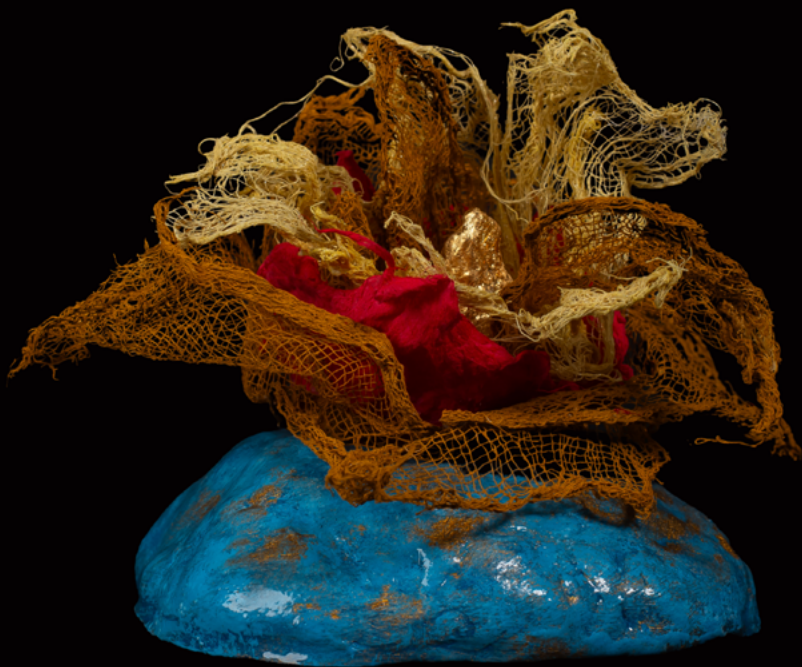


CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Dossiê comemorativo 50 anos de Poslit



v. 34 n. 69 dez. 2025

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA -UnB

Reitora

Rozana Reigota Naves

Vice-reitor

Márcio Muniz de Farias

Decano de pesquisa e pós-graduação

Roberto Goulart Menezes

Diretora do Instituto de Letras

Gladys Plens de Quevedo Pereira de Camargo

Chefe do Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Danglei de Castro Pereira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura

Gilson Charles dos Santos

Equipe Editorial

Gabriel Pinezi

Organizadores do dossiê v. 34 n. 69

Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB)

Prof^a. Dr^a. Ana Laura dos Reis Côrrea (UnB)

Prof. Dr. Joao Vianney Cavalcanti Nuto (UnB)

Prof. Dr. Paulo Petronilio Correia (UnB)

Imagem da capa

Flor do Cerrado

Lemuel Gandara, 2024

Escultura têxtil

Gaze, algodão, folha de ouro e cerâmica

14x14x16cm

Fotografia: Rômulo Juracy

Capa

Gatil Martketing & Comunicação

Projeto Gráfico

Gabriel Pinezi

Diagramação

Vinnie Graciano

Apoio

POSLIT/IL/UnB

TEL/IL/UnB

MISSÃO

A Revista Cerrados configura-se como um veículo de divulgação do pensamento teórico literário, publicada trienalmente pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB. Visa a incorporar as contribuições do desenvolvimento do pensamento científico na área das literaturas e das áreas afins do conhecimento, que enriqueçam as fronteiras das Ciências Humanas na interdisciplinaridade necessária aos estudos acadêmicos contemporâneos.

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura -UnB

V. 34, N. 69, 2025

ISSN 1982-9701

Conselho Editorial Consultivo

Ana Laura dos Reis Corrêa (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Elga Pérez-Laborde (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Regina Dalcastagnè (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Rogério Lima (UnB, Brasília-DF, Brasil)
Paulo Nolasco (UFGD, Dourados-MS, Brasil)
Affonso Romano de Sant'Anna (FBN, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
André Bueno (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Gilberto Martins (Unesp, Assis-SP, Brasil)
Laura Padilha (UFF, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Luís Alberto Brandão (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Maria Antonieta Pereira (UFMG, Belo Horizonte-MG, Brasil)
Mário Cezar Leite (UFMT, Mato Grosso-MT, Brasil)
Nádia Battella Gotlib (USP, São Paulo-SP, Brasil)
Alckmar Luís dos Santos (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Benito Martinez Rodrigues (UFPR, Curitiba-PR, Brasil)
Eliane do Amaral Campello (FURG, Rio Grande-RS, Brasil)
Walter Carlos Costa (UFSC, Florianópolis-SC, Brasil)
Diógenes André Vieira Maciel (UEPB, Campina Grande-PB, Brasil)
Márcio Ricardo Muniz (UFBA, Salvador-BA, Brasil)
Erick Felinto de Oliveira (UERJ, Rio de Janeiro-RJ, Brasil)
Rinaldo Fernandes (UFPB, João Pessoa-PB, Brasil)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal)
Bernard Lamizet (Université Lumière 2, Lyon, França)
Claire Williams (Universidade de Liverpool, Reino Unido, Inglaterra)
François Jost (Sorbonne Nouvelle, Paris, França)
Jacques Fontanille (Université de Limoges, Limoges, França)
Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, França)

CERRADOS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura -UnB

V. 34, N. 69, 2025

ISSN 1982-9701

Qualquer parte desta publicação pode ser reproduzida, desde que citada a fonte.
SOBRENOME, Nome. Título do artigo. Cerrados, Brasília, v. 34, n. 69 p. 00-00, dez. 2025.

Cerrados: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília

— Vol. 1, n. 1 (1992) — Brasília: Poslit, 1992 — Quadrimestral

ISSN 1982-9701.

1. Literatura. — Periódicos I. Brasil, Universidade de Brasília. Departamento de Teoria Literária e Literaturas.



Programa de Pós-Graduação em Literatura - Poslit

Universidade de Brasília Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas Endereço: ICC Ala Sul,
Sobreloja sala B1-012 Campus Universitário Darcy Ribeiro
Asa Norte — Brasília — DF CEP: 70910-900

SUMÁRIO

- 1) “TRAÇO ENTÃO A NOSSA RODA GIRA-GIRA”: A
ESCREVIVÊNCIA ENQUANTO ALIANÇA POLÍTICO-
POÉTICA A PARTIR DE RELATOS ENTRE ACADEMIA E
DOCÊNCIA** **15**
Caroline Neres de Andrade
Nêmia Ribeiro Alves Lopes
Thaís Cristina da Silva
- 2) DA LITERATURA E DAS PRÁTICAS SOCIAIS AOS
ESTUDOS SOBRE A INTERMIDIALIDADE: A IMPORTÂNCIA
DO POSLIT/UNB NA MINHA FORMAÇÃO ACADÊMICA** **49**
Dirlenvalder do Nascimento Loyolla
- 3) TRAVESTI Y DOUTORA, EU? A CARCAÇA TRANS Y A
VIDA ACADÊMICA** **73**
Manuela Rodrigues Santos
- 4) UN MEXICANO EN EL POSLIT: DE AFECCIONES,
MÍMESIS Y EFECTOS** **86**
Paul Aguilar Sánchez
- 5) ESCREVER COM O CORPO: A DRAMATURGIA
SINALIZADA COMO FERRAMENTA DE SOBERANIA
TEATRAL SURDA** **113**
Lucas Sacramento Resende
- 6) OS POROS DA DIFERENÇA: POÉTICA E POLÍTICA DO
TEXTO** **137**
Piero Eyben

SUMÁRIO

**7) REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA:
ENCONTROS E PERSPECTIVAS 164**

Virginia Maria Vasconcelos Leal

**8) SOBRE A RELEVÂNCIA DA CRÍTICA LITERÁRIA
DIALÉTICA: ALGUMAS QUESTÕES DE MÉTODO E UMA
EXPERIÊNCIA DE ANÁLISE 181**

Alexandre Simões Pilati
Ana Laura dos Reis Corrêa

**9) ESTUDOS LITERÁRIOS COMPARADOS: NOVAS
PERSPECTIVAS 217**

João Vianney Cavalcanti Nuto

**10) QUARTAS DRAMÁTICAS: LITERATURA, TEATRO E
OUTRAS ARTES 240**

André Luís Gomes

**11) A MONTANHA MÁGICA: MÚSICA, FILOSOFIA E
A ESTÉTICA CONTINGENTE DE MARK LANEGAN NA
TRADIÇÃO DE THOMAS MANN 262**

Ennio Martins de Oliveira

12) HAMLET, FORMA DRAMÁTICA E TRAGÉDIA POLÍTICA 279

André Nepomuceno

**13) CONTRADIÇÃO E CONFLITO EM “THE GIRL FROM
IPANEMA” (GETZ/GILBERTO, 1964) 299**

Paulo Henrique Vieira de Souza

SUMÁRIO

14) O TEXTO LITERÁRIO COMO ESPAÇO DE MEMÓRIA EM O CRIME DO CAIS DO VALONGO, DE ELIANA ALVES CRUZ	321
---	------------



Dayse Rayane e Silva Muniz

15) ESBOÇOS DO ARCABOUÇO ENSAÍSTICO-TRADUTÓRIO DE HENRYK SIEWIERSKI: UM <i>SCHOLAR</i> NA INTERFACE DE DOIS MUNDOS	346
---	------------

Fernando Antônio Dusi Rocha

16) MEMÓRIA: FOTOGRAFIAS DO POSLIT	365
---	------------

APRESENTAÇÃO

Gilson Charles dos Santos  

Coordenador do Poslit no ano de seu cinquentenário

gcharles@unb.br

A Resolução do Conselho Universitário nº 13, datada de 9 de dezembro de 1980 e assinada pelo Magnífico Reitor José Carlos de Almeida Azevedo, não atesta o nascimento do Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit), mas serve como sua certidão de batismo. Cinco anos haviam se passado desde a criação do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UnB, que abrangia duas áreas de concentração — linguística, de um lado, e teoria da literatura, de outro, apenas em nível de mestrado. A Resolução nº 13 separou a literatura da linguística, instituindo um programa autônomo, composto na ocasião pelas áreas de teoria da literatura e literatura brasileira. Na ausência da certidão de nascimento, a Resolução nº 13 atestou a vida própria do Poslit, sancionando o segundo nascimento do Programa. Como uma certidão de batismo, portanto.

O curso de Doutorado em Literatura Brasileira veio bem mais tarde, tendo sido criado somente em 1998. O curso de Doutorado em Teoria da Literatura, no ano 2000. Em 2004, o Poslit já atraía alunos de quase todas as regiões do Brasil: Centro-Oeste, Norte, Nordeste e Sudoeste; contava duzentos e trinta e seis defesas, entre dissertações e teses, e ganhava sua terceira área de concentração, a de Literatura e Práticas Sociais, que acabou se impondo às demais para levar adiante a missão assumida pelo Poslit de agregar conhecimento e contribuir para a ampliação da consciência sobre as realidades sociais. Constituíram-se, de lá para cá, as cinco linhas de pesquisa de que o Programa é formado atualmente, e seus objetivos foram expandidos.

Muitos dos primeiros objetivos já constavam da missão original do Programa: promover a competência científica, contribuindo para a formação de docentes, pesquisadores e outros profissionais de alto nível; promover pesquisas e reflexões sobre as relações entre literatura e práticas sociais e sobre a produção e a recepção da literatura como prática social; promover ações culturais e educacionais em consonância com as reflexões resultantes das pesquisas e promover a integração da pós-graduação com a graduação.

Os novos objetivos concentravam-se, essencialmente, no estudo das tendências estéticas e abordagens teóricas da literatura, incluindo a produção contemporânea, especialmente nos seguintes aspectos: representação de grupos marginais; representação dos conflitos e choques culturais; relação da literatura com outras artes e outras áreas do saber; relações entre historiografia literária e ideologia e a problematização do sujeito pós-moderno na representação literária.

Este número especial da Revista Cerrados reforça os objetivos do Poslit por meio do testemunhos de discentes, ex-discentes, docentes e pesquisadores. Os leitores poderão perceber em todo o volume o alcance das conquistas do Programa, mas cada capítulo ilustra um ou dois objetivos individualmente, convidando-nos a refletir sobre a nossa própria prática como estudantes, mestres e pesquisadores. Depoimentos particulares são oferecidos nos trabalhos de Loyolla, Santos, Resende e Sánchez, que dimensionam a amplitude que o Poslit atingiu na representação de grupos marginais e dos conflitos e choques culturais. Os trabalhos de Eyben, Leal, Pilati e Corrêa e Nuto oferecem um panorama denso e amadurecido das particularidades de cada linha de pesquisa do Programa, o que possibilita a reflexão teórica por parte de pesquisadores cujos trabalhos estejam alinhados com as linhas investigadas nestes artigos e a problematização de suas especificidades. Por fim, as reflexões originais de Oliveira, Nepomuceno, Muniz e Souza evidenciam as potencialidades dos nossos atuais pesquisadores, outrora discentes e amigos do Programa, e o cumprimento da missão primeira

do Poslit, que é a de contribuir para a formação de docentes, pesquisadores e outros profissionais de alto nível.

GRUPO 1: VOZES PERIFÉRICAS E REALIDADE SOCIAL

Os trabalhos que compõem a primeira seção ressaltam a importância da literatura na trajetória pessoal de seus autores como protagonistas do momento histórico atual e como pesquisadores do Poslit.

Primeiro, o artigo elaborado a três mãos por Andrade, Lopes e Silva, “‘Traço então a nossa roda gira-gira’: a escrevivência enquanto aliança político-poética a partir de relatos entre academia e docência”. O trabalho delinea o complexo trajeto que vai da produção de conhecimento na academia até à prática em sala de aula. Exibe, além disso, a maneira como trajetórias acadêmicas e pessoais completamente distintas se encontram na escrevivência e nas oportunidades oferecidas pela universidade pública, de modo fazer com que sujeitos produtores de conhecimento possam replicar na sociedade aquilo que os motivou em seus primeiros anos de vida universitária. É a prova viva de que o Poslit conseguiu, na maturidade de seus cinquenta anos, promover ações culturais e educacionais em consonância com as reflexões resultantes das pesquisas, integrando pós-graduação e comunidade.

O artigo de Loyolla, “Da literatura e das práticas sociais aos estudos sobre a intermedialidade: a importância do Poslit na minha formação acadêmica” traz uma reflexão sobre Lima Barreto, apresentando dialogicamente o processo de reabilitação de sua obra no âmbito da crítica acadêmica junto com o amadurecimento da pesquisa de Loyolla, que pôde questionar amplamente algumas “verdades críticas” praticamente “cristalizadas” sobre o objeto de sua pesquisa. O trabalho de Santos, “Travesti y Doutora, eu? A carcaça trans y a vida acadêmica”, relata o desafio corajoso das limitações sociais comumente impostas às pessoas transgênero e a construção das ferramentas de reação à violência infringidas pelo sistema moderno colonial, bases de um debate urgente sobre a representatividade, no campo da produção literária, da autoria transvestigênera.

O texto de Sánchez, “Um mexicano no Poslit: de afecções, mímesis e consequências”, trata do olhar de um pesquisador estrangeiro sobre o Brasil. Nesse sentido, promove a reflexão acerca do que chamamos de “brasilidade”, ao mesmo tempo que explicita o grato acolhimento recebido pelo autor junto ao Programa. Por fim, o ensaio de Resende, “Escrever com o corpo: a dramaturgia sinalizada como ferramenta de soberania teatral surda” chama a atenção para a diversidade a ser contemplada no campo teatral, pleiteando o reconhecimento e o respeito pelo espaço e pela criação dos dramaturgos surdos em língua de sinais. Não por acaso, o autor elege como público-alvo de seu manifesto os pesquisadores e profissionais ouvintes do teatro, sem excluir os dramaturgos, os diretores e demais criadores que trabalham com atores surdos.

Em todos estes trabalhos, a literatura transforma experiências de opressão em formas de resistência e resiliência. Além disso, permite que um público mais amplo possa vislumbrar e compreender as consequências da exclusão social, abordando temas paralelos como imigração, direitos humanos, discriminação e marginalização. Trata-se, por óbvio, da ressignificação dessas experiências, na medida em que permitem entrever a dignidade e a força existentes nas biografias de luta, superação e resistência de seus protagonistas. Nesse sentido, os artigos da presente seção conferem ao Poslit a importância de dar visibilidade e poder de representação a sujeitos excluídos sociais em diversos níveis, ao passo que os instrumentaliza para questionar e refletir sobre o próprio cânone literário.

GRUPO 2: REFLEXÕES SOBRE OS FUNDAMENTOS DAS LINHAS DE PESQUISA

Ao passo que a primeira leva de trabalhos ilustra o objetivo traçado pelo Poslit para a representação de grupos marginais e para a representação dos conflitos e choques culturais, o segundo grupo investiga as relações entre historiografia literária e ideologia e problematiza o sujeito pós-moderno na representação literária. Todos os artigos aqui agrupados apresentam a reflexão de docen-

tes do Poslit, alguns produzidos individualmente e outros a quatro mãos ou mais, e estão relacionados às cinco linhas de pesquisa que compõem o Programa atualmente: Crítica Literária Dialética, Estudos Literários Comparados, Representação na Literatura Contemporânea, Poéticas e Políticas do Texto e Literatura e Outras Artes. O artigo de Eyben, “Os poros da diferença: poética e política do texto” faz uma análise da (des)territorialização do texto literário para assim abordar duas categorias de análise que não competem uma com a outra, a poética e a política. Isso leva o autor a conceber um *pensamento da diferença*, campo que busca verificar o que existe de poético no político e, por conseguinte, dá conta de uma poética e de uma política do texto. Por sua vez, o ensaio de Leal, intitulado “Representação na literatura contemporânea: encontros e perspectivas”, lança luz sobre o trabalho coletivo de pesquisadoras e pesquisadores da Linha de Representação na Literatura Contemporânea. Além do histórico da contribuição dos oito professores e professoras atualmente credenciados na linha, a autora presta homenagem à indelével cooperação dos membros que não mais a integram. Dessa forma, permite-nos entrever os vínculos entre os trabalhos dos docentes envolvidos, que não estão isolados pela produção ou pela natureza mesma de sua atividade de pesquisa. Pilati e Corrêa, em seu artigo “Sobre a relevância da Crítica Literária Dialética: algumas questões de método e uma experiência de análise” relembram o importante papel de Antonio Candido no pensamento de Hermenegildo Bastos, fundador da Linha de Pesquisa de Crítica Literária Dialética na UnB. Além disso, mais do que um histórico do campo, o trabalho se alicerça no trabalho desses e de outros intelectuais para propor a análise do poema “A estrada”, de Manuel Bandeira. Por fim, o texto de Nuto, “Estudos Literários Comparados: novas perspectivas” compõe um panorama geral da situação do campo de Estudos Literários Comparados na UnB, versando sobre o histórico da área, os grupos de pesquisa integrados pelos docentes da linha e seus eixos de interesse. Presta, deste modo, uma contribuição imensa para preservação da memória de vinte anos da linha nesta universidade, além de apontar os novos rumos que ela vem trilhando atualmente. Fechando essa

seção, o professor André Luís Gomes em seu artigo “Quartas dramáticas: literatura, teatro e outras artes”, discute a partir de um tom memorial os impactos do projeto *Quartas dramáticas*, ligado à linha de pesquisa Literatura e Outras Artes.

Graças a esses artigos, o/a leitor/a poderá observar como o Poslit orienta e organiza sua produção científica, e qual é o foco de suas atividades acadêmicas. Poderá, ainda, ter uma ideia dos desafios enfrentados pelo Poslit para demonstrar a maturidade e a relevância de seu trabalho, critérios essenciais para o reconhecimento obtido pelo Programa desde a sua origem, com atenção especial às últimas duas décadas.

GRUPO 3: O TRABALHO DO PESQUISADOR EM LITERATURA

O último grupo de trabalhos é evidência da qualidade da pesquisa desenvolvida pelos pesquisadores formados pelo Poslit. O texto de Oliveira “A Montanha Mágica: música, filosofia e a estética contingente de Mark Lanegan na tradição de Thomas Mann” propõe a comparação entre Thomas Mann e Mark Lanegan partindo de uma pergunta fundamental: como a arte pode dar forma ao que é contingente e finito? As obras contrastadas podem apontar para uma resposta centrada na reflexão sobre o amor, a perda, a amizade e a relação entre vida e morte, bem como o papel do tempo na obra desses autores. Nepomuceno, por sua vez, oferece uma leitura interdisciplinar da tragédia de Shakespeare em “Hamlet, forma dramática e tragédia política”, em que compara o projeto político da transmissão do poder com as transformações operadas pelo pensamento filosófico de Maquiavel, conectando potencialidade individual e ação política. Muniz, em seu artigo “O texto literário como espaço de memória em *O crime do cais do Valongo*, de Eliana Alves Cruz”, reconhece a necessidade de se elevar as escritoras negras ao patamar criativo a que elas pertencem, fazendo considerações sobre a composição e a metalinguagem na obra de Eliana Alves Cruz à luz do conceito de metaficção historiográfica, que permite repensar e retrabalhar as formas e os conteúdos do passado. Por fim, o trabalho de Souza, “Contradição e conflito em ‘The Girl

from Ipanema' (Getz/Gilberto, 1964)" investiga a lógica da composição da mais famosa obra de Tom Jobim e Vinícius de Moraes em sua execução exata por João Gilberto. Levantando características essenciais do fonograma, o autor apresenta as contradições e a unidade formal que posicionam esta obra no ponto mais alto de nossa música popular. Por último, Fernando Dusi Rocha, em seu artigo "Esboços do arcabouço ensaístico-tradutório de Henryk Siewierski: um scholar na interface de dois mundos", esboça uma homenagem ao professor imigrante polonês que participou e continua participando ativamente no Poslit, a partir de uma leitura de sua obra crítica e tradutória.

Os trabalhos que compõem essa seção oferecem um panorama geral do "estado da arte" alcançado pelas pesquisas do Programa, estabelecendo um diálogo com os demais pesquisadores em literatura e oferecendo ferramentas metodológicas tanto para o desenvolvimento de novas pesquisas como para o aprofundamento do entendimento sobre os temas que abordam.

Desejamos uma boa leitura a todos e uma longa vida ao Poslit.

**“TRAÇO ENTÃO A NOSSA RODA GIRA-GIRA”:
A ESCRIVIVÊNCIA ENQUANTO ALIANÇA
POLÍTICO-POÉTICA A PARTIR DE RELATOS
ENTRE ACADEMIA E DOCÊNCIA**

*“SO, I DRAW OUR SPINNING WHEEL”:
ESCREVIVÊNCIA AS A POLITICAL-
POETIC ALLIANCE THROUGH REPORTS
BETWEEN ACADEMY AND TEACHING*

Caroline Neres de Andrade  

UnB | carolineneres.unb@gmail.com

Nêmia Ribeiro Alves Lopes  

UnB/IFNMG | nemia.lopes@ifnmg.edu.br

Thaís Cristina da Silva  

UnB | thaisdasilva.unb@gmail.com


CERRADOS



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

  André Luís Gomes

 Ana Laura dos Reis Côrrea

  Joao Vianney Cavalcanti Nuto

  Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



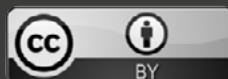
10.26512/cerrados.v34i69.59938

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 07/10/2025

Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo tem a escrevivência como estudo central. A partir da escrevivência, serão proposta algumas interpretações e experiências em torno de relatos acadêmicos e da atuação docente de três egressas do curso de Doutorado em Literatura e Práticas Sociais, pelo Poslit/UnB. A partir dos testemunhos, pesquisas e argumentações, é esperado observar neste artigo como a escrevivência pode mobilizar a emancipação social e o pensamento crítico. Por meio dessa ferramenta, foi possível reconciliar as percepções e performances narrativas, assim como se pôde ampliar o arcabouço teórico e político-social. A escrevivência escapa às delimitações metodológicas, visto que ela sugere uma arte que movimenta a prática cotidiana libertária, ao induzir a performance da palavra enquanto fundamental teoria da arte negro-brasileira. Para isso, o referencial teórico utilizado neste artigo centraliza a obra de Conceição Evaristo em diálogo aberto com Denise Ferreira da Silva, Nilma Lino Gomes, Bárbara Carine, Sonia Coutinho, Lewis Ricardo-Gordon, entre outros. Diante do exposto, este artigo experimenta a palavra, as experiências e a vida atravessada pelas narrativas evaristianas como ponto de partida político-social para lidar com a arte negro-brasileira em um espectro amplo, profundo e libertário do modo de viver a literatura, em sua teoria e em suas *práxis* humanas no cotidiano.

Palavras-Chave: Conceição Evaristo, literatura, escrevivência, relatos.

Abstract

This article takes *escrevivência* as its central subject of study. Based on *escrevivência*, it proposes interpretations and experiences drawn from academic reports and the teaching practices of three graduates from the Doctorate in Literature and Social Practices program at Poslit/UnB. Through their testimonies, research, and arguments, this article explores how *escrevivência* can mobilize social emancipation and critical thinking. Through this tool, it was possible to reconcile narrative perceptions and performances, as well as to expand the theoretical and socio-political framework. *Escrevivência* escapes traditional methodological boundaries, as it suggests an art form that moves through the liberatory everyday practice by inducing the performance of the word as a fundamental theory of Black Brazilian art. For that, the theoretical framework adopted in this article centers the work of Conceição Evaristo, in open dialogue with Denise Ferreira da Silva, Nilma Lino Gomes, Bárbara Carine, Sonia Coutinho, Lewis Ricardo Gordon, among others. In light of the above, this article experiments with language, lived experience, and life as crossed by *Evaristian* narratives, using them as a political-social starting point to engage with Black Brazilian art through a broad, deep, and liberatory way of living literature, in its theory and in its human *praxis* in daily life.

Keywords: Conceição Evaristo, literature, *escrevivência*, reports.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho que apresentamos resulta de reflexões após o processo de doutoramento de três egressas do curso de Literatura e Práticas Sociais do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. As pesquisas, impulsionadas pela leitura e pela construção de saberes coletivos do Grupo Literatura e Corpo, coordenado pela professora doutora Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa, tomaram o conceito político e poético da escrevivência, pressuposto pela escritora Conceição Evaristo, como potenciador e guia dos estudos realizados ao longo do doutorado.

Das três teses resultantes desse processo, todas dialogam com a escrevivência e este artigo se propõe a revisitar como esse conceito foi determinante para nos entendermos dentro da dinâmica da pós-graduação, reconfigurando nossas visões sobre a literatura, a academia e a prática docente, assim como nos avaliarmos enquanto mulheres pesquisadoras dentro de uma estrutura social marcada historicamente por distinções de gênero e pelo racismo. Tendo a escrevivência como conceito basilar, o artigo também traz referências às leituras de teóricas afro-latino-americanas, a citar Neusa Santos Souza, Lélia Gonzalez, Sueli Carneiro, Grada Kilomba, indispensáveis leituras realizadas nos encontros do grupo de pesquisa assim como nas aulas da pós-graduação.

Por sua vez, a organização do texto é marcada por três momentos: o primeiro é marcado pelo relato da pesquisadora Nêmia Ribeiro Alves Lopes, que nos conta como a apresentação da obra poética e teórica de Conceição Evaristo reorganizou sua trajetória acadêmica a partir do estudo da escritora baiana Sonia Coutinho. Antes com a intenção de trabalhar questões de gênero na obra, as leituras sobre escrevivência despertaram a busca por novos rumos ao seu processo de pesquisa, instigando-a a perscrutar como a temática racial é trabalhada na obra dessa escritora baiana que despontou na década de 1950.

A segunda fala traz as impressões da pesquisadora Thaís Cristina da Silva, que apresenta os passos de seu processo de en-

tendimento do que é esse conceito amplo da escrevivência a partir de suas percepções errôneas quando inicialmente confrontada com ele. Mais especificamente, desconstruíram-se, a partir da escrevivência, os fundamentos do que abarca um conceito de universal, cuidadosamente construído pela branquitude, assim como realçou-se a prática da escrevivência como um ato poético-político intencionado, elaborado e distinto ao estudar a lírica de Conceição Evaristo, em seu livro *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017).

Por fim, a pesquisadora Caroline Neres Andrade faz a ponte do conceito de escrevivência à prática docente, instituindo a literatura e leitura de Conceição Evaristo como basilar para uma soma construtiva ao difícil e importante processo de ensino-aprendizagem. Afora a grande amplitude que a escrevivência ressoa em nossa trajetória acadêmica e pessoal, a realização do presente artigo justifica-se na intenção de demonstrar que os percursos que atravessam um processo longo e denso como o doutorado são pautados por contínuos e inevitáveis começos e recomeços e por transformações teórico-práticas que, com sorte, perduram para além dos anos de formação.

A CONDIÇÃO DE MULHER EM SÔNIA COUTINHO: UM NOVO OLHAR A PARTIR DO CONCEITO DE ESCRIVIVÊNCIA – NÊMIA LOPES

O meu desejo de pesquisar sobre literatura de autoria feminina, especialmente sobre Sonia Coutinho, está profundamente relacionado ao meu processo de formação acadêmica e profissional. Com isso, senti a necessidade de refletir sobre as minhas impressões acerca das obras dessa autora e sobre o reflexo delas em minha própria história como mulher que viveu (e ainda vive) em uma sociedade patriarcal. Foi assim, sentindo-me afetada pelo meu próprio cenário de pesquisa e pelas experiências e aprendizados construídos na pós-graduação, que propus este exercício de escrita.

Minha experiência na Universidade de Brasília (UnB) impactou a forma como passei a ver o mundo e nele atuar, tanto como pessoa quanto como professora do ensino básico, técnico e tecnológi-

co. Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Poslit) em 2020 e, logo após o ingresso, nosso país foi atingido pela pandemia do Covid-19. No contexto de isolamento social, em meio a algumas atividades remotas, recebi o convite da professora Adriana Alexandrino para integrar o Grupo de Pesquisa Literatura e Corpo, sob sua coordenação. Naquele momento, levei para o grupo a proposta de investigação sobre a obra da autora baiana Sonia Coutinho, a qual eu vinha pesquisando desde o mestrado, concluído na Universidade Estadual de Montes Claros (MG).

Foi no grupo de pesquisa, a partir da leitura de textos fundamentais da crítica feminista e da importante obra crítica e poética de Conceição Evaristo, bem como das discussões e do contato com outras pesquisadoras, que novos questionamentos sobre a escrita de autoria feminina surgiram. Esses questionamentos despertaram em mim o incômodo de buscar outras respostas para as questões de gênero, para além daquelas que até então havia formulado.

A minha proposta inicial sobre a obra de Coutinho partia do inquietante fato de que esta escritora, vencedora de diversos prêmios literários, inclusive um Jabuti (1979), e que transitou com desenvoltura pela crônica, pelo conto e pelo romance, havia sido praticamente relegada ao esquecimento. Esse aspecto levou-me a investigar as demandas da vida social feminina, como os destinos previamente traçados, alheios à vontade das mulheres. Encontrei essa mesma inquietação na produção literária de Sonia Coutinho, que em todo o seu percurso literário expressa um profundo descontentamento com o “destino de mulher” – termo recorrente em seus textos, destacado por Elódia Xavier (2012), e presente desde seus primeiros escritos até sua produção mais madura.

