compreensão.

Contudo, é impossível negar que este mesmo movimento possibilitou a construção de uma cultura jovem e uma força na juventude ressaltadas por ambos os artistas (acerca de perguntas sobre a passeata pela liberdade dos estudantes, em que estavam presentes Chico Buarque e Clarice Lispector). Sobre estas passeatas, Jobim se posiciona: “Acho que não podia ser de outra forma e que venham os estudantes” (LISPECTOR, 2007, p. 112).

Enquanto Vinicius de Moraes, se deixa levar pela distância etária, considerando-se um “pai” dos jovens artistas, Tom apresenta maior consciência acerca das questões políticas mobilizadas por uma ditadura. O que ele menciona na entrevista com Clarice em termos políticos e sociais - e a função da arte e do artista nestes âmbitos - denota clareza quanto à importância da renúncia aos valores impostos pela ditadura e o entendimento da necessidade de renovação destes ideais. “A nossa, Clarice, é uma arte que denuncia” (LISPECTOR, 2007, p. 113).

Esta mesma maturidade permite que a conversa siga rumos e questões outras, que também fazem parte do universo de Chico, mas que não são abordadas, talvez pela utopia *joãogilbertiana* instigada em seu jovem ser e fazer artístico (MAMMI, 1992). A utopia criada, não só pela bossa nova, mas também por todos os outros ritmos criados em território brasileiro com o objetivo de encontrar uma identidade nacional própria, desvia a entrevista de Chico de temas que Tom consegue abordar. O que a entrevista com Tom Jobim remonta é a persistência de mais de um universo em um mesmo ambiente quando se trata de Brasil: por mais que haja maior consciência de classe por parte do bossanovista, há também o exercício de opressões que essa mesma classe o permite:

TJ: A liberdade total. Se como homem fui um pequeno burguês adaptado, como artista me vinguei nas amplitudes do amor. Você desculpe, eu não quero mais uísque por causa de minha voracidade, tenho é que beber cerveja porque ela locupleta os vazios da alma. [...] (Foi

devidamente providenciada a ida da empregada para comprar cerveja
(LISPECTOR, 2007, p. 114)

Tom Jobim personifica aquilo que, no ponto de discussões em que nos encontramos contemporaneamente, atribuiríamos à hipocrisia, a uma falta de consciência de privilégio expressa em seu discurso. Entretanto, dado o período em que viveu e compôs, falar sobre fazer parte da elite — e isto também inclui Clarice Lispector — talvez demonstrasse mais um desvio do que se espera da própria elite. O reconhecimento da assimetria e do lugar em que se está nessa assimetria, aponta para a direção contrária mais uma vez, de certa forma: talvez àquela altura ainda não fosse possível observar com clareza o papel no âmbito social e o tipo de empoderamento que a arte poderia fornecer se encorajada por estes modelos nas massas populares, mas a consciência de que não se fala com ela, como Jobim e Lispector assumem, talvez já fosse revolucionário no Brasil dos anos 60.

A entrevista concedida por Tom Jobim à Clarice Lispector revela, ainda assim, muitas semelhanças de opiniões e de postura com as reflexões promovidas acerca da atuação de Chico Buarque na cena artística do país. Apesar do tom pessimista que abre a entrevista, afirmando que concorda com Henry Miller no que diz respeito ao fim da música e da literatura, o discurso desenvolvido por Jobim aproxima-se ao de Chico principalmente no que diz respeito à flexibilização dos limites impostos pelos caminhos musicais hegemônicos seguidos por seus pares. Talvez em sua geração, Tom Jobim tenha equivalido a Chico Buarque por sua postura “errante”, desviante.

O ponto de partida continua sendo a auto-suficiência do canto. Mas, enquanto Jobim a cria mediante uma encenação, apresentando uma estrutura complexa só para fazê-la recuar, quase desaparecer, frente à linha melódica, João Gilberto tenta reproduzir na melodia todos os parâmetros do som, sem que por isso a voz se torne instrumento — ao contrário, aproximando sempre mais o canto à fala. (MAMMI, 1992, p. 66)

Em sua produção musical, Tom se favorece, talvez, do fato de a bossa nova não ter sido um projeto arquitetado, como diz Naves (2000, p. 37), observando uma independência do movimento ou onda de ruptura com os modelos prévios de produção promovidos pelo estopim revolucionário de João Gilberto. Dessa forma, a autora também demonstra o movimento contrário de Tom Jobim em relação à bossa nova: enquanto todos buscavam semelhança na estética do patriarca do movimento, João Gilberto, a qual se resumia ao minimalismo e à *contenção*, Tom Jobim opta pelo excesso representacional tipicamente modernista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que concerne a ideia de “superastro”, Tom Jobim explica a Clarice:

TJ: [...] O espetáculo do mundo me soou falso. O piano no quarto escuro me oferecia uma possibilidade de harmonia infinita. Esta é minha faceta oculta. A minha fuga, a minha timidez me levaram inadvertidamente, contra a minha vontade, aos holofotes do Carnegie Hall. Sempre fugi do sucesso, Clarice, como o diabo foge da cruz. Sempre quis ser aquele que não vai ao palco. [...] (LISPECTOR, 2007, p. 114)

Em oposição a isto, e retomando o que citei anteriormente sobre o “excesso” Naves coloca:

Chama particularmente a atenção, na trajetória artística de Tom Jobim, a sua tendência a dar continuidade, dentro do campo popular, a uma tradição musical “erudita” que, se não foi inaugurada, pelo menos foi muito marcada pelo modernismo nacionalista de Villa-Lobos. Trata-se de uma tradição que recorre ao excesso — tanto sinfônico quanto coral — como forma de representar um Brasil exuberante, pujante em seus elementos físicos e culturais (Naves, 1998). (NAVES, 2000)

Assim, ambos Tom e Chico parecem estar cientes da diferenciação entre a performance e o estilo musical, colocando cada um em seu devido lugar ao longo de sua produção discursiva perante as questões colocadas por Clarice Lispector. Ambos assumem que, finalmente, há liberdade no cenário artístico brasileiro para a discordância, ou seja, a ruptura construída desde os sambistas do Estácio e, de certa forma, eclodida pela bossa nova, presenteia aqueles que dela advinham com liberdade.

Liberdade essa que pode ser expressa de formas distintas, seguindo o desejo de cada artista sobre como colocar-se no meio que os envolve. Tom escolhe uma estética para sua música que é oposta à estética de seus contemporâneos e, ainda assim, obtém estrondoso sucesso em sua carreira tanto individual, como coletivamente, em parcerias clássicas da bossa nova. Algo que Mammi comenta sobre Tom é a força de sua experimentação técnica, algo que será elemento básico para a tropicalia, por exemplo. Dessa forma, o alargamento das fronteiras estilísticas, sempre latente na cultura popular brasileira, permite a heterogeneidade provinda da miscigenação característica da própria sociedade colonizada. O que diferencia Tom de seus pares, portanto, é a estética musical que produz.

Chico, por sua vez, alarga as fronteiras do estilo igualmente retomando a geração anterior e negando aquilo que promovia o escandaloso sucesso de Caetano no quesito performático. A timidez, comum aos dois músicos aqui analisados, como revela a Clarice, acarreta em aparições públicas à la João Gilberto, fugindo dos exageros e da fantasia. Ao contrário de Tom, o que diferencia Chico Buarque de seus pares é a questão performática, aparecendo nos palcos de forma mais “tradicional” (se considerarmos a “tradição” recém-criada, o conceito de clássico recém-formulado pela bossa nova na música brasileira). Enquanto para a geração de Tom Jobim, a palavra de ordem para o sucesso era a contenção, para a de Chico era a extravagância; porém, de forma semelhante ao que demonstra a trajetória de Tom, Chico se utiliza da liberdade e das lacunas nestes modelos cuja rigidez se encontrava apenas na aparência, enfrentando-o à sua maneira, de acordo com suas referências afetivo-culturais.

REFERÊNCIAS:

LISPECTOR, C. Entrevistas. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MAMMI, L. João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. **Novos Estudos CE-BRAP**, São Paulo, nº 34, p. 63-70, novembro/1992.

NAVES, S. C. Da Bossa Nova à Tropicália: contenção e excesso na música popular. **RBCS**, Rio de Janeiro, Vol. 15, nº 43, p.35-44, junho/2000.

SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

O POEMA COMO GESTO CONSCIENTE PARA EXPRESSÃO DA VIDA COTIDIANA: UMA ANÁLISE DE “RELÂMPAGOS”, DE ANA MARTINS MARQUES¹

Matheus Balduino Cunha

Graduação em Letras - Português/Linguística - Universidade de São Paulo (USP)

RESUMO: Neste ensaio, busco analisar de maneira detida, verso a verso, o expediente poético com que Ana Martins Marques, no livro *Risque esta palavra*, opera para a construção do poema “Relâmpagos”, em que temas como desejo, amor e corporeidade se apresentam com expressividade poética. Com atenção à forma, busco estabelecer um nexos significativo entre a metalinguagem e as imagens cotidianas - elementos característicos e articulados na obra da autora - como uma tentativa altamente consciente dos próprios limites da linguagem em restaurar o que foi vivido em uma incorporação na matéria poética.

PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea; metalinguagem; cotidiano.

O pensamento
é um pornógrafo
e quase só de palavras
se faz o amor

e no entanto não se embaraça
o pensamento com os cabelos
como os meus cabelos
se embaraçavam nos seus

e não se misturam as palavras
com as palavras como na boca
a saliva se mistura
com a saliva

nem as línguas que falamos
deixam gosto na língua

ou eu teria ainda na minha
o sal da sua

nem anoitece na memória
aos poucos como anoitecia
naquele quarto estreito

já fui um ser de duas cabeças
e ancas
já tive quatro pernas duas bocas
tive quatro braços e mãos

¹Esse ensaio se deriva de um projeto de iniciação científica mais amplo, realizado sob orientação do professor Renan Nuernberger. O projeto busca investigar a articulação entre metalinguagem e cotidiano no expediente poético do livro *Risque esta palavra* como um todo.

e vinte dedos das mãos
e dois sexos e dois corações
pulsando
simultâneos

já tive só palavras rápidas
como relâmpagos
atravessando a pele
o que foi feito das palavras
que trocamos?

o que foi feito desse ser
desajustado para o mundo?

o que ficou além da cicatriz
dos relâmpagos?
(MARQUES, 2021, p.27-28)

“O pensamento/ é um pornógrafo/ e quase só de palavras/ se faz o amor”: reunidos na primeira estrofe, os versos iniciais estabelecem o poema como um lugar para se pensar² e atribuem, a essa ação meditativa, o gesto da pornografia. Morfologicamente, “pornógrafo” corresponde àquele que representa em um signo algo da dimensão sensual, do desejo, de modo a dispor, nos dois primeiros versos, que o pensamento buscará discorrer sobre a matéria sensual a partir de uma grafia.

Então, os dois versos seguintes cumprem com o expediente insinuado ao anunciar que cabem às palavras a criação do amor. Entretanto, eles se constroem a partir de um uso muito próprio da linguagem, pois a conjunção aditiva “e” inicia um processo de composição sintático que vai de encontro à sua função gregária para sugerir que a adição de elementos acaba por chegar ao reconhecimento de um limite, pois “quase só de palavras” indica que existe algo que escapa de uma completude e já sugere que o amor que se cria não chega à totalidade por meio das palavras. Além disso, a linguagem empregada merece destaque, pois não só existe um eco de reflexões da área da Linguística em conferir ao pensamento uma organização em um sistema de palavras e atribuir a essas um poder criador de objetos no mundo³, em um recurso metalinguístico, como há o uso do duplo sentido para a expressão “se faz o amor” para tensionar o papel ativo das palavras numa acepção “criadora” do amor, bem como para sugerir

2 Há um eco de uma postura presente em “Lugar para pensar”, em *A vida submarina*, no qual sugere-se que o poema poderia assumir esse espaço para o pensamento. Há, ainda, um eco com esse primeiro livro, pela reincidência de um poema de mesmo nome, no qual versa-se sobre a celeridade de relâmpagos para as coisas que são sabidas e a necessidade de colecionar letras.

3 Em Benveniste (2005), a linguagem é a ponte entre o homem e o mundo, pois é ela que torna o mundo acessível à cognição e à organização humana. Uma capacidade intrinsecamente humana que permite a constituição de um mundo de relações e a apreensão da realidade.

a expressão sexual “fazer amor”. Esse uso da linguagem consciente de si e reconhecadora de limites marcantes, assim como de ambivalências sugestivas, vai ganhar, nos próximos versos, articulações em imagens corpóreas e cotidianas:

[...]
e no entanto não se embaraça
o pensamento com os cabelos
como os meus cabelos
se embaraçavam nos seus

e não se misturam as palavras
com as palavras como na boca
a saliva se mistura
com a saliva

[...]
(MARQUES, 2021, p. 27)

Iniciadas pela conjunção aditiva “e”, as duas estrofes seguintes cumpririam com a função sintática de coordenação por acúmulo, isto é, concatenação de elementos tributários à fortificação (ou asseguração) de um campo semântico, não fosse a construção por reveses dos primeiros versos de cada: a segunda estrofe é composta sintagmaticamente pelo primeiro verso que reúne “e” com “no entanto” para exprimir o limite que existe entre o pensamento, abstrato, intransferível, e os cabelos, corpóreos, tangíveis, em comparação com o modo “como os meus cabelos/ se embaraçavam nos seus”; a terceira, por sua vez, aproxima “e” com “não”, como um reforço da impossibilidade que é conferida às palavras em assumir a corporeidade da matéria, que é da ordem do vivido, em mais um gesto comparativo com a mistura de salivas que se dá na boca.

A reunião por reveses dos marcadores linguísticos anuncia o reconhecimento da dissonância que os elementos originários da esfera do dizível (o pensamento e as palavras) assumem na incapacidade de reconstruir materialmente aquilo que é da ordem do vivido, da experiência do corpo com o mundo. Isso se dá no modo como a justaposição de imagens sugestivas ao enlace amoroso em ações representadas pelos verbos “embaraçar” e “misturar” não são extensivas ao “pensamento” nem às “palavras”. Nota-se, ainda, que nessas estrofes, é a partir do âmbito do que se pode dizer, isto é, da linguagem, que os elementos corpóreos em ações cotidianas são articulados, introduzidos em comparação contrastiva. Há, portanto, em meio à insuficiência do dizível, o reconhecimento dele como recurso a ser evocado, ao menos em aproximação.

As três estrofes que se seguem operam sob o mesmo procedimento estilístico de jogo aproximativo entre esferas de naturezas distintas, na qual apenas uma consegue satisfazer a ação mencionada:

[...]
nem as línguas que falamos
deixam gosto na língua

ou eu teria ainda na minha
o sal da sua

nem anoitece na memória
aos poucos como anoitecia
naquele quarto estreito

[...]
(MARQUES, 2021, p. 27)

Contudo, há, na quarta estrofe, o uso da primeira pessoa do plural (“falamos”), que reincidirá posteriormente no poema, mas que, nesse momento destaca o uso de uma pessoa verbal distinta das construções passivas e em terceira pessoa (como em “e não se misturam as palavras”) que constituíram, até então, um poema de matéria amorosa como esse; em outras palavras, uma impessoalidade anunciada, na primeira estrofe — por conferir ao “pensamento”, isto é, uma atitude racional e abstrata, e não um indivíduo no mundo, o ponto de partida para construção do amor —, passa a receber frestas de subjetividades muito mais tipicamente características para um poema de dimensão amorosa.

Na quinta estrofe, sequencial a essa introdução de pessoa verbal, há um paralelismo com uma construção, presente na segunda estrofe, entre pronomes de primeira e segunda pessoa seguida por elipse: “ou eu teria ainda na minha/ o sal da sua” retoma a composição de “como os meus cabelos/ se embaraçavam nos seus”, pela maneira como a subjetividade e a alteridade, isto é, a relação entre um eu e um outro, se articulam pelo reforço da integridade do eu e a elipse no que diz respeito ao outro, pois, ao eu, é expresso o constituinte nominal (“cabelos”) que é omitido ao outro, e, mesmo quando o eu está submetido à mesma elipse nominal do outro (“ou eu teria ainda na minha [língua]”), há a expressão nítida do pronome pessoal de primeira pessoa (“eu”), em uma atitude suplementar à falta de um nome — essa que se mantém característica ao outro (“o sal da sua [língua]”).

Essa subjetividade, portanto, ganha força em linguagem, na medida em que a outridade se mantém sob o signo da ausência, de modo que essa articulação entre “meus” e “seus”, isto é, primeira e segunda pessoas em termos linguísticos, é assinalada nessas estrofes e, após a sexta estrofe, passam a adquirir um lugar de

centralidade para o discorrer do poema. Cabe mencionar que a sexta estrofe mantém o procedimento estilístico mencionado acima por meio da conjunção “nem”, que circunscreve, por meio da comparação em contrastes, um lugar (“naquele quarto estreito”) e se vale do tempo pretérito pela primeira vez. Simbólica e materialmente, essa estrofe opera como ponto de inflexão da forma como a matéria poética verte até esse momento, pela inscrição dêitica (“naquele quarto estreito”, espaço físico em contraste com “na memória”) que inaugura uma dimensão espacial se associar com a dimensão gráfica da quebra de página, em uma insinuação de um novo tempo para locução poética: aponta-se, pela primeira vez no poema, a um espaço e a um tempo em que se reserva outras formas. A sétima estrofe se apresenta:

[...]
já fui um ser de duas cabeças
e ancas
já tive quatro pernas duas bocas
tive quatro braços e mãos
e vinte dedos das mãos
e dois sexos e dois corações
pulsando
simultâneos
[...]
(MARQUES, 2021, p. 28)

Até então, fora anunciado o trabalho do pensamento em operar sobre o amor pelas palavras, o que resultou em insuficiências do plano da expressão marcadas pelas construções sintaticamente contrastivas (“e no entanto”, “e não”). A partir delas, foi deixada enfrestar, isto é, passar ligeiramente por uma abertura, a necessidade por se exprimir as pessoas, do discurso (“eu” e “nós”), que integram a matéria amorosa. A sétima estrofe, portanto, realça o lugar do eu no discorrer desse pensamento, que, até então, se valeu dos elementos do dizível para reconstrução, presente, daquilo da ordem material do vivido, em uma atitude que valoriza a mistura carnal, mas que, nessa estrofe, se torna reconhecedora dos limites dessa fusão ao remontar um momento originário, e, portanto, passado, de completude e totalidade, no qual cria-se uma imagem duplicada de um ser, permeado por verbos no tempo pretérito.

A composição linguística dessa imagem é sugestiva à noção de aglomeração de partes de dois corpos em um só pela maneira que retoma o uso da conjunção aditiva “e”, que, agora, assume fielmente sua função sintática gregária, e a ausência de delimitação que um sinal de pontuação como a vírgula traria na enumeração em lista de elementos. Além disso, é sugestivo que o verso inaugural dessa estrofe, que por sua vez, introduz uma nova composição — dessa vez, assumidamente subjetiva — para a matéria amorosa, seja “já fui um ser de duas cabeças”, pelo modo como ele se

parecia com o gesto de partir do pensamento para criar o amor, presente na primeira estrofe. Ter sido um ser de duas cabeças sugere a partilha de um mesmo pensamento, um grau máximo de fusão do eu ao outro, que será partido na estrofe seguinte: “já tive só palavras rápidas/ como relâmpagos/ atravessando a pele”.

A oitava estrofe, portanto, em mais um gesto poético paralelístico à construção da primeira estrofe (“e quase só de palavras/ se faz o amor”), evidenciado pela reincidência do quantificador “só” para se referir ao termo “palavras”, instaura uma diferença qualitativa entre esse termo que primeiro fora expresso como a instância criadora do amor e, agora, recebe a dimensão célere e cortante de relâmpagos, a partir da retomada do gesto comparativo, o qual, dessa vez, não surge como contraste, mas como identidade: as “palavras rápidas” se relacionam diretamente com os relâmpagos que atravessam a pele do eu duplicado. Levanta-se, então, a questão em relação à primeira estrofe: essas palavras fazem parte da exceção daquelas que formam o amor, ou são as mesmas que podem criar, mas que, aqui, deceparam corpos?

Em *Eros, o doce-amargo*, Anne Carson dá conta dessa dimensão do desejo por alguém que faz quem deseja ter a concepção de que seu corpo foi roubado e deixado, essencialmente, com menos, de modo que “a presença do querer desperta em quem ama a nostalgia da totalidade. Seus pensamentos se voltam para questões de identidade pessoal: é preciso recuperar e reincorporar o que está faltando se quiser ser uma pessoa completa.” (2002, p.56). Assim, pelas palavras poderem criar o amor quase completamente (suscitando a falta característica do ato de desejar), elas são as responsáveis pela disjunção da criatura dupla, e assim, criam, verdadeiramente, o desejo, a tensão por essa união amorosa originária. Oportunamente, cita-se novamente Carson: “É o limite que separa a minha língua do sabor pelo qual ela anseia, que me ensina o que é um limite” (2002, p.55). Desse modo, as três últimas estrofes são dísticos que vertem sobre questionamentos:

[...]
o que foi feito das palavras
que trocamos?

o que foi feito desse ser
desajustado para o mundo?

o que ficou além da cicatriz
dos relâmpagos?
(MARQUES, 2021, p.28)

Após as constatações iniciais de um pensamento impessoal, que passa a uma expressão altamente subjetiva de quem diz, a matéria do poema volta a verter em

construções impessoais. Esse gesto de regresso ao expediente poético das formas se coaduna com a partição do “eu duplo” pelos relâmpagos expressa nas estrofes anteriores, pela maneira como expõe a individualidade intrínseca na voz do eu poético. Não há mais unidade ou integração plena após essa última estrofe, é-nos revelado a natureza da voz desse pensamento, de quem deseja o outro como parte de si, e as palavras são o lastro dessa impossibilidade, pois são capazes apenas de aproximação. Mesmo as imagens corpóreas antes mencionadas em gestos comparativos com a dimensão do dizível recebem, agora, um contorno de insuficiência, ou melhor, incompatibilidade, devido à evidenciação da unidade de outrora do ser unificado. O enlace amoroso é, também, apenas aproximante da dimensão una sobre a qual se busca meditar, com o recurso das palavras.

Do primeiro questionamento, retoma-se a primeira pessoa do plural para pensar o que foi feito das palavras, que se mantêm como um elemento criador, mas reconhecidas em seus limites. Do segundo, inscreve-se o mundo como um referente claro para pensar a situação da criatura duplicada após o desembaraço, quase em um gesto de constatação, um dar-se contas de si no mundo. Do último, em remate, mostra-se, por meio da dualidade entre a permanência de “cicatriz” e a fugacidade de “relâmpagos”, como esse eu está tendo que atribuir sentido, significar sua existência e o seu desejo, agora que se percebe desvencilhado do outro, mas que a esse deve a marca da própria existência como eu.

Em suma, a matéria poética revolve sobre o reconhecimento da linguagem como instrumento aproximador do vivido e, por isso, ao máximo limitado à criação de formas sempre distantes da totalidade do que foi experienciado, de modo que o enlace amoroso deixa uma falta material que o poema, dotado da força do signo linguístico, é consciente da incapacidade de supri-la, ainda que seja o que resta para se aproximar da desejada reconstrução. Há um elo entre a capacidade parcialmente criadora das palavras e aquilo que fora vivido e não se vive mais.

A linguagem é insuficiente e limitada, mas dela pode ser feita a poesia que, para se aproximar desses limites, se beneficia da primeira por meio de efeitos de sentido e, assim, no gesto poético, há uma possibilidade de reconstruir um sentido para além de limites materiais e de opacidades objetivas: nos vazios constitutivos dessa forma de linguagem tão particular da literatura que dá vazão para uma nova sensibilização, subjetiva, para a vida. Afinal, em resposta à última estrofe questionadora, o poema existe, em meio à compreensão conflituosa das esferas do dizível e do corpóreo/cotidiano, sem a resignação completa de uma incapacidade, mas pelo entendimento do que ele é capaz de suscitar, de criar em outras formas — já que não se é possível recriar a forma original —, em meio às faltas e ao desembaraço

das relações humanas no mundo. Ele, como expressão subjetiva, é o que ficou além da cicatriz dos relâmpagos.

REFERÊNCIAS:

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 2005.

CARSON, Anne. **Eros, o doce-amargo**. Tradução de Julia Raiz. São Paulo: Bazar do Tempo, 2022.

MARQUES, Ana Martins. **A vida submarina**. Belo Horizonte: Scriptum, 2009.

MARQUES, Ana Martins. **Risque esta palavra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

“COMO É DIFÍCIL O TEXTO DIDÁTICO”: A METAFICÇÃO NA TRILOGIA OBSCENA DE HILDA HILST

Laio do Ensaio (Nino Ottoni)

Bacharelado em Letras - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

RESUMO: A partir de 1990, Hilda Hilst começa a publicar o que ficaria conhecido como a trilogia obscena: O caderno rosa de Lori Lamby (1990), Contos d'escárnio/Textos grotescos (1990) e Cartas de um sedutor (1991). O presente ensaio busca analisar essas obras a partir de seu caráter metaficcional e pós-moderno, seguindo a teoria de Linda Hutcheon. A própria guinada da autora em direção a essas “bandalheiras” é entendida como um ato político de crítica ao mercado editorial, voltado majoritariamente às publicações comerciais. O tom ensaístico, com uso de humor, busca aproximar o texto das obras analisadas, além de escancarar o processo de escrita, se relacionando com a metaficção.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção; Hilda Hilst; erotismo.

INTRODUÇÃO

Falar de si mesmo é uma atividade extremamente saudável. Não à toa, qualquer perfil no Tinder recomenda que os homens façam terapia; afinal, ao dissertar sobre si próprio em voz alta e de forma pública, fica mais fácil entender porque ninguém aguenta cinco minutos ao seu lado. Não quero com isso, claro, militar pela obrigatoriedade de algum tipo de análise. O importante é se conhecer e falar de si próprio. Qualquer um que já tenha ido ao bar comigo, por exemplo, sabe que exerço essa nobre atividade com frequência de dar inveja a quem apenas paga um profissional da área da psicologia uma vez por semana. Se por um lado não estou conseguindo resolver traumas e me tornar uma pessoa melhor, ao menos os garçons já sabem exatamente o endereço para dar aos motoristas a cada vez que me empurram pro banco de trás de um táxi qualquer depois que o bar fechou. Cada um que comemore suas vitórias.