Apesar de inicialmente determinada a pensar as relações de gênero expressas na escrita de Coutinho, foi a partir da leitura e da discussão da obra de Conceição Evaristo e de sua proposta teórica da escrivência que outros questionamentos surgiram em meu processo de pesquisa. Entre eles, a necessidade de refletir em que medida a temática racial se inscreve na obra de Coutinho, considerando o contexto social e cultural em que ela foi produzi-

da. Como não atentar para a questão racial ao estudar uma escritora baiana, que iniciou sua trajetória literária no final da década de 1950?

Nesse sentido, a noção de escrevivência perpassa intensamente o trabalho desenvolvido no Grupo de Pesquisa Literatura e Corpo e contribui para a formação de diversas pesquisadoras. No meu caso, esse contato foi determinante para reorganizar a minha trajetória acadêmica, pois a dimensão crítica da escrevivência desestabiliza leituras cristalizadas e propõe deslocamentos teóricos necessários. Construir um caminho de pesquisa em um curso de pós-graduação não é tarefa simples, pois o processo de estruturação da pesquisa vai além de definir uma base teórica coerente com a proposta ou possuir um domínio técnico sobre o tema. Em certo ponto, devemos nos perguntar e registrar por que faz sentido estudar determinado tema, qual a motivação pessoal e em que aspecto uma dada matéria se relaciona com a vida do pesquisador.

Em uma das muitas pausas reflexivas que a escrevivência me propiciou, senti a necessidade de pensar a proposta de pesquisa em relação a mim mesma – como mulher e pesquisadora, oriunda das classes populares. Assim, o primeiro aspecto que a escrevivência tensiona em meus estudos diz respeito a quem pesquisa em detrimento do conteúdo pesquisado. Isso porque é importante, para mim, pensar a imagem feminina elaborada por Sonia Coutinho, uma escritora que apresenta o mundo feminino tão fragmentado, conturbado, falando de mulheres de classe média, e que também se insere neste extrato social. Coutinho é uma escritora que deixa ao longo dos seus textos vestígios de suas leituras em francês e inglês e de suas viagens pela Europa, as quais constituem seu repertório e influências.

Mas o que eu, como mulher oriunda das classes populares, tinha em comum com esse universo simbólico, tanto que me fez querer conhecê-lo e compreendê-lo mais profundamente? Este mundo é, para mim, quase mítico, e agora o compreendo como tal devido à distância imensa que nos separa em termos de classe e até de posição geográfica – considerando a distância, em razão da minha ori-

gem rural no Vale do Jequitinhonha. Poderia aquela criança que fui (e sou) tocar tal horizonte?

As respostas não estavam nas muitas diferenças que separam a minha trajetória e a de Sonia Coutinho, mas nas multifacetadas imagens de mulheres presentes em suas obras. Desde o início de sua trajetória como escritora, ela se propõe a pensar a condição de mulher. No entanto, suas personagens questionam qual seria essa condição. De forma gradativa, suas obras elaboram e reelaboram formas de pensar o feminino, distinguindo personagens e cenários e organizando lembranças em um processo de escolhas que evidencia a gradual maturação da sua escrita.

Em suas crônicas, nos deparamos com um forte apelo ao cotidiano, como preconiza o gênero. Há nelas uma propensão por pensar as gentes, mas, sobretudo, a partir de um tom profundamente reflexivo sobre o seu lugar no mundo. São esses textos que inauguram sua posição de escritora profissional, em que as reflexões sobre o processo de escrita e a imersão no mundo da literatura se aprofundam e adquirem maior relevo. É neste exercício de olhar para si que, em sua crônica, ela conclui: “Nós mulheres da classe média”. Essa constatação, como que dita em voz alta por meio da escrita, passa a conduzir o texto coutiniano por meio de um longo percurso em que busca respostas para a questão: “Quem é a classe média baiana?” Tal indagação intitula uma de suas crônicas de 1965, desdobrando-se em outros textos que buscam caracterizar, decifrar e executar uma análise crítica sobre essa camada social no contexto baiano.

Dessa forma, o meu novo olhar sobre o texto de Coutinho, impulsionado pela experiência de pensar a partir das indagações trazidas pela escrevivência, ampliou-se, como um gesto que alcança novas dimensões. Nesse aspecto, outras propostas teóricas da crítica feminista negra, como a concepção de *Luz Negra*, de Denise Ferreira da Silva (2023), e sua discussão sobre a formação de uma ideia global de raça, foram sendo agregadas a esta nova perspectiva que surgia no meu processo de análise. Todas essas leituras surgiram a partir das discussões no Grupo de Pesquisa Literatura

e Corpo, no qual pudemos, em conjunto, construir uma elaboração crítica sobre os termos e sobre o árduo processo de escrita e reescrita que percorri ao longo da pós-graduação.

Diante dos aspectos mencionados, minha pesquisa sobre a produção literária de Sonia Coutinho (que inicialmente propunha uma análise de dois de seus romances) foi modificada, e passou a contemplar suas crônicas, publicadas em jornais de Salvador na década de 1960, assim como dois romances: *Atire em Sofia* (Coutinho, 1989) e *O jogo de Ifá* (Coutinho, 1980), sob uma perspectiva interseccional, passando a intitular-se *Gênero, Classe e Raça: um estudo da obra de Sonia Coutinho* (Lopes, 2025). Esta mudança é um retrato do segundo ponto em que a escritvivência impactou minha vida no âmbito da pesquisa, pois, apesar de não utilizar este conceito como eixo estruturante da pesquisa – dado que ele nasce da experiência de autoria feminina negra e tem como horizonte a desconstrução da imagem de controle sobre seus corpos e vozes –, reconheço que a escritvivência, enquanto categoria geradora, ampliou a minha forma de pensar a crítica literária. Uma vez tocada por ela, já não é possível ler a literatura de autoria feminina – inclusive a de autoria branca e privilegiada – sob os mesmos padrões teóricos verticalizados de outrora.

A perspectiva que, no momento do ingresso no Poslit/UnB, se configurava apenas como uma intuição, e cuja problematização, à época, ainda não se apresentava de modo claro, ampliou-se de forma significativa a partir desse contexto. Por isso, a reestruturação da pesquisa se tornou um passo natural e necessário. Nesse sentido, uma ótica racializada passou a integrar o meu foco de investigação. Comecei a interrogar de que lugares falam as personagens de Coutinho, quais vozes se fazem presentes e quais permanecem ausentes.

Observei os discursos que enunciam e os lugares que ocupam no texto poético de Coutinho, como se dão as suas escolhas ao retratar as mais diversas questões de gênero em seus diferentes textos e percebi que, assim como sinaliza Evaristo, os personagens brancos aparecem quase sempre nos lugares de mando, histórica-

mente reservados a eles. Entretanto, Coutinho, ciente de seu lugar de privilégio, registrado em sua produção cronista, põe-se a refletir sobre estes aspectos, sobre a classe média a qual integrava, traçando um itinerário com seus costumes, gostos e valores. Tais diferenças perceptíveis em seu texto precisavam ser nomeadas.

O movimento empreendido pela escritora baiana em sua crônica e no romance coloca em perspectiva analítica o que ela chama de “protótipo da classe média baiana”. Ao delinear o perfil da mulher e do homem baiano de classe média, com uma clareza sobre as marcas de seus privilégios no contexto retratado, a autora capta as marcas daquilo que Cida Bento (2022) nomeia como pacto da branquitude.

De fato, é interessante quando observamos as características que unem as personagens femininas de Sonia Coutinho. São mulheres cuja união está a cargo da manutenção da família tradicional de classe média, com o intuito de se distanciar cada vez mais das classes populares e fortalecer a rede de privilégios de seu clã. Há em sua obra, também, a presença e a atuação marcante de personagens negras, como a própria Sofia, protagonista que nomeia o romance *Atire em Sofia* (Coutinho, 1989), ou Milena, sua filha, mulher negra, ligada ao Movimento Negro e aos blocos de afoxé. No entanto, no que tange à sua pergunta central, na tentativa de responder quem é a classe média baiana, a resposta está nas mulheres brancas que predominam neste contexto.

O pacto da branquitude exercido pelas personagens brancas de Coutinho diferencia-se da voz feminina trazida pela escrivência evaristiana. Como é possível observar em *Poemas da Recordação e outros movimentos* (Coutinho, 2017), por exemplo, no poema “Vozes-mulheres”, texto que abre a primeira seção da obra, há uma convocação a gerações inteiras de mulheres – das que sofreram nos porões dos navios às que ainda resistem na contemporaneidade – para que levantem um grito.

Assim, vozes antes silenciadas adquirem nova dimensão no processo da escrita, configurando-se como uma escrivência que, nas palavras de Evaristo, é um modo de apreender o mundo.

Neste aspecto, a escrita não se limita a recuperar experiências individuais, mas transforma a dor em potência coletiva, inscrevendo o corpo negro como território de memória, resistência e afirmação, rompendo com o silêncio histórico e reconfigurando a narrativa da ancestralidade africana.

No poema “Eu-mulher”, essa dimensão se intensifica: a autora centra a experiência da mulher negra em sua singularidade e coletividade, articulando corpo, gênero e história. A narradora-poeta se reconhece na ancestralidade e no presente, tecendo uma escrita que celebra o corpo negro como sujeito ativo, capaz de apreender, resistir e criar significados. Aqui, a escrivência não é apenas registro de experiência, mas prática estética e política que transforma a dor, a memória e o trauma em força vital, conferindo à mulher negra protagonismo em sua produção literária.

O protagonismo da mulher negra na obra de Coutinho atravessa outro caminho para se formar, pois, ao passo que Evaristo o constrói pela força do ser mulher negra e a partir da consideração de que não há outro modo de interpretar o mundo senão desse lugar, Coutinho primeiro busca colocar em evidência a mulher branca, questionando e criticando-a em muitos aspectos, principalmente no que diz respeito às relações entre classes sociais. No entanto, a partir de romances como *Atire em Sofia* (Coutinho, 1989) e *O Jogo de Ifá* (Coutinho, 1980), o protagonismo enfoca a mulher negra e as marcas identitárias negras em solo baiano.

Na obra *Atire em Sofia* (Coutinho, 1989), Sônia Coutinho nos conta a história de Sofia do Rosário, mulher negra, da classe média baiana, que sofre um processo de branqueamento social devido ao pertencimento à alta classe média baiana. Porém, é uma mulher que rompe com a família tradicional em busca de viver a sua liberdade e fugir da violência patriarcal. Sua filha, Milena, é quem dará maior fôlego à ruptura iniciada pela geração de sua mãe, assumindo-se como mulher negra, integrando movimentos de lutas político-sociais em prol da causa negra e rompendo definitivamente com os valores da burguesia baiana. Este movimento já vinha

se desenhando gradualmente em sua escrita, como apontava *O Jogo de Ifá* (Coutinho, 1980).

No romance, a estrutura do texto se dá pela composição de pequenos núcleos narrativos, nos quais são apresentadas as perspectivas dos personagens. A autora articula um caminho para delinear uma possível resposta às suas questões a partir do ancestral jogo divinatório de Ifá, anunciado desde o título da obra – um dos cultos mais antigos praticados pelos iorubás no Brasil. Todo o romance supramencionado é construído à semelhança da estrutura do próprio jogo, como um lance dos búzios, cujas peças precisam ser interpretadas/decifradas.

A autora elabora uma narrativa na qual a cosmovisão iorubá é expressa na estrutura do jogo, em uma forma de interpretação que alia elementos sociais e espirituais. Conforme as peças caem, a despeito de sua aleatoriedade, há a determinação do destino pelo Ifá. A intenção de marcar a presença dos povos africanos na constituição da Bahia – e, por conseguinte, do Brasil – perpassa toda a obra a partir de recortes históricos-sociais trazidos por alguns personagens.

A memória histórica ficcionalizada em sua narrativa retrata eventos e fatos como a Revolta dos Malês e a violência contra os povos de terreiro, e particularmente destaca a sabedoria dos povos africanos e seus descendentes a partir da utilização da filosofia do Ifá como eixo estruturante de sua obra. A escrita em espiral adotada por Coutinho expressa não apenas um gesto de criação e experimentação, mas também uma forma de dar visibilidade aos diversos ciclos de vida das mulheres no universo ficcional que constrói.

Nesse aspecto, a autora alcança questões que tocam mulheres de diferentes raças e classes sociais, demonstrando uma trajetória de amadurecimento em sua produção, que passa a olhar não apenas para a condição da mulher branca de classe média, mas para a condição das mais diversas mulheres que passam a ser retratadas em suas obras. Captar essas distinções entre textos como os de Coutinho e Evaristo é possível a partir do momento em que a escrivência ultrapassa a sua dimensão teórica como um aparato

para falar de textos escritos *por* e *sobre* mulheres negras e atinge uma perspectiva que influencia o nosso modo de ver o mundo e, consequentemente, de agir sobre ele.

É neste sentido que, agora, após concluir minha pesquisa e me propor a refletir sobre tais aspectos a partir das influências sofridas ao longo desse percurso, posso compreender que, pela palavra e pela educação, uma menina, uma criança como aquela que fui/sou no Vale do Jequitinhonha, pode, sim, tocar o horizonte. A escrevivência também aponta para as mais diversas vozes silenciadas ou mesmo acomodadas em lugares distantes dos confrontos, promovendo um “moto-contínuo” – como preconiza o termo de Evaristo –, em que vida, pesquisa e prática se tornam indissociáveis.

É importante destacar que o percurso em que elaborei uma compreensão sobre o paulatino processo de amadurecimento da escrita e das temáticas na obra literária de Sonia Coutinho – toda a trajetória dentro de uma pós-graduação, por vezes marcada por um angustiante processo de elaboração do conhecimento – coincide naturalmente com o meu amadurecimento como pesquisadora e como educadora. Consequentemente, esse aspecto se reflete diretamente na prática profissional, tendo em vista que, como professora, cabe-me incorporar em sala de aula as reflexões adquiridas na pesquisa, estimulando nos alunos o pensamento crítico e a valorização da diversidade de experiências sociais e culturais que os cercam.

Por isso, reitero que a natureza da escrevivência vai além do pensamento crítico literário, abordando não só a análise de textos, mas também a conexão entre autor, obra e leitor. Ela possibilita a compreensão de como a experiência vivida – influenciada por gênero, raça e classe – se reflete na escrita, atribuindo às obras uma dimensão ética e política que vai além do aspecto estético. Assim, a escrevivência não só direciona o olhar crítico para a literatura de autoria feminina, como também inspira abordagens pedagógicas que reconhecem a pluralidade de vozes, fomentam o pensamento crítico e reforçam a consciência social tanto do pesquisador quanto de seus estudantes.

UMA REVISITA AOS CAMINHOS DE COMPREENSÃO DA ESCRIVIVÊNCIA A PARTIR DAS EXPERIÊNCIAS DA GRADUAÇÃO À PÓS-GRADUAÇÃO – THAÍS SILVA

Após sete meses do término do processo de doutoramento, percebo certo ponto de convergência nos trabalhos finais realizados no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, desde a graduação em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura, passando pelo Mestrado em Literatura e Práticas Sociais e concluindo no doutorado na mesma área, todos sob orientação da professora doutora Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa. Na tentativa de entender e relatar minha trajetória da graduação ao doutorado, percebo uma inquietação-chave – e, por muitas vezes, uma fixação – que une os trabalhos realizados: a imagem do(s) caminho(s), grafada em cada título de texto realizado.

Se na graduação comecei e progredi até o mestrado com o intuito de aproximar os caminhos do sertão nordestino de Graciliano Ramos ao fictício Condado de Yoknapatawpha, do sul estadunidense de William Faulkner, à medida que as personagens do romance *Vidas secas* e *Enquanto agonizo* percorriam suas trajetórias áridas com diferentes fins, na tentativa de alinhar a concomitância do andar no plano ficcional ao trajeto de construção das referentes obras, deveras atenta ao princípio de união entre forma e conteúdo, no doutorado, o retorno à ideia do(s) caminho(s) reapareceu, agora no plano lírico. Mais especificamente, ao trabalhar com uma autora do cânone português, Sophia de Mello Breyner Andresen, e com o livro *Poemas da recordação e outros movimentos*, da escritora afro-brasileira Conceição Evaristo (2017), novamente me vi com a ideia dos caminhos (físicos) que atravessam a voz lírica de ambas as autoras até seu processo de construção e amadurecimento das respectivas vozes líricas.

A partir de um estudo que apontava mais para pontos extremos de divergência, em que tive que pesquisar dois corpus teóricos distintos – europeu e afro-latino-americano – para trabalhar as autoras citadas, é que conheci o conceito de escritvivência elaborado

por Conceição Evaristo. Um conceito que, em minha preconcepção, trazia seus limites à primeira vista ao demarcar, desde o princípio, um ponto (in)flexível de partida. Na fala de Evaristo, a

Escrevivência, em sua concepção inicial, se realiza como um ato de escrita das mulheres negras, como uma ação que pretende borrar, desfazer uma imagem do passado, em que o corpo-voz de mulheres negras escravizadas tinha sua potência de emissão também sob o controle dos escravocratas, homens, mulheres e até crianças (Evaristo, 2020, p. 30).

Acrescenta-se à fala apresentada a imagem que fundamenta o conceito de escrevivência: a mãe-preta, figura que, na condição de escravizada, não se restringia apenas aos afazeres domésticos da casa-grande. Seu dever também era o de cuidar dos filhos da família colonizadora, ser ama de leite e que, no final do dia, crescia ao trabalho já forçado e subjugado o momento de contar histórias. Nas palavras de Evaristo, adormecer os filhos dos senhores que iriam, no futuro, ser os mesmos algozes dela e de sua descendência.

Dessa origem conceitual tão potente, carregada de marcas, veio a mim, sobretudo, o desafio de, perante pensar nos caminhos que levam à construção de um ser poético, ter, contraditoriamente, uma origem poética e política tão particularizadas e, na linguagem de afeto, tão humanamente pertencidas, a saber, o lugar de experiência e vivência da mulher negra, periférica e que na “condição de pessoa brasileira de origem africana, uma nacionalidade hifenizada, na qual me [Conceição Evaristo] coloco e me pronuncio para afirmar a minha origem de povos africanos e celebrar a minha ancestralidade e me conectar tanto com os povos africanos, como com a diáspora africana” (Evaristo, 2020, p. 30).

De um lugar tão devidamente enunciado, não foi difícil, em um primeiro momento, recorrer a dois equívocos pungentes: o primeiro se refere à concepção errônea de que a escrevivência limita-se

no que tange à ficcionalização e seus aspectos estilísticos em prol da centralidade de um eu-nós discursivo. O segundo equívoco estava na crença enraizada, advinda de estudos anteriores, de que a escritvivência, por tomar abertamente um ponto de partida específico, abdicaria de um traço universal, aspecto tão caro ao estudo comparativo realizado no mestrado e anteriormente citado.

Aqui, ressalto a importância do grupo de pesquisa Literatura e Corpo para a apresentação de um novo *corpus* de estudos teóricos e literários afro-latino-americanos, fora do eixo europeu, além da acolhida e construção coletiva de saberes que essas leituras nos propiciavam, aprimorando-nos em nossa relação acadêmica e (por que não?) afetiva, num todo interconectado. Da preocupação em resguardar um conceito onto-epistemológico sobre o universal em um contexto que trabalha a literatura negra, a cisão foi radical.

De leituras como a do filósofo Lewis Gordon (2016), em seu texto *A existência negra na filosofia da cultura*, impõe-se uma verdade deveras incômoda: o pretense universal assegurado e sacralizado é nada mais que um particular, cuidadosamente construído ao longo do tempo e dos processos históricos pela branquitude, que ignorou (e ignora) uma realidade em que potencialidade humana do *ser negro* a ele foi severamente deturpada e amputada e, assim, construída com outras bases, muitas delas pautadas pela negação do seu ser, como apontado nos estudos prolíficos de Sueli Carneiro, *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser* (2023), e em Neusa Santos Souza, na sua obra *Torna-se negro: Ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social* (2021), obras indispensáveis para se compreender a formação do ser negro brasileiro.

Nas palavras de Lewis,

A razão alegada para excluir o pensamento negro é um pretense compromisso com temas autenticamente universais. Pode-se mostrar facilmente que isso assume frequentemente a forma de uma presunção

da particularidade da negritude alargada pela força universalizante da branquitude. Que o lugar da branquitude ignore a negritude, ao passo que o lugar da negritude define-se em relação à branquitude (e a outros prestadores de pensamento simbólico) conduz a uma completa mudança de perspectiva: a branquitude só é universal na medida em que ignora a realidade. É um particular que afirma o universal (Gordon, 2016, p. 454).

Dessa forma, quando a negritude dispensa o conceito de universal, admitindo sua relatividade, seu particular, não transforma esse particular em um universal generalista, pelo contrário, torna-o mais universalizante ao aceitar sua própria particularidade. Do equívoco sobre a concepção de universal, passo ao entendimento impreciso de uma posição secundária da forma quando tratada a literatura negra. Trago a fala da própria Conceição Evaristo ao dispor com notória profundidade a compreensão e a finalidade sobre a escritvência dentro de um projeto de repensar as bases da literatura brasileira.

Afirmo que nada que eu escrevo é inocente. É muito bem pensado. Há pouco falei que “não usaria a palavra domínio”. É uma literatura em que a escolha semântica está profundamente relacionada com a minha situação social ou com a experiência social que já vivi. Penso que a Literatura Brasileira está precisando de obras que provoquem a academia para rever até o próprio conceito do que seria literatura. Talvez, a minha obra dê para pensar isso também. Por exemplo, quando se fala de uma obra memorialística, há a tendência em dizer que a obra de autoria negra

é sempre memorialística. Acreditam, então, que o livro Ponciá Vicêncio é a história da minha vida. Não é. Sempre preciso afirmar que Becos da Memória são ficções da memória, apesar de Maria Nova ser uma personagem muito próxima da autora. (Evaristo, 2020, p. 40).

Da agudeza de percepção da própria autora, reservo-me, por fim, a análise de um de seus textos, presente no livro de poemas *Poemas da recordação e outros movimentos*, publicado em 2017 – e, até agora, a primeira incursão de Conceição Evaristo no gênero lírico – a fim de mobilizar, dentro da ciência de meus equívocos iniciais, o apreço e a exigência que se mostraram incólumes em minha trajetória acadêmica: a valorização da leitura e análise do texto poético junto à dimensão e às capacidades as quais ele suscita.

A empregada e o poeta

Na suspeição de que a empregada envenenaria o poeta
anteciparam as dores dos livros.
Folhas mortas despencariam dos troncos,
lombadas folheadas em ouro
tesouro do poeta,
que a mesma serviçal
eficiente e justa cuidava em sua obra.

A empregada envenenaria o poeta,
um mofo podre avolumaria
de cada letra morta.
E a biblioteca manuseada
pela mente assassina

esperaria uma nova edição
de um debochado cordel,
que cantaria a história do poeta
e do bife envenenado,
trazendo o verso final:
“o peixe morre é pela boca.”
Todos suspeitariam,
condolências antecipadas
surgiriam em prosa e verso.
Entretanto suspeição alguma
ouviu e leu a história da empregada.
Ela jamais assassinaría o poeta.

Quando o bife passou
quase amargo e cru,
foi porque o tempo logrou
as tarefas de Raimunda.
O não e o malfeito da empregada
eram gastos às escondidas em leituras
do tesouro que não lhe pertencia.
No entanto ela sabia, mesmo antes do poeta,
que rima era só rima.
E em meio às lacrimejantes cebolas
misturadas às dores apimentadas
nos olhos do mundo,
Raimunda entre vassouras, rodos,
panelas e pó desinventava de si
as dores inventadas pelo poeta.

(Evaristo, 2017, p. 106-107).

Embora esteja na forma poema, com três estrofes e trinta e nove versos, a eu lírica preenche as linhas do poema com a ficcionalização de um crime. Usando os verbos no futuro do pretérito nas duas primeiras estrofes, com construções como “a empregada envenenaria o poeta”, “todos suspeitariam” ou “cantaria a história do poeta”, a voz lírica brinca com as determinações estabelecidas no gênero de uma narrativa policialesca. Nesse espaço de ficcionalização, dois personagens se fundem a seus respectivos espaços de atuação: a empregada, em sua pessoa e espaço de subalternidade, e o poeta, pessoa e espaço ilustres. A cisão se acentua e se personaliza já na própria marcação dos artigos “a” e “o” que os acompanham no título do poema.

Quando, porventura, as atribuições da empregada a requerem no espaço distinto do poeta – a biblioteca –, o poema omite e concomitantemente revela a agência do fazer da empregada, em construções passivas, como nos versos onze e doze “E a biblioteca manuseada pela mente assassina”, em personificações “Quando o bife passou” (v. 25) e, ainda, na relegação dos atos domésticos ao fim de uma construção frásica, explícita nos versos “Folhas mortas despencariam dos troncos,/ lombadas folheadas em ouro,/ tesouro do poeta,/ que a mesma serviçal/ eficiente e justa cuidava em sua obra” (v. 3-7).

Uma vez que a entrada na biblioteca não está associada à suposta ação de limpar que a função de empregada preconiza, mas sim ao exercício da leitura, “O não e o mal feito da empregada/ eram gastos às escondidas em leituras/ do tesouro que não lhe pertencia” (v. 29-31), embaralham-se as funções sociais e, em tal descompasso, ocorre a morte do poeta. Da mesma forma, o poema, em sua estrofe derradeira, reverte o que *seria*, na presença do futuro do pretérito do subjuntivo, ao ato que *foi* pelo uso do pretérito perfeito. As condolências ao poeta são substituídas pela história da empregada. Desequilibra-se e assassina-se, no plano artístico, o espaço rígido que demarca o que (ou quem é) é *ser* da empregada, assim como o que é (ou quem é) o *ser* do poeta.

Da distinção personalíssima que o uso dos artigos pressupõe, sobrepõe-se um outro sentido, o metonímico, ao realçar todo um coletivo de gênero e etnias que estão historicamente ligados a essas funções presentes no poema. A escrevivência de Conceição Evaristo não se limita a uma individualidade, mas, sim, é imbuída inexoravelmente de um coletivo. Como a própria autora observa a seguir,

A ideia de Escrevivência talvez possa trazer algo novo para a teoria da literatura pensar. Parece-me que o conceito de auto-ficção, de escrita de si, de narrativas do eu, e até de ego-história, quando um historiador resolve, por meio do aparato da ciência que ele conhece, narrar a sua vida, como sujeito histórico, como sujeito da história de seu tempo, o conceito de Escrevivência pode ser pensado por parâmetros diferentes dos colocados para pensar as categorias citadas anteriormente. [...] Ouso crer e propor que, apesar de semelhanças com os tipos de escrita citadas, a Escrevivência extrapola os campos de uma escrita que gira em torno de um sujeito individualizado. Creio mesmo que o lugar nascedouro da Escrevivência já demande outra leitura. Escrevivência surge de uma prática literária cuja autoria é negra, feminina e pobre. Em que o agente, o sujeito da ação, assume o seu fazer, o seu pensamento, a sua reflexão, não somente como um exercício isolado, mas atravessado por grupos, por uma coletividade. (Evaristo, 2020, p. 38).

Outrossim, não podemos relegar o diálogo que o poema “A empregada e o poeta” faz com o texto drummondiano “Poema de sete faces”. Ao imbuir a empregada de um protagonismo na ter-

ceira estrofe, mostrando sua perspectiva, a voz lírica dialoga diretamente com o poeta de Itabira, não apenas ao nomear a empregada de Raimunda em referência aos famosos versos “Mundo, mundo, vasto mundo/ Se eu me chamasse Raimundo/ Seria uma rima, não seria uma solução” (Andrade, 2013, p. 11), mas ao desfetichizar as dores do mundo que traz “o” poeta. Raimunda, diferente do Raimundo de Carlos Drummond de Andrade, não é uma rima, mas mero recurso estilístico. A Raimunda de Conceição Evaristo é um coletivo de mulheres negras, mães, domésticas, periféricas, que conhece suas dores, mas que entre tantas atribuições do cotidiano “entre vassouras, rodos, panelas e pó” (v. 37-38) ousam ainda mais: ao exercício da leitura e da escrita historicamente negado a elas.

Indago sobre o ato audacioso de mulheres que rompem domínios impostos, notadamente as mulheres negras, e se enveredam pelo caminho da escrita: “O que levaria determinadas mulheres, nascidas e criadas em ambientes não letrados, e, quando muito, semialfabetizados, a romperem com a passividade da leitura e buscarem o movimento da escrita”? Tento responder. Talvez essas mulheres (como eu) tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua autoinscrição no interior do mundo. (Evaristo, 2020, p. 35)

O começo desse texto foi marcado pela observação feita sobre a aparente fixação que tenho com a imagem dos caminhos físicos e poéticos que personagens e vozes-corpos poéticos atravessam para se firmarem e se tornarem. O estudo da escrivência,

a partir da obra evaristiana, acresceu-me de mais um: o caminho anticanônico que a literatura negro-brasileira rompe diariamente pelo direito de *ser* e *existir*, e que chega a nós, leitores e estudiosos de literatura, como luz negra (Silva, 2019) para repensarmos nossas certezas e preconceções.

LETRAMENTO E ESCRIVIVÊNCIA: AS ESTÉTICAS E AS PERFORMANCES DO TEXTO EVARISTIANO DURANTE A TRAVESSIA ACADÊMICA E A ATUAÇÃO DOCENTE – CAROLINE NERES

Para construir uma tentativa pedagógica mais libertária na rede pública de ensino, é preciso criar, desde a graduação, metodologias e abordagens que possam ser colocadas em prática na docência do ensino regular. Assim, um dos lugares de fala que compõem este trabalho também diz sobre a minha experiência enquanto mulher negra, professora da rede pública de ensino do Distrito Federal e egressa, mestra e doutora, do curso de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais, pela a Universidade de Brasília. Por essa razão, faz-se relevante a retomada e exposição dos apontamentos da trajetória acadêmica.

Os letramentos para a formação da docência em nível de licenciatura, no curso de letras, na Universidade de Brasília, ocorreram apenas na minha quarta graduação, no curso de licenciatura em língua francesa. Durante o curso de língua francesa, tive acesso às primeiras teorias anticoloniais escritas por Frantz Fanon, Aimé Césaire, Patrice Lumumba, Léopold Sédar Senghor, Cheikh Anta Diop, Amílcar Cabral, Kwame Nkrumah e Steve Biko. Assim como pude conhecer a literatura de língua francesa escrita por várias nacionalidades e etnias africanas.

Posto isso, retomo o caminho acadêmico percorrido desde a minha entrada na universidade, em 2011. A partir desse momento, o curso de Letras – Língua portuguesa e Respectiva Literatura foi o meu primeiro contato com a universidade e, a partir desse curso, pude concluir, além da licenciatura, o bacharelado e as licenciaturas em Letras – Português do Brasil como Segunda Língua e Língua Francesa e Respectiva Literatura.

A forma transdisciplinar que a universidade oferece aos estudantes é única em relação à oferta de ensino e aprendizagem. Isso me possibilitou uma gama de conhecimentos e experiências enriquecedoras. Mas no quesito dos letramentos, mesmo diante de uma diversidade cotidiana transversal, o estudo e a análise crítico-teórica desse lugar social ainda estava distante das ementas das disciplinas e do ambiente acadêmico.

Mas, como mencionado, durante o curso de língua francesa, pude começar um longo caminho no universo dos letramentos raciais. Esse processo de descoberta e estudo negro-brasileiro perdurou e foi alimentado durante o curso de Mestrado em Literatura e Práticas Sociais. Nessa fase, continuei na linha de pesquisa que mais conversava com as teorias estudadas no curso de letras durante a minha formação acadêmica, o eixo de Crítica Literária Dialética. Enquanto cursava as disciplinas do curso de mestrado, pude novamente conhecer e ampliar os letramentos e, de certa forma, aprofundá-los.

Na Faculdade de Educação, tive um amplo leque de referências que me auxiliaram (e ainda auxiliam) no decorrer do caminho acadêmico e profissional. Algumas disciplinas trouxeram novos caminhos teóricos, como visto nas obras de Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Abdias Nascimento, Grada Kilomba, bell hooks, Cuti, Sueli Carneiro, Edson Carneiro e Muniz Sodré.

No curso de doutorado, também pude expandir ainda mais esse lugar com presenças diversas de linguagens, métodos e estéticas que ampliaram a literatura até então estudada no início da pós-graduação. Foi durante a disciplina de teoria narrativa, ministrada pela professora doutora Patrícia Nakagome, que pude conhecer a obra de Conceição Evaristo, com o estudo e a análise do conto “Maria do Rosário Imaculada dos Santos”, que se encontra na obra *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo (2011).

A partir dessa experiência, a forma de lidar com a escrita, com a literatura e com a estética literária foi ampliada e resignificada na minha vida acadêmica. Assim, toda a oferta teórica acumulada nesse processo de graduação e de pós-graduação me auxiliou

a fortalecer a análise e a crítica literária em todo o processo de formação acadêmica, disposto em leituras, debates e eventos no grupo de pesquisa Literatura e Corpo, orientado e coordenado pela professora doutora Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa.

Durante esse momento, o grupo de pesquisa pôde aprofundar nas leituras de Silvia Federici, Rita Terezinha Schmidt, Constância Lima Duarte, Djamila Ribeiro, Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Grada Kilomba, entre outros. A partir do estudo das obras e das rodas de leitura feitas durante todo o processo acadêmico, o grupo pôde crescer e elaborar diversas reflexões, trabalhos e ampliar a produção acadêmica que diz sobre o estudo, a análise e a interpretação da produção literária negro-brasileira, principalmente, a de autoria de mulheres.

Com esse lugar de falas e retomadas, inicialmente com uma rica crítica marxista, dialética, que já abordava o feminismo, pôde-se ampliar e compreender o feminismo negro e as teorias que compunham a amefricanidade, o quilombismo, a escrevivência, a oralitura e a arte enquanto estéticas em construção. Assim, o grupo de pesquisa ressignificou as formas de compreender a literatura, em especial a obra de Conceição Evaristo.

O projeto de pesquisa “Literatura brasileira de autoria de mulheres, com especial atenção à autoria de mulheres negras: história, leitura e ensino”, orientado e coordenado pela professora doutora Adriana de Fátima Alexandrino, foi chave essencial nos letramentos, abordagens e ressignificações de metodologias e performances literárias. Essa prática acadêmica fomentada pelo grupo de pesquisa foi de grande relevância na minha formação acadêmica. A partir dos estudos feitos durante a participação no grupo de pesquisa, pude reorganizar e fortalecer os elos entre a universidade e a escola, e mais, pude enriquecer os letramentos nas práticas sociais em suas vozes, pertencimentos e críticas.

Essa conexão entre o ambiente acadêmico e o escolar esteve sempre presente, desde o início da graduação, passando pelos estágios e durante a docência no ensino regular. Durante os estágios, a relação entre a literatura e a gramática ocupavam um lugar cen-

tralizado no ensino e aprendizagem da língua portuguesa. Na pós-graduação, a literatura se tornou ferramenta basilar para o ensino e aprendizagem de língua portuguesa. No curso de mestrado, a literatura brasileira, objeto central na minha pesquisa e na escrita da dissertação, pôde abrir conexões que enriqueceram os debates e o ensino interdisciplinar sobre a realidade no âmbito teórico e social. Já no curso de doutorado, a literatura negro-brasileira e a obra de Conceição Evaristo puderam ampliar e aprofundar a forma de compreender a língua portuguesa e os letramentos sociais que envolviam a criação de mundos e o olhar crítico dos estudantes.

Desse modo, a minha pesquisa de doutorado, *Escritvivência e efeito estético em Histórias de leves enganos e parecenças, de Conceição Evaristo* (Andrade, 2025), me auxiliou com forte embasamento para que fosse possível levar para a sala de aula os contos, as histórias, a prosa, os poemas, a teoria e a escritvivência da autora. No entanto, esse auxílio foi o resultado de um longo processo de leituras, interpretações, debates, compreensões e maturação das palavras e do conhecimento que foi compartilhado no grupo de pesquisa e construído ao longo do tempo.

Por essa razão, os letramentos tão importantes durante a graduação e a pós-graduação também se tornaram urgentes nos debates em sala de aula. Por essa razão, os temas estudados durante o curso de doutorado se fizeram relevantes em minha prática docente. Diante dos letramentos necessários, o racial se tornou um lugar sensível e necessário em sala de aula, já que a maior parte dos estudantes frequentes na rede pública de ensino são negros. Assim, ao assumir a negritude no processo de tornar-se negro, além de representar uma retomada identitária – muitas vezes atravessada pela dor –, também implica acolhimento e pertencimento em relação à própria negritude.

Segundo Conceição Evaristo, em sua dissertação, *Literatura negra: uma política de nossa afro-brasilidade* (1996), a literatura negra é aquela “cujos criadores buscam, conscientes e politicamente, a construção de um discurso que dê voz e vez ao negro como sujeito que auto se apresenta em sua escritura” (Evaristo, 1996, p. 3).

Dessa forma, é necessário “reconhecer que uma proposta estética universalizante não abarca mundos diversos, células menores construtoras de uma realidade própria, no que implica em ouvir a linguagem, em ouvir a voz do outro” (Evaristo, 1996, p. 3-4). É nessa orquestra narrativa de vozes negras que a escrevivência atua.

De acordo com Bárbara Carine Pinheiro, em *Como ser um educador antirracista*, “se eu diminuo o outro e faço com que ele acredite nisso, eu o domino” (Pinheiro, 2023, p. 36). A partir dessa premissa, é fundamental reconhecer que a dominação emerge das hierarquias sociais, as quais se baseiam na diferenciação de raças, etnias, gênero, sexo entre outras. Essa construção é a força basilar do universalismo branco e dos privilégios da branquitude, que nega sua própria racialidade em nome do mito da democracia racial.

Ainda segundo Bárbara Carine Pinheiro, “a democracia racial é um mito. Não há plena igualdade entre pessoas negras e não negras no Brasil” (Pinheiro, 2023, p. 51). Esse mito, sustentado pela acumulação desigual de bens materiais e simbólicos, é reforçado não apenas pelas pessoas não negras, por meio do pacto narcísico da branquitude, mas também pelo alheamento de parte da população do negro-brasileiro, que muitas vezes rejeita o orgulho étnico e a valorização de sua identidade.

Dessa forma, retorna-se ao espaço literário para reafirmar, com força subversiva, sua importância enquanto instrumento que opera, essencialmente, sobre o humano por meio de uma arte libertária. A arte tem o poder de alimentar diferentes formas de percepção – subjetivas e objetivas – sobre a condição humana. Ela amplia horizontes, ressignifica imagens, constrói novos significados e desperta sensibilidades. Nesse contexto, a literatura, por meio de sua estética, torna-se um poderoso vetor na construção política de mundos possíveis.

As obras de Conceição Evaristo têm o potencial de capacitar o leitor na construção de subjetividades e na apreensão de mundos possíveis. Neste artigo, apresento um recorte do meu trabalho no curso de doutorado, para que seja possível compreender a força da escrevivência e das histórias capazes de produzir sentidos e per-

cepções necessárias para a conquista do ensino e da aprendizagem diante dos letramentos. Compreender que a literatura e os letramentos praticados no ambiente escolar desempenham um papel essencial na construção da autoestima, do amor próprio e do pertencimento é um passo importante para promover uma educação antirracista, sensível às diversidades e comprometida com a transformação social. De acordo com Bárbara Carine,

A escola é um complexo social fundamental no processo de transformação da realidade social; ela é influenciada pelo sistema, ao passo que, em contrapartida, também o influencia, uma vez que forma pessoas que vão ocupar e ajudar a construir todas as demais instâncias sociais. (Pinheiro, 2023, p. 147).

A escola pode e deve promover a ocupação de saberes, conhecimentos e vivências por meio de uma partilha rica e significativa entre toda a comunidade escolar. Histórias, assim as propostas nas narrativas de Conceição Evaristo, têm o potencial de ampliar as percepções da realidade e de provocar reflexões urgentes sobre temas fundamentais, como a escravidão, o lugar social e simbólico dos mais velhos, a valorização da beleza negra, a luta pela liberdade, a herança cultural, a ancestralidade e outras dimensões centrais da cultura afro-brasileira. Ao incorporar essas narrativas ao cotidiano pedagógico, a escola se torna um espaço mais inclusivo, crítico e transformador.

Agir como mobilizador da quebra de estereótipos é fundamental no ensino literário, especialmente em sua busca por legitimação da subjetividade negro-brasileira. A literatura, com a sensibilidade profundamente humana, tem o poder de transitar por esferas transversais e contribuir para a construção de um coletivo que não seja regido pela lógica do opressor – aquele que historicamente tentou definir e limitar a existência e a subjetividade do negro-brasileiro. Para Nilma Lino, essa transformação exige um compromisso com práticas educativas que reconhecem e respeitam a diversidade

de étnico-racial, propondo uma educação que não apenas inclua, mas que também emancipe e reescreva os sentidos da presença negra na escola e na sociedade.

Segundo Nilma Lino,

A relação Movimento Negro, educação e saberes nos convocam a trilhar um caminho epistemológico e político desafiador: a construção de um pensamento e de uma pedagogia pós-abissais. Para tal, será necessário compreender como se deu uma tensão histórica construída nas relações de poder e conhecimento e que envolve os coletivos sociais e suas práticas: a tensão regulação-emancipação social que interfere na produção de conhecimentos e de saberes. (Gomes, 2018, p. 55).

Entender as relações de poder e enfrentar o domínio alienante são premissas fundamentais para uma prática educacional e pedagógica efetiva em sala de aula. Inserir a literatura e as expressões artísticas no debate escolar pode tensionar e potencializar processos de emancipações e fortalecer o conhecimento e o posicionamento social crítico. Segundo Bárbara Carine, “a professora, o professor, é um portal que une as memórias e os conhecimentos do mundo antigo à construção do mundo que está por vir” (Pinheiro, 2023, p. 150).

A docência possibilita a práxis da teoria, sendo na atuação cotidiana do professor em sala de aula que se constroem mediações, abordagens e metodologias. Nesse contexto, a literatura se apresenta como uma ferramenta essencial no processo de ensino e aprendizagem. Ao utilizar obras de Conceição Evaristo, bem como textos de autoras e autores como Lélia Gonzalez, bell hooks, Cuti, Ana Maria Gonçalves, Geni Guimarães, entre outros, foi possível observar uma participação mais ativa dos estudantes. Essas produções literárias e teóricas, ao dialogarem com a realidade dos alunos,

despertam o interesse, promovem reflexões críticas e contribuem para uma aprendizagem mais significativa.

Ao desenvolver oficinas de escrita criativa e rodas de leitura como atividades complementares ao currículo, foi possível perceber que a prática da leitura e da interpretação coletiva é essencial na formação escolar dos estudantes. Nessas ocasiões, o aluno assume o papel de protagonista do seu próprio discurso, sendo convidado pelo texto a exercitar o pensamento crítico, interagir com os temas propostos e estabelecer conexões significativas com suas vivências pessoais.

A abordagem por meio de rodas de leitura, interpretação e debate literário no ambiente escolar torna-se um instrumento essencial, especialmente em tempos de crescente presença da inteligência artificial. Nesse contexto, é fundamental que o estudante exercite a construção de argumentos, desenvolva o raciocínio lógico e fortaleça o pensamento crítico. Embora a tecnologia e a inteligência artificial tragam inúmeros benefícios para a educação, seu uso exige um letramento digital consciente. Isso porque, além das vantagens, essas ferramentas também apresentam riscos, como a possibilidade de substituir aspectos fundamentais da experiência humana, como o pensamento autônomo e a racionalidade.

Lidar com a arte requer ferramentas orgânicas – não há espaço para o artificial quando se trata de sensibilidade, expressão e criação. É na junção entre a prática social, o texto literário e as teorias que sustentam a compreensão narrativa que encontramos uma fonte inesgotável de conhecimento. Essa combinação possibilita o acesso aos saberes linguísticos, poéticos, sociais, filosóficos, econômicos, históricos, entre outros, ampliando significativamente a formação crítica e cultural dos estudantes.

Há múltiplas aprendizagens em jogo nesse processo. Lembrome de diversos momentos marcantes: das leituras dos contos de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (Evaristo, 2016), que despertavam um misto de mistério e acolhimento a cada nova narrativa compartilhada com os estudantes; de como eles relacionavam as leituras a músicas que dialogavam com os temas abordados;

de como essas conexões se alinhavam com as vivências da “quebrada” de cada um. Certos temas surgiam de forma intensa e eram aprofundados a partir das experiências pessoais – muitas vezes difíceis, mas absolutamente necessárias para o crescimento coletivo e individual.

Lembro também de como a história de *Ponciá Vicêncio* (2017), anunciava dores profundas — dores que todos em sala conseguiam acessar de alguma forma. Ao mesmo tempo, havia um encantamento: a narrativa trazia uma família que, apesar dos inúmeros desafios e rupturas, permanecia, de certa forma, unida. Já nas leituras coletivas dos contos de *Olhos d'Água* (2016), a dor surgia de maneira aguda, atravessada por um forte sentimento de injustiça. Esses momentos despertavam falas intensas, pois os estudantes reconheciam ali traços de suas próprias vivências. As experiências pessoais se entrelaçavam com a ficção, mostrando como a literatura, ao mesmo tempo que representa, também acolhe e provoca.

A sala de aula é, por si só, um grande desafio. Os estudantes são intensos, carregam curiosidade, energia e questionamentos. Ao trazer a literatura para esse espaço, o professor precisa estar preparado para lidar com o inesperado: com os sentimentos que emergem nos alunos, com as reações espontâneas e com as múltiplas interpretações. É necessário acolher essas manifestações e trabalhar coletivamente essas emoções e percepções, de modo a legitimar e alimentar as subjetividades que habitam o ambiente escolar.

Para que esse processo seja efetivo, é necessário ampliar as metodologias que articulam literatura e pedagogia, de modo que os letramentos, tanto no âmbito da gestão escolar quanto na formação docente, consigam alcançar os estudantes de forma significativa. Assim, será possível fortalecer a diversidade de ideias, promover o protagonismo estudantil, valorizar as subjetividades e estimular a construção de uma argumentação crítica e consciente.

CONSIDERAÇÕES

A diversidade das trajetórias acadêmicas e pessoais apresentadas neste texto converge na perspectiva de encontrar, na escre-

vivência e nas potencialidades proporcionadas pela universidade pública, um caminho comum para sujeitas distintas. Esse mesmo ponto de contato nos une como educadoras que, conscientes do papel da literatura em nossas trajetórias pessoais, buscamos replicar na sociedade aquilo que nos tocou em primeira instância. É sobretudo interessante a construção coletiva deste texto como um fechamento de ciclo para todas nós, após a conclusão do doutoramento e já atuantes como professoras na rede pública de ensino.

É simbólico considerarmos que um processo permeado por uma construção do conhecimento, em muitos aspectos coletiva, se encerre e/ou se abra para novas construções, assim, também de forma coletiva. Nesse sentido, à semelhança do que preconiza a lírica evaristiana, “os de ontem, os de hoje e os de amanhã se reconhecem nos pedaços uns dos outros. Inteiros.” (Evaristo, 2017, p. 41). É neste percurso de conhecer-se e se reconhecer que este artigo apresenta, de maneira distinta e ao mesmo tempo complementar, as reflexões sobre o nosso processo de aprendizado na Universidade de Brasília e em diálogo com outros espaços formativos.

Sabedoras de que a produção de um material crítico, como o proposto em uma tese de doutorado, requer um olhar atento para o corpus pesquisado – não como mero objeto de estudo, mas como construção de saber –, compreendemos que esse processo implica também revisitar trajetórias, afetos e experiências que atravessam a escrita e a constituem como prática de conhecimento e de transformação.

É neste sentido que, inicialmente, a pesquisadora Nêmia Ribeiro Alves Lopes aponta o modo significativo como a escrivência – conceito teórico que ultrapassa as margens que, em primeira instância, se colocam – atravessa sua trajetória, conduzindo seu olhar a aspectos fundamentais da escrita coutiniana, outrora não observados. A necessidade de reconhecer a importância da flexibilidade no processo acadêmico, superando conceitos até então estanques, também aparece no relato apresentado pela pesquisadora Thais Cristina da Silva. Ao conectar suas experiências de graduação

e pós-graduação, ela evidencia, em seu percurso, a compreensão das particularidades próprias à escrevivência, que antes partiam de premissas equivocadas, mas se dissipam a partir do aprofundamento das leituras, dos debates e do contato com sólidas teorias, acessadas no ambiente coletivo dos grupos de pesquisa e da universidade.

De modo semelhante, a pesquisadora Caroline Neres de Andrade pontua a relevância dos letramentos ao longo de seu processo formativo e como, especialmente, os temas estudados no curso de doutorado refletem em sua prática docente. Como professora da rede pública de ensino, em que grande parte dos estudantes é composta por estudantes negros, o ato de oportunizar-lhes leituras fundamentais, como os textos evaristianos, que se conectam à realidade social desses educandos, constitui-se, definitivamente, em um gesto que reafirma a aliança político-poética deflagrada pela escrevivência. Assim, ao reunirem suas trajetórias e reflexões, as pesquisadoras revelam que a escrevivência não apenas estrutura suas leituras e práticas, mas também se configura como um princípio ético e estético que atravessa e transforma seus modos de ser, escrever e ensinar.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ANDRADE, Caroline Neres de. **Escrevivência e efeito estético em *Histórias de leves enganos e parecenças*, de Conceição Evaristo**. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Poslit, Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

BENTO, Cida. **Pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

COUTINHO, Sônia. **Atire em Sofia**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COUTINHO, Sônia. **O Jogo de Ifá**. São Paulo: Ática, 1980.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. In: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado. **Escrevivência: a escrita**

de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020. p. 26-47.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d’água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2017.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2018.

LEWIS, Gordon. A existência negra na filosofia da cultura. **Griot**: Revista de Filosofia, v. 14, n. 2, 2016.

LOPES, Nêmia Ribeiro Alves. **Gênero, raça e classe**: uma leitura da crônica, conto e romance de Sonia Coutinho. 2025. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Poslit, Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

PINHEIRO, Bárbara Carine Soares. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.


SILVA, Denise Ferreira da. Em estado bruto. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 36, p. 45–56, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.158811. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ars/article/view/158811>. Acesso em: 15 dez. 2025.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo modernus**: para uma ideia global de raça. Trad. Jess Oliveira, Pedro Daher. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

XAVIER, Elódia. **A Casa na Ficção de Autoria Feminina**. Florianópolis: Mulheres, 2012.

**DA LITERATURA E DAS PRÁTICAS SOCIAIS
AOS ESTUDOS SOBRE A INTERMEDIALIDADE:
A IMPORTÂNCIA DO POSLIT/UNB NA
MINHA FORMAÇÃO ACADÊMICA**

***FROM LITERATURE AND SOCIAL PRACTICES
TO STUDIES ON INTERMEDIALITY:
THE IMPORTANCE OF POSLIT/UNB
IN MY ACADEMIC FORMATION***








Dirlenvalder do Nascimento Loyolla  
Unifesspa | dirlenvalder@unifesspa.edu.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59669

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 10/09/2025
Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo analisa a importância do Poslit/UnB na minha trajetória acadêmica e profissional. Nele, argumento que, a partir da área de concentração “Literatura e práticas sociais”, encontrei um espaço metodológico e crítico que ampliou minha formação anterior, marcada pelo viés estruturalista, permitindo articular teoria literária, cultura e sociedade. Destaco, nesse sentido, a importância da disciplina Literatura e Estudos Interartes, decisiva para meu interesse pela obra de Lima Barreto, pelo trabalho com a crônica, e pela elaboração do projeto de pesquisa guarda-chuva “A crônica de costumes 2.0: objetos intermediáticos na literatura e na cultura *pop* (século XX)”, através do qual venho orientando projetos na graduação e na pós-graduação no âmbito da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). O Poslit/UnB revelou-se fundamental por sua postura interdisciplinar e inovadora, formando pesquisadores comprometidos com a dimensão social da literatura e com a democratização do saber para além da universidade.

Palavras-Chave: Poslit, Literatura e práticas sociais,
Lima Barreto, crônica, intermedialidade.

Abstract

This article reflects on the importance of Poslit/UnB in my academic and professional development. In it, I show how the concentration area “Literature and Social Practices” provided me with a crucial critical and methodological space to broaden my previously structuralist perspective, allowing me to connect literary theory, culture, and society in a more meaningful way. I highlight, in this regard, the pivotal role of the course “Literatura e Estudos Interartes”, which was essential for sparking my interest in the work of Lima Barreto, for my research on the chronicle, and for the conception of my umbrella research project, “A Crônica de Costumes 2.0: Intermedial Objects in Literature and Pop Culture (20th Century)”. This project, in turn, has allowed me to supervise valuable undergraduate and graduate research at Unifesspa. The experience at Poslit/UnB proved to be essential due to its interdisciplinary approach, shaping researchers committed to the social impact of literature and to the democratization of knowledge.

Keywords: Poslit, Literature and Social Practices,
Lima Barreto, chronicle, intermediality.

INTRODUÇÃO

Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), talvez eu seja fruto de uma das últimas gerações universitárias da área de Letras ainda fortemente influenciadas pelo Estruturalismo. Tendo cursado a graduação e o mestrado entre os últimos anos da década de 1990 e o início dos anos 2000, fui naturalmente impelido, na época, a afastar meus interesses de pesquisa de tudo o que se referisse aos campos historiográfico e sociológico. Para se ter uma perspectiva prática do que estou afirmando, basta observar que o livro *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1991), foi, de longe, o principal “manual” utilizado nas aulas de teoria literária em minha graduação. Apesar de também contemplar perspectivas histórico-literárias, sociológicas e de recepção, reconhecendo a literatura como fenômeno cultural e comunicativo, o volume possui um forte viés metodológico formalista-estrutural, sobretudo na ênfase atribuída à análise imanente do texto, às categorias narrativas, à organização dos gêneros e às dimensões linguísticas e estilísticas da literatura.

Em 2010, disposto a investigar mais a fundo as relações entre a Literatura e a Sociedade no âmbito do doutorado, ingressei como aluno especial no Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). Confesso que um dos fatores que mais me motivaram, na época, a escolher o Poslit foi o título da área de concentração, que, a mim, figurava como uma espécie de “fórmula mágica” para todos os meus problemas metodológicos mal resolvidos na graduação e no mestrado: “Literatura e práticas sociais”. Naquela ocasião, cursei a disciplina Literatura e Estudos Interartes (POS-LIT2613), ministrada em sistema de parceria pelos professores doutores André Luís Gomes e Rogério da Silva Lima. Um dos frutos dessa disciplina foi o artigo intitulado “*Marginália*: o intelectual e as críticas nas margens”, publicado em coautoria com o pro-

fessor André Gomes no volume 1 da *Revista Sociopoética* (on-line), de 2010.

Cursar a disciplina Literatura e Estudos Interartes mudaria para sempre a minha trajetória acadêmica; a proposta do componente curricular era desenvolver uma análise da relação entre os textos literários e as variadas manifestações artísticas, mas os docentes responsáveis por ela foram muito além do propósito imediato expresso naquela ementa. Afirmando isso porque tal disciplina serviu também de espaço profícuo para o debate em torno da própria temática “literatura e práticas sociais” — expressão esta que, na época, além de identificar a área de concentração do programa, também fomentava certas discussões acaloradas em nosso meio (sobretudo em virtude da influência crescente dos Estudos Culturais no espaço acadêmico). Dessa forma, para alguém como eu, proveniente de graduação e mestrado em Letras ainda marcados pelo viés estruturalista e também pelo tradicionalismo dos Estudos Literários, foi um prazer inenarrável fazer parte de um grupo empenhado em refletir sobre as relações acerca da cultura brasileira e das práticas sociais — tudo isso a partir de uma proposta vinculada aos estudos inter e transdisciplinares que buscavam reler autores canônicos e não-canônicos da Literatura Brasileira.

Foi também no âmbito dessa disciplina que escrevi a primeira versão do artigo “Música, crônica de costumes e cinema: as canções intermediáticas de Miguel Gustavo”, que, anos mais tarde, em 2019, apresentaria no *XVI Congresso Internacional ABRALIC*, e que se tornaria o embrião do projeto de pesquisa “A crônica de costumes 2.0: objetos intermediáticos na literatura e na cultura *pop* (século XX)”, o qual desenvolvo oficialmente na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa) desde 2021, mas cuja temática vem me acompanhando desde 2014. A partir de tal projeto venho orientando uma grande quantidade de alunos de graduação e pós-graduação.

No ano de 2011 ingressei como aluno regular no Poslit/UnB. Interessado em estudar o fenômeno literário em sua relação com a história e com a sociologia, resolvi investigar a crônica produzida

pelo escritor carioca Lima Barreto (1881-1922) a partir das obras *Bagatelas* e *Marginália*. Orientado pelo professor André Luís Gomes, estabeleci como interesse primordial da pesquisa a análise da figura do cronista Lima Barreto enquanto intelectual de seu tempo. A partir das ideias de Edward Said sobre a figura do intelectual na sociedade, de alguns conceitos propostos pela Sociologia de Pierre Bourdieu, e também da noção do pensamento do “fora” (Blanchot/Foucault/Deleuze), analisei a maneira mediante a qual o cronista revidou a opressão sofrida em seu meio através da representação de uma postura dissonante e “exilada” em relação ao poder.

A TESE DE DOUTORADO

Defendida em 2014, a minha tese de doutorado intitulada *Bagatelas e Marginália: cultura intelectual e revide ao poder nas crônicas de Lima Barreto* contém uma análise acerca desses dois volumes de crônicas do escritor carioca, publicados, respectivamente, em 1923 e 1953. Importante notar que ambas as obras reúnem crônicas produzidas pelo autor entre 1911 e 1922, período em que trabalhou ativamente como jornalista no âmbito da pequena imprensa do Rio de Janeiro. Em minha análise sobre tais volumes busco explorar a figura de um Lima Barreto *intelectual*: um profícuo *homme de lettres* do início do século XX que, assim como os seus pares, observou as transformações e os problemas dentro da realidade brasileira da Primeira República. Todavia, o que me chamava a atenção em relação a Barreto estava na perspectiva original por meio da qual esse intelectual negro, pobre e suburbano analisou os homens e as instituições de seu tempo.

Atento às mudanças sociais do período, Barreto usou o espaço jornalístico para expor suas ideias, jamais deixando de criticar abertamente todos os desarranjos políticos e as desigualdades socioeconômicas existentes no Brasil. Assim, através de um exercício constante de reflexão sobre o nível de cultura intelectual do seu meio, o escritor evidenciou a noção de que a intelectualidade deva ser utilizada como instrumento de distinção e de revide à moral burguesa republicana em relação à qual sempre se sentiu incomo-

dado. Vale lembrar, nesse caso, que, apesar de sua origem humilde, o escritor teve acesso a boas escolas e, conseqüentemente, à boa educação (isto é: a uma formação humanística de excelência). Suas críticas, desse modo, eram organizadas em função daquilo que o escritor ilustrava como sendo o despreparo intelectual dos dirigentes da nação: homens cuja origem e formação burguesa destoavam do ideal humanista concebido pelo escritor.

Importante notar que as crônicas de *Bagatelas* e *Marginália* foram publicadas, originalmente, em periódicos modestos, de pouca circulação (característica da pequena imprensa); sendo assim, o autor intentou reunir em forma de livro alguns de seus melhores textos jornalísticos visando, com isso, potencializar a divulgação de suas ideias e reflexões. Lima Barreto pode ser visto, pois, como um tipo de escritor que acreditava na Literatura enquanto veículo de mobilização e de transformação social.

Posto que minha abordagem acerca de Barreto partisse necessariamente do ponto de vista da noção da intelectualidade, entendi como primordial a necessidade de se traçar um perfil particular desse escritor que, antes de mais nada, estivesse sintonizado com minhas afirmações em relação à sua atividade como jornalista e homem de letras. Para tanto, em meu trabalho também procurei lançar mão de vários textos e documentos provenientes de fontes diversas, como cartas, diários, biografias, ensaios, narrativas e obras de ficção em geral para delimitar o *intelectual* Lima Barreto que interessava à minha pesquisa. Foi dentro dessa perspectiva que dois autores, a saber, Edward Said e Pierre Bourdieu, tornaram-se muito importantes para a consolidação de uma perspectiva particular de leitura acerca da figura de Lima Barreto enquanto intelectual.

Em meu trabalho, desse modo, sustentei que a principal dificuldade enfrentada por Lima Barreto em sua vida de escritor esteve ligada, sobretudo, não a um problema de cor ou de classe, como querem alguns críticos, mas a um problema de campo (no sentido dado por Bourdieu a “campo literário”). Foi a partir da perseguição vivenciada por ele depois de 1909, quando publicou o seu polêmico *Recordações do escrívão Isaías Caminha* que a negritude, a pobreza

e a visão suburbana transformaram-se em elementos intensificadores da sua postura aguerrida em relação ao sistema. Suas crônicas escritas a partir de 1911 são bons exemplos disso; foi em tais textos que Barreto explorou ao máximo a sua verve de grande intelectual subversivo, cuja marca do “exílio” e do “fora” passaram a ser cultivadas de maneira ainda mais forte. A partir de então, a trajetória literária desse “subdesenvolvido erudito” passou a ser marcada pelo imperativo do revide, uma crescente necessidade de vingança contra o poder estabelecido que passou a ser pautada na sua maneira de afirmar-se intelectualmente “superior” aos dominantes.