A prova de que há inúmeras vantagens em falar de si mesmo está no fato de que isso não se limita a seres humanos. Até a ficção, de quando em quando, aborda a si própria, no que chamamos de metaficção — ou ficção sobre ficção, como o prefixo do termo indica. Se isso não é uma grande novidade — *Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes, marco do romance moderno, é considerado um precursor desse tipo de narrativa (DE FARIA, 2012) —, é a partir do romance pós-moderno, no entanto, que as metaficções se tornam mais comuns. Mais do que apenas retratar a ficção, as obras com essa característica

Por um lado (...) colocam em evidência o caráter de artefato da obra literária, fazendo com que a ilusão de realidade da obra ficcional seja rompida; por outro, as narrativas assim construídas são invadidas pela crítica e/ou teoria literária, tornando-se, assim, uma forma híbrida, em

que a ficção, a crítica e a teoria partilham o mesmo espaço literário.
(DE FARIA, 2012, p. 237-238)

Ou, como Michael Boyd diz, “elas não procuram contar mais uma história, mas examinar o próprio processo de contar histórias” (BOYD *apud* DE FARIA, 2012, p. 249). As metaficções pós-modernas, então, desnudariam o processo de escrita, trazendo dúvidas, inquietações e comentários, além de expor aos leitores a estruturação da obra. Para ilustrar essas questões, neste ensaio abordarei a trilogia¹ obscena de Hilda Hilst, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio/Textos grotescos* (1990) e *Cartas de um sedutor* (1991). Nessas três obras é possível encontrar diversos exemplos que explicitam a intenção de se criar uma metaficção. Ou, nesse caso, deveríamos dizer “metaficção”? Pronto, tirado o trocadilho da minha frente, posso continuar o ensaio como uma pessoa normal.

“ESSE NEGÓCIO DE ESCREVER É PENOSO”

O trocadilho do parágrafo anterior pode não indicar, mas geralmente um autor pensa nas palavras que vai colocar no papel. Mesmo uma decisão um tanto questionável, como a de colocar uma piada ruim num texto acadêmico, passa por um processo mental que visa algum objetivo. Nesse caso, o de aproximar o leitor — ou ao menos assim espero —; afinal, “é difícil o texto didático” (HILST, 2016, p. 93). O mais interessante quando se lê uma metaficção, ainda mais essas abordadas, é visualizar parte desse processo construtivo do texto. Na trilogia obscena, não nos faltam exemplos de decisões acerca de palavras ou de possibilidades narrativas.

Em *Contos d’escárnio/Textos grotescos*, o narrador Crasso “trava” após escrever a frase “Meu pau fremiu” (HILST, 2016, p. 77) e inicia, então, um questionamento acerca do termo “fremiu”. Afinal, no dicionário o verbo tem o sentido de “rumor surdo e áspero” (HILST, 2016, p. 77), o que em nada pareceria com o comportamento do órgão sexual do narrador, mais próximo do verbo “estremecer”. Com essa reflexão, ele opta por colocar: “meu pau aquilo. O leitor entendeu” (HILST, 2016, p. 77) e conclui que “esse negócio de escrever é penoso” (HILST, 2016 p. 77). Ou seja, o narrador para de contar a história de como conheceu Clódia para refletir sobre a escolha de um termo, expondo, dessa forma, a estruturação da narrativa para os leitores.

Esse tipo de digressão em relação à construção narrativa só é possível de ocorrer porque, desde o início, os personagens narradores de Hilda Hilst assumem estar escrevendo uma obra. Crasso, no início, diz: “resolvi escrever este livro porque ao longo da minha vida tenho lido tanto lixo que resolvi escrever o meu” (HILST, 2016, p. 64).

¹Posteriormente uma tetralogia, com a incorporação de *Bufólicas* (1992).

Em *Cartas de um sedutor*, Tiu também escreve contos para Eulália e, em *O caderno rosa de Lori Lamby*, a protagonista escreve em seu caderno/diário suas experiências. A criação de ficção, no entanto, é abordada também de forma menos direta. Crasso, após ler muitos contos de Hans Haeckel, perde o desejo sexual e fica muito preocupado. Clódia pede para que ele imediatamente pare de ler Hans e que, assim, volte a ter libido. Ele responde da seguinte forma:

Consegui depenar o sabiá ontem. Foi assim: primeiro mandei o Hans à puta que o pariu (...) Segundo: fiquei nu. Terceiro: pensei na mãe da Joseli e na Joseli e quase que pensei na irmãzinha também. Mas descobri que não sou afeito à pedofilia. (...) Então comecei tudo de novo. Não pensei mais nem na mãe nem na Joseli nem na palavra família. Família brocha qualquer mastrução. (...) Continuando: pensei em você, cona eterna! Nos teus esgares, teus gritos, a tua vertigem quando você fica séria. Será que ando sentindo amor? Meu Deus, isso vai me brochar para sempre. (...) Então reformulei o quadro. (HILST, 2016, p. 112-113)

A cena prossegue com vários possíveis cenários imaginados até que ele, finalmente, consegue chegar ao orgasmo. Essa construção da fantasia ao longo de sua masturbação, com suas possibilidades, fracassos, caminhos “sem saída” e reconstrução constante até que seja possível chegar ao objetivo é, literalmente, a criação de uma ficção sendo descrita. Com a diferença que escrever na maior parte dos casos resulta no autor em posição fetal, com lágrimas de frustração, ao contrário do alegre gozo masturbatório.

É importante notar que, na trilogia, não há apenas uma linha fictícia a ser seguida; ao contrário, são diversas camadas de ficção que se sobrepõem. Dessa forma, não há uma Verdade diegética, mas “verdades no plural” (HUTCHEON, 1991, p. 146), o que se relaciona diretamente com o conceito do romance pós-moderno de Linda Hutcheon. Essa questão fica bem evidente em *Lori Lamby*, em que é criado “um jogo de cena: entre cena e (obs) cena, pois aquilo que ‘está por detrás da cena’ é o que, de fato, merece nossa atenção” (RODRIGUES, 2008, s.p.).

Esse jogo de cena faz com que seja possível notar detalhes que nos fazem duvidar, o tempo todo, da narrativa construída. Ao longo do texto, em diversos momentos algum personagem sugere uma alteração na narrativa, que é acolhida e seguida logo depois. Por exemplo, em determinada cena, Lori ouve uma conversa de seus pais sobre o livro que o pai está escrevendo: “(...) eles falaram que precisava ter mais conversa, mais diálogo, como eles dizem. Mas como eu vou fazer pra ter diálogo se os homens não falam muito e só ficam lambendo?” (HILST, 2021, p. 19). A partir daí,

a narrativa fica mais rica em diálogos, que inclusive mudam de forma ao longo do livro. De início, em formato pouco convencional, é usado o travessão, com a indicação de quem está falando entre parênteses.

- Cacetinha? (mami)
 - Mas é a história de uma ninfetinha, você não entende? (papi)
 - Ah, mas isso vai ficar uma bosta mesmo. (mami)
- (HILST, 2021, p. 19)

Pouco à frente, um dos homens que sai com Lori, Abel, diz que vai escrever um pouco de diálogo para ela e aí eles tomam a forma convencional, com os travessões e sem a indicação de personagens entre parênteses. A partir da página 44, os diálogos são indicados com aspas. Isso indica a hesitação e falta de experiência de uma narradora criança ao escrever.

Ainda sobre essas sugestões de personagens que são incorporadas à obra, também temos o caso dos cenários — “Eu ouvi um pouco atrás da porta do escritório e ele disse que precisava de cenário, de mais cenário, e se podia me levar para a praia, que precisava de um cenário de saúde” (HILST, 2021, p. 20), fala que ocorre logo antes de Lori, de fato, ir à praia — e da presença de um personagem mais próximo da idade da protagonista: “MAMI DIZ: ‘E quem sabe, meu amor, se você puser um menininho, um mocinho...’” (HILST, 2021, p. 53); personagem que aparece na página seguinte.

Ou seja: a narrativa, na trilogia obscena, é “contaminada” pelas divagações, questionamentos e dúvidas dos narradores. Mas, acima de tudo, a trilogia também é atravessada pelos mais diversos gêneros textuais. Ao longo das três obras, há diários, cartas, contos, poesias, fábulas, textos teatrais, etc. É impossível não notar um caráter paródico no uso dos diversos gêneros textuais, o que seria mais uma característica pós-moderna, de “incorpora(r) e desafia(r) aquilo que parodia” (HUTCHEON, 1991, p. 28). Ao final do *Caderno rosa*, Lori Lamby resolve escrever fábulas infantis, como a do sapo Liu-Liu: “O sapo Liu-Liu tinha muita pena do seu cu. Olhando só pro chão! Coitado! Coitado do cu do sapo Liu-Liu!” (HILST, 2021, p. 67). O estilo de fábula está claramente reconhecível, mas gosto de acreditar que em nenhuma pré-escola estejam lendo textos que tenham a palavra “cu”. *A cigarra e a formiga* com certeza ainda é mais popular que o sapo Liu-Liu.

Mesmo a própria literatura erótica é constantemente parodiada, chamada de “bandalheira” (HILST, 2021, p. 15) — ou seria “bananeira”? (HILST, 2021, p. 15) — e tem seu léxico ironizado, como no caso do pênis que “fremiu”. A autoria desse tipo de literatura é também tratada com deboche. Em *Cartas de um sedutor*, Eulália pede ao narrador, Tiu, para que escreva sobre ela, se referindo a histórias de sua vida sofrida.