Devido às várias situações de exclusão pelas quais passou o escritor durante sua breve e conturbada existência, salta aos olhos, obviamente, a maneira através da qual Lima Barreto tomou partido numa luta pessoal contra a estrutura republicana. Para o autor, havia uma espécie de *falsidade* em torno da República: tudo nela lhe parecia como que postiço, artificial. Testemunha ocular das transformações empreendidas na Capital Federal durante a Reforma Pereira Passos (1902-1906), Barreto logo entendeu que o Brasil parecia querer ser, à força e na superfície, uma coisa que de fato não era (moderno, avançado, dinâmico). Ao chamar a atenção das pessoas para essa república “teatral”, Lima Barreto desenvolveu uma análise bastante pontual sobre os mecanismos velados de exclusão que a República trouxe consigo. Na pauta de discussões desse cronista bastante atual, não faltavam reflexões sobre o crescente entusiasmo popular pelo futebol e pelo carnaval no início do século: ferramentas da política do “pão e circo” usadas para iludir o povo.

Foi a partir do interesse em desenvolver um estudo específico acerca dessa questão da “teatralidade” percebida por Barreto na vida política e social brasileira, bem como em analisar a própria visão do autor sobre a importância do teatro que surgiu o artigo “Impressões teatrais: o olhar (marginal) de Lima Barreto sobre o teatro”, publicado por mim e pelo meu orientador no volume 5 da *Revista Raído*, de 2011.

IMPACTOS DO POSLIT/UNB NA MINHA CARREIRA COMO DOCENTE E PESQUISADOR

Posso afirmar, categoricamente, que foi graças à releitura de Lima Barreto propiciada pela disciplina Literatura e Estudos Interartes que me interessei por esse autor carioca que mal havia lido na graduação, e cuja obra tornou-se objeto de pesquisas e publicações que venho efetivando desde então. Docente efetivo da Unifesspa desde 2014, ano em que defendi o meu doutorado, já desenvolvi dois projetos de pesquisa (PIBIC) nessa instituição voltados para o estudo da obra do escritor: *Ridendo castigat mores: o riso e a correção dos costumes na sátira Os Bruzundangas, de Lima Barreto* (entre 2014 e 2015) e *Gostos de liberdade versus Gostos de necessidade: usos do senso estético como senso da distinção nas crônicas de Lima Barreto* (2016-2017).

Desde 2017 também sou um dos líderes do Grupo de Pesquisa “Modernismo periférico: poéticas do século XX” (UEMS/Unifesspa), dentro do qual continuo desenvolvendo estudos relacionados à obra de Barreto. Além disso, tendo sido um dos idealizadores do Programa de Pós-Graduação em Letras (Poslet) da Unifesspa, iniciado em 2017, orientei a primeira dissertação defendida em nosso mestrado acadêmico, intitulada *O truque republicano e a política da ilusão: reflexões sobre essência e aparência nos contos de Lima Barreto*, de Cátia Canêdo.

O Poslit, portanto, incentivou-me a pesquisar a obra desse autor que desde sempre foi relegado a um segundo plano dentro da história literária brasileira, e sobre quem recaíram várias injustiças. Fico muito feliz pelo fato de fazer parte de uma geração de acadêmicos que, impulsionada pela abertura dialógica propiciada pelo Poslit, participou de um franco processo de reabilitação do nome de Barreto no âmbito da crítica acadêmica do início do século XXI. É graças à postura sempre dialógica e inovadora de programas de pós-graduação como o Poslit que algumas “verdades críticas” praticamente “cristalizadas” sobre Lima Barreto podem hoje ser amplamente questionadas.

A CRÔNICA DE COSTUMES 2.0: OBJETOS INTERMIDIÁTICOS NA LITERATURA E NA CULTURA POP (SÉCULO XX)

Afirmar, acima, que cursar a disciplina Literatura e Estudos Interartes no Poslit em 2010 mudou para sempre a minha trajetória acadêmica; muito dessa mudança se deve ao modo através do qual passei a ler certos gêneros literários menos prestigiados, como a crônica, e também certas formas artísticas, como a canção.

Foi a partir do que inicialmente aprendi na disciplina com os professores André Luís Gomes e Rogério da Silva Lima que formulei, anos mais tarde, o projeto de pesquisa “A crônica de costumes 2.0: objetos intermidiáticos na literatura e na cultura *pop* (século XX)”. Tal projeto guarda-chuva buscou desenvolver, inicialmente, a temática daquilo que denominei como “crônica de costumes intermidiática”, aprofundando o estudo em várias frentes visando investigar o modo por meio do qual determinados objetos intermidiáticos do século XX, como canções, poemas e narrativas se comportam como crônicas de costumes. Dentro dessa perspectiva, foram analisadas obras do jornalista e compositor Miguel Gustavo e da autora e também compositora Carolina Maria de Jesus.

Além disso, o referido projeto também serviu como espaço para elaboração de temas de pesquisas de TCC e de iniciação científica ligados ao fenômeno da intermedialidade, da tradução e da transposição intermidiática, bem como sobre discussões entre a cultura *pop* e sua relação com a indústria cultural.

A pesquisa original foi um desdobramento da comunicação “Música, crônica de costumes e cinema: as canções intermidiáticas de Miguel Gustavo”, apresentada no *XVI Congresso Internacional ABRALIC* em julho de 2019. O objetivo naquela ocasião foi chamar a atenção para o fato de que determinadas canções do jornalista e compositor Miguel Gustavo (1922-1972) podem ser vistas como obras necessariamente intermidiáticas, uma vez que, para a sua confecção, lançam mão de referências à história do cinema, bem como de certos elementos da própria linguagem cinematográfica. Nessa perspectiva, tais canções também são construídas em sintonia fina com o jornalismo, funcionando como crônicas musicais de costu-

mes — importantes objetos de memória que marcaram um período de efervescência no cenário popular brasileiro.

Ademais, também vem interessando ao projeto investigar o fenômeno da intermedialidade, bem como as relações entre tradução e transposição intermediária; discutir a chamada cultura *pop* e sua relação com a Indústria Cultural; selecionar obras de caráter intermediário (poemas, canções, narrativas tradicionais, narrativas fílmicas, etc.) com vistas à criação de um corpus de análise e, por fim, publicar os resultados de pesquisa em artigos acadêmicos.

Os Estudos Interartes e os Estudos sobre a Intermedialidade dizem respeito a disciplinas bastante recentes no meio acadêmico, embora as relações entre os vários segmentos artísticos chamem a atenção de pensadores desde a Antiguidade. De acordo com Wellek e Warren (1966), pertence ao famoso poeta e pensador latino Horácio, por exemplo, a frase “*ut pictura poesis*”, que significa “a poesia é como a pintura”; ou seja: para Horácio, a poesia e a pintura seriam similares sob o ponto de vista da interpretação. Também da Antiguidade viria a afirmação do grego Simônides de Ceos, para quem “a pintura é poesia muda e a poesia uma pintura da voz”.

Em seu livro *Teoria da Literatura*, publicado originalmente em 1948, René Wellek e Austin Warren (1966), fizeram algumas das primeiras alusões sistemáticas à relação entre a literatura e as outras artes. Para ambos os críticos, as relações da literatura com as belas artes e com a música são muito variadas e complexas, e não raramente acontecem relações de influência entre tais áreas no que diz respeito à criação de temas para as diversas obras. Assim, faz-se possível que um poema tenha sido concebido a partir de um quadro ou de uma canção ou melodia. Do mesmo modo, há diversos exemplos, segundo os críticos, de peças musicais e de quadros surgidos a partir de temas literários. O contexto do Romantismo possibilitou ainda mais a livre confluência entre as expressões artísticas. Isso se deve principalmente às ideias de pensadores importantes para o idealismo alemão, como Hegel, para quem a arte seria detentora de capacidades intelectivas tais quais a filosofia, a ciência e a religião. Todavia, foram os artistas do Simbolismo e do

Impressionismo, principalmente, que promoveram certo amadurecimento sobre a discussão entre as relações da literatura e as outras artes, visto que era muito cara para eles a questão da arte enquanto expressão. Para Wellek e Warren (1966), foram, a propósito, poetas simbolistas como Arthur Rimbaud e Paul Verlaine que propuseram relações ou correspondências entre os signos verbais e os não-verbais, assim como a questão da sinestesia (cores às vogais, por exemplo).

Em seu livro supracitado, Wellek e Warren (1966) discutiram a nova organização da teoria literária, mostrando as diferenças metodológicas entre a visão extrínseca e a visão intrínseca que se configurava em seu tempo. Até o início do século XX, a análise literária era feita basicamente a partir de uma abordagem dita “extrínseca”; isto é: feita “de fora para dentro”; tomavam-se outras disciplinas, como a história, a sociologia, a geografia, a filosofia, entre outras, como parâmetro para se analisar as obras. Depois disso, a visão formalista trouxe a abordagem intrínseca, a partir da qual as obras literárias só deveriam ser analisadas enquanto um universo fechado e a partir de características afins ao fenômeno do discurso (figuras de linguagem). Essa abertura metodológica foi importante para o total entendimento, por parte da crítica especializada, da arte enquanto uma espécie de linguagem.

Em seu livro *Linguística e Comunicação*, ao estabelecer o conceito de tradução, o linguista Roman Jakobson (2003) subdividiu-o em três categorias: (1) tradução intralingual; (2) tradução interlingual e (3) tradução intersemiótica, mostrando que os processos tradutórios envolvem muito mais coisas do que a mera transposição de significados de uma língua para outra. No que diz respeito ao que ele chama de tradução intersemiótica, Jakobson reafirma o pressuposto da relação interartes: mostra que é perfeitamente possível a transposição de uma mensagem verbal em uma mensagem não-verbal e vice-versa (Jakobson, 2003).

No campo da lírica, essa relação é mais evidente como se pode perceber a partir de trabalhos como os do movimento da Poesia Concreta, em que o elemento verbal (ou de sentido) dos textos pas-

sou a ser conformado em uma estrutura visual geométrica, sugerindo novas dimensões interpretativas para as obras. Mais recentemente, essa proposta foi revolucionada pelos trabalhos rotulados como “poesia visual”, os quais não fazem uso nem mesmo de palavras para a composição de alguns poemas. A poesia visual, portanto, diz respeito a uma junção entre a literatura e as artes visuais.

Os estudos de Jakobson deram margem a outra perspectiva teórica relativa à área dos estudos interartes e sua relação com a literatura, a qual se entende pela chamada teoria da adaptação. Após a segunda metade do século XX, com o desenvolvimento do cinema e da televisão, bem como das artes gráficas em geral, houve uma série de adaptações de obras literárias para novos formatos. Isso gerou uma demanda por parte da crítica, que passou a não reconhecer mais tais produtos como meras cópias incompletas da obra literária original, posto que, em se tratando de uma nova dimensão semiótica, tornava-se anacrônico todo e qualquer tipo de acusação de insuficiência por parte da adaptação. Assim, críticos como Linda Hutcheon (1991; 2013) propuseram uma nova perspectiva em relação ao contexto de criação de obras adaptadas; para ela, o filme ou a telenovela produzidos a partir de uma obra literária, como um romance, por exemplo, devem ser considerados em sua individualidade, não necessariamente levando-se em consideração sua “fidelidade” em relação à narrativa original.

A nova perspectiva proposta por teóricos como Hutcheon (1991; 2013) ganha força, uma vez que cada adaptação produzida num determinado tempo e espaço será marcada, necessariamente, com certos códigos linguísticos, morais e comportamentais de seu espaço e tempo. Vale dizer: um mesmo romance de língua inglesa ou uma peça de Shakespeare adaptados pelo cinema hollywoodiano ao longo do século XX, por exemplo, gerarão tantas obras diversas quantas forem suas adaptações.

Os estudos sobre a intermedialidade, por sua vez, representam uma área recente de pesquisa que evoluiu principalmente da Literatura Comparada. De acordo com Claus Clüver (2006a), nos Estados Unidos, esse ramo dos estudos acadêmicos começou

como Artes Comparadas e, mais tarde, transformou-se nos chamados Estudos Interartes; na Europa, especialmente na Alemanha e nos países nórdicos, desde o início a abordagem foi mais geral com interesse em fenômenos intermediáticos.

Trata-se de um fenômeno que, de acordo com Clüver, implica, enquanto conceito, “todos os tipos de interrelação e interação entre mídias” (Clüver, 2011, p. 9). Para o teórico, uma metáfora frequentemente aplicada aos processos intermediáticos fala de cruzar as fronteiras que separam as mídias. O professor Claus Clüver, da Universidade de Indiana (EUA), é considerado um dos fundadores e um dos principais sistematizadores da chamada Intermedialidade. O pesquisador desenvolve trabalhos acerca das várias imbricações do fenômeno no contexto da arte contemporânea, a qual parece possuir o caráter intermediático em sua própria natureza. Todavia, é importante entendermos que mesmo obras do passado também manifestam o fenômeno em sua constituição.

De acordo com Coca (2013), o termo intermídia surgiu em 1966, no ensaio intitulado “Intermedia, Something Else Newsletter”, de Dick Higgins. Embora antigo, trata-se de um conceito ainda em processo, isto é, um eixo de pesquisa com uma abordagem relativamente “nova”:

Os antecedentes da intermedialidade perpassam conceitos como a dinâmica intertextual discutida por Julia Kristeva e os estudos interartes. A primeira corrente, mais voltada para a tradição literária, e a segunda para as formas de expressão consideradas como artes. Não é, contudo, um conceito “novo”, mas que só começa a ser discutido de maneira mais efetiva no meio acadêmico a partir da década de 1980, quando se acirra a preocupação em compreender os procedimentos, estruturas e conceitos que integram as mídias e, conseqüentemente, esses processos em suas

dimensões históricas e sociais. (Coca, 2013, p. 103)

Para Aguiar e Queiroz (2015), o reconhecimento do termo Intermedialidade lida com fenômenos semelhantes em diferentes áreas, buscando abrir possibilidades no sentido de relacionar as mais variadas disciplinas e desenvolver teorias relevantes sobre Intermedialidade de forma geral e transmidiática. Segundo Clüver (2006b), as artes, em geral, são vistas como formas específicas de linguagem e, logo, podem ser entendidas como mídias, isto é, meios de comunicação. Assim, no sentido de se fazer uma abordagem a tal fenômeno, o teórico ressalta a importância da Semiótica, afirmando que ela “deu suporte à criação de muitos conceitos e métodos úteis para lidar com um elevado número de questões cruciais” (Clüver, 2006b, p. 119).

Importante notar que a Intermedialidade pode ser vista como uma condição básica do fazer artístico, porque, na prática, poucos são os que trabalham apenas em uma mídia gráfica ou coisa assim, posto que, normalmente, tudo que é digital já é intermidiático. Na contemporaneidade, há diversos campos de estudo interessados em investigar o fenômeno da Intermedialidade, tais como a Literatura Comparada, os Estudos Culturais, a Semiótica, a Teoria Crítica, Teoria da Comunicação, entre outros. Muitos pesquisadores concordam que há uma forte influência da Teoria Literária sobre os estudos relacionados à Intermedialidade. Para Aguiar e Queiroz (2015), os questionamentos vêm se desdobrando ao longo dos anos em tópicos que buscam esclarecer: (1) a definição precisa dos assuntos fundamentais ligados ao sentido do termo “mídia”; (2) a comparação entre modelos e teorias rivais, tais como teorias sociais aplicadas e modelos intermidiáticos de comunicação; (3) a relação entre multimodalidade e Intermedialidade:

Alguns centros de pesquisa e programas importantes de pós-graduação focaram no estudo da Intermedialidade, tais como: Centro de Pesquisa sobre a Intermedialidade –

Universidade de Montreal (Canadá), Centro de Estudos Multimodais e Intermediáticos da Universidade de Linnaeus (Suécia), Grupo de Pesquisa sobre Iconicidade [IRG] – Universidade Federal de Juiz de Fora (Brasil), Grupo de Pesquisa sobre Intermedialidade e Performance – Universidade Monfort (Grã-Bretanha), Núcleo de Estudos sobre a Intermedialidade – Universidade Federal de Minas Gerais (Brasil), Programa de Mestrado em Estudos de Mídia e Artes Comparativas – Universidade Livre de Amsterdam (Holanda), Departamento de Estudos de Intermídia – Universidade de Ostrava (República Tcheca). (Aguilar; Queiroz, 2015, p. 2)

Em linhas gerais, o conceito de mídia que sustenta os estudos sobre a Intermedialidade a entende como: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (Bohn, Müller, Ruppert *apud* Clüver, 2011, p. 9). De acordo com o pesquisador, no âmbito dos estudos propostos por ele, faz-se de extrema importância entendermos a noção de mídia não como sinônimo de “meios de comunicação” (jornais, rádio, TV), mas sim como uma dimensão muito mais abrangente: “[...] a nova abordagem implica exatamente a reconceitualização da dança, da música e das artes plásticas como mídias” (Clüver, 2011, p. 10).

O fato é que quando analisamos a fundo as várias manifestações artísticas produzidas no âmbito das artes plásticas, da música, da dança e do cinema, necessariamente perceberemos a existência de vários aspectos comuns ligados a uma realidade sensorial e apreensiva em todos esses sistemas de significação. A Intermedialidade, portanto, não é fruto das últimas revoluções tecnológicas empreendidas ao longo do século XX até o presente; ela existe desde a Antiguidade, quando um tema literário inspirava um escultor

ou um pintor a produzirem objetos artísticos que faziam uma espécie de “ponte” entre duas linguagens diferentes.

Pois em toda a história das artes, em geral, é possível perceber uma certa confluência de temas e ideias, o que necessariamente pode resultar num vasto campo para práticas comparativistas:

Estou consciente de que muitos dos conceitos e fenômenos aos quais me referi trazem consigo um peso teórico considerável. Quero aqui apenas indicar que, sobretudo entre semioticistas, uma obra de arte é entendida como uma estrutura sígnica — geralmente complexa —, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos” independente do sistema sígnico a que pertençam. (Clüver, 2006a, p. 15)

Assim, uma obra de arte incorpora certa noção de valor no tempo e no espaço que tende a transformá-la num artefato significativo, com determinados propósitos. E ela deverá ser apreciada em razão da eficiência demonstrada nas suas diferentes características (textuais, visuais, sonoras, etc.), ou seja: em função de sua adequação a uma determinada finalidade, estimulada no interesse da consciência e na transmissão dos valores que refletem as dimensões da existência humana:

Um texto isolado — seja lá em que mídia ou sistema sígnico — pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor. (Clüver, 2006a, p. 14)

Os estudos interartes contemporâneos partem de investigação das interrelações entre as artes e da abordagem de assuntos voltados às práticas culturais através dos discursos transdisciplinares, focalizando principalmente o texto. Há uma orientação pela semiótica, partindo da representação para a intertextualidade, para a combinação e para a transposição intersemiótica:

O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função à qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece — considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica. (Clüver, 2006b, p. 117)

Percebe-se que a Intermidialidade mostra uma variedade de textos e hipertextos, visuais, verbais, musicais, cinéticos, performativos e digitais que não se circunscrevem em uma determinada categoria que busca restringir as formas disciplinares, mas que também lançam desafios aos diferentes campos e níveis. Desse modo, os textos dialogam por meio das traduções, em relações intertextuais em que os fatores do contexto sejam representados por diferentes sistemas semióticos.

Na investigação que proponho, pretendo analisar objetos intermediáticos chamando a atenção para o fato de que tais composições podem ser lidas como “crônicas de costumes”, as quais foram produzidas numa rara sintonia entre as dimensões da música, do cinema, do jornalismo, da publicidade e da propaganda. Meu interesse é o de argumentar a favor da ideia de que tais composições intermediáticas assumem características similares às da crônica por estarem intimamente ligadas a questões referentes ao cotidiano da época em que foram compostas.

Para o crítico Davi Arrigucci Jr., em seu ensaio “Fragmentos sobre a crônica”, o trabalho de todo cronista está inserido numa contínua tensão entre a fugacidade dos fatos e a eternidade da história; a crônica, assim, “parece destinada à pura contingência, mas acaba travando com esta um arriscado duelo, de que, às vezes, por mérito literário intrínseco, sai vitoriosa” (Arrigucci Jr., 1987, p. 53). O processo através do qual a crônica vence a circunstância está marcado pela dinâmica e pelo alcance do fenômeno estético, pois é pela elaboração da linguagem (pela força poética ou pelo humor) que ela pode ser vista como uma “forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história” (Arrigucci Jr., 1987, p. 53). A crônica, como é possível perceber, possui a capacidade singular de aproximar o leitor atual da “substância íntima” do tempo em que foi escrita; ela promove a renovação de certo teor de “verdade íntima, humana e histórica”, a qual permanece impressa “na massa passageira dos fatos” que, aos poucos, vão se desintegrando com o tempo (Arrigucci Jr., 1987, p. 53).

A crônica de costumes, propriamente dita, pode ser vista como o retrato dos costumes de uma sociedade; um gênero literário que busca retirar da vida cotidiana os elementos da sua criação, refletindo sobre os fatos sociais mais inusitados tanto com ironia quanto com simplicidade. De acordo com José Marques de Melo (*in* Castro; Galeno, 2002, p. 149), o conceito de “crônica de costumes” presume o sentido da relação ou comentário de hábitos e comportamentos de pessoas numa sociedade em certo contexto ou condições. A expressão “de costumes”, implica, portanto, uma dimensão ligada à explanação sobre comportamentos morais e hábitos sociais; assim, o que se deseja investigar aqui é a crônica de costumes 2.0 — isto é: a crônica de costumes intermidiática: dinâmica, atualizada e consonante com a arte na pós-modernidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de conclusão, é lícito afirmar que o Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit) da Universidade de Brasília (UnB) desempenhou um papel fundamental na minha trajetória acadê-

mica, contribuindo não apenas para a ampliação da minha visão acerca dos estudos literários, mas me fornecendo ferramentas metodológicas que me permitiram uma visão mais ampla acerca dos Estudos Culturais e de minha missão enquanto profissional das Letras. Sua missão — formar profissionais capazes de articular teoria literária, prática pedagógica e intervenção social — coloca o programa em sintonia com as demandas de um país em constante transformação cultural e educacional. A área de concentração “Literatura e Práticas Sociais” destaca-se por promover um diálogo profícuo entre os fundamentos teóricos e suas possibilidades de aplicação. Trata-se de um campo que compreende a literatura não apenas como objeto estético, mas como prática cultural e social, capaz de atravessar fronteiras disciplinares e impactar a vida coletiva.

O Poslit/UnB caracteriza-se por sua interdisciplinaridade e por sua abertura a múltiplas correntes teóricas, o que permite aos pesquisadores desenvolverem investigações consistentes e socialmente relevantes. A sua área de concentração tem, nesse sentido, possibilitado a formação de mestres e doutores que compreendem a literatura como fenômeno cultural complexo, vinculado a práticas de leitura, produção e recepção em diferentes contextos sociais. Destaque seja feito, nesse sentido, à importância do Poslit na minha atividade como pesquisador e coordenador do projeto de pesquisa “A crônica de costumes 2.0: objetos intermediários na literatura e na cultura *pop* (século XX)”.

Ao estimular a análise de teorias em diálogo com práticas sociais, o programa propicia aos discentes não apenas o domínio conceitual, mas também a capacidade de aplicar tais conceitos em situações concretas, como o ensino de literatura, a mediação de leitura em comunidades e a participação em políticas culturais. Assim, a formação ultrapassa a dimensão técnica e assume um caráter ético-político, preparando intelectuais comprometidos com a transformação social.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991.
- AGUIAR, Daniella; QUEIROZ, João. Intermediality: phenomena and some research problems. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/UFJF**. v. 9, n. 2, dezembro de 2015.
- ARRIGUCCI JR., Davi. Fragmentos sobre a crônica. *In*: ARRIGUCCI JR., **Enigma e comentário**. Ensaio sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (orgs.). **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- CLÜVER, Claus. Da Transposição Intersemiótica. *In*: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras–Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006b, p. 107-166.
- CLÜVER, Claus. INTER TEXTUS / INTER ARTES / INTER MEDIA. **Aletria**: Revista de estudos de literatura. Belo Horizonte, n. 14, 11-41, jul./dez. 2006a.
- CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8-23.
- COCA, Adriana Pierre. A intermedialidade na ficção televisual contemporânea: os diálogos possíveis na microssérie Capitu. **Interin** [on-line]. Curitiba, v. 16, n. 2, p. 102-115, jul./dez. 2013.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2ª ed. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2003.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. 5. ed. s/l: Publicações Europa-América, 1966.

BIBLIOGRAFIA

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. A crônica do “fora” em *Bagatelas* e *Marginália*, de Lima Barreto. **Cerrados**, v. 27, p. 181-201, 2018.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. ***Bagatelas e Marginália: cultura intelectual e revide ao Poder nas crônicas de Lima Barreto***. 2014. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília: UnB, 2014. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/16344>. Acesso em: 6 de setembro de 2025.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. *Bagatelas*, de Lima Barreto – ou: modos de se dizer “eu acuso”. In: TEIXEIRA, Marcos; LOYOLLA, Dirlenvalder; CANÊDO, Cátia; SOUSA, Sâmia Regina Mourão de (Org.). **Modernismo Periférico: poéticas do século XX**. São Paulo: Todas as Musas, 2022, v. 1, p. 87-110.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. Considerações sobre ética e estética na crônica de Lima Barreto. **Estação Literária**, v. 21, p. 196-216, 2018.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. *Lima Barreto – Negro, pobre, intelectual: violência simbólica e mecanismo de distinção na Primeira República*. In: ROSA, Daniele dos Santos; MANTOVANI, Juliana Estanislau de Ataíde (Org.). **Literatura, Ensino e Outras Artes**. Campinas: Pontes Editores, 2018, v. único, p. 285-296.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. Música, crônica de costumes e cinema: as canções intermediáticas de Miguel Gustavo. In: **Anais do XVI CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC**, 2019, Brasília. Circulação, tramas & sentidos na literatura, 2019. v. 1.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. Pressupostos éticos e estéticos vinculados aos espaços intelectuais e urbanos: tensões entre o Rio de Janeiro “conservador” de Lima Barreto e a São Paulo “futurista” do Modernismo de 22. In: CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi; BORGES FILHO, Ozíris (Org.). **Espaços ficcionais da opressão**. São Paulo: Mercado de Letras, 2024, v. 1, p. 85-106.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento. Um olhar sobre o exílio intelectual e o amadorismo em Lima Barreto e Orson Welles. Afluente. **Revista de Letras e Linguística**, v. 04, p. 214-229, 2019.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; CANEDO, Cátia. *Lima Barreto: feminismo, antifeminismo e autoria feminina sob a ótica de um cronista de vanguarda*. In: RITA, Annabella; LOYOLLA, Dirlenvalder; SILVA, Fabio Mario da; CANÊDO, Cátia (Org.). **Literatura & Sociedade na Pluralidade lusófona**. Viseu: Edições Esgotadas, 2018, v. 1, p. 129-146.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; CANEDO, Cátia. *Lima Barreto: o truque republicano e a política da ilusão*. In: RIBEIRO, Nilsa Brito; SOUZA, Abílio Pachêco de; MELLO, Andréa Hentz de; LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; SILVA, Idelma Santiago; DREBES, Laila Mayara; CLAUDINO, Livio Sérgio Dias (Org.). **Linguagens e dinâmicas territoriais nas amazônias**. Rio Branco: Nepan, 2022, v. 1, p. 56-71.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; FERREIRA, Cinara Antunes. Do Livro ao LP: crônica de costumes e referências intermediáticas em *Quarto de despejo* – Carolina Maria de Jesus cantando suas composições. **Revista Solettras**, v. 46, p. 307-333, 2023.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; GOMES, André Luís. Impressões teatrais: o olhar (marginal) de Lima Barreto sobre o teatro. **Raído – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFGD**. Universidade Federal da Grande Dourados. Dourados: UFGD, v. 5, n. 10, Jul./Dez. 2011, p. 243-261.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; GOMES, André Luís. Marginália: o intelectual e as críticas nas margens. **Sociopoética. Revista interdisciplinar Sociedade Cultura Literatura do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB**. Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande: UEPB, v. 1, n. 6, jul. a dez. 2010, p. 113/9-124.



LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; LIMA, Elizabete Barros de Sousa. Lima Barreto e a República “teatral”: desassossegos em torno de um projeto sociocultural enfermo. In: ASSIS, Lúcia Maria

de; SANTOS, Janete Silva dos (Org.). **Lima Barreto na sala de aula–Vol. 3–O centro, as margens e outros temas.** 1ed. São Paulo: Blucher, 2024, v. 1, p. 115-134.

LOYOLLA, Dirlenvalder do Nascimento; SILVA, Francisco de Fátima da; SOUZA, Fabrício Lúcio Gabriel de; CARVALHO, Letícia Figueiredo (Org.). **Tradução, intermedialidade, teoria da adaptação: experiências e perspectivas.** São Paulo: Todas as Musas, 2025.

TRAVESTI Y DOUTORA, EU? A CARÇAÇA TRANS Y A VIDA ACADÊMICA

*TRANS WOMAN AND DOCTOR, ME? THE
TRANS SHELL AND ACADEMIC LIFE*

Manuela Rodrigues Santos  








IFS | manuela.rodrigues@ifs.edu.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59794

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 25/09/2025

Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Ao entrelaçar memória e poesia de autoria trans, revivo minhas vivências como aluna do programa de pós-graduação em literatura da UnB ao mesmo tempo em que discuto o que significa para as corporalidades trans ocupar esses espaços enquanto sigo me construindo como pesquisadora e como professora. Constituir-me travesti e doutora é atravessado pelas reflexões acerca da importância da representação e da representatividade. Assim, o corpo-político trans parte das contradições e assimetrias do mundo, sentidas na pele para invocar um feitiço: a palavra; uma palavra encarnada que transforma fragilidade em potencialidade no ato da escrita que se constrói ao fundir nossa experiência pessoal e visão de mundo à realidade social em que vivemos, à nossa história, à nossa perspectiva.

Palavras-Chave: Transescrita, vidas trans, representação, representatividade.

Abstract

By intertwining memory and poetry by trans authors, I relive my experiences as a student in the UnB graduate literature program while also discussing what it means for trans corporeality to occupy these spaces as I continue to develop as a researcher and professor. Constituting myself as a trans woman and a doctoral student is permeated by reflections on the importance of representation and representativeness. Thus, the trans political body begins with the contradictions and asymmetries of the world, felt firsthand, to invoke a spell: the word; an embodied word that transforms fragility into potentiality in the act of writing, which is constructed by fusing our personal experience and worldview with the social reality in which we live, our history, and our perspective.

Keywords: Trans writing, trans lives, literary representation, representation.

*“me curo y me armo, estudando. a caneta que sublinha palavras de um livro estudado é a mesma que fura a perna de um agressor y o canivete que rasga a pele é o mesmo que talha o nome de duas pessoas trans dentro de um coração na porta de um banheiro sujo de bar. tudo isso é estudo y esses estudos fazem parte da mutação de uma época. isso se fareja. sigo **estudando** y encaro isso como um momento de cura y de guerra contra o apocalipse branco cis-hétero”.*

Abigail Campos Leal

“Sempre que vem o medo, aquele medão de me tremer as pernas, io solita na madrugada, fico fazendo carinho na cicatriz lembrando tudo o que eu sobrevivi. Viver é tropo perigoso”.

Amara Moira

Aoserprovocadaapensarsobreminhas travessias no Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT), da Universidade de Brasília, me peguei ruminando como as noções de representação e representatividade ganham contornos outros quando se trata da carcaça trans na academia ou ainda o que significa para um corpo como o meu ocupar esse espaço em uma sociedade que não concebe, ou talvez não queira conceber, uma travesti-doutora.

Meu corpo.

Meu copo de soco.

Um soco que no saco dói.

Não pelo soco.

Nem pelo saco.

Mas pelo caco de certeza.

A certeza que meu corpo,
se declarado por uma palavra,
poderá ir para o saco.
Fala! Fala sem fala,
com fala, com falo!
Deixe que essa palavra nasça.
E assim, mesmo sem certeza,
sua identidade teça: Byxa, Travesty, Mulher,
Preta (?!).
(Ferreira, 2019, p. 47).

As lembranças, então, foram mais além, deslocaram-se lentamente para Poço Verde e a imagem daquela criança viada, pois era assim que ela já era socialmente lida, que brincava de ser professora com suas bonecas ou com suas pedrinhas e estudantes imaginários. Apesar de a escola se transformar em um lugar inóspito e violento para meu corpo, foi lá que encontrei ferramentas para seguir existindo, porque, nesse contexto, defende Abigail Campos Leal, “o saber é força, poder, possibilidade de seguir atravessando o tecido da vi/da [...] porque o acesso ao palavrado do saber dá força para a vida [...] envivecer” (Leal, 2021, p. 304).

Hoje, entendo que o meu gosto pelos estudos se tornou um instrumento potente não só para que eu curasse minhas feridas; mas também para que eu construísse ferramentas para me defender das violências infringidas pelo sistema moderno colonial. “Saberes trans. A arte trans de se curar y se defender” (Leal, 2021, p. 306). E, assim, pude enfrentar o ensino fundamental, o ensino médio, a academia. Seguir estudando para me construir professora, pesquisadora, produtora de saberes... seguir estudando para enfrentar as necropolíticas do Estado que me quer silenciada e morta... seguir estudando “talvez tenha a ver com criar escamas, físicas e identitárias, que nos protejam e nos tragam poder e força em meio a uma sociedade hostil a corpos que fogem e deturpam suas normas opressoras” (Lucas, 2020, p.6).

Se nome é profecia
rompi todas que me enunciaram
rasguei e guardei pedaços
no meio
em espaço quase desimportante
entre o apêndice
e aquela última costela
só para lembrar o caminho
dessa história genética-imagética
verbo(t)rrágica
inventei minha própria profecia do passado
tias, avós aquendadas
inventei
criança sem nome
diana à espera
brincando de drag king
até chegar a hora de engolir a lua
em doses comprimidas diárias
...
Decifro-me
e me devoro.
(Salu, 2023, p. 10)

Nesse processo de decifrar-me e me devorar como carcaça trans na academia, penso na provocação feita por Paul Preciado (2023) em seu *Dysphoria mundi* ao refletir sobre o que significa, numa sociedade como a nossa, ser considerada disfórica ou ainda como se pensar sujeito de conhecimento a partir de um diagnóstico. Convém destacar o caráter paradoxal desse diagnóstico que cria uma posição cujo ato permite que eu seja reconhecida dentro de um contexto democrático e ao mesmo tempo excluída e desautorizada como sujeito de pensamento e de palavra. Para que se possa existir

como sujeito trans, tem que se posicionar em um lugar que é de impossibilidade democrática, “sobretudo em uma pólis que insiste em me distanciar, apagar, limpar, matar” (Lucas, 2020, p. 15).

Entretanto, é desse lugar desautorizado, dessa suposta falha ontológica que as corporalidades trans emergem como lugar de potência política, pois são possibilidades, são devires, portanto, portadores de fala, de pensamento e de episteme. E, nesse entrelugar, articulam subjetividades, produzem afetos, comunidades, linguagens e saberes. “Saber (se) armar, saber viver” (Leal, 2021, p. 304). É justamente nessa fresta que chego ao POSLIT, que, ao me acolher, possibilitou-me pensar saberes trans a partir de um corpo-travesti apaixonado por literatura que compreendia a força da escrita tanto como autorrecuperação quanto como um ato político que coloca o saber ler-e-escrever para funcionar na vida de uma corporalidade entendida como um corpo-erro ou ainda um objeto-corpo sexualizado pelo corpo-falo cisheteropatriarcal.

Ao longo da vida enfrento uma guerra
a cada dia:

Tive algumas vitórias, sofri bastantes derrotas,

Porque sou das poucas pessoas que conhecem

à glória de erguer-se das cinzas.

Sim, carrego muitas cicatrizes, deram-me várias marcas

Assim caminho pelo mundo

Nasci num deserto, aprendi a sentir o cheiro da secura,

O gosto das cinzas,

E o odor da chuva na terra vermelha.

Cresci vagando entre o mar e a capital.

Sou uma cria do mato

Que andou sobre mármore e escalou árvores.

Não sou autossuficiente,
mas com as plantas aprendi a cavar:
fragmentei a aridez do estranhamento,
a noite do preconceito,
o esgoto da repulsa,
o deserto do desdém
e as chamas do ódio.
(Jesus, 2021, p. 22).

Assim, o POSLIT, por meio da linha Representação na Literatura Contemporânea, possibilitou meu habitar trans na pós-graduação ao me permitir articular o debate acerca da representação no campo da produção literária de autoria transvestigênera e da representatividade, marcada pela presença de meu corpo em seus espaços. bell hooks, por sua vez, alerta para a ligação entre dominação e representação, visto que é através dela que damos sentido aos constructos sociais que formatam o que chamamos de real ao mesmo tempo em que lança as pessoas transvestigêneras para o lugar da outridade a partir do olhar da cisheteronormatividade compulsória que organiza o sistema mundo moderno-colonial. Por isso, durante muito tempo, a compreensão de que não podíamos controlar nossas imagens, como nos víamos ou como éramos vistas gerava e ainda gera uma dor intensa que nos estraçalha. “Isso destrói e arrebenta as costuras de nossos esforços de construir o ser e de nos reconhecer” (hooks, 2019, p. 35). Desse modo, o campo das representações emerge como lugar de luta ao trazer à tona o problema no que diz respeito ao acesso à voz e à representação dos múltiplos grupos sociais.

Nesse sentido, afirma Regina Dalcastagnè, “quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecrocaram, não podemos deixar de indagar quem é afinal esse outro, que po-

sição lhe é reservada na sociedade e o que seu silêncio esconde” (Dalcastagnè, 2012, p. 17). Por isso, os grupos marginalizados tornam-se cada vez mais cômicos das questões que envolvem quem fala e em nome de quem. Além disso, esse processo também é uma questão de transformar as imagens, criar alternativas, subverter e modificar nossas visões de mundo. No entanto, não basta apenas alterar as imagens, é preciso alterar paradigmas, mudar perspectivas e modos de ver, pois do contrário não haverá transformação. Se concebemos a representação literária como um processo político, ela também permite criar uma cosmo percepção questionadora, uma consciência, uma identidade, um ponto de vista que problematize os sentidos já estabelecidos.

minha boca
anuncia a minha
existência
a cada palavra

passei a gostar de falar
mesmo sabendo que
alguém que intervém
de modo tão radical
sobre a própria corporeidade
incomoda muita gente

mesmo assim
passei a gostar de falar
falar como quem elabora ficções
falar como quem projeta futuros
falar como quem se permite sonhar
falar como quem sabe de si

falar também sobre a violência
e sobre a dificuldade de trabalho
do acesso, da saúde
e mais ainda sobre o feitiço que
lancei sobre mim
de insistir
apesar de

eu falei
de cada vírgula
de cada degrau
de cada queda
de cada conquista
de cada corte nas costas, no peito, na glote
de cada tapa no ombro e na cara

eu falei
ponto por ponto
de tudo que cabe e que transborda
de tudo que flutua e faz afundar

e mesmo que insistam
em chegar
os olhos curiosos
as mentes confusas,
os justiceiros em conjunto
eu não falei
que não
havia
futuro.
(Rodrigues, 2025, prelo).

Graças à linha de representação pude pensar a transescrita (Santos, 2023), um conceito-chave para compreender a produção literária de autoria transvestigênere na contemporaneidade. A representação torna-se um ato criativo não só porque conecta sentido e linguagem à cultura; mas também porque promove processos de desvelamento do mundo ao dar materialidade à cosmopercepção dos sujeitos sobre si e sobre o universo social em que estão inseridos através da linguagem. Por isso, afirma hooks (2019), é evidente que o campo da representação permanece um lugar de luta quando examinamos criticamente as representações de sujeitos transvestigêneres na literatura. Daí a necessidade de erguer a voz, tornar-se sujeito da própria narrativa para que se possa escapar da estratégia colonial de encerrar as dissidências como um outro, visto apenas da perspectiva do homem branco, heterossexual, moderno/colonial, de classe média alta, capacitista e cisgênero.

Assim, a literatura transvestigênere parte da consciência de que a literatura é um território de intervenção política e, ao ser responsável pela própria representação, as pessoas transvestigêneres geram um espaço no qual suas vivências elaboram novas histórias, rejeitando a história única a que, durante muito tempo, foram relegadas (Santos, 2023). Como consequência, transformam não só as imagens, mas também constroem novas epistemologias. Desse modo, é fundamental destacar como mulheres e homens trans, pessoas trans não-binárias e travestis vêm usando a literatura para contar suas narrativas, seja a partir da poesia; seja através das narrativas do eu ou de outras experimentações estéticas, dos gêneros literários e da linguagem que vêm crescendo no cenário da literatura brasileira contemporânea. Ao contarem suas histórias, ao narrarem o mundo que veem e vivem, tornam-se, portanto, vozes orquestradas para a resistência e para a mudança, ao mesmo tempo em que se provoca uma reflexão mais profunda sobre as interfaces entre literatura e política.

Juntas, na quebra, as corpos transvestigêneres transformam o estilhaçamento de suas existências pelo mundo moderno-colonial cisheteropatriarcal em criação artística que resiste ao aniquila-

mento. Eis o conjuro realizado por essa literatura que, ao construir uma estética e uma ética encarnada, revela-se e esconde-se em um movimento de vai-e-volta – revelar, ocultar, revelar, ocultar – que se realiza na penumbra e desvela modos outros de sentir, perceber, lembrar, imaginar, criar, existir. Resistir, então, é criar possibilidades outras, é liberar a vida onde ela está aprisionada, é produzir alternativas, linhas de fuga, experimentações. A transescrita é, pois, uma tecnologia de produção de infinitos.

Sendo assim, ao articular uma poética transvestigênera a partir do encantramento do mundo, referi-me a uma transescrita que também emerge como máquina de expressão subjetiva que articula forma e conteúdo por meio da qual se constroem lugares de vida. Destarte, pensamos a poética como modos de fazer, estratégias de criação, ou, como defende Lucas Dilacerda (2022), um salto no abismo. Um não entender com o qual nos relacionamos mesmo assim. Uma poética da relação com aquilo que não entendemos na opacidade. Uma poética como artifício para lidar com o insondável, para dar dizibilidade e visibilidade a mundos outros possíveis. Se a imaginação é um território em disputa, as corpos transvestigêneres reivindicam o direito de ocupá-lo.

E foi assim que me tornei doutora, com a caneta-gilete descendente das giletes de minhas transancestrais... tornei-me doutora naquelas que morreram para que eu (re) nascesse e estivesse viva... tornei-me doutora apesar de um diagnóstico que me desautoriza como sujeito de conhecimento... tornei-me doutora apesar das necropolíticas de um país líder em transfeminicídio. Por fim, habitar o POSLIT por meio de sua linha de representação e gritar sou uma doutora-travesti é, parafraseando Maria Lucas (2020), arrancar um grito das que vieram antes para no hoje, construir possibilidades outras para as travas do amanhã...

REFERÊNCIAS

- DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Horizonte, 2012.
- DILACERDA, Lucas. **Pensamento alienígena: a fabulação de novos mundos possíveis**. Fortaleza: Raiz Imaginária, 2022.
- FERREIRA, Luna Souto. **Mem(orais) poéticas de uma byxatravesty preta de cortes**. Bragança Paulista, SP: Urutau, 2019.
- HOOKS, bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. Como eu não dancei. **ABEBE**: Caixa Pretas, série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2021.
- LEAL, Abigail Campos. Me curo y me armo, estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete e trans. In: PELBART, Peter Pal; FERNANDES, Ricardo Muniz (org.). **Pandemia Crítica outono de 2020**. São Paulo: SESC; n-1 edições, 2021. p. 303-308.
- LUCAS, Maria. Próteses de proteção. **Serrote**, São Paulo, n. 35-36, p. 5-15, nov. 2020.
- PRECIADO, Paul B. **Dysphoria Mundi: o som do mundo desmoronando**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- RODRIGUES, Esteban. **Eu não falei que não havia futuro**. São Paulo: M.inimalismos, 2025.
- SALU, Diana. **Profecia**. São Paulo: Jandaíra, 2023.
- SANTOS, Manuela Rodrigues. **Da corpa-política ao corpo-texto: transescritura, existência e resistência na narrativa transvestigênere brasileira contemporânea**. 2023. 254p. Tese (Doutorado em Literatura) – Poslit, Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/47561> Acesso em: 17 set. 2025.

UN MEXICANO EN EL POSLIT: DE AFECCIONES, MÍMESIS Y EFECTOS

A MEXICAN IN THE POSLIT: ON AFFECTIONS, MIMESIS, AND EFFECTS

Paul Aguilar Sánchez  








Benemérita Universidad Autónoma de Puebla | @colaborador.buap.mx
@viep.com.mx

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59938

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 07/10/2025
Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumen

Este texto, a modo de ensayo, construye un camino para conocer el Programa de Posgrado en Literatura de la UnB, mejor conocido como Poslit, a través de la memoria de un mexicano que estudió en sus aulas de 2019 a 2022. Las ideas se orientan, sin pretender lo teórico, a destacar los afectos o bloques de sensaciones (Deleuze, 2010) que la vida académica y en común dejó en la vida de un extranjero. Para ello, el recurso de la comparación con una de las obras más canónicas de México, Pedro Paramo, sirve como eje creativo del texto. De igual modo se resaltan varios datos académicos del Poslit que hacen de él un monstruo de naturaleza académica y que son precisamente ellos los que vuelven más atractivo al programa para los estudiantes nacionales y extranjeros. Finalmente se hace una breve presentación de estudiantes destacados en el área de la crítica literaria y de la creación literaria, especialmente de aquellos que han repercutido en la vida profesional y creativa de este mexicano que estudió en el Poslit.

Palabras clave: Poslit, afectos, efectos.

Abstract

This essay builds a path to understanding the Postgraduate Program in Literature at the UnB, also known as Poslit, through the memories of a Mexican student who studied there from 2019 to 2022. Without attempting to be theoretical, it highlights the affections and sensations (Deleuze, 2010) that academic and communal life left on a foreigner. For that reason, the text draws a comparison with one of Mexico's most canonical works, *Pedro Páramo*, as a creative axis. Additionally, the text highlights several academic facts that establish Poslit as a leading educational institution, making the program attractive to both domestic and international students. Finally, it briefly presents outstanding students in literary criticism and creation, especially those who have impacted the professional and creative life of the Mexican author.

Keywords: Poslit, affections, effects.

INTRODUCCIÓN

Vine a [Brasília] porque me dijeron que aquí vivía mi padre, un tal Pedro Páramo. Mi madre me lo dijo. Y yo le prometí que vendría... Quizá ese hubiese sido un buen comienzo para alguna historia brasiliense, en donde el eco de una voz distante resonara en la Universidad de Brasília, en el Programa de Literatura. Sobre todo, pensando que, y parafraseando a Monteiro Lobato, las historias están ahí en espera de alguien que pueda contarlas, sólo que, para poder contarlas, uno debe vivir la experiencia y no morir en el intento. Brasil no era del todo desconocido para mí, aunque sí estaba lleno de clichés y estereotipos que de a poco me tuve que quitar para hacerme una idea propia, obvio no sin pecar de inductista por generalizar desde una muestra pequeña: Brasília.

Mis clichés fueron, sobre todo, musicales, en la casa de mis padres (como en todo México) se escuchó a Roberto Carlos, Nelson Ned, José Augusto; a grupos como Los Joao¹, que nunca faltaron en las bodas con su Disco Samba y canciones aisladas como la Garota de Impanema o Más que nada, entre otras. Además, el cine mostró a Rosina Pagã² en una película de Tin Tan³ llamada Calabacitas tiernas (1949) donde el baile y la música fueron el destaque. Para la gente como yo, la del barrio, la de colonias populares, esas muestras construyeron la idea de lo brasileño, a diferencia de otras personas que tuvieron acceso a la cultura letrada y conocieron

-
- 1 Grupo musical de origem brasileiro que gravou muita música em espanhol que foram muito famosos nas festas populares. Ainda hoje em dia é possível escutá-los em algumas festas.
 - 2 A Rosina Pagã é o nome artístico de Rosina Cozollino, cantora brasileira que junto com sua irmã, Elvira Pagã, formaram um duo musical chamado Irmãs Pagãs. No México, Rosina participou no cinema em *La liga de las muchachas* (1950), *El amor no es ciego* (1950) e *Música y dinero* (1958).
 - 3 Tin Tan é o nome artístico de Germán Valdés, comediante mexicano da época do cinema de ouro mexicano. Como dado anexo é irmão de Ramón Valdés, melhor conhecido no Brasil como Seu Madruga.

las publicaciones de autores brasileños en la década de 50 a través del Fondo de Cultura Económica.

Decía, Brasil no era del todo desconocido, pero quizá también deba confesarlo, mi ignorancia era muy grande, ya que apenas podía concebir la existencia de Río de Janeiro y São Paulo. Brasília era menos que un rumor, era nada, peor aún el Poslit. Sin embargo, ese fantasma lentamente se apareció en mi vida para ya no salir nunca más. Incluso a veces, al recordar mi estancia doctoral, pienso que fui preso por sus calles y quedé atrapado en alguna de sus *tesourinhas*; de hecho, creo en la posibilidad de haber dejado por entre las cuadras una parte de mí que constantemente me reclama volver.

Pero ninguna historia brasiliense, (prot)agonizada por un mexicano, podría tener ese comienzo tan melífluo y esperanzador, sin que otras tantas voces lo inundaran de recuerdos, de historias de la Patria Grande y, por supuesto, de anhelos vagos y difusos atravesados por una realidad contraria. Los años en Brasília, en la UnB, en el Poslit, los mismos años de la ultraderecha y la pandemia, fueron un parteaguas que ofrecieron una oportunidad irrepetible: la de descubrir un Brasil oculto y profundo, la de reconocermé en mis límites, la de enfrentarme a mis propias ideas y, por supuesto, la de transformarme en plenitud. Así, este otro que soy ahora, seguramente en el futuro, cuando su cuerpo sea sembrado en la tierra y de su semilla infértil apenas puedan nacer recuerdos, alguno de mis sobrinos visitará la ciudad y dirá a los de entonces desde la torre de TV: vine a Brasília porque me dijeron que aquí vivió mi tío, un mexicano que estudió en el Poslit... Ése sí que sería un buen comienzo, aunque paródico.

Quizás, como el propio Juan Preciado que buscó tanto a su padre en Comala, para al final encontrarlo entre las ruinas de un pueblo fantasma y sólo cuando él mismo se convirtiera en un murmuro más deambulando las calles, quizás así yo vine hasta Brasília buscando lo que hacía tiempo había perdido en mi patria, la esperanza de estudiar no por fanfarronería, sino porque todos merecemos acceder al estudio, a las universidades y no que ellas

se queden como un fantasma vivo en la esperanza de los más. Brasil, eso me ofrecía, estudiar.

LOS AFECTOS DEL POSLIT

Entonces vine y los fantasmas, las ilusiones, los deseos y todo eso que uno carga consigo cuando abandona su tierra, cuando se busca el futuro en los vericuetos de una Comala apenas divisada en el horizonte, todo eso se manifestó lentamente y de diversas formas. Para sobrevivir a esta jungla de asfalto austral tuve que arraigarme a la palabra viva de docentes, discentes, amigos, colegas y de un montón de gente que fui conociendo en el camino. En esto contribuyó mucho el Poslit, pues me dio su bienvenida con dos grandes disciplinas: Representaciones del otro (2019), que dirigió la Dra. Isabel Edom Pires (imagem 1), y Literatura y Prácticas Sociales (2019), con el Dr. Robson Coelho Tinoco (imagem 2).

Imagem 1: Fin de curso 1.



Fonte: Galería personal.

Imagem 2: Fin de curso 2.



Fonte: Galería personal

El “otro”, ¿quién era el “otro” en el Poslit? Quizás el arraigo a ese sentir de orgullo que tenemos la gran mayoría de los mexicanos se deba a las múltiples amenazas que tuvimos por desaparecer del mapa. Porque mexicanos somos desde antes de que España invadiera América, aun cuando no existiéramos como nación; porque mexicanos tuvimos que ser tras el proyecto criollo de independencia; porque los verdaderos gringos nos invadieron en 1846; porque sólo sintiéndonos mexicanos pudimos defendernos de los sueños imperialistas franceses en 1862; porque mexicanos nos inventamos una homogeneidad tal, que poco la habíamos cuestionado tras la Revolución Mexicana. Y hoy la inquirimos porque no todo está resuelto, porque es necesario reelaborar las preguntas y las respuestas.

¿Quién es el “otro” en el Poslit? decía líneas arriba. Todos, porque el Programa no sólo colecta la brasilidad del Brasil entero, sino que también convoca a los que estamos más allá de sus fronteras; porque en la sociedad brasileña la pregunta no descansa y en los rostros de cada uno de nosotros se responde; porque en el conjunto de los afectos académicos, literarios, personales, y aunque quisiéramos negarlos, en las sensaciones de aquellos con quienes nos cruzamos por los pasillos, se nos van encarnado esos afectos hasta el tuétano. Algo de mí se queda allá en el

Programa de Literatura de la UnB, quizá una calaverita que⁴ le hice allá por noviembre del 2019 (imagem 3):

Calaverita al Poslit

Bora, huesuda plañidera
que tarde habremos de llegar,
el Poslit ya nos espera,
no podemos quedar mal.

Día de muertos ha llegado,
allá no conocen la alegría
de merecer los alimentos
todos juntos en familia.

Quizá temen tu sonrisa
franca, sincera y divertida.
Bora, huesuda linda,
que amaina la calor desta Brasília.

En el Poslit verás pura gente fina:
doctores, maestrantes y colados,
humildes, soberbios y rifados
mas qué importa, flaca,
si al panteón todos nos vamos.

Noviembre 2019

4 As “calaveritas”, por tradução caverinhas, são uma produção literária popular no México que destacam características parodiadas ou hiperbolizadas das pessoas referidas, daí que falem de políticos, artistas ou pessoas muito conhecidas. São uma produção muito peculiar do dia de mortos e existem certâmenes que premiam as melhores “calaveritas”.

Imagem 3: Calaverita de cartón⁵ UnB.



Fonte: Galería Personal

O quizá, previendo el futuro ineluctable que abre de tener, me quedé en una ofrenda allá en el RU (imagem 4):

Imagem 4: Altar del día de muertos 2019.

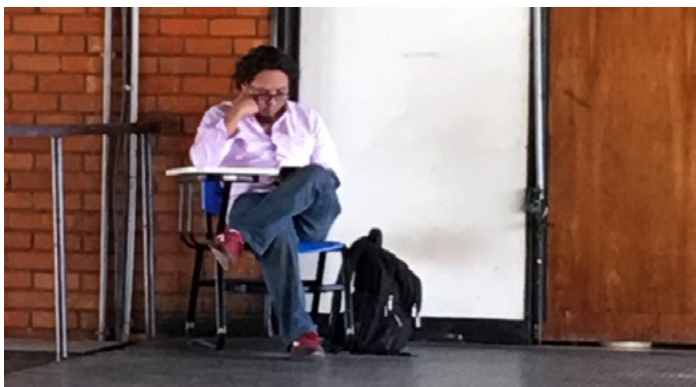


Fonte: Galería personal

-
- 5 As “calaveritas” de papelão são muito típicas da temporada de dia de mortos no México. As crianças pegam uma caixa de sapatos e desenharam a sua própria e colocam uma vela por dentro para tê-la iluminada. Da noite de 28 de outubro para 1 de novembro, os meninos saem para rua e pedem sua “calaverita”. As palavras que acompanham esse pedido são: *¿No le da de comer a mi calaverita? (pode dar de comer a minha caverinha?)*. As pessoas dão moedas, fruta, pão, doces, etc. Sendo uma tradição muito antiga, muito significativa e com profundas raízes culturais, se tem que evitar a comparação com a nefanda tradição de outro povo que está mais no Norte.

Así, estoy seguro que las clases que ahora me toca dar en la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP están cargadas de afectos de todos cuantos participamos en las clases de la Dra. Isabel y del Dr. Robson. Sobre todo, porque sería imposible no reconocer que una de las preguntas fundamentales de mi clase es: ¿cómo la literatura me ha construido como ser humano y como ciudadano en este país?, y la respuesta se explora en el eco que aún resuena de aquellas dos disciplinas del Programa de Literatura. ¿Quién es el “otro”? Obviamente yo soy ese “otro”, porque fui migrante, porque fui gringinho, porque debía ser más que un cliché de jorongo y sobrero, porque me estaba transformando en otra persona. En sentido estricto estaba alcanzando una disciplina, esto es, un decir pleno, una palabra: “nós-otros” (imagem 5). Y de igual modo sigo siendo ese “otro” que se habla desde las sensaciones del pasado, soy mi propio fantasma caminando a mi lado, orientándome con una voz impostada en el tiempo y transformándome con su eco el presente, mío y de las nuevas generaciones de estudiantes que pasan por mis aulas. Ese es el efecto y afecto de los docentes y discentes, de los amigos y colegas del Poslit. Analógicamente ese sería Juan Preciado reencontrándose a sí mismo en La Media Luna.

Imagem 5: El otro “nós-otros”.



Fonte: Denise Veras

EL POSLIT, UN MONSTRUO DE NATURALEZA

Antes de que el pensamiento divague por donde no debe, malinterpretando mi palabra, pongámonos serios y retomemos una mínima parte del Siglo de Oro español. Cervantes llamaba a Lope de Vega como el Monstruo de Naturaleza, no especialmente por su rivalidad en las letras, sino por su trabajo prolífico. El Poslit es en ese sentido un símil de Lope de Vega, es un monstruo de naturaleza académica.

Hacia 2019, cuando entré al doctorado, el Programa de Literatura tenía en activo a 253 estudiantes, tanto de maestría como de doctorado, y la planta docente contaba con cerca de 50 profesores⁶. Para alguien que viene de programas más pequeños, donde por mucho hay 100 estudiantes en total y menos de 20 profesores activos, es más que obvio que el Poslit parezca un monstruo, cuantimás si consideramos que, de 2012 a 2019, habían pasado más de 1200 estudiantes por sus aulas. Si ahora cumple 50 años de existencia ¿Cuántos más habrán de contarnos su historia en el Poslit?

Pero incluso esto parece nada contrastándolo con otros datos académicos. Para esos años, el Poslit tenía registrados 21 grupos de investigación (Rocha Carvalho, 2020, p. 7) (tabela 1), si bien no sé si todos estaban activos, lo cierto es que, más allá de las cinco líneas de investigación declaradas en el [Livreto-Poslit] (Programa..., 2015?), los alumnos tenían la oportunidad de involucrarse en estos grupos para desarrollar temas diversos y colocarse en excelentes niveles de desarrollo profesional. Además, más de una decena de profesores extranjeros (tabela 2) habían enriquecido las experiencias de los discentes en el estudio de la literatura, sobre todo porque el Programa ha puesto un énfasis especial en el desarrollo de actividades de vinculación con otras universidades,

6 Esses dados foram obtidos na gestão 2019-2020 da Representação Discente y foram proporcionados pela Secretaria de Pós-Graduação. Além disso, com eles apoiei à Coordenação do Programa em Literatura na elaboração do Relatório de Conferência de Proposta, UNB, Literatura do Ano 3, quadriênio 2017-2020, subscrito pelo professor Erivelto da Rocha Carvalho.

como queda constatado en los diversos convenios de colaboración con instituciones de educación superior de orden internacional (tabela 3).

Tabela 1: Grupos de Investigación en el Poslit.

N.	Líder(es)	Grupo de Pesquisa
1	Rogério da Silva Lima	CHARLES MORAZÉ
2	André Luis Gomes	DRAMATURGIA E CRÍTICA TEATRAL
3	Piero Eyben/ Fabricia Walace	ESCRITURA: LINGUAGEM E PENSAMENTO
4	Elizabeth de Andrade Lima Hazin	ESTUDOS OSMANIANOS: ARQUIVO, OBRA E CAMPO LITERÁRIO
5	Wilton Barroso Filho/ Ana Paula Caixeta.	EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE
6	Regina Dalcastagnè	GRUPO DE ESTUDOS EM LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA
7	Danglei de Castro Pereira	HISTORIOGRAFIA LITERÁRIA, CÂNONE E ENSINO
8	Maria da Glória Magalhães dos Reis.	LITERATURA, EDUCAÇÃO E DRAMATURGIAS CONTEMPORÂNEAS
9	João Vianney Cavalcanti Nuto	LITERATURA E CULTURA
10	Hermenegildo Bastos	LITERATURA E MODERNIDADE PERIFÉRICA
11	Elga Laborde	LITERATURA LATINO-AMERICANA CONTEMPORÂNEA
12	Adriana de Fátima Barbosa Araújo	LITERATURA, ESTÉTICA E REVOLUÇÃO
13	Ana Cláudia da Silva	MAYOMBE: LITERATURA, HISTÓRIA E SOCIEDADE
14	Claudio Braga	MNEMOSYNE-ESTUDOS SOBRE A MEMÓRIA, HISTÓRIA E LITERATURA
15	Júnia Regina de Faria Barreto	NÚCLEO DE PESQUISA E REALIZAÇÕES- TELAA
16	Fabricia Walace Rodrigues	POÉTICAS DA MEMÓRIA
17	Sylvia Helena Cyntrão	POÉTICAS CONTEMPORÂNEAS- VIVOVERSO
18	Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha	RHETOR- Grupo de estudos de retórica e oratória grega
19	Sylvia Cintrão	TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS: PROCESSOS DE LINGUAGEM
20	Sidney Barbosa	TOPUS – GRUPO DE PESQUISA SOBRE ESPAÇO, LITERATURA E OUTRAS ARTES
21	Júnia Regina de Faria Barreto	VICTOR HUGO E O SÉCULO XIX
22	Ana Helena Rossi	WALTER BENJAMIN: TRADUÇÃO, LINGUAGEM, EXPERIÊNCIA

Fonte: Rocha Carvalho (p. 7). Elaboração pessoal.