Tiu retruca: “escrevo sim, Eulália, vou escrever da tua tabaca, do meu bastão” (HILST, 2016, p. 140). Em seguida, se descreve: “sou um escritor brasileiro, coisa de macho” (HILST, 2016, p. 141). Se parece contraditório a uma autora que escreveu “bandalheiras” escrever desse jeito sobre o erotismo na literatura, é porque é. De fato, o romance pós-moderno é “fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (HUTCHEON, 1991, p. 20), três características muito presentes na trilogia obscena.

FUNDAMENTALMENTE CONTRADITÓRIO

A sobreposição de ficções proposta por Hilst na trilogia obscena cria, na verdade, um labirinto metaficcional, em que é impossível ter certezas em relação à diegese das tramas. Se em algum momento somos levados a crer na “existência” de determinado fio narrativo, em seguida somos obrigados a ir em caminho oposto. Em *Cartas de um sedutor*, o personagem Karl escreve à irmã sobre Tiu, “que perdeu tudo, casa e outros bens, porque tinha mania de ser escritor” (HILST, 2016, p. 65), descrição que bate com o que conhecemos do personagem, fazendo crer que eles ou existem no mesmo universo ou que Tiu é uma criação de Karl. No entanto, um pouco mais à frente, Tiu, falando com Eulália, desiste de escrever sobre Karl: “vou me demitindo desse Karl nojoso” (HILST, 2016, p. 175). E, ainda, ao falar de pessoas que conheceu, desabafa: “aquele idiota do Karl só pensava em meter” (HILST, 2016, p. 190). Não fica claro se são duas pessoas que se conhecem ou se algum é o autor e outro personagem.

Também é impossível determinar a natureza de Lori Lamby. Em um primeiro momento, acreditamos que ela é uma narradora que, de fato, está contando sobre suas experiências — e, nesse momento, é comum nos perguntarmos quantas decisões erradas tomamos na vida para termos escolhido ler tal relato. Com o tempo — e especialmente com as intervenções narrativas já descritas —, passamos a desconfiar que ela seja a personagem de seu pai. Depois, com a reviravolta em que descobrimos que nenhuma das histórias é verdade e que, ao contrário, ela está copiando escondida do livro que o pai escreve — o que leva os pais à internação numa casa de repouso —, é possível pensar até que o pai de Lori, na realidade, seja personagem da menina. Ainda assim, Lori mesma se confunde com personagem: “Não sei porque as histórias pra criança não têm o príncipe lambendo a moça e pondo o dedinho dele maravilhoso no cuzinho da gente. Quero dizer da moça” (HILST, 2021, p. 46).

É esse o labirinto metaficcional a que me referi. Karl é personagem de Tiu? Tiu é personagem de Karl? Lori existe? Seu pai existe? É de bom tom ler este livro no transporte público? São muitas dúvidas impossíveis de serem respondidas adequadamente. Mais que as contradições narrativas, no entanto, a maior contradição presente

em toda a trilogia é entre o desejo de escrever coisas sérias e não vender em contraposição à obrigação de escrever bandalheiras para viver da escrita. Não é gratuitamente que Lori descreve seu pai dizendo que “ele também é um escritor, coitado” (HILST, 2021, p. 14). E completa em seguida:

Eu já vi papi triste porque ninguém compra o que ele escreve. Ele estudou muito e ainda estuda muito, e outro dia ele brigou com o Lalau que é quem faz na máquina o livro dele, os livros dele, porque papai escreveu muitos livros mesmo, esses homens que fazem o livro da gente na máquina têm o nome de editor, mas quando o Lalau não está aqui o papai chama o Lalau de cada nome que eu não posso falar. (HILST, 2021, p. 15)

Apesar da narração de Lori Lamby não ser confiável, por todos os motivos já citados, somos levados a crer que há algo de verdade nisso, afinal, logo no início, a menina atribui à mãe “o mérito de ter lhe ensinado a dizer sempre a verdade” (RODRIGUES, 2008, s.p.). No entanto, “um dos temas constantes da metaficção historiográfica é o da mentira” (HUTCHEON, 1991, p. 197), por isso podemos entender o labirinto metaficcional como um labirinto de mentiras. O próprio livro, inclusive, não se leva a sério, como se nos colocasse na posição, como leitores, de julgar o que estamos lendo. Após Lori descrever seus encontros com outro homem, Abel comenta, no que parece ser uma observação da autora: “que mau gosto” (HILST, 2021, p. 22), comentário que não podemos deixar de fazer, entre o choque e o riso de nervoso, em diversas passagens.

DELIBERADAMENTE HISTÓRICO

Mais que a relação verdade/mentira, a metaficção historiográfica também trabalha com a dicotomia entre o fictício e o histórico. Nesse ponto, “não é questão de privilegiar o fictício ou o histórico, mas de verificar aquilo que têm em comum” (HUTCHEON, 1991, p. 178). Analisando sob esse prisma, é interessante notar como a trilogia está repleta de referências a autores e acontecimentos históricos. Kierkegaard, Camus, Tolstói, Flaubert, Henry Miller, a Glasnost, a Guerra do Kuwait; em meio a descrições tórridas e propositalmente grosseiras, esses nomes surgem como lembranças de que ainda devemos usar como referência dessas obras o nosso mundo, o mundo fora da diegese. Essa lembrança pode aparecer de forma debochada, como quando Lori Lamby descreve o endereço e o nome de seu amiguinho: “R. Machado de Assis, 14. E o nome do menino é José de Alencar da Silva” (HILST, 2021, p. 56). Às vezes, quando estou sem fazer nada, gosto de imaginar qual seria a reação de José de Alencar se soubesse que seu nome batizou o personagem de um menino negro que tenta

praticar sexo anal com uma criança de 8 anos, mas não consegue porque, afinal, “Lorinha (...) precisa crescer pra caber” (HILST, 2021, p. 62). E, depois que Lori diz não saber que “cu cresce”, José de Alencar completa: “tá na cara, sua boba, que cresce” (HILST, 2021, p. 62). Uma diferença e tanto em relação aos lábios de mel.

Curiosamente, em *Lori Lamby*, diversos autores brasileiros aparecem integrados à trama, como personagens: após a internação dos pais de Lori, a menina fica com tia Gilka, numa muito provável referência à poetisa Gilka Machado. E, em carta aos pais, Lori justifica como teve ideia para tantas descrições sexuais: “eu também ouvia tudo o que você e mami e tio Dalton, e tio Inácio e tio Rubem e tio Millôr falavam nos domingos de tarde. Eu acho lindo todos esses tios que escrevem” (HILST, 2021, p. 65). Novamente, provavelmente estamos falando de Dalton Trevisan, Inácio de Loyola Brandão, Rubem Fonseca e Millôr Fernandes — este último o que mais entrega a referência, afinal, é um nome bem único.

Há, também, referências à própria Hilda Hilst, criando mais uma camada nesse labirinto metaficcional. Em *Contos d’escárnio*, Crasso lembra de “um livro que li há algum tempo. Uma putinha chamada Corina: *O Caderno Negro*. Mas não gostei não. Era tudo muito jeca” (HILST, 2016, p. 113), em uma alusão ao “*Caderno Negro*”, conto que aparece em *Lori Lamby*. A trama do *Caderno Rosa* também aparece, colocando o personagem Hans Haeckel como o autor do livro: “Quando Hans Haeckel pensou em escrever uma estorinha meninil muito da ingenuazinha pornô para ganhar algum dinheiro porque ele passava fome àquela época, o editor falou: escabroso, Hans, nojentinho, Hans, isso com menininhas!” (HILST, 2016, p. 125-126). Em *Cartas de um sedutor*, encontramos uma referência a uma futura obra da autora. Eulália, em conversa com Tiu, fala de um homem que virou cachorro porque “vivia comendo a xirica das cadelas da rua” (HILST, 2016, p. 175) e, após transformado, ficou “na casa da viúva Fadinha” (HILST, 2016, p. 175). Tiu, então, promete que vai “escrever ‘Filó, a fadinha lésbica’” (HILST, 2016, p. 176), fábula presente no livro *Bufólicas*.

É difícil, no entanto, se alongar no caráter histórico da trilogia sem entrar no caráter político. Até porque a própria decisão de publicar esses livros tem algo de performance política.