Tabela 2: Profesores invitados al Poslit.

N.	Nome	Universidade	País
1	Leila Lehnen	Universidade de Brown	EUA
2	Jeremy Lehnen	Universidade de Brown	EUA
3	Martin Koval	Universidade de Buenos Aires	Argentina
4	Lucía Tennina	Universidade de Buenos Aires	Argentina
5	Francisco Chicote	Universidade de Buenos Aires	Argentina
6	Glaucia Peres	Universidade de Duisburg-Essen	Alemanhã
7	Dora François	Universidade de Nantes	França
8	David Pesetsky	Instituto de Tecnologia de Massachusetts	EUA
9	Acrísio Pires	Universidade de Michigan	EUA
10	Marilyn Martin Jones	Universidade de Birmingham	Inglaterra
11	Walter Bisang	Universidade de Johannes Gutenberg	Alemanhã
12	Laura Prado	Universidade de Buenos Aires	Argentina
13	Serge Dominique Margel	Universidade de Lausanne	Suíça

Fonte: Rocha Carvalho (p. 3). Elaboração pessoal.

Tabela 3: Convenios con IES extranjeras.

Ano	Tipo	País	Universidade
2019	Co-tutela	França	Universidade de Rennes 2
		Portugal	Universidade de Coimbra
	Do-Sanduiche	Itália	Universidade de Perugia
		México	UNAM
		EUA	Universidade de Novo México
		França	Universidade de Rennes 2
		EUA	Universidade de Brown
		França	Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris III
2017	Do-Sanduiche	Espanha	Universidade Pompeu Fabra
		França	Universidade Bourdeaux Montaigne
		EUA	Universidade de Yale
		EUA	Universidade de Yale
		França	Universidade de Poitiers
		EUA	Universidade de Indiana
		França	Universidade de Rennes 2
2017-2018	Co-tutela	França	Universidade de Rennes 2
		França	Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris III
		Portugal	Universidade de Coimbra

Fonte: Rocha Carvalho (p. 26). Elaboração pessoal.

De igual modo, para ese 2019 el programa había organizado, participado y/o colaborado con un total de 24 eventos científicos (Rocha Carvalho, 2020, p. 30). Destacando precisamente el que se desarrolló en julio de ese año: ABRALIC (imagem 6 y 7), donde, además de la participación nacional con la que siempre se cuenta, los invitados del exterior no faltaron a la cita que el Poslit les hacía, pues hubo presencia del Perú, Chile, Argentina y por supuesto México. En el caso personal, la experiencia fue plenamente satisfactoria, porque, por primera vez, tuve que enfrentarme a la organización y dirección, en una lengua distinta a la mía, de un grupo de jóvenes monitores para el desarrollo de varias mesas de trabajo (imagem 8).

Imagem 6: Reunión previa ABRALIC 2019



Fonte: Galería personal

Imagem 7: Equipo ABRALIC 2019



Fonte: Galería personal

Imagem 8: Collage monitores ABRALIC 2019.



Fonte: Galeria personal.

Creo que, a partir de esas experiencias colectadas en el decurso de los cuatro años de doctorado, fue que tuve la iniciativa para ofrecer algo de México allá con quienes me formé y por eso hice, junto con dos colegas, tres minicursos para noviembre de 2024, uno de literatura, otro de lengua y cultura y uno sobre literatura y terror. Así, el primero de los cursos, México en la literatura brasileña y mexicana (2024), se propuso observar cómo los escritores del siglo XIX y XX construyeron la idea de lo mexicano y lo brasileño, destacándose, por un lado, Ronald de Carvalho con la configuración de lo mexicano en su libro *Toda a América* (1925), y por otro, Alfonso Reyes con la configuración de lo brasileño en sus poemas *Romance del Río de Enero* (1932). El segundo curso, *Español de México y cultura mexicana* (Imagem 9), ofreció un panorama amplio de la variante mexicana, pasando por coloquialismo, indigenismo y jergas especiales, además ofreció a los participantes una experiencia cultural con dulces y piñatas típicos de México (Imagem 10). Recientemente presentamos en la Facultad de Lenguas de la BUAP los resultados del proyecto

de vinculación para incentivar en el alumnado dos propósitos, por un lado, la movilidad hacia universidades brasileñas, y por otro, el desarrollo de proyectos de vinculación con otras universidades, no sólo del Brasil (Imagem 11).

Imagem 9: Inicio del minicurso sobre lengua y cultura mexicana



Fonte: Galeria personal.

Imagem 10: Fin de mini cursos



Fonte: Galeria personal.

Imagen 11: I Jornadas de Divulgación y Difusión del conocimiento de la Facultad de Lenguas



Fonte: Galería personal.

Por el lado septentrional, el Poslit también ha tenido su repercusión. Bajo el interés personal de extender lo aprendido en las clases del doctorado, presenté ante la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) de mi país el proyecto de estancia posdoctoral: Lectores, ciudadanía y el derecho a la literatura. Sistemas y circuitos literarios en la óptica de Antonio Candido. El proyecto, además de revisar literatura, crítica y teoría brasileña, busca abrir un nuevo horizonte de investigación para que más estudiantes se interesen por la literatura brasileña o por la literatura comparada México-Brasil.

Así, en el periodo primavera-2025 se ofreció el seminario: Antonio Candido: Literatura y crítica literaria brasileña (Imagen 12), tanto en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, como en el Posgrado de Literatura Hispanoamericana, ambos de la Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. Y, para hacer justicia a la propia idea de Candido sobre el derecho a la literatura, ofrecí un curso abierto al público en general sobre literatura brasileña (Imagen 13).

Imagem 12: Cartel del seminario



Fonte: Elaboración personal.

Imagem 13: Curso de Sensibilización a la literatura brasileña 2024.



Fonte: Galería personal.

Pues bien, el monstruo de naturaleza que fue y es el Poslit me invadió y ahora no puedo sino vivir con él, dejándolo crecer todo cuanto quiera, porque, al llevarlo conmigo en mi labor docente, lego un poco de lo aprendido a otras generaciones y quizás con ello pague también un poco de lo mucho que le debo al Programa de Literatura de la Universidad de Brasília.

LO QUE EL POSLIT NOS DEJÓ

Como es posible observar, la repercusión del Programa de Literatura de la UnB, no sólo en mi vida profesional y académica, sino también, diría yo, en la vida de mis estudiantes, ha extendido su influjo e interés más allá de sus fronteras. Pensemos tan sólo en todos los estudiantes que ahora forman parte de grandes instituciones en el Brasil. No está de más decir que en el informe del Año 3 del quadrenio 2017-2020 se contabilizaron cerca de 30 colegas actuando ya en universidades brasileñas (Relatório, p. 23), esto sin contar todos los que desde antes del 2017 ya estaban trabajando como docentes efectivos.

Pero, en el extranjero, la repercusión de las investigaciones hechas en el Poslit también ha adquirido su relevancia, menciono aquí, por ejemplo, el caso de algunas de las personas con quienes compartí aula y amistad. En primer lugar, Maristella Petti, una gran investigadora que trabaja en la comparación de expresiones literarias y musicales entre Brasil e Italia como podemos constatar en su libro *Chico Buarque e Fabrizio De André. Anni di piombo, canzoni di rame* (2025) (Imagem 14). Pertenece al Centro de Estudios Americanísticos de la Universidad de Perugia, Italia, donde recientemente organizó la mesa de trabajo *Implicazioni delle dittature militari in sudamerica: ieri e oggi* (2025). Además, cuenta en su haber con la publicación del libro *La resistenza nella poesia nera femminile brasiliana contemporanea* (2018).

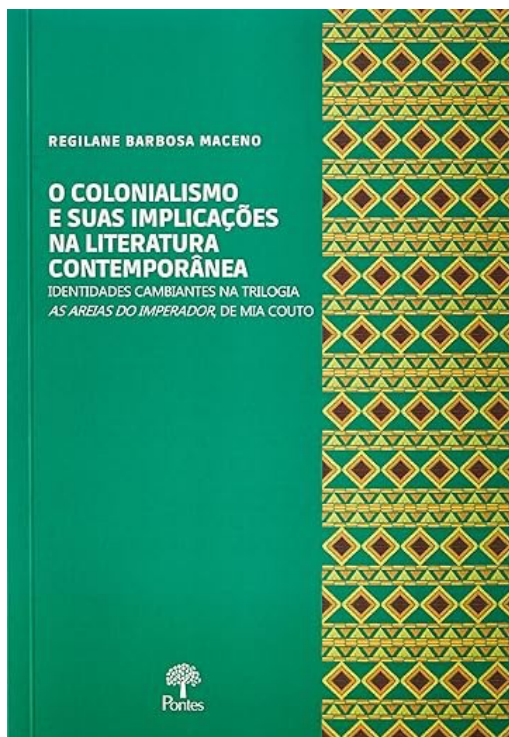
Imagem 14: Portada del libro *Chico Buarque e Fabrizio De André. Anni di piombo, canzoni di rame* (2025)



Fonte: Editora Arcana

Por otro lado, Regilane Barbosa Maceno, también una gran investigadora y que resalto aquí por todos los logros que ha tenido luego de su paso por el Poslit. Escritora Codoense, cuenta con dos libros infantiles *Badu e a goiabinha* (2018), *As Borboletinhas e o sapo Jururu* (2021) y varios cuentos en antologías literarias. Su libro *O colonialismo e suas implicações na literatura contemporânea* (2022) (Imagem 15), producto de su investigación doctoral en el Programa y dirigida por el profesor Cláudio Braga, ha interesado sobremanera a los estudiantes que tuve en el Seminario Literatura y Poder de Otoño-2024, en el Colegio de Lingüística y Literatura Hispánica, y con seguridad seguirá en los programas de estudio de mis seminarios por su reflexión sobre la representación y la construcción identitaria.

Imagem 15: Portada del libro *O colonialismo e suas implicações na literatura contemporânea* (2022)



Fonte: Editora Pontes

Por su parte Denise Veras se ha convertido en una escritora destacada de Piauí con varios libros en su haber: *A face atravessada no espelho* (2023), *Crônicas de uma mãe sacrificada* (2024), *O ventre da Medusa* (2025) (Imagem 16) esta última merecedora del Premio Internacional de la Unión Brasileña de Escritores (UBA) en el año 2024, entre otros reconocimientos. En el Caso de Denise, en el próximo semestre de primavera-2026, su última publicación estará en las lecturas de los cursos abiertos al público en general, acompañando a tantos otros colegas escritores de la UnB.

Así como estas tres colegas y como muchos otros que he conocido y de quienes retomo parte sus investigaciones para incluirlas en mis programas de estudio, así también con mi trabajo

incluyo algo de lo que el Poslit dejó en nosotros para compartirlo con otras generaciones de estudiantes en México, por el momento específicamente en mi ciudad: Puebla.

Imagem 16: Noticia “Bibliotecária do IFPI vence Concurso Internacional de Literatura” ⁷

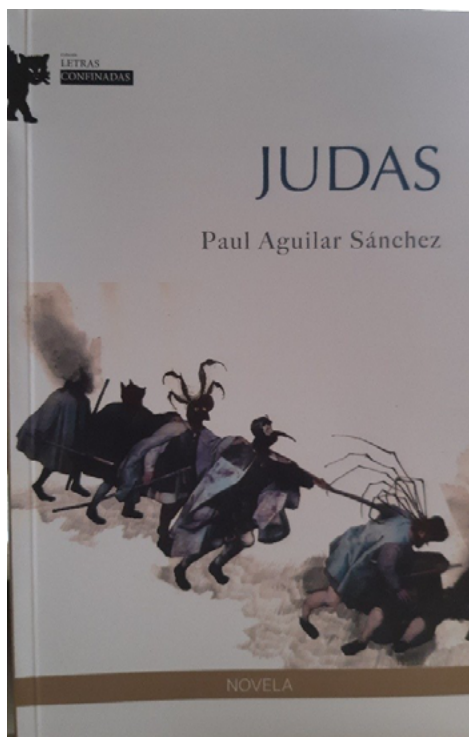


Fonte: www.ifpi.edu.br

Por mi parte, la repercusión del Poslit más allá de lo académico también se tradujo en dos obras literarias, una de ellas, escrita durante los años de pandemia en Brasil, y la otra en el decurso de los cuatro años del doctorado. La primera es la novela *Judas* (2020) (imagem 17), que fue ganadora del certamen literario Letras Confinadas, organizado por la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, de donde soy oriundo. De ella se puede leer una reseña en el portal de la *Revista Lumbreras*, del 4 de enero de 2022 y elaborada por Josué Cantorán, periodista cultural de la ciudad de Puebla. Josué destaca ya la influencia del Brasil en la narrativa y en algunos referentes de la novela.

⁷ <https://www.ifpi.edu.br/teresinacentral/noticias/bibliotecaria-do-ifpi-vence-concurso-internacional-de-literatura>

Imagem 17: Portada de la novela “Judas”.



Fonte: Galería personal.

La segunda obra se titula *El espejo Humeante. Cuentos del Asa Norte* (2025) (Imagem 18), editado por Cierzo y que ha tenido una buena recepción entre los lectores de Puebla. Particularmente esta obra de ficción reelabora las experiencias de ser migrante en la ciudad de Brasília y el hecho de ser estudiante en el Poslit. Sin caer en romanticismos presenta una visión soñada y crítica de dos ciudades, Brasília y Puebla, en apariencia diferentes, pero en lo profundo muy parecidas. En la ficción serán ciudades “cuatas”, utilizando una expresión mexicana para referirse, no sólo a los hermanos gemelos, sino también a los amigos. Lo destacable de este proyecto es la mezcla entre mitos prehispánicos mexicanos y la vida cotidiana en Brasília, lo que le da un toque mágico o real maravilloso como en el cuento “Sucuri”, donde se mezcla parte del mito de Quetzalcoatl con una serpiente emblemática

de la Amazonia. De El espejo humeante Erivelto da Rocha, profesor en el Poslit y amigo de letras, elaboró una magnífica reseña que se encuentra en el portal de la Revista Sarabatana, donde con mucho atino acierta en descubrir el juego de espejos que atraviesa a la narrativa.

Imagen 18: Portada El espejo humeante



Fonte: Cierzo editorial.

Seguramente como estos hay muchos ejemplos de compañeros que fueron tocados por el halo del Poslit, y que se destacarán por ello y más en sus trabajos profesionales. Me gustaría mencionar a los otros también, pero muchos de ellos ya escapan a mi memoria. Sin embargo, no quiero dejar de mencionar, primero, a mi “otro-yo” del Brasil, o mejor dicho, al original del que soy refracción: Jucelino Sales, quien curiosamente escribe un verso poderoso para interpretarse a través de un espejo: “el otro lado no está allá, / porque

los murmullos permanecen acá de este lado” (Sales, 2016, p. 17). Y segundo, a Erivelto da Rocha, el maestro de la narrativa y de quien seguro soy su personaje. Así, entre ecos y murmullos, entre palabras vivas que nos modelan, el Poslit se convierte en un catalizador de talentos, porque en sus pasillos deambularon otros poetas y otros narradores de los que, es una pena, que el programa no los publique ni los promocioe con el orgullo con que promocionan a los netamente académicos, porque el estudio literario no sería nada sin los productores, sin los escritores.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Han pasado ya 3 años desde que dejé el Programa de Literatura de la UNB y tal parece que fue ayer cuando esperaba en el udefinho o en subsolo las clases que habría de recordar hoy. Yo sé que desde aquellos años pensaba en cómo sería estar lejos de Brasília, de la Universidad, de todos los que conocí. Quizá por eso me poseen las palabras y los murmullos como a Juan Preciado, porque me imagino constantemente a una Brasília mezclada con mi Puebla natal y pienso a través de otras voces, de otros pensamientos. Recuerdo el RU y la Colina, y las cuadras y las súper cuadras y...

El amanecer; la mañana, el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida, como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...” (Rulfo, 2001, p. 65)

Y quizás entre el ir y venir de los murmullos y los murmullos, es que quedé transculturado para toda la vida. Colecté de las múltiples individualidades, de las diferencias y repeticiones, de las identidades, de los otros, lo que el Brasil tenía para mí y que hoy no puedo ya quitarme. Creo que, con la medida de la comparación, esto que soy ahora es más o menos lo que dijeran en su momento los modernistas brasileños, de comerse un mundo ajeno y devolverlo

otro (más o menos, digo) y que no es sino lo mismo que el ritual de Xipetotec donde me visto de otras pieles para renovarme o como el pozole donde la carne del otro me hereda su fuerza.

Mis expresiones han cambiado, mezclo el portugués brasileño con mis palabras mexicanas. Y a veces es tan sutil que no se alcanza a notar en el habla si es uno u otro, aunque sí se entiende que es un “otro”. Sirva entonces este texto como testimonio, memoria, reflexión o como “otro” tipo de texto que nos permita establecer lazos de entendimiento entre “nós-otros”. Sirva también, sin soberbia, para dejar constancia de que hubo un mexicano en el Poslit, que, para intentar dejar su huella, hibridó y codificó su presencia en unos versos ruines:

Borboleta de sabonete,
arcoíris que sobe e desce,
amor esférico e transparente,
qué frágil sou si você me esquece.

REFERENCIAS

AGUILAR SÁNCHEZ, Paul (Pool DunkelBlau). **Judas**. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 2020.

BARBOSA MACENO, Regilane. **As Borboletinhas e o sapo Jururu**. [S/L]: Editora Itacaiúnas, 2021.

BARBOSA MACENO, Regilane. **Badu e a goiabinha**. [S/L]: Editora Itacaiúnas, 2018.

BARBOSA MACENO, Regilane. **O colonialismo e suas implicações na literatura contemporânea: Identidades cambiantes na trilogia As areias do Imperador de Mia Couto**. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022.

CARVALHO, Ronald de. **Toda a América**. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello & Cia. 1926.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Trad. Prado Jr., Bento e Alonso Muñoz, Alberto. São Paulo: Editora 34, 2010.

DUNKELBLAU, Pool. **El espejo humeante:** Cuentos del Asa Norte. Puebla: Cierzo, 2025.

PETTI, Maristella. **Chico Buarque e Fabrizio De André:** Anni di piombo, canzoni di rame. [S/L]: Arcana, 2025.

PETTI, Maristella. **La resistenza nella poesia nera femminile brasiliana contemporanea.** [S/L]: Sensibili alle foglie, 2018.

PROGRAMA de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. [Livreto-Poslit] [2015?]. Disponível em> http://www.Poslit.unb.br/images/Documentos_Gerais/Livreto-Pos_Lite-02_09.pdf

REYES, Alfonso. Romance del Río de Enero. *In.* REYES, Alfonso. **Obras completas de Alfonso Reyes X.** México: FCE, 1959.

ROCHA CARVALHO, Erivelto da. **Relatório de Conferencia de Proposta** [2020]. Disponível em: http://www.Poslit.unb.br/index.php?option=com_content&view=article&id=89&Itemid=721

RULFO, Juan. **Pedro Páramo.** Barcelona: Anagrama, 2001.

SALES, Jucelino de. **Sólida solidão:** sementes líricas de. Marabá: LiteraCidade, 2016.

VERAS, Denise. **A face atravessada no espelho.** [S/L]: Veras e Trajano, 2023.

VERAS, Denise. **Crônicas de uma mãe sacrificada.** São Paulo: Editora Libertinagem, 2024.

VERAS, Denise. **O ventre da Medusa.** [S/L]: Editora Urutau, 2025.

ESCREVER COM O CORPO: A DRAMATURGIA SINALIZADA COMO FERRAMENTA DE SOBERANIA TEATRAL SURDA

*WRITING WITH THE BODY: SIGNED
DRAMATURGY AS A TOOL FOR DEAF
THEATRICAL SOVEREIGNTY*

Lucas Sacramento Resende  








UFOB | lucas.resende@ufob.edu.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



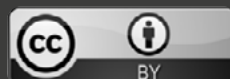
10.26512/cerrados.v34i69.60183

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/10/2025

Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo investiga a dramaturgia sinalizada enquanto prática de escrita cênica que tem o corpo surdo como suporte de criação. Partindo do pressuposto de que a língua de sinais é espaço-visual, propõe-se um sistema de notação teatral que traduz a gramática corporal da Libras em orientações de encenação. O estudo toma como objeto a peça *Sopro de Liberdade*, analisando como a notação visual organiza ações, emoções e elementos técnicos em uma estrutura acessível a artistas e espectadores surdos. Os resultados apontam que a dramaturgia sinalizada opera uma virada epistemológica no teatro surdo: em vez de adaptar textos em português, ela institui uma poética própria, na qual a cena é gerada a partir do movimento, do ritmo e da expressividade inerentes à cultura surda. Conclui-se que a prática não se resume a um método cênico, mas configura-se como instrumento de soberania artística, ao assegurar aos criadores surdos o controle sobre sua representação e narrativa. Defende-se, por fim, a urgência de formar dramaturgos surdos nessa escrita corporal, como forma de consolidar uma tradição teatral autônoma e autorreferente.

Palavras-Chave: teatro surdo, dramaturgia sinalizada, escrita corporal, cultura surda.

Abstract

This study examines Signed Dramaturgy as a form of performative writing that positions the deaf body as the primary site of theatrical creation. Grounded in the understanding that Sign Language constitutes a spatial-visual linguistic system, the research proposes a theatrical notation model capable of translating the embodied grammar of Libras into staging directions. The analysis centers on the play *Sopro de Liberdade* (*Breath of Freedom*), exploring how visual notation structures actions, emotions, and technical components in ways that remain accessible to deaf artists and audiences alike. Findings suggest that Signed Dramaturgy articulates an epistemological shift within Deaf Theatre: rather than adapting scripts written in Portuguese, it establishes an autonomous poetics in which performance emerges from movement, rhythm, and the expressive dynamics intrinsic to deaf culture. The article argues that this practice exceeds the status of a theatrical method, functioning instead as an act of artistic sovereignty that reclaims representational and narrative agency for deaf creators. It concludes by emphasizing the urgent need to cultivate deaf playwrights trained in embodied writing as a means to consolidate a self-determined and self-referential theatrical tradition.

Keywords: Deaf Theatre, Signed Dramaturgy, Embodied Writing, Deaf Culture.

INTRODUÇÃO

Desde a Antiguidade, o teatro é compreendido como um espaço de sabedoria e aprendizagem. Margot Berthold (2001, p. 95) afirma, sobre o teatro japonês: “O teatro é sabedoria para o povo. Cumpre-lhe ensinar a trilha do dever por meio de exemplos e modelos.” Assumindo esse princípio, meu papel como dramaturgo surdo é apresentar exemplos e modelos do teatro surdo para as comunidades cênicas surdas. No entanto, atualmente, quase não se encontram dramaturgos surdos que escrevam roteiros em língua de sinais.

Berthold também observa que o teatro “faz uma proclamação surda-muda da triste nulidade da incapacidade humana” (Berthold, 2001, p. 1). Essa visão capacitista evidencia como a surdez foi historicamente associada à ausência de expressão e ao vazio. Em contraposição, e partindo do princípio artaudiano de que “o teatro é a encenação, muito mais do que a peça escrita e falada” (Artaud, 2006, p. 40), o teatro surdo contemporâneo afirma-se como um espaço de potência criativa, visualidade e dramaturgia própria em língua de sinais.

Desde 2017, venho desenvolvendo e escrevendo roteiros em Libras, prática que denomino dramaturgia sinalizada (Resende, 2023) ou dramaturgia surda, na qual a visualidade, o espaço e o corpo são elementos centrais da criação. Meu primeiro roteiro, *Cidade de Deus – Casos e Conflitos* (2017), marcou o início da minha trajetória. Desde então, tenho desenvolvido outros roteiros, registrando a narrativa com atenção à expressividade corporal, ao espaço cênico e às interações visuais dos personagens surdos e não surdos.

Para analisar o processo de escrita teatral em Libras, utilizei os próprios roteiros sinalizados como instrumentos de pesquisa. Esses registros permitiram observar como os sinais se organizam na narrativa, como o espaço cênico é explorado e como as expressões faciais e corporais contribuem para a construção dramática. A partir dessas observações, este estudo discute os desafios e as possibilidades da escrita teatral em língua de sinais, bem como

sua relevância para o fortalecimento da arte surda e para a preservação da memória do teatro sinalizado.

O pioneiro surdo do teatro surdo brasileiro, Silas Alves de Queiroz, evidencia a exclusão histórica da comunidade: “Sou artista de teatro, mas nunca fui convidado por emissoras de televisão para representar ou dar visibilidade a atores surdos. A sensação de invisibilidade permanece” (Queiroz, 2025, p. 131). Além disso, Silas reforça: “Deus deu aos ouvintes a capacidade de entender claramente, mas os ouvintes não deram aos surdos essa mesma possibilidade de compreensão” (Queiroz, 2025, p. 131). Essas declarações destacam a necessidade de uma dramaturgia escrita por surdos, em língua de sinais, que valorize sua própria estética, memória e experiência.

Ao investigar referências sobre teatro surdo, teatro em Libras e dramaturgia sinalizada nas plataformas Google Acadêmico, Capes e SciELO, verifica-se que a maioria dos estudos é produzida por autores ouvintes. Grande parte do que se denomina “teatro em Libras” ainda é uma tradução de peças para Libras, refletindo a visão desses autores e reforçando a lacuna na valorização da experiência surda.

O artigo dirige-se principalmente a pesquisadores e profissionais ouvintes do teatro, incluindo dramaturgos, diretores e demais criadores que trabalham com atores surdos. O objetivo é provocar uma reflexão sobre a diversidade e a diferença no campo cênico, incentivando o reconhecimento e o respeito pelo espaço e pela criação dos dramaturgos surdos em Língua de Sinais. Dessa forma, o texto busca contribuir para a valorização da dramaturgia surda como prática estética e política, instigando o leitor a reconsiderar suas próprias concepções e práticas no teatro.

Para compreender a dimensão dessa lacuna e os esforços para superá-la, é fundamental recuperar brevemente o contexto histórico e acadêmico em que a dramaturgia sinalizada vem se desenvolvendo, tanto no Brasil quanto internacionalmente.

DA INVISIBILIDADE À DRAMATURGIA SINALIZADA: UM BREVE HISTÓRICO

Durante meu doutorado em Literatura, publiquei, juntamente com minha ex-orientadora Maria da Glória Magalhães dos Reis, o artigo *Teatro Surdo Brasileiro: Considerações sobre a Elaboração da Dramaturgia Sinalizada em Libras* (Sacramento; Reis, 2023). Nele, investiguei o processo de criação da dramaturgia sinalizada, com o objetivo de identificar dramaturgos surdos brasileiros nesse período. Como resultado, constatou-se que a produção de dramaturgos surdos é extremamente rara, evidenciando uma lacuna significativa na valorização dessa prática no contexto brasileiro.

Esta lacuna não surge no vácuo, mas é herdeira de uma história mais ampla de exclusão das pessoas surdas das artes e da cultura hegemônicas. O teatro surdo, como movimento organizado, tem suas raízes nas décadas finais do século XX, impulsionado pelo reconhecimento das línguas de sinais e pela luta por direitos culturais. Nos Estados Unidos, o National Theatre of the Deaf (NTD), fundado em 1967, foi um marco fundamental ao profissionalizar artistas surdos e levar suas performances para o grande público. No Brasil, embora a produção acadêmica sobre o tema seja recente, grupos cênicos surdos começaram a se consolidar a partir dos anos 2000, frequentemente focando na adaptação de textos ouvintes ou na criação coletiva, mas ainda com pouca ênfase na figura do dramaturgo surdo como autor individual de textos sinalizados.

No âmbito internacional, e em contraponto com essa história, destacam-se contribuições recentes como a antologia *Plays of Our Own*, organizada por Willy Conley (2022), que reúne roteiros de dramaturgos surdos. Ela contribui de maneira relevante para a expansão da dramaturgia em língua de sinais no teatro mundial, fornecendo referências importantes e inspiração para o fortalecimento da dramaturgia surda no Brasil. *Plays of Our Own* é a primeira antologia de seu gênero a reunir uma gama eclética de peças escritas por autores surdos e com deficiência auditiva, autores esses que fizeram contribuições importantes e positivas para o drama

mundial ou para as artes do teatro surdo, como relata o próprio Conley na introdução de seu livro:

Ao longo dos meus 30 anos lecionando teatro na Gallaudet University, a única universidade de artes liberais para surdos e pessoas com deficiência auditiva do mundo, recebi muitos pedidos de alunos surdos e ouvintes, professores, além de estudiosos nacionais e internacionais para ler meus roteiros ou os de outros dramaturgos surdos. [...] Como atualmente não existem tais coleções publicadas nas prateleiras das livrarias, senti que era hora de compilar uma coletânea pioneira de peças de escritores surdos e com deficiência auditiva (Conley, 2022, p. ix, tradução própria).⁸

O relato de Conley sobre sua experiência de 30 anos é um testemunho impactante da carência de publicações na área. Diante desse cenário internacional promissor, porém ainda incipiente, e do contexto nacional de escassez identificado em minha pesquisa anterior, este artigo se insere como um esforço para sistematizar e divulgar meu processo de criação em dramaturgia sinalizada. Meu objetivo duplo é, portanto, contribuir para o campo acadêmico-artístico e, ao mesmo tempo, incentivar o surgimento e o reconhecimento de novos dramaturgos surdos no Brasil e no mundo.

8 Throughout my 30 years of teaching theater at Gallaudet University, the world's only liberal arts college for deaf and hard-of-hearing people, I received many requests from deaf and hearing students, faculty, as well as national and international scholars to read my scripts or those of other Deaf playwrights. [...] Since there are currently no such published collections on bookshelves, I sensed it was time to assemble a pioneer compendium of plays by Deaf and hard-of-hearing writers.

DA COLONIZAÇÃO À AUTORIA: OS DESAFIOS DA ESCRITA TEATRAL SURDA

O principal desafio para a escrita teatral em língua de sinais não é de ordem meramente técnica, mas profundamente epistemológica. A dramaturgia tradicional, fundamentada na escrita alfabética linear, é insuficiente e, muitas vezes, inadequada para capturar a essência visual, espacial e corporal da Libras. Ao desenvolver uma dramaturgia sinalizada, meu trabalho não se trata de uma simples adaptação, mas de um rompimento consciente com esse modelo hegemônico. Esta postura insere-se no contexto mais amplo de uma virada epistemológica surda, que Thoma e Klein definem a partir das “articulações entre movimentos surdos e universidades como fator potencializador para uma virada epistemológica no campo educacional, social, cultural e político dos surdos no Brasil” (Thoma; Klein, 2017, p. 109). Colocar a experiência surda no centro da criação dramática é, portanto, um ato político que questiona: até que ponto tentar registrar uma arte visual-espacial em suportes lineares não representa uma nova forma de colonização cultural?

Essa postura é, acima de tudo, uma busca por autenticidade cênica. Como bem define Ryngaert (1998, p. 41), trata-se de ser “o autor em busca de quem o produza, se não procurar agradar a qualquer preço”. Minha dramaturgia não busca se encaixar nos moldes ouvintes; ela busca produzir sua própria plateia, sua própria comunidade de sentido surda. Para evitar essa armadilha da colonização cultural, a solução está em reconhecer que a cena de teatro surdo constitui-se, antes de tudo, como um espaço de afirmação da língua de sinais, cujo objetivo central é a compreensão plena do espectador surdo. Essa perspectiva fundamenta-se no entendimento da Libras como “elemento cultural primordial” da comunidade surda (Strobel, 2008, p. 35) e como eixo central para uma autêntica expressão identitária (Perlin, 2003, p. 78). Parte-se do princípio de que o texto dramático, em qualquer língua, tem a função de estruturar a cena, sendo um recurso que “é o próprio dramaturgo que se expressa indicando o gesto, as ações, a identidade e até

mesmo as emoções das personagens. Esse recurso tem ainda o papel de informar quem diz o que e qual é o cenário e o lugar onde se dá a cena” (Reis, 2008, p. 38). No entanto, como adverte Ryngaert (1996, p. 43), o texto teatral tradicional “apresenta mais “brancos” quando é dialogado”. Esses ‘brancos’ – que abrem espaço para a interpretação de entonações, gestos e expressões faciais – são preenchidos intuitivamente por atores ouvintes a partir de uma cultura compartilhada. O cerne do desafio para a dramaturgia em Libras é que tais ‘brancos’ não podem ficar implícitos; eles precisam ser meticulosamente registrados de forma visual, pois constituem a própria essência gramatical e expressiva da língua de sinais. Meu estudo, portanto, desloca o desafio da mera adaptação para a criação de sistemas de registro que capturem a visualidade e a espacialidade inerentes à dramaturgia sinalizada.

O processo de criação analisado neste artigo é colaborativo e centrado na experiência surda. Desenvolvido e refinado a partir de minha prática como dramaturgo surdo desde 2017, o método inicia-se com um roteiro base em língua portuguesa, que serve como ponto de partida para as ideias narrativas. Em seguida, realizam-se reuniões com os atores surdos para discutir o contexto da peça, em um momento crucial de tradução da intenção dramática para o universo visual da Libras, priorizando a compreensão do público surdo. O texto é então ajustado, e os atores desenvolvem os diálogos em Libras. Nos ensaios, o roteiro final em português assume a função de uma partitura ou guia de apoio. Para ilustrar esse processo, imagine dois atores surdos, cada um com seu texto em uma estante, mantendo um diálogo fluente em Libras enquanto consultam o roteiro como referência pontual. A performance final, no entanto, é expressa integralmente na língua de sinais, a partir da memória corporal e da fluência linguística, transcendendo completamente a página escrita.

Figura 1: Dois atores surdos utilizam o roteiro em português como partitura durante ensaio



Fonte: Elaborada pelo autor com Canva (2025).

Dessa forma, os desafios aqui apresentados – a captura da dimensão cinética e espacial da Libras, a limitação dos suportes lineares e o papel das tecnologias visuais – não se esgotam na crítica, mas abrem caminho para a experimentação. A análise dessas questões à luz da prática descrita não só evidencia a necessidade premente de novos sistemas de registro, mas também convida à construção coletiva de um repertório de ferramentas acessíveis a futuros dramaturgos surdos. É nessa direção que se orienta a discussão sobre possibilidades e experimentações, na próxima seção.

POSSIBILIDADES E EXPERIMENTAÇÕES: CONSTRUINDO FERRAMENTAS PARA UMA DRAMATURGIA SINALIZADA

Meu método prático constitui uma experimentação em dramaturgia sinalizada. Enquanto minha tese, publicada em 2023, priorizou a fundamentação teórica, este artigo busca destacar a prática criativa que a sustenta. A proposta que detalho a seguir é aberta: trata-se de criar um registro para o desenvolvimento da dramaturgia sinalizada ou dramaturgia surda, mas considero essencial respeitar se outros dramaturgos surdos seguirem caminhos distintos, assim como eu busquei em minha própria aprendizagem e adaptei meu método. O objetivo é que esta proposta sirva como um ponto

de partida, um incentivo para que novos dramaturgos surdos pos-sam aprimorá-la e criar suas próprias formas de registro.

Minha busca por formas de registro foi solitária e prolongada. Desde o início de minha graduação em Teatro, em 2011, até os dias atuais, ao participar de eventos – como oficinas, seminários e palestras – majoritariamente compostos por ouvintes e desprovidos de cultura surda, deparei-me constantemente com a dificuldade de traduzir conceitos dramáticos convencionais para uma prática que de fato respeitasse a Libras em cena. Nesse processo, a antropologia teatral me deu a compreensão que faltava. Como afirma Eugenio Barba (2009, p. 78), “É evidente a importância de estudar o contexto social e cultural dos diferentes teatros. Mas também é evidente que não está correto afirmar que de um teatro não se entende nada se ele não for considerado à luz de seu contexto socio-cultural”. Essa reflexão foi um guia: eu não precisava simplesmente adaptar o teatro ocidental ouvinte; precisava, isso sim, identificar e nomear os princípios pré-expressivos da cena surda – aqueles que surgem do corpo sinalizante, do espaço visual e da experiência surda – para então construir uma dramaturgia a partir deles. Essa dificuldade é sintomática de um problema maior: no Brasil, a comunidade surda teatral carece de espaços de formação específicos em teatro surdo.

Imagino um roteiro ideal como uma ferramenta visual e conversada. Em primeiro lugar, parto do princípio de que a Libras é uma língua visual, mas o roteiro precisa ser uma ponte compreensível. Se o ator surdo não entende uma anotação em português, a solução não é simplificar o texto, mas conversar e explicar em Libras até que a intenção da cena fique clara. O roteiro deixa de ser um documento fechado e se torna um dispositivo de trabalho colaborativo, onde a Libras é a língua de mediação.

Na prática, as ferramentas do meu modelo de dramaturgia sinalizada operam de forma radicalmente diferente das do roteiro tradicional. O roteiro final não é um documento impresso e estático, mas um instrumento dinâmico que ganha vida apenas na presença do ator surdo e do diretor durante os ensaios. As glosas com a

sinalização e a marcação espacial são o ponto de partida, porém, o processo é aberto à transformação: as frases podem ser ressignificadas no contexto visual da Libras, e as próprias glosas podem ser alteradas para melhor capturar a intenção dramática que emerge do corpo dos atores. A efetividade do método, portanto, não está no texto em si, mas na relação viva e colaborativa que se estabelece em torno dele no espaço teatral.

Acredito não apenas que é possível criar um modelo próprio, mas já testemunhei seu poder na prática. Em 2024, fui convidado para ministrar a oficina inédita “Dramaturgia Sinalizada”, na Bahia. O maior desafio veio dos próprios inscritos: a maioria dos surdos participantes tinha trauma e medo de escrever em português, devido a experiências anteriores de correção e exclusão. Minha estratégia foi desvincular a escrita da cobrança gramatical e aproximá-la da prática do diário – um registro pessoal e livre. O resultado foi revelador: ao final, esses mesmos surdos não apenas entenderam a estrutura de um roteiro, como conseguiram escrever suas primeiras cenas. Essa experiência mostrou que o modelo é viável e, mais importante, é capaz de devolver aos surdos a confiança para escrever suas próprias histórias.

Para garantir clareza, desenvolvi um sistema de notação visual simples, que combina diferentes elementos em um mesmo documento:

Quadro 1: Sistema de notação para roteiro de Dramaturgia Sinalizada.

ELEMENTO DA CENA	EXEMPLO DE NOTAÇÃO	FUNÇÃO NO ROTEIRO
SINAL EM LIBRAS	IR@casa	Indicar o sinal específico a ser executado e sua direcionalidade.
AÇÃO FÍSICA/ EMOÇÃO	Pega o pano de prato lentamente, com ar de desconfiança.	Descrever ações, movimentos ou estados emocionais que não são sinais.

EXPRESSÃO FACIAL/EXPORAL	(com sobrancelhas franzidas e olhar intenso)	Especificar a qualidade não manual do sinal ou da ação.
MARCAÇÃO ESPACIAL	[Diagrama com setas da esq. para dir.]	Indicar deslocamentos e uso do espaço cênico.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

As glosas com a sinalização e a marcação espacial são o ponto de partida, porém, o processo é aberto à transformação: as frases podem ser ressignificadas no contexto visual da Libras, e as próprias glosas podem ser alteradas para melhor capturar a intenção dramática que emerge do corpo dos atores. A efetividade do método, portanto, não está no texto em si, mas na relação viva e colaborativa que se estabelece em torno dele no espaço teatral.

CORPO, TEXTO E CENA: A DRAMATURGIA SINALIZADA EM MOVIMENTO

A teoria e a metodologia apresentadas nas seções anteriores ganham vida e significado quando aplicadas à criação concreta. Esta seção tem como objetivo ilustrar a evolução do processo de dramaturgia sinalizada em ação. Para isso, será analisado o percurso de criação de meu roteiro mais recente, *Sopro de Liberdade*, que sintetiza e refina os conhecimentos adquiridos ao longo dos meus estudos. Conforme observa Pavis (2015, p. 193):

É igualmente possível que o texto da peça não tenha existido como ponto de partida e que tenha sido pouco a pouco elaborado ao longo dos ensaios; ou até mesmo que ele tenha sido introduzido bem no final dos ensaios no instante em que a partitura cênica estava sendo definitivamente fixada. Não há pois qualquer sentido em procurar uma relação entre o que é mostrado e o que é dito.

Partindo desse princípio, que desloca o texto escrito de seu lugar de primazia, a análise a seguir demonstrará como a dramaturgia sinalizada opera precisamente essa inversão: a partitura cênica visual não apenas precede, mas estrutura a narrativa.

Em um primeiro momento, descrevo e analiso uma cena específica, apresentando-a em seu formato adaptado ao sistema de notação visual aqui proposto. Por fim, reflito sobre as diferenças fundamentais entre escrever uma peça em português e concebê-la a partir da língua de sinais, destacando como essa transição não é uma simples tradução, mas uma mudança de paradigma criativo. Através desses exemplos, busca-se demonstrar como a dramaturgia sinalizada se consolida como um instrumento de autoria e autonomia surda em constante aperfeiçoamento.

Para demonstrar esse processo, a Figura 2 apresenta o texto dramatúrgico original, que serve como base literária para a encenação. Esse recorte é fundamental para que a atriz surda compreenda integralmente a atmosfera, a ação e o contexto emocional da cena, permitindo que ela estude sua interação com o espaço cênico e planeje sua performance corporal e sinalizada. Essa compreensão detalhada do cenário e da situação é essencial para garantir que a narrativa seja transmitida com clareza ao espectador surdo, para quem a lógica visual e espacial é primordial. As indicações cênicas e de estado emocional contidas neste trecho inicial serão posteriormente desdobradas em notação visual pela equipe e pela atriz, estabelecendo a atmosfera física e psicológica que orienta toda a tradução para a cena.

Figura 2: Texto dramatúrgico original de *Sopro de Liberdade* – Ato I, Cena I

PRIMEIRO ATO - O GRITO DE LIBERDADE

CENA I - Sopro de Liberdade - Grito
ATO I - CENA I

Luzes acendem suavemente. No centro do palco, Laborit (esforçada, desesperada) está sentada em uma cadeira, datilografando em uma máquina de escrever. A cada tentativa frustrada, ela amassa o papel e o joga no chão. Repete esse gesto diversas vezes, enquanto o público ainda entra e se acomoda na plateia.

Após a plateia estar completamente acomodada, Laborit se levanta lentamente, posiciona-se ao lado da máquina de escrever no centro do palco. Respira fundo.

Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

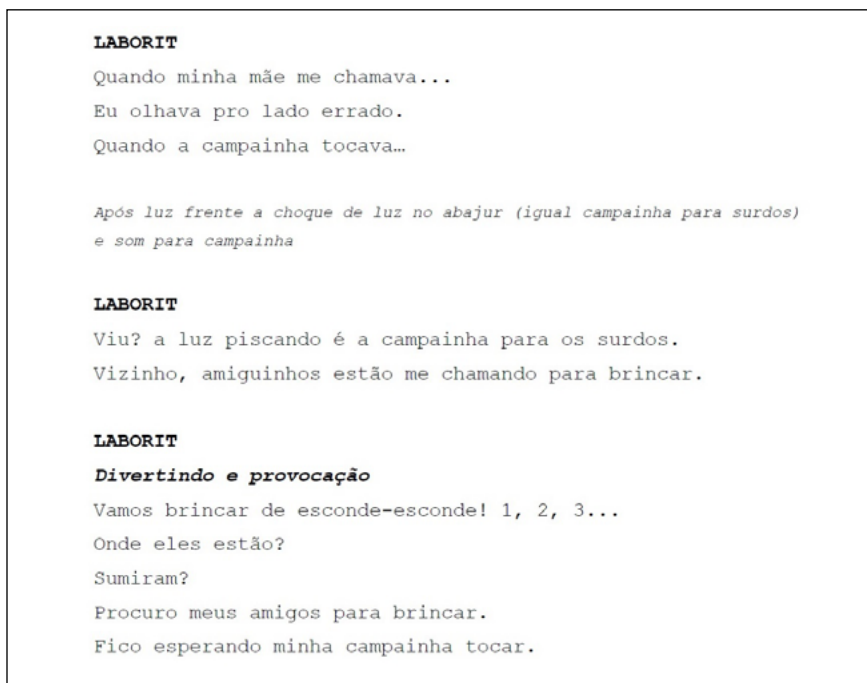
Nota: Este recorte é uma referência essencial para que a atriz surda compreenda integralmente a atmosfera, a ação e o contexto emocional da cena, auxiliando na sua caracterização e interação com o cenário do primeiro ato.

A Figura 1 evidencia o ponto de partida literário: um texto que ancora a cena em ações físicas concretas (datilografar, amassar papel, levantar-se) e estados emocionais explícitos (“esforçada, desesperada”). Essas indicações, ainda em português, constituem o mapa inicial que será topografado pelo corpo surdo em cena.

A partir dessa base textual, a Figura 3 exemplifica como essas indicações são elaboradas na notação visual da dramaturgia sinalizada, integrando dimensões narrativas, técnicas e corporais em uma síntese criativa.

A Figura 3, um recorte de *Sopro de Liberdade*, materializa essa integração, mostrando como a palavra escrita, a indicação técnica (luz/som) e a orientação expressiva (“Divertido e provocação”) coexistem no roteiro como elementos indissociáveis da composição cênica surda.

Figura 3: Notação visual aplicada à cena da personagem Laborit em *Sopro de Liberdade*



Fonte: Elaborado pelo autor (2025).

Nota: A notação visual detalha a integração de elementos técnicos (luz/som) e expressivos (“Divertido e provocação”), demonstrando a síntese criativa da dramaturgia sinalizada.

Conforme ilustrado na Figura 3, a notação visual detalha os elementos de cena que compõem a dramaturgia sinalizada. A frase em itálico — “Após luz frente a choque de luz no abajur (igual campainha para surdos) e som para campainha” — representa os elementos técnicos de ação e emoção, de responsabilidade do iluminador cênico e do sonoplasta. Esses recursos visuais e vi-brotáteis substituem estímulos sonoros, tornando a cena acessível e criando a atmosfera necessária para a atriz surda.

Já a indicação “Divertido e provocação”, posicionada abaixo do nome da personagem Laborit, refere-se à camada emocional e expressiva, que é de inteira responsabilidade da atriz. A partir

dessa direção, ela constrói sua expressão facial e corporal, traduzindo sentimentos dentro do contexto da cena.

As figuras anteriores estabeleceram, respectivamente, a base textual original (Figura 2) e a síntese entre narrativa e técnica (Figura 3). A Figura 4, por sua vez, direciona a análise para o âmbito central da expressão na dramaturgia sinalizada: a construção da performance corporal e a transposição cênica de estímulos sensoriais. Este recorte demonstra como o sistema de notação visual orienta a atriz em cenas de elevada densidade simbólica, nas quais a narrativa é conduzida prioritariamente pela ação física e pela interação com objetos cênicos.

Figura 4: Notação visual de performance e elementos sensoriais em *Sopro de Liberdade*

LABORIT

Desanimado e sentado na sofá

Sou eu mesma!

PERFORMANCE: Espelho

Pegou e mostrou o espelho no lado do sofá em frente do público

Dirige-se à gaveta da mesa. Abre lentamente, pega o aparelho auditivo.

Observa-o por alguns segundos.

Coloca cuidadosamente nas orelhas. Pausa.

Liga o aparelho.

PERFORMANCE: APARELHO

EFEITO SONORO:

Um apito agudo e constante preenche o ambiente.

Barulho incômodo, crescente.

Leva as mãos aos ouvidos, desconfortável.

Fonte: Elaborada pelo autor (2025).

Nota: Exemplifica a codificação de ações físicas simbólicas (“Performance”) e a tradução de estímulos sonoros em reações corporais, ilustrando a construção de uma cena a partir da lógica visual e sensorial da dramaturgia sinalizada.

A Figura 4 ilustra a camada performática e sensorial da dramaturgia sinalizada, na qual a indicação “Performance: Espelho” e

“Performance: Aparelho” estrutura ações físicas simbólicas a serem realizadas pela atriz surda. Essas marcações não são meras descrições, mas orientações abertas que sugerem uma narrativa corporal – como interagir com o espelho e o aparelho auditivo –, deixando espaço para a cocriação entre a atriz e a direção. Já a anotação “Efeito Sonoro”, acompanhada da descrição do apito agudo, introduz uma dimensão sensorial que, ainda que não percebida auditivamente pela atriz, é traduzida em reação física (“leva as mãos aos ouvidos, desconfortável”), integrando o estímulo externo à expressividade corporal surda.

Essa cena configura o que Sarrazac (2017, p. 131) denomina “dramaturgia de fim de jogo”, na qual a personagem elabora um balanço de sua trajetória, tornando a performance um ato de autorreconhecimento.

Nessa perspectiva, a performance na dramaturgia sinalizada não se restringe à execução de um roteiro pré-determinado, mas emerge do diálogo entre a proposta do dramaturgo, a orientação da direção e a interpretação corporal da atriz surda. O termo “performance” no texto funciona como um gatilho criativo, indicando momentos-chave nos quais a narrativa se constrói prioritariamente pelo gesto, pelo movimento e pela relação com os objetos cênicos. Essa construção colaborativa assegura que a cena seja organicamente desenvolvida a partir da experiência corporal surda, reforçando a autonomia artística e a autoria em primeira pessoa.

A análise dos recortes de *Sopro de Liberdade* deixa evidente que a dramaturgia sinalizada não se esgota na página, mas se efetiva no movimento de tradução entre o texto, o corpo e a cena. As figuras analisadas demonstram um percurso criativo que se inicia no português escrito (Figura 2) e se transforma em uma partitura visual multicamadas (Figuras 3 e 4), onde orientações técnicas, emocionais e performáticas coexistem. Esse sistema de notação não é um fim em si mesmo, mas um dispositivo de mediação que estrutura o diálogo entre o dramaturgo, a direção e o performer surdo. O resultado é uma criação cênica que nasce da lógica espacial, visual e corporal da língua de sinais, afirmando-a não apenas como

veículo de comunicação, mas como princípio estruturante de uma poética própria. Dessa forma, a dramaturgia sinalizada em movimento consolida um fazer artístico que opera a transição de uma escrita sobre o corpo surdo para uma escrita a partir dele, reconfigurando o próprio estatuto do texto teatral na cena surda.

AUTORIA, MEMÓRIA E IDENTIDADE: OS EFEITOS DA DRAMATURGIA SINALIZADA PARA O TEATRO SURDO

A implementação de um método de dramaturgia sinalizada, enquanto forma de escrita teatral em língua de sinais, opera uma transformação profunda no ecossistema do teatro surdo. Essa inovação não é apenas técnica, mas essencialmente política, pois desloca o centro de criação do texto oral-auditivo para o corpo-visual-espacial, reconfigurando relações de poder e autoria. Nesse sentido, ecoa a percepção de Demary (1978, p. 31) ao analisar Brecht: “o efeito de distanciamento não é uma medida técnica, mas sim uma medida social”. De forma análoga, a dramaturgia sinalizada aqui apresentada transcende sua função de notação cênica para afirmar-se como uma potente medida social, cujos impactos se manifestam nos eixos da autoria, da memória e da identidade.

A implementação de um método de dramaturgia sinalizada, enquanto forma de escrita teatral em língua de sinais, opera uma transformação profunda no ecossistema do teatro surdo. Essa inovação não é apenas técnica, mas essencialmente política, pois desloca o centro de criação do texto oral-auditivo para o corpo-visual-espacial, reconfigurando relações de poder e autoria. Se, como aponta Demary (1978, p. 31) ao analisar Brecht, “o efeito de distanciamento não é uma medida técnica, mas sim uma medida social”, a dramaturgia sinalizada materializa essa medida. Ela o faz concretizando outro princípio brechtiano: “É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante” (Brecht, 1978, p. 57-58). Na cena surda, o corpo do ator – orientado pela notação visual – torna-se o guia incontestado do olhar. Esse deslocamento é radical: o espectador surdo é reconduzido ao centro de sua

própria experiência visual, enquanto o público ouvinte é convidado a adotar uma “atitude de observação” genuinamente pautada na visualidade, desnaturalizando a hegemonia ouvinte no teatro.

Como reflete Sarrazac (2021, p. 37), se “[...] o teatro não é nem nunca foi, mesmo entre os gregos, a ágora. Seria, entretanto, possível que ele tenha alcançado melhor o seu objetivo sempre que se inseriu na vida cotidiana para acentuá-la”. A dramaturgia sinalizada materializa esse princípio, pois emerge diretamente do cotidiano visual-corporal surdo para afirmá-lo como experiência estética legítima e autônoma. Ao traduzir gestos, expressões e ritmos próprios da Libras em notação cênica, esta prática não apenas representa, mas intensifica o vivido surdo, transformando-o em potência artística. Dessa forma, consolida-se não como um teatro sobre a comunidade, mas como um teatro da comunidade, reforçando identidade e autonomia.

No âmbito da autoria, este método fortalece incontestavelmente a autonomia surda. Como demonstrado na análise das figuras, a notação visual coloca o performer surdo não como um executor de instruções em português, mas como um cocriador da cena a partir de sua própria experiência corporal. Isso quebra a dependência histórica de interpretações ou de direções que partem de uma perspectiva ouvinte, permitindo que a narrativa seja construída a partir de um lugar de fala genuíno. O dramaturgo surdo, portanto, assume o papel de agente central no processo criativo. Longe de excluir colaborações, o método ainda estrutura um novo tipo de diálogo com profissionais ouvintes, como o intérprete de língua de sinais teatral, que passa a atuar como um ponteiro cultural, em uma colaboração horizontal focada no desenvolvimento de uma poética surda robusta.

Quanto à memória, essa escrita funciona como um poderoso mecanismo de preservação. As peças surdas, tradicionalmente transmitidas pela via efêmera da performance, ganham um registro durável que captura não apenas as falas, mas as dimensões performativas, espaciais e emocionais intrínsecas à Libras. Isso impede que obras fundamentais se percam e cria um acervo dramatúrgico

de referência para as futuras gerações de artistas surdos, solidificando uma tradição e uma história contínua.

Por fim, no campo da identidade, a dramaturgia sinalizada atua como um agente de fortalecimento coletivo. Ao colocar o espectador surdo no centro da experiência e convidar o público ouvinte a enxergar o mundo a partir de uma perspectiva visual, ela opera uma virada simbólica crucial: a afirmação de uma cultura que se representa por seus próprios meios e em seus próprios termos, consolidando uma identidade artística surda autônoma e autorreferente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo percorreu um caminho que partiu da apresentação de um método específico – a dramaturgia sinalizada – para demonstrar seus profundos desdobramentos culturais e artísticos. Ao analisar o processo de criação de *Sopro de Liberdade*, ficou evidente que a notação visual proposta não se resume a uma ferramenta de registro, mas se consolida como um instrumento de autoria surda. Através dela, a cena deixa de ser uma tradução do texto oral-auditivo para se tornar uma materialização direta da Língua de Sinais em sua dimensão espacial, visual e corporal. O método, portanto, revela-se um catalisador para a autonomia, um guardião da memória e um alicerce para a identidade do teatro surdo.

A mensagem central que este trabalho busca deixar, especialmente para os profissionais ouvintes do teatro, é um alerta contra a apropriação cultural. Muitas vezes, sob o pretexto da curadoria ou da direção, criadores e críticos ouvintes ocupam o lugar de fala que é direito dos artistas surdos, julgando a estética do teatro surdo por parâmetros que priorizam o espectador ouvinte. É crucial compreender que a sensibilidade, a poética e os critérios de qualidade do teatro surdo são definidos pela e para a comunidade surda – a partir do olhar do ator surdo, da visão do diretor surdo e da experiência do espectador surdo.

Em relação ao futuro, meu papel e desejo são de incentivo e libertação. Deve-se fomentar o surgimento de uma nova gera-

ção de dramaturgos surdos que possam escrever com liberdade, sem a opressão de um roteiro em português perfeito, de acordo com regras ortográficas e gramaticais que não são as suas. Eu não almejo ser um dramaturgo surdo que escreve “bem” em português. Meu objetivo é ser um dramaturgo surdo cuja escrita, em sua forma e conteúdo, seja compreendida primeira e primordialmente pelo espectador surdo. A qualidade estética deve ser mensurada pela eficácia na comunicação cultural surda, e não pela adequação a padrões de uma língua oral.

Para concretizar essa visão, os próximos passos são práticos e coletivos. É urgente a criação de seminários, oficinas e laboratórios permanentes dedicados exclusivamente ao ensino e à prática da dramaturgia sinalizada. Esses espaços serão incubadores nos quais dramaturgos, atores e diretores surdos poderão desenvolver suas vozes artísticas em seu próprio terreno linguístico e cultural. Só assim o teatro surdo poderá, de fato, florescer em toda a sua potência, autonomia e diversidade.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. **A canoa de papel**: tratado de antropologia teatral. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. Rio de Janeiro: Dulcina, 2009.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zouain. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CONLEY, Willy (Org.). **Plays of Our Own**: An Anthology of Scripts by Deaf and Hard-of-Hearing Writers. Washington, DC: Gallaudet University Press, 2022.
- DEMARY, R. A leitura transversal. In: GUINSBURG, J.; NETO, J. C. C.; CARDOSO, I. (Org.). **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 25-35.

NATIONAL THEATRE OF THE DEAF (NTD). **Site Oficial**. Disponível em: <https://www.ntd.org/>. Acesso em: 25 set. de 2025.

PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos**. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERLIN, Gladis. **O ser e o estar sendo surdos**: alteridade, diferença e identidade. 2003. 178 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/5880>. Acesso em: 25 set. de 2025.

QUEIROZ, Silas Alves de. [Entrevista cedida a] Luciane Silveira Cruz. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, ed. esp., p. 131-134, set. 2025. Disponível em: <https://seer.ines.gov.br/index.php/revista-espaco/article/view/1916>. Acesso em: 25 set. de 2025.

REIS, Maria da Glória Magalhães dos. **O texto teatral e o jogo dramático no ensino de Francês Língua Estrangeira**. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-02122008-171004/pt-br.php>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

RESENDE, Lucas Sacramento. **Teatralidade no teatro surdo brasileiro**: concepções literárias, dramáticas e teatrais no teatro surdo em língua de sinais. 2023. 215 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/48292>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

RESENDE, Lucas Sacramento; REIS, Maria da Glória Magalhães dos. Teatro Surdo Brasileiro: Considerações sobre a Elaboração da Dramaturgia Sinalizada em Libras. **Revista Espaço**, Rio de Janeiro, n. 59, p. 1-20, jan./dez. 2023.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Crítica do teatro**: da utopia ao desencanto. Trad. Jorge Falluh Balduino Júnior. São Paulo: SESI-SP Editora, 2021.



SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2017.

STROBEL, Karin. **Surdos**: vestígios culturais não registrados na história. 2008. 215 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/91978>. Acesso em: 25 de setembro de 2025.

THOMA, Adriana da Silva; KLEIN, Madalena. Experiências educacionais, movimentos e lutas surdas como condições de possibilidade para uma educação de surdos no Brasil. **Cadernos de Educação**, [S. l.], n. 36, 2017. DOI: 10.15210/caduc.v0i36.1603. Disponível em: <https://www.periodicos.capes.gov.br/index.php/acervo/buscar.html?task=detalhes&source=all&id=W2110681776>. Acesso em: 25 set. 2025.

OS POROS DA DIFERENÇA: POÉTICA E POLÍTICA DO TEXTO

*THE PORES OF DIFFERENCE: POETICS
AND POLITICS OF THE TEXT*

Piero Eyben  








UnB | pieroeyben@gmail.com

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59988

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 12/10/2025

Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

O presente ensaio explora a relação complexa entre poética e política na textualidade, utilizando a metáfora dos poros da diferença, referindo-se a uma abertura ao exterior, para discutir a possibilidade do poético. Para tanto, articulo como desvelar-se por uma poética e uma política que cobrem e expõem a vida simultaneamente, focando em conceitos como a invisibilidade do poro e a aporética do tato. Parto de uma análise detalhada de Emily Dickinson, interpretando sua “alba” de maneira não convencional e discuto um fragmento de Safo, examinando as dificuldades de tradução e o limite da mortalidade diante do impossível de tocar uma imagem. A proposta une o pensamento da *différance* à sustentação de que uma poética reside na exposição à aporia e no apagamento insistente da presença, e da crítica ao aspecto idealista da representação.

Palavras-Chave: poética, política, diferença,
Emily Dickinson, Safo, Louise Glück

Abstract

This essay explores the complex relationship between poetics and politics in textuality, using the metaphor of the pores of difference, referring to an opening to the outside, to discuss the possibility of the poetic. To this aim, I articulate how it is revealed through a poetics and a politics that simultaneously cover and expose life, focusing on concepts such as the invisibility of the pore and the aporetic nature of touch. Starting from a detailed analysis of Emily Dickinson, interpreting her “alba” in an unconventional way, I discuss a fragment of Sappho, examining the difficulties of translation and the limits of mortality in the face of the impossibility of touching an image. The proposal combines the idea of *différance* with the argument that poetics resides in exposure to aporia and the insistent erasure of presence, and criticism of the idealistic aspect of representation.

Keywords: poetics, politics, difference, Emily Dickinson, Sappho, Louise Glück.