INEVITAVELMENTE POLÍTICO

Hilda Hilst começou a publicar ainda na década de 1950 e é frequentemente colocada como uma das maiores autoras da nossa literatura contemporânea. No entanto, nunca conseguiu atingir o êxito comercial de uma Clarice Lispector, por exemplo. Por isso, já em 1990, resolve publicar livros pornográficos como forma de protesto

contra o mercado editorial. Em entrevista na época do lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby*, a autora afirma que o romance

é um ato de agressão. Não é um livro, é uma banana (...) que eu estou dando pros editores (...). Porque durante quarenta anos eu trabalhei a sério (...) e não aconteceu absolutamente nada. E agora eu acho que as pessoas precisam ser acordadas. (Canal fabioweintraub, 2011, on-line)

Ela ainda completa dizendo que aqui, no Brasil, “você não pode pensar em português (...) os editores odeiam” (Canal fabioweintraub, 2011, on-line). Dessa forma, sua trilogia obscena tem um caráter performático de alguém que não apenas escreve uma crítica ao nosso mercado editorial, mas que se transforma em crítica, faz da autoria e da obra uma posição política em relação à realidade de quem vive de escrita no Brasil. Não à toa, no meio da putaria, há, de forma recorrente, críticas ao mercado literário e aos próprios leitores em todos os livros da trilogia. Crasso, em *Contos d’escárnio*, diz que tinha receio de escrever por respeitar a literatura, mas que “hoje, no entanto, todo mundo se diz escritor. E os outros, os que leem, também acham que os idiotas o são. É tanta bestagem em letra de forma que pensei, por que não posso escrever a minha?” (HILST, 2016, p. 64). Lori Lamby, quando ganha dinheiro após imitar uma cachorrinha, se questiona: “por que será que eles não dão dinheiro pro papi que é tão gênio, e pra mim eles dão só dizendo que sou uma cachorrinha?” (HILST, 2021, p. 18). Mais tarde, quando seu caderno rosa é encontrado e seus pais são internados na casa de repouso, Lori é obrigada a escrever uma carta se justificando, explicando como escreveu as bandalheiras, com a intenção de dar o material para o editor Lalau, ser publicada e, assim, ajudar seu pai: “eu também ouvia o senhor dizer que tinha que ser bosta pra dar certo porque a gente aqui é tudo anarfa, né, papi?” (HILST, 2021, p. 64).

Esta última citação pode parecer elitista, colocando a autora no pedestal da intelectualidade, como se não vendesse unicamente por ser inteligente demais para o público consumidor. No entanto, Hilst não poupa os autores também, inclusive nessa questão elitista. O Karl de *Cartas de um sedutor* afirma estar “indignado”, pois viu Genet e Tolstói sendo “lidos por criados. Onde estamos? Que tempos!” (HILST, 2016, p. 158). Mais tarde, a mesma personagem diz que prefere se identificar como escriba ou escrevinhador porque “só de saber que tu me pensas escritor agiganta-me a náusea” (HILST, 2016, p. 165). Ou seja, o escritor é preconceituoso a tal ponto que talvez seja melhor nem se considerar escritor. Que se invente um novo nome para a profissão.

A metralhadora crítica não aponta apenas para a literatura e o que a cerca. O Brasil é constantemente alvo. No “Teatrinho nota 0, nº 1”, em *Contos d’escárnio*,

a cena é invadida por mulatas sambando, seleção de futebol e garrafas de cachaça, ao ritmo de uma canção que diz “temos a pica mais dura do planeta! Viva o Brasil!” (HILST, 2016, p. 100)². A crítica ao ufanismo por si só funciona, mas quando entendemos o momento em que o livro foi escrito, se torna ainda mais contundente. Vale lembrar que, após a redemocratização, o país estava empobrecido e viveu períodos de alta da inflação até o estabelecimento do Plano Real. E também há referências a isso no mesmo livro: “E pensar que sou Crasso aqui, neste verde-amarelo paupérrimo e inflacionário” (HILST, 2016, p. 124). Essa situação gerou uma economia que utilizava muito o dólar como moeda. Isso não passou batido em *Cartas de um sedutor*: “agora é tudo na base do dólar no nosso país de polpas pombas ponteiros e pregas” (HILST, 2016, 152-153). E sugere até uma solução, satirizando o radicalismo, ao propor a criação do “Esquadrão Geriátrico de Extermínio”, cuja atividade seria “assassinar políticos corruptos, ladrões do povo e editores de livros *pop-corn* gênero Jacqueline Susan, Jackie Collins e Danielle Steel” (HILST, 2016, p. 167).

É interessante notar como as críticas ao Brasil aparecem sob o ponto de vista infantil em *Lori Lamby*. A protagonista, em determinado momento, pede para falar um ditado:

A Amazônia é muito grande e bonita e tem madeiras nobres.
— Quem foi essa professora idiota que disse que tem madeiras nobres lá? Tinha, tinha, agora não tem picas. (papi)
— O que são madeiras nobres? (eu)
— São madeiras muito especiais, raras. (mami)
(HILST, 2021, p. 20)

Este descompasso entre o que é ensinado na escola e a realidade do país volta a aparecer quando Lori tem que fazer um ditado sobre o nordeste, “aquele lugar que papi diz que todo mundo morre, e quando ele fala desse lugar, ele fica meio louco e usa uma palavra esquisita, ele fala assim: ‘Os filhos da puta desses políticos são todos uns escrotos’” (HILST, 2021, p. 51). Claro, é necessário repensar a imagem do nordeste como um lugar apenas de fome e morte — como se em outras partes do país isso não acontecesse —, mas é importante lembrar que essa é uma visão teoricamente infantil sobre as críticas feitas pelo pai. Digo teoricamente porque, novamente, não dá para saber se Lori existe diegeticamente. Mas, mesmo que seja uma personagem do pai, ela emula a visão infantil.

Por fim, a mensagem que fica é de pessimismo. Nada, na realidade, presta. E aí só restaria fazer bandalheiras — ou bananeiras — e alimentar os porcos.

²Hoje, o ufanismo de pica dura pode soar até ingênuo para um país cujos militares — exemplo máximo de nosso patriotismo — usaram recursos públicos para obter Viagra e próteses penianas. Talvez estejamos na fase da pica mais meia bomba do planeta. Viva o Brasil!

Afinal, “toda a humanidade, ou pelo menos noventa por cento é gente muito porca, é lixo” (HILST, 2021, p. 22).

“AS ILUSÕES SÃO OS SUSTENTÁCULOS DA VIDA”

Apesar desse clima pessimista, a ideia de vivermos entre uma humanidade de porcos me parece reconfortante. Afinal, se por um lado o porco é um animal muito mais digno que o ser humano; por outro, se nada tem como dar certo, eu fico bem aliviado em relação à minha coleção pessoal de fracassos retumbantes. E, claro, menos culpado ao alimentar minhas ilusões, que “são os sustentáculos da vida” (HILST, 2016, p. 174), o que nos mantém acordando mesmo sabendo que o ônibus vai demorar, não vai ter lugar para sentar, vamos enfrentar oito tediosas horas no escritório e o Marcolino do almoxarifado vai fazer a mesma piada sobre a derrota do seu time. Isso pelos próximos trinta anos, caso queira se aposentar.

Nesse ponto, é curioso ver como Hilda Hilst também alimentou uma ilusão: a de que finalmente venderia escrevendo essas bandalheiras. A autora não está simplesmente escrevendo literatura erótica; ao contrário, joga o fracasso de um projeto literário na cara do leitor e cria uma narrativa complexa, com diversas camadas meta-ficcionais. Se sua obra anterior não vendia — e, claro, seria ingenuidade esperar que *Fluxo-Floema* (1970) se tornasse um *best-seller*, lido por todos os adolescentes, tal qual a mais recente franquia de fantasia —, tampouco seria razoável supor que suas bandalheiras romperiam essa barreira comercial — embora a trilogia obscena, de fato, tenha sido um marco na carreira da autora. Ainda assim, a pulsão da autora em escrever estes livros pode ser encarada como o resultado de um “ambiente intelectual marcado por um profundo ceticismo, como o é o pós-modernismo” (PAULO, 2003, p. 28), o que explicaria também o pessimismo, a metralhadora de críticas apontada para todas as direções.

Como no conto III, do capítulo “Novos antropofágicos”, em *Cartas de um sedutor*, a tragédia cotidiana perde o significado. No texto, um homem ciumento decepa o bico do peito da namorada e coloca por cima de um sorvete, em um bar. Após o episódio, o bar muda de nome para Bar do Bico e passa a colocar morangos por cima do sorvete, com a pergunta dos funcionários: “com bico ou sem bico, madama?” (HILST, 2016, p. 211). A profusão de imagens da sexualidade mais animalesca, da violência mais extrema, acabam por anestesiarem e tornar tudo apenas mais um episódio nesse mundo de porcos.

Dentro desse labirinto grotesco, após a leitura da trilogia, saímos com a impressão de que o absurdo é a única forma de se enxergar a realidade. Ou, se tudo

está de cabeça para baixo, o melhor é ver o mundo através das bananeiras — ou bandalheiras?

REFERÊNCIAS:

DE FARIA, Z. **A metaficção revisitada: uma introdução**. Signótica, Goiânia, v. 24, n. 1, p. 237—251, 2012. DOI: 10.5216/sig.v24i1.18739. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/18739>. Acesso em: 8 ago. 2024.

HILDA Hilst TV Cultura. [S. l.:s. n.], 2011. 1 vídeo (06:38). Publicado pelo Canal fabioweintraub. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5yeFhO4G2O-Q&ab_channel=fabioweintraub. Acesso em: 8 jul. 2025.

HILST, Hilda. **O caderno rosa de Lori Lamby**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

_____. Pornochic — **O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d'escárnio textos grotescos/ Cartas de um sedutor**. São Paulo: Editora Globo, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PAULO, Fernando de Lima. O TEMA DA VERDADE EM FOE, DE J. M. COETZEE. Em Tese, [S.l.], v. 7, p. 27-34, dez. 2003. ISSN 1982-0739. Disponível em: <<http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3564>>. Acesso em: 08 ago. 2024. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/1982-0739.7.0.27-34>.

RODRIGUES, Tatiana Franca. **O meta-discurso em Lori Lamby: por que não se deve olhar para as estrelas**. XI Congresso Internacional da ABRALIC. 2008. Disponível em <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/010/TATIANA_FRANCA.pdf> Acesso em: 09 jul. 2025

CLIVE BARKER E OS ESPAÇOS HETEROTÓPICOS NA LITERATURA DE HORROR

Sebastião Pedrosa

Letras - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio)

RESUMO: O ensaio investiga a obra de Clive Barker sob a perspectiva dos espaços heterotópicos definidos por Michel Foucault, relacionando-os à noção de “ilha urbana” proposta por Josefina Ludmer. A partir da análise do conto *Candyman* (1985), discute-se como o autor britânico transforma cenários de marginalidade em territórios simbólicos de resistência e transgressão. O texto propõe que o horror de Barker — influenciado por sua vivência como sujeito transviado e por experiências em espaços subversivos — faz do horror uma ferramenta para refletir sobre exclusão social, desejo e o grotesco como forma de verdade estética. Ao estabelecer paralelos com “Aqueles que Abandonam Omelas”, de Ursula K. Le Guin, o ensaio enfatiza o potencial crítico do gênero em revelar os horrores sutis do cotidiano.

PALAVRAS-CHAVE: Clive Barker; Heterotopia; Literatura de horror.

FIGURA 1 — Leviathan de Hellraiser



Fonte: Página do site *The Ultimate Evil Fandom*¹

Um dos aspectos que mais me fascinam na literatura – do ponto de vista de um leitor, escritor e estudante – é a infinitude de diálogos com diferentes áreas do pensamento que ela permite, algo que não falha em pegar de surpresa seus mais versados

¹ Disponível em: <<https://the-ultimate-evil.fandom.com/f/p/4400000000000032095>>. Acesso em 20 ago 2025.

amantes. Mesmo depois de experienciar a literatura sob as lentes da criminologia, religião, política, filosofia, biologia ou psicanálise, me encontrei maravilhado ao explorar as possibilidades levantadas pela geografia. Inicialmente perdido dentro do labirinto de abordagens, foi em um espaço de conforto e familiaridade que me deparei com uma reflexão que acredito ser valiosa. Esse ensaio pretende narrar e externalizar o processo que resultou na abertura de mais um caminho para pensar a literatura e os espaços que nos cercam, por mais disfarçados que eles estejam.

No conto *Aqueles que Abandonam Omelas* (1973), Ursula K. Le Guin descreve o estado de espírito alegre dos habitantes perpetuamente felizes de uma cidade fictícia. Notória pela profundidade antropológica de seus mundos, a autora passa o texto convencendo o leitor sobre a verossimilhança das condições peculiares daquele povo. É na insistência em ser bem sucedida nesse exercício retórico, porém, que se encontram os sinais do que há de errado com Omelas. Sem que sejam esclarecidos os motivos por trás dessa medida, é exposto ao leitor que a permanência do estado de alegria e o funcionamento das estruturas sociais da cidade estão ligados de forma direta (quase sobrenatural) à prisão de uma criança em condições de absoluta indignidade. Forçados a fechar os olhos ou sacrificar a felicidade de todos para salvar — sem chance verdadeira de sucesso — a vítima desse sistema, os poucos que discordam da atrocidade cometida pela população se retiram em um exílio silencioso. A conclusão impactante da narrativa me levou de imediato para uma citação sobre meu escritor preferido:

[Clive Barker] está nos falando sobre um horror humano muito específico para qual nós ficamos cegos; não porque ele foi construído dessa forma por forças arcaicas e externas, mas por conta de como ele foi entrelaçado ao banal, ao cotidiano.²

O teórico francês Michel Foucault descreve como heterotopias os espaços que oferecem resistência à norma, se tornando então “contra-espços” (Foucault, *Outros Espaços*, 1984). Considero que essa lógica esteja presente em uma porcentagem significativa do trabalho de Clive Barker em diferentes níveis. O autor, diretor de cinema e artista plástico britânico ganhou notoriedade na década de 1980 ao criar monstros, narrativas e mundos tão assombrosos quanto fantásticos em sua capacidade de espelhar com agudeza as depravações do inconsciente humano. A proximidade das criações de Barker com o conceito de heterotopia é cristalina na novela *Cabal* (adaptada pelo autor para o cinema como *Raça das Trevas* em 1990), em que uma sociedade de seres monstruosos habita um entre-lugar chamado Midian, localizado em um

² COLÍN, *The Philosophy of Hellraiser*, 2023

cemitério (exemplo de heterotopia usado por Foucault)³. No conto *Nas Montanhas, As Cidades*, o autor apresenta duas cidades irmãs cujos habitantes se unem para formar dois gigantes de carne, “o corpo do estado” (Barker, *Livros de Sangue – Volume I*, 1984). Já em *Hellraiser – Renascido do Inferno* (1986), sua obra mais conhecida, o próprio corpo humano é colocado como espaço em que as regras da normalidade são desafiadas. Nesse sentido, defendo a escolha da obra de Clive Barker como objeto dessa discussão.

Apesar da miríade de opções para centralizar o foco da pesquisa, a obra do autor que acredito que mais serve para os propósitos de ensaio é o conto *Candyman*, publicado em 1985. Ambientada majoritariamente em um conjunto habitacional em ruínas, a narrativa segue o ponto de vista da acadêmica Helen, que pretende estudar as pichações no espaço urbano abandonado. A visão elitista da protagonista e sua subsequente curiosidade acerca de narrativas orais de violência compartilhadas pela população local são, por si só, uma evidência de como o cenário pintado por Barker se encaixa nas definições de Foucault. Além de refletir as contradições e segregações do espaço urbano e exemplificar como o “significado” de um lugar pode ser alterado de forma drástica – do espaço promissor de moradias populares para um verdadeiro deserto urbano de desolação e apagamento – sem grandes esforços, o ambiente principal do conto também desafia as percepções entre o concreto e o simbólico. Ao fazer de tudo para compreender as histórias de assassinatos brutais atribuídos à *Candyman*, uma lenda urbana local, Helen acidentalmente conjura a entidade folclórica com sua dúvida. É interessante destacar que existe outro conceito geográfico presente na história, esse apresentado por Josefina Ludmer em *Aqui América Latina* (2010), a crítica literária argentina usa a nomenclatura “ilha urbana” para espaços urbanos que se destacam da estrutura que os cerca, seja em estado reconfigurado ou de exceção, e é isso que ocorre no conjunto habitacional de *Candyman*.

A construção literária de uma ilha urbana heterotópica me faz pensar nos motivos por trás do protagonismo da ambientação subversiva na escrita de Barker. O horror é um gênero fundamentalmente ligado à atmosfera, seja em mansões vitorianas decadentes ou casebres isolados, e a forma como *Candyman* encontra um caminho para evocar os sentimentos recorrentes de isolamento no meio de uma metrópole chama atenção. Uma breve investigação biográfica do autor nos auxilia a revelar a lógica seguida por ele ao escolher trabalhar com esses espaços. Algo que destaca Clive Barker de outros grandes nomes do seu universo literário é a sua vivência enquanto homossexual, garoto de programa e frequentador de bares de sadomasoquismo durante o auge da pandemia de HIV, algo que, além de refinar seu senso estético, informou seu entendimento de espaços subversivos. Frequentador de verdadeiras

³ FOUCAULT, 1984, p. 417

heterotopias em um período de repressão social incessante, o autor britânico teve as ferramentas perfeitas para usar os horrores da própria realidade na criação dos literários. O termo “transviado” (significando “aquele que não obedece aos padrões comportamentais vigentes”⁴), usado por Berenice Bento⁵ para substituir o acrônimo LGBTQ+, se encaixa perfeitamente com Barker e sua literatura heterotópica.

Seria um equívoco, no entanto, não me aprofundar em um aspecto menos geográfico ligado à heterotopia e muito presente tanto na obra do autor de modo geral quanto em *Candyman* particularmente. Como já descrito antes, o conto mergulha no contraste entre o real e o imaginário quando se trata da veracidade das histórias ouvidas por Helen. Durante toda a narrativa, a protagonista compartilha com seu companheiro e colegas as histórias ouvidas no conjunto habitacional e é recebida com escárnio, já que nenhuma delas havia sido noticiada. Para além de fazer uma crítica ácida às facetas excludentes e elitistas do meio acadêmico, essas cenas destacam o abismo social que cerca os moradores da cidade enquanto nos faz refletir sobre como a realidade é distorcida em narrativas orais. Ficamos então com o seguinte questionamento: por que uma comunidade tomada por violências reais inventaria violências imaginárias ainda mais escabrosas?