Meu tema será precisamente *os poros da diferença* para pensar o possível da textualidade. Assim, como se eu pudesse dizê-lo por uma metáfora; e ainda que ela fosse, em certo nível, uma metáfora háptica. Algo aqui, no entanto, como o que é hiante na pele, sua força de saída, ali onde suor e pele encontram-se por uma duração mínima na temporalidade da vida. Pelos poros, certo dizer háptico se faz como que pela lei da ficção: algo que sai pela experiência limita o vivente em sua possibilidade de substituição, de deslocamento, de figuração. Os poros são antes de tudo um modo de dar luz ao expediente, à artimanha e à artificialidade que esse órgão, a pele, exerce sobre certa necessidade excretória, certa forma também de fazer descer o calor interno, de calibrar as entropias das matérias. Nesse sentido, *poros* agem como uma espécie de prótese à experiência, já que formam o que há entre a exterioridade do outro e as demais superfícies que compõem a extensividade da pele. Os poros, assim, tocam. E o que tocam? Justamente o que vem do outro. Eles tocam precisamente o que não sai do outro ao si, isto é, sua aporia. Não é precisamente isso o campo da diferença? Dizer a diferença é de alguma forma ter já que falar dessa pele que cobre e expõe à vida uma poética e uma política a um só tempo. Dizer a diferença implica saber que ela porta algo impossível de ser dito, impossível de saída — algo que inviabiliza justamente seus poros — e, ainda assim, rearticular sua economia naquilo que ela teria de poético, de previsível a um primeiro olhar. Assim, valer-se da pele e de seus poros aqui será um modo de não se deixar tomar por qualquer identificação que subtraia tanto o político quanto o poético a uma propriedade que lhes impeça deslizar um sobre e sob o outro ali onde os pontos de amarração sejam provisórios, contingentes e genealogicamente construídos por séries de feixes diferenciais e rupturas da estabilidade dos conceitos.

Levanto então um primeiro aspecto dessa diferença porosa, que se articula num duplo vínculo dos sentidos. Primeiramente, os poros da diferença precisam ser tomados de sua *invisibilidade*. Por maior que seja seu recurso na promoção da expansão exteriorizante dum poro, ele mantém-se próximo demais para que possa ser notado enquanto abertura. Ele permanece assim inacessível

ao olhar, guardando o que de dentro parece garantir justamente o dentro. Desse modo, todo poro seria antes uma porta que, visível, secreta o que nunca chega a tornar-se visível. Os poros passam assim por uma espécie de segredo críptico que se dá à leitura, mesmo que de modo absolutamente resistente a ela, no instante em que eles se retiram à sua invisibilidade. Algo permanece, assim, invisito e dissimétrico. O eu que poreja se deixa desvelar num recolhimento pudoroso em que resta apenas sua relação desejosa com a resposta vinda do outro, pelo outro. Arremessado para fora, para além do poro, o sujeito não pode senão tocar uma diferença radical, aquela em que sobrevivem os enlaces heteronômicos dessa dissimetria. O segundo gesto do vínculo trataria precisamente dessa *outra pele*, aquela que é preciso singularmente tocar, aquela que, exposta à carícia, lembra a singularidade de quem se toca. Derrida deu a essa força de dimensão radical uma articulação que pretende abrir “o viver à *différance*, constituindo na imanência pura do vivido a *distância* [*écart*] da comunicação indicativa e mesmo da significação em geral” (Derrida, 2009, p. 81), isto é, algo sobrevém dessa imanência como distância daquilo que se abre no viver do vivente e esse algo não é propriamente a linguagem da presença, do índice, do querer-dizer da significação intencional. Diante do vivente que vem, da figura do outro, insubstituivelmente, radicalmente singular, algo nele me olha nu, para além de qualquer conceito, me olha de todos os meus poros, para responder a um modo de existir que é o da mortalidade. Nisso está posto o remetimento mais originário, aquele que é, então, pura responsabilidade do vivente.

Ora, deste tato, é preciso articular certa ideia de multiplicidade em que esse viver se configuraria como diferença. O sentido não nasce, na dimensão política do poético, numa indicação que restabeleceria a mera representatividade da presença, o tornar-se presente da presença. Antes, essa multiplicidade precisa se articular a certo *contato*. Entre a distância e sua proximidade, a autoafecção do tato rearticula uma dimensão aporética dos poros, já que torna todo tato anunciador de uma presença irrepresentável. Trata-se de um limite entre o que se desenvolve economicamente como visibilidade dos dispositivos que regem certa poética, com a atribuição

de elementos verificáveis, figuras fundacionais da conceitualidade, e algo que se desdobra para além do háptico, na parte hiante dessas disposições dadas à poética e à textualidade. Assim como a boca, esse espaço de incomensurabilidade hiante, ou como diria Derrida também, “a embocadura da boca, o espaçamento originário duma boca, que se abre entre os lábios e aos seios do outro” (Derrida, 2000, p. 41), aquilo que se abre, tocando-se, é também a natureza diferencial e diferida dos poros que podem fazer convergir aqui o lugar da distância em que o eu pode fazer ressoar sua auto-afecção, ali onde ele se toca. Dito de outro modo, se há uma textualidade possível, ela se conforma a uma dimensão finita do poético no político, em sua proximidade auto-afetada, mas na medida em que essa textualidade toca algo de impossível, nesse abrir-se da boca, nesse abrir-se dos poros em sua dimensão sempre já bloqueada por suas extremidades, algo infinito constitui uma política que somente pode se haver com seus dispositivos a partir de uma poética, ou seja, por aquele modo do fazer que permanece fazendo-se, que deixa como resto seu apagamento de obra por um perfazimento infinito. O que se supõe finito, imediatamente finito constitui-se pelo aspecto transcendente e, logo, infinito daquilo que é sempre incapturável da diferença.

Um poro pode significar uma condição precisa e que pesa ao pensamento. Como dessas disposições em que um corpo se coloca, a diferença dos poros não pertence a um saber, a um modo de entendimento que se limite a sua transcendentalidade. Antes, trata-se de como um dispositivo, sua economia presente, transporta-se a uma extremidade bordejante de diferença, de restrição do corpo para além de qualquer modo de operação conhecível da lei interna, da presença. O que gostaria de salientar aqui é mais notadamente, no âmbito do campo da escrita, que uma poética não vai sem um rastro do político, ou seja, sem aquilo que insiste em se apagar a cada vez numa poética, numa previsibilidade anunciadora do dito poético. Algo nos poros da diferença constitui o conceito de político a partir do que segue se apagando como enunciado, segue descartando-se também, no sentido de colocar à distância toda fundamentalidade da vida política para se constituir num texto po-

ético, numa linguagem que dissimula prescindir de um movimento mais originário de diferença: aquele dos reenvios heterogêneos, das remissões e dos remetimentos que o enunciado pode anunciar como forma de apagamento insistente das marcas da presença.

Por volta de 1884, Emily Dickinson escreveu:

Not knowing when the Dawn will come,
I open every Door,
Or has it Feathers, like a Bird,
Or Billows, like a Shore –⁹ (Dickinson, 2021, p. 508)

Diante de um texto, o que é possível saber, dar-se a conhecer? O poema parece propor uma temporalidade que se excede pelo desconhecido, pelo inaudito daquilo que virá, desse porvir incalculável da Aurora, essa “*good glad light*”, como dirá Pound. Se é certa sua vinda, a cada dia, o que ela traz ao saber da poeta permanece no ato oblíquo que escolhe o *eu*. Ele abre toda porta apenas como consequência desse não saber da duração da vinda da aurora. O dia nasce e ainda assim a resposta é de que: *quando* ela virá, terei abertas todas as portas. Dito de outro modo, há sem dúvida uma intersubjetividade colocada em questão pela quadra. Não vai sem menos que o poema de Emily Dickinson pertença, ao menos de modo remodelado e artificial, ao gênero da *alba*. Mesmo que Georg Schläger em seu rigoroso estudo sobre a *Tagenlied* afirme que as classificações de *alba* devam “ser restritas aos poemas do gênero cavalheiresco-convencional, com exclusão de todos os outros; esse gênero deve ser considerado como algo que faz parte integrante das literaturas individuais” (Schläger, 1895, p. 24-25) Nessa ideia,

9 A tradução propõe como solução em português:

Sem saber quando vem a Aurora,
Abro todas as Portas,
Ou terá Penas, como as Aves,
Ou, como a Praia, Ondas –

de que uma subjetividade particular se some à produção convencional da ideia cortesã, é importante ressaltar que, como ainda alerta Schläger, “uma característica inerente à *alba* [é] o fato de que a realização dos desejos dos amantes está associada ao perigo [*daß den Liebenden die Erfüllung ihrer Wünsche mit gefahr verbunden ist*]” (Schläger, 1895, p. 37). De que perigo se trata nos versos de Dickinson? A quem as questões finais são dirigidas? Arriscaria dizer que a própria Aurora realiza-se como figura plástica da separação do amanhecer. Separam-se não apenas os amantes, mas a noite e o dia, o agenciamento da luz, o destino do tempo. Assim, não respondendo apenas ao caráter convencional da despedida de amantes como o tema central da canção de amanhecer, seu poema proporciona uma plasticidade incondicionada: um surgir do dia em penas e ondas; a vinda analógica do pássaro e da praia, dessa margem indelimitada, sempre rasurada.

De que apagamento compõe-se, então, a extensão dessa feitura poemática? Schläger alerta que “uma alba artificialmente destilada do tipo concreto de poesia é e continua sendo apenas uma abstração, nada real” (Schläger, 1895, p. 78). Faz-se cumprir a convenção, dela surge todo ideal, toda figura ideativa da plasticidade. Nessa tese, o “tipo concreto de poesia” nada mais é do que a participação da tradição da lírica occitânica. Contudo, gostaria de insistir num outro sentido dessa economia. A poética convencional, pura abstração de previsibilidade dos artifícios de composição poemática, não seria justamente o modo de destilação artificial da concretude desse gênero de poesia? Diante de nossos olhos temos uma abertura à alba, executada no interior mesmo do poema, como modo de proceder mais concreto que a convencionalidade do que poderia ser representado pela entrega dos amantes, pelo canto dos pássaros, pelo guardião que se posiciona na espera da chegada do sol. Emily Dickinson propõe que dessa separação entre temporalidades surja um perigo: o de não conhecer o *quando*, mas o já ter aberto todos os poros da diferença. Abrindo o vivente ao vivente, o que se separa do amanhecer é justamente sua dimensão agônica, sua impossibilidade de delimitação visível das bordas. Essa é uma Aurora que é *como* um Pássaro e *como* uma Praia. Com isso,

o poema parece dizer que essa *alba* não é senão o porvir de uma metáfora, sua articulação incalculável à representação. A Aurora de Dickinson não obedece, então, à plasticidade convencional que responde aos amantes que se separam ao amanhecer, mas a uma plasticidade outra em que uma disjunção nos desloca até da unidade formalizada da norma à alteridade radicalmente exterior dessa imagem impossível.

Ao se separar do amanhecer, Dickinson separa também o amanhecer. Trata-se de uma conversão daquilo que aparece naquilo que não cessa de se apagar, como poderíamos lembrar da própria ideia da *différance*, aqui aberta ao viver do vivente e àquele que diz *eu* de sua boca, de seu poro. O segundo verso do poema é duma simplicidade que não deve, no entanto, enganar. Duas marcas nele são responsáveis por essa resposta crepuscular das formas poéticas. *De um lado*, ele é fruto de um estranho hipérbato. Se a primeira ação do *eu* do poema é a de abrir a totalidade das Portas — e de que porta ideativa se trataria aqui nessa abertura? —, o poema parece dizer algo como *eu abro todas as Portas somente porque não se pode saber quando a Aurora virá*. Desde que ela não venha por agora, desde que ela se mantenha diferida por alguma duração que é ela mesma incalculável, o eu pode trazer ao presente a abertura da porta. Note-se que esse presente é, então, não a presença do presente, mas uma espectralidade desse não saber, dessa auro-ra que não poderá vir senão noutro tempo. O poema deixa, assim, um traço de seu rastro. Ele deixa em relevo não a assinatura da porta aberta, mas o retraimento dessa presença num questionamento do que é visível. Esta *alba* torna invisível toda visibilidade, já que propõe manter crepuscular toda forma definida pela luz da auro-ra e pela separação dos amantes. Essa *alba* impossibilita qualquer afirmação de visibilidade que não se desempenhe desde breves relevos metonímicos para uma rearticulação completa do pensamento. A cadeia metonímica das penas e das ondas, do pássaro e da praia são a resposta duma an-economia dada ao apagamento incessante da diferença, dada à metaforicidade da Aurora que se componha desde esses pássaro e praia. *Do outro lado*, o poema reforça sua dimensão poemática pela métrica rígida, mas sobretudo

por essa rima oblíqua que faz aproximar não apenas as cadeias metonímicas à metáfora central do poema, mas também a vinda à porta e à praia: *come – door – shore*. Marcas visíveis de uma forma, esses traços codificados marcam uma determinação dada ao que é a poética do texto como previsibilidade e força dinâmica de sua potencialidade. Todavia, é necessário ver que seus deslocamentos condensam não apenas a concretude da realização visivo-musical do poema de alba, mas também sua separação desalienada à historicidade da literatura.

Todo ato poético corre o risco de corromper a assinatura da literatura. Ele é, como marca de sua operação política, uma aprovação desconfiada do sistema absoluto da história dos textos. O questionamento final do poema acerca do que é *portante*, do que é *atributo* dessa Aurora, coloca em tensão o que ela *possui*: penas e ondas. Duas espacialidades que dissolvem o aspecto terrestre da luz solar que toca todo chão, abrindo o dia: as penas e as ondas vagueiam no voo e no nado, na ascensão voante e no mergulho. Da aurora surge a figuratividade do abismo que deve se reunir a esse emudecimento inconsolável do rastro, a essa elisão do tempo que é sempre um mais além. Tempo corrompido pelo diferimento, o poro que propõe esse poema não é nada mais que a possibilidade de toda assinatura: arriscar-se a riscá-la, e riscá-la mesmo de uma declaração amorosa. O poema, assim como a Aurora, é tanto uma chance quanto uma ameaça, tanto o dizível quanto o que não cabe ali onde o pensamento teria uma garantia do idêntico de se significar. Nesse sentido, poderia dizer que o pensamento se expõe a ele mesmo. Não para que ele encontre seu ser mais próprio ou a propriedade do que seria o pensamento, mas nesse abrir-se que o próprio corpo oferece. O que significaria um pensamento que se expõe a si mesmo, nele mesmo? Reduplicação dos idênticos? A diferenciação não pode basear-se numa noção de interioridade que desconsidere seu vínculo exterior, ou seja, sua incondicionalidade diante do ideal de propriedade interior ao conceito. Desse modo, não um voltar-se a si do outro, mas um devir outro radicalmente em sua apreensão de atributos e categorias. Sendo assim, nenhuma poética poderia se considerar como autodiferenciada. Antes, ela se agrega a atri-

buições histórico-transcendentais, de sua economia estruturada, e converge a um fluxo restritivo de dispêndio sem adequação a uma norma calculável de sua obra.

O limite negativo da identidade representativa se constitui por um ser determinado, por um ser negador e pela afirmação pela negação. Disso, uma dialética que sustenta a diferença pela negatividade e pela realização efetiva do interno. No pensamento do negativo, algo que se deixa notar como tal é desde já tomado por uma necessidade que, no entanto, faz desse trabalho do negativo não um apresentar-se em si, um aparecer no trabalho do sentido, mas como modo de elaboração de uma perda que pareça mais pura do que sua afirmação. O que o próprio possui está em relação a essa perda e à sua suplantação (*Aufhebung*) numa concepção que é, desde o mais claro até o mais obscuro dos conceitos teóricos e das práticas estéticas, como que a manifestação manipulada da presença por um passado presente. Retém-se, na afirmação representativa da identidade a si, um espaço que é pura retenção em si do negativo, isto é, afirmar uma representação é estabelecer que esse idêntico a si se torna o que é, em sua propriedade, perdendo-se e determinando-se pela negação e nessa determinabilidade negativa. Assim, essa afirmação denegativa torna-se indiferente a si e à exterioridade, ou seja, articula-se como autodeterminação pela negatividade do que a constitui. Ora, esse é precisamente o fluxo imediato de identidades não agenciadas que tomam por necessidade não a diferença (e, por conseguinte, sua abertura), mas a identificação negativada do fechamento, da clausura no instante presente. A realização da essência numa forma dada por esse percurso dialetizado da determinação negativa é, na verdade, não uma realização absoluta do caráter absoluto, mas a realização dos seus desejos (*die Erfüllung ihrer Wünsche*, como dizia Schläger sobre a *alba*) postos em perigo de apagamento, de desespacialização e impedimento teleológico. Desse modo, vale a questão de se a natureza intrínseca da coisa — assim a ideia de uma propriedade reflexiva de alcance suplantado — articula-se num movimento que seja autotélico e autodeterminado por sua economia negativa. Nesse limite, algo como um traço retorna sobre si, algo como a presença insistente que evi-

ta a diferença, bloqueando seus poros, parece se repetir e retomar a espacialidade daquilo que se quer alcançar com a mesmidade do negativo. No entanto, toda pergunta sobre a origem implica no distanciamento e no descarte da diferença, no lugar em que essa força afasta a cena da representação — a necessidade de se ver ficcionalizado pelo drama trágico do mundo, da eticidade e da família — para que a diferença possa ser pensada em si, fora das exigências desse palco autorrealizado. Não voltar a si mesmo é tarefa, e Derrida o explicitou inúmeras vezes, do rastro, da *différance* que interroga aquilo que “sempre nos constrangeu, que nos constrange sempre — nós os habitantes duma língua e dum sistema de pensamento — a formar o sentido do ser em geral como presença ou ausência, nas categorias do ente ou da entidade (*ousia*)” (Derrida, 1972, p. 10). O que faz o poético na poética do poema é precisamente diferir, recorrendo a essa interrogação dos constrangimentos, das restrições absolutas duma economia geral em que temporizar seja “a mediação temporal e temporizadora dum desvio suspendendo a realização ou o cumprimento do ‘desejo’ ou da ‘vontade’, efetuando-o também sobre um modo que o anula ou modera o efeito” (Derrida, 1972, p. 8). O poético da poética trata do diferimento desses efeitos de realização, dessas disposições dispositivas de um aparato que lida com certa totalidade assombrosa.

No *Íon*, Platão apresenta uma linha que muito pode auxiliar aqui: “ποιητική γάρ πού ἐστὶν τὸ ὅλον” (532c). Na tradução de Cláudio Oliveira, vem proposta “uma técnica poética leva em consideração o todo” (Platão, 2011, p. 33), em que ele puxa uma nota de fim com o comentário e outra tentativa de tradução: “passagem de difícil tradução, em função da sintaxe surpreendente no original: *poietikè gár pou estin tò hólon*. Literalmente, ‘pois uma poética, eu suponho, é em relação ao todo’” (Platão, 2011, p. 62). Eu proporia algo como “numa poética, por onde esteja, vale o todo”. A espacialidade do que configura uma poética, parece dizer Sócrates, é aquela que lida como uma arte técnica diante do todo, dum saber todo que, no entanto, nunca se constitui exatamente num bem dizer ou num dizer o bom. Por mais que se delimite que os poetas digam

a verdade (ou a mentira, a depender do filósofo) e que essa verdade é sempre o bom e o moralmente disposto, a produção da poesia é antes algo que confronta essa totalidade que faz a própria técnica poética. Dito de outro modo, a poética é uma condição que relaciona sua totalidade, a realização total das formas poéticas, à poesia que, ela, não se articula por um modo de representação da boa nova da verdade. Antes, como ainda diz Sócrates, “coisa leve é o poeta, alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado [ἐνθεός] e ficado fora de seu juízo [ἔκφρων] e o senso [νοῦς] não esteja mais nele” (Platão, 2011, p. 39). O poeta deve tornar-se algo que ele não é, algo diverso do que ele é, e para isso Platão propõe γίγνομαι. Sem essa transmutação diferencial e diferida, “é impossível ao homem fazer poemas” [ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἄνθρωπος ἐστίν] (534b), isto é, o poema, assim como o poeta, deve ter como preceito lidar com esse devir diferente e confrontar-se com o impossível. O poema e o poeta são, desse modo, as contrapartes diferidas e diferentes do poético e do político diante da tecnicidade do bem dizer. Dessa leveza alada do poeta, algo como o devir do poético se faz pelo sem juízo e sem senso, por essas negatividades ativas que são enviadas desde o discurso da filosofia, na voz da presença de Sócrates. Trata-se de um outro juízo que passa, que se reenvia noutro modo de olhar, noutro senso.

Horácio se ocupa ao menos por três momentos em sua *Arte poética* da diferença entre o bom e o mau poeta, atravessando a proposição de uma construção medida a meio-termo, sem exageros ou ambiguidades vãs e confusões que necessitam de risco, rasura e redesenho. No entanto, o final da epístola faz menção não apenas ao que diz ser um mau poeta, mas à loucura, à necessidade de deixar morrer quem não quer ser salvo e o desprazer de ouvir recitativos mal construídos. Toda essa poética compõe-se evidentemente a partir de um preceito contrastivo entre talento e arte, produzido pelo saber como escrita correta — “Só o saber é fonte e princípio da escrita correta [*scribendi recte*]” (Horácio, 2020, p. 61). Esse saber que diverge da alba de Dickinson é, portanto, aquele que fará Horácio afirmar:

[...] assim angaria nome e valor de poeta,
se a cabeça insanável por três Antíciras guar-
da
longe de Lícino, o cabelereiro. Ah, pobre
de mim, que
só nos tempos primaveris me purgo da bile!
Sei que ninguém faria melhores poemas;
mas nada
vale tanto. Por isso em mó de faca me faço
para afiar o ferro, mesmo sem força de corte.
Dom e dever, se nada escrevo, vou ensiná-los:
donde vêm o recurso, o que nutre e forma
um poeta,
como convém, desconvém, a que leva a vir-
tude e o erro. (Horácio, 2020, p. 61, vv. 299-
308)

Aqui a loucura melancólica ata poesia e loucura como marca não de sua propriedade mais espetacular, mas como um modo em que o fazer poético ganha sua condição de possibilidade: da queixa do breve período em que pode purgar sua bile, sua tristeza, repartida em uma das quatro estações, ao modo de dizer sobre o que se faz ao fazer melhores poemas [*faceret meliora poemata*], como quem sabe da fonte o princípio desse fazedor. Fazer para Horácio se constrói no ensino da faca afiada não apenas para um melhor corte, para a melhor força, mas como um modo de fazer o fio permanecer como resto daquilo que foi cortado. Se é possível tratar a loucura com a antícira, o melhor seria tomar cuidado com o corte de cabelo dos insanos. A arte supera o engenho, mas isso que é formado aqui parece querer dizer que a todo corte algo do insano pode permanecer, como nos versos finais do poema em que a prescrição é a de “quem é sensato receia e evita tocar o poeta / louco” (Horácio, 2020, p. 71, vv. 455-456). Escrita correta, é certo; no entanto, ele ainda é capaz de *sublimis uersus*, arrotados “em sua errância” (v. 457). Esse mesmo ser atento ao canto dos melros pode

cair num fosso, o mesmo fosso louco das interpretações oníricas de José, filho de Jacob, que é colocado ali pelos irmãos, o mesmo fosso gigantesco do Etna em que Empédocles se lança e que Horácio conclama “que possam morrer os poetas; / ao salvar quem recusa, você parece assassino” (vv. 466-467). Pode haver nessa argumentação horaciana toda sorte de destino dado ao mau poeta para que ele se dê por morto. Contudo, terminar o poema desse modo parece querer apontar para uma ironia que define o fazer poético sempre em contraste com o delírio fanático, o desejo de morte autoinfligida e a insistência na aporrinhão do público de quem se deve surpreender ferozmente feito urso ou “sanguessuga [que] só larga a pele se farto de sangue” (v. 476). Essas imagens da diferença abrem os poros da poética diante de suas sedimentações afirmativas. É do melancólico, do delirante e do suicida que aparece a imagem do poeta e é dessa atribuição que podemos tratar da destinação política do humano como aquele que adoece na linguagem, como aquele que se legisla internamente pela lei do índice, pelo sentido manifesto da presença que indica sua própria evidência em pertencer a uma comunidade subjetiva em que o justo está posto pelo injusto. O poeta, assim como o suicida, o delirante e o melancólico, partilham o campo do sensível, a imanência, a finitude, ao mesmo tempo em que são destinados a uma politicidade que os separa em diferenças a cada vez mais dinâmicas e heterogêneas. O poeta é, assim, o fazedor não apenas de versos, mas disso que é excesso na fartura do sanguessuga, na selvageria do urso, na transmutação daquilo que se apaga pela rasura. Articular uma linguagem pode apontar não para a sua comunicabilidade imediata, mas antes de tudo ao que há de nocivo nessas assimilações, nas aproximações dos contrários e na partilha do comum, tudo o que parece querer dizer daquele deslocamento temporal desconhecido da chegada da Aurora, como Penas, como Ondas.

De modo mais evidente, a abertura da diferença estabelece uma poética e uma política da textualidade ali onde seus desdobramentos recebem um modo de reversão que descambem no litígio, na separação e na interrupção do campo do comum. É nessa obstrução e descontinuidade que, como escreveu Deleuze, “a represen-

tação pode tornar-se infinita, mas *não adquire o poder de afirmar a divergência e o descentramento*; tem necessidade de um mundo convergente, monocentrado: um mundo em que se está embriagado apenas na aparência, em que a razão se faz de bêbada e canta uma ária dionisíaca” (Deleuze, 2006, p. 367). O louco de Horácio, seu mau poeta arranjado nas más imagens sem fio e sem corte, parece sobrepor-se à essa necessidade negatizada de uma representatividade dada ao sentido, como forma da idealidade que antecede todo jogo incessante de diferenças. Assim, para além dessa racionalidade pura que projeta os limites do entendimento nos limites de sua identificação, o poético-político compõe uma exposição — contrária, portanto, à disposição — da experiência como aquilo que não dependa dessa encarnação modelar que recebe o nome de representação ou, noutro contexto, significação. Se há uma marca que redispõe o poético e o político em tensão, tanto entre si quanto com os elementos fundacionais do sentido da presença, essa tem por operação aquela que podemos nomear por escrita. É a escrita que afasta e desvia, abrindo-se, a significação, tomando o aspecto contingencial da violência política, da circularidade comunitária de seus significantes, e os redistribui num feixe de interrupções da negatividade que faz ressoar não o jogo das representações, esses modos da idealidade no conjunto social, mas aquilo que poreja, ou seja, toca a extremidade do corpo, como marca de um incessante espalhamento exclusivo das reservas formais desses significantes. Como alerta Derrida, sobre a semiologia hegeliana:

A negatividade idealizante e suplementar que trabalha no signo sempre já começou a inquietar a matéria sensível em geral. Mas, esta sendo diferenciada, ela se hierarquiza em seus tipos e em suas regiões seguindo sua potência de idealidade. Segue-se, entre outras consequências, que o conceito de idealidade física pode ser considerado como uma espécie de antecipação teleológica ou, inversamente, reconhecer no conceito e no

valor da idealidade em geral uma “metáfora”. Tal deslocamento — que resumiria toda a trajetória da metafísica — também repetiria a “história” de uma certa organização de funções que a filosofia chamou de “sentido”. (Derrida, 1972, p. 105)

A generalidade da matéria sensível é lida, nessa semiologia, como ideal negativo ao trabalho do espírito. Toda matéria, retirada de sua contingência, é, assim, considerada parte de um paradigma, de uma estrutura modelar da participação geral que procura, por categorias, hierarquizar pelo negativo sua própria idealidade. Nada mais que o trabalho teórico que se valha de uma fixidez de conceitos e não se permita criar outras impossibilidades à elaboração e à exploração de sua própria ficcionalidade. O ponto que Derrida ressaltava aqui é justamente aquele da constituição que faz aparecer o elemento teleológico como valor de ideal por meio não de sua “naturalidade”, mas por aquilo que é chamado de “metáfora”. Um deslocamento, ele anota, que organiza a história do sentido, como marca neutralizada do geral, do movimento que desconsidera suas interrupções diferidas e diferentes. A manifestação do natural aqui não é um produto natural, antes um lançar luz reflexiva sobre o que se vê, como se vê e sua abertura não é outra senão a relação a si de qualquer conceito, construído por um aparato negativo. Essa articulação idealizante do sentido é um modo de manter *sob a vista* o consumo de sua própria significação. Expressão da interioridade, o visível dá ao signo sua redutibilidade metafórica. Ora, como propus na leitura do texto de Emily Dickinson, não se pode ver nenhuma metáfora propriamente. Não existe o próprio da metáfora que, por sua dupla implicação de referente, abre a via ao desvio da diferença. Essa abertura não é a da idealidade, mas do luto que porta toda escrita: o objeto que se remete infinitamente à sua agonia fundacional.

Há essa coisa, esse objeto antes mesmo de se apresentar como objeto, que se chama poética? O que do comum entra em disputa

e desloca interminavelmente a coisa a um objeto que sabemos político? Um dos fragmentos de Safo parece apontar para dentro desse poro diferencial:

ψαύην δ' οὐ δοκίμωμ' ὀράνω †δυσπαχέα†
(Safo, 2017, p. 160)

Que Guilherme Gontijo Flores traduz por:

não pretendo tocar †com as mãos† o céu
(Safo, 2017, p. 161)

Anne Carson traduz por:

*I would not think to touch the sky with
two arms* (Carson, 2002, p. 109)

Stanley Lombardo propõe:

*I do not expect my fingers
to graze the sky* (Safo, 2002, p. 4)

E Giuliana Ragusa:

... não espero tocar o céu (com meus dois
braços?)... (Safo, 2011, p. 130)

Esse verso apresenta uma impossibilidade que é percebida e adiada por esses quatro tradutores. Em todas as soluções, talvez por uma disposição ao que soaria mais natural na língua de chegada, a escolha foi de trazer para frente a adequação do verbo δοκίμωμι. Essa opção não vai sem risco para o que significa o eu nesse fragmento. De qual *eu* se fala? Ora, o verbo, em geral, significa “achar adequado fazer”, mas muitos tradutores preferem imaginar algo como δοκεῖ μοι, ou seja, “pretender, parecer-me, esperar”. Ao trazer o sintagma para a primeira posição da frase, um sujeito

reflexionante aparece em todas as soluções. Ele vem antes e o que o antecede é uma negatividade. O que o sujeito não pretende fazer, não pensa em fazer, não pensaria em... é precisamente uma interpretação paradigmática que prefere a significação duma fixidez do sujeito lírico ao que de fato acontece nessa desapropriação aporística do poema. Precede-se o pensamento à ação, faz-se antecipar a matéria pensada diante da construção estranhada do presente interrompido por sua contingência. É evidente essa concepção paradigmática no comentário de Giuliana Ragusa a sua tradução: “Nele [no fragmento 52], o ‘eu’ afirma-se consciente dos limites próprios da mortalidade, que tem no alcance dos céus e no voo uma das imagens mais fortes e recorrentes na tradição mítico-poética grega” (Safo, 2011, p. 130). Perceba-se que a inquietação aqui é dupla: dizer da consciência do eu e consolidar uma imagem poética como tradicional e convencional. De um lado, qual a consciência se pode afirmar existir dum verbo como δοκίμωμι