Para começar a responder essa pergunta, é preciso fazer uma digressão à Omelas e seus horrores soterrados em alegria. O conto, ao iluminar a forma como a população aceita o sofrimento de uma criança em troca da própria paz, é perspicaz por mostrar como uma lógica social de negação alienante é próxima demais da realidade (quem não ama Omelas, a deixa) para nos deixar intocados após a leitura. Acredito que Clive Barker estivesse fazendo algo parecido em *Candyman* enquanto jogava para o público a tarefa de entender de onde vem o fascínio e a necessidade de contar histórias de monstros. Deixo então um trecho do livro *Monster Theory* (1996), de Jeffrey Jerome Cohen, que esclarece essa questão melhor do que eu poderia sonhar em fazer:

Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser empurrados para as margens mais distantes da geografia e do discurso, escondidos nos confins do mundo e nos recessos proibidos de nossa mente, mas sempre retornam. E, quando voltam, trazem não apenas um conhecimento mais amplo sobre nosso lugar na história e sobre a história de conhecer nosso lugar, mas também carregam o autoconhecimento, o conhecimento humano – e um discurso ainda mais sagrado por surgir do Exterior. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e como temos deturpado aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliar nossas suposições culturais sobre raça, gênero,

⁴ DE FREITAS, De “**uraniano**” a “**gay**” até “**LGBTQQIP2SAA**”: Qual o termo adequado?, 2019

⁵ BENTO, Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos, 2017

da GAVETA

revista da graduação em letras unirio

sexualidade, nossa percepção da diferença e nossa tolerância em relação à sua expressão. Eles nos perguntam por que nós os criamos.⁶

Tento não olhar para a literatura com um viés utilitário. Como escritor, considero preocupante a ideia de que é preciso um objetivo maior para escrever além do ato em si. Contudo, o gênero com qual trabalho é cercado de questionamentos constantes quanto a sua necessidade de existir e limites morais, além de sinfonias intermináveis de sensibilidades e moralismos conservadores anêmicos. O horror, mesmo em todo seu exagero e tendências sobrenaturais, trabalha com honestidade. Vejo nessa literatura um veículo para acessar os lados mais íntimos do inconsciente e romper com as amarras sociais mais nocivas. Clive Barker é, para mim, um exemplo a ser seguido por nunca deixar de se permitir descrever o bizarro e o grotesco com beleza. Assim como a vivência em sociedade depende de espaços de escape e rompimento com as normas para ser suportável (principalmente para quem vive às suas margens), a literatura também precisa se permitir olhar para os lados que procuramos esconder.

REFERÊNCIAS:

GUIN, Ursula K. Le. **Aqueles que Abandonam Omelas**. São Paulo: Editora Morro Branco, 2019.

LUDMER, Josefina. **Aqui América Latina: Uma especulação**. Minas Gerais: Editora UFMG, 2013.

BARKER, Clive. Candyman. *In*: BARKER, Clive. (Aut.). **Livros de Sangue**. 1 ed. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2023. p. 24-74.

DE FREITAS, Alexandre. De “uraniano” a “gay” até “LGBTQQIP2SAA”: Qual o termo adequado?. *In*: Medium. . [S.l.]. 1 set. 2019. Disponível em: <https://medium.com/@alexandredefreitas/de-uraniano-a-gay-at%C3%A9-lgbtqqip2saa-qual-o-termo-adequado-32edc8e9d435>. Acesso em: 25 nov. 2024.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. *In*: **Ditos e Escritos**. Brasil: , 1984. p. 411-422.

BARKER, Clive. **Hellraiser: Renascido do Inferno**. 1 ed. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. 160 p. Título original: The Hellbound Heart.

⁶ COHEN, 1996, p. 20

COHEN, Jeffrey Jerome. **Monster Theory: Reading Culture**. 1 ed. EUA: University of Minnesota Press, 1996. 336 p. ISBN: 0816628556.

BARKER, Clive. Nas Montanhas, As Cidades. *In*: BARKER, Clive. (Aut.). **Livros de Sangue**. 1 ed. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2020. p. 190-225.

THE PHILOSOPHY of Hellraiser. EUA, Mariana Colín, 2023. 1 vídeo (27:09). Publicado pelo The Morbid Zoo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZB-FxX5Obyk>. Acesso em: 25 nov. 2024.

RAÇA das Trevas. Direção: Clive Barker. Produção: David Barron, Gabriella Martinelli, James G. Robinson, Joe Roth. Roteiro: Clive Barker. EUA: 20th Century Fox, 1990. (102min), son. color.

BENTO, Berenice. **Transviad@s: gênero, sexualidade e direitos humanos**. 1 ed. Salvador: EDUFBA, 2017. 329 p. ISBN: 978-85-232-1599-6. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/26037/1/Transviadas-BereniceBento-2017-EDUFBA.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2024.

PERSPECTIVAS DO LIVRO *UM RIO A CADA DIA* DA AUTORA LILA MAIA (resenha)

Gabriela Müller da Cruz

Letras - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

MAIA, Lila. *Um Rio a Cada Dia*. São Paulo, Patuá, 2025.

No livro *Um Rio a Cada Dia* (2025) da poeta Lila Maia, os leitores são convidados para uma jornada que se desdobra em torno da transformação da memória em poesia ao brincar com metáforas e imagens sensoriais. A obra transcende uma mera narrativa, construindo um mosaico de sentimentos e lembranças. Nessa experiência literária imersiva, que vai além das letras e da leitura simples, as palavras são bordadas de forma à atingir o corpo, instigando a imaginação e outras experiências sensoriais.

Podemos perceber um ritmo próximo à oralidade em seus poemas, sua leitura pode ser rápida ou devagar, com pausas, delicadeza ou urgência; essas combinações podem emular o movimento de uma agulha que vai e vem no tecido, que também constrói uma narrativa. Dessa forma, Lila se torna a agulha que costura as palavras e borda no espaço a história que chega aos leitores.

PAIXÃO

(Para Jacinto Fabio)

O primeiro verso do poema é um anjo terrível.

Mas escreve-se nas pontas dos pés sem ser bailarina,
numa piscina rasa, descendo uma rua deserta.

A verdade é que todo poeta traz dentro de si
um passarinho frustrado:
nunca terá a rapidez do voo para mudar de lugar
palavras desnecessárias.

O primeiro verso do poema é um anjo terrível.
Não percebemos que a chama de outra chama
nem sempre ilumina.

Às vezes uma palavra pode ter um jardim
só de rosas amarelas e esse de repente
completo de chuva.
(Maia, 2025, p. 68).

O livro não parte de uma linearidade temporal estabelecida, mas flui como um rio de consciência, no qual a autora “costura” diferentes momentos de sua vida a partir

da memória. A vida, nesse contexto, surge como um tecido sobre o qual a narrativa é bordada, composta por paisagens, pessoas e sentimentos que se entrelaçam:

Seguindo mais a tradição oral das avós que a tradição impressa das academias, algumas mulheres viravam o discurso teórico para trabalhá-lo pelo lado da bainha. Familiarizadas com as costuras, souberam que toda construção apoia suas bases em um fio não discursivo (Kamenzain, 1983).

O ato de costurar e bordar é indispensável para um tipo de literatura que surgia entre as mulheres enquanto elas se sentavam juntas para praticar. A contação de histórias, receitas, ou devaneios seria uma forma de memória mortificada na conversa, segundo Kamenzain.

A memória é um fio condutor para Lila, e suas palavras funcionam como uma agulha que tece cada palavra com cuidado. A repetição de alguns temas e imagens mentais ao longo do livro é análoga aos pontos de bordado que se repetem para criar padrões e texturas, conferindo à obra um ritmo próprio e uma densidade emocional que cativa o leitor e o transporta para as lembranças íntimas da autora.

DESCENDO A RUA DOS PRAZERES

Livre das águas primitivas,
do assoalho de tábuas corridas - sempre limpo,
dos vestidos brancos, bordados.
Hoje, os gestos, os passos de meu pai não me vigiam.
Há uma agulha fincada à altura do peito que não quebra,
costura o prazer que invoco.
E saio daquela casa viva.
Por três vezes me vi inundada de rios.
Depois caminhei só,
entre o jardim e o abismo.
(Maia, 2025, p. 59).

A beleza da obra reside na sua capacidade de revelar a profundidade nas pequenas coisas e nos detalhes aparentemente insignificantes. Assim como no bordado, onde um simples ponto pode carregar um grande significado, cada fragmento do livro tem um peso que constrói a obra como um todo. A autora não teme as imperfeições ou falhas da memória ou do tempo, e em vez disso as acolhe e integra em sua narrativa, mostrando que a beleza também está nas linhas que se cruzam de forma inesperada. Essa honestidade em sua escrita torna o texto autêntico, fazendo com que a obra vá além de uma simples leitura e se torne uma experiência sensorial e emocional.

A relação entre o fazer literário e o bordado passa pela ideia de que ambos são formas narrativas e poéticas, meios de se preservar e contar uma história. O bordado é como um testemunho silencioso do tempo, assim como a obra de Lila, que borda suas memórias no papel para torná-las permanentes. A autora prova que a literatura, assim como o bordado, é uma poderosa ferramenta para tecer a vida e para convidar os leitores e espectadores a olhar o mundo de forma mais atenta e sensível.

REFERÊNCIAS:

KAMENSZAIN, Tamara. **Bordado e costura do texto**. Trad. Clarisse Lyra. Livro: El textossilencioso: traducción y vanguardia en la poesia hispanoamericana, 1983.

MAIA, Lila. **Um Rio a Cada Dia**. São Paulo, Patuá, 2025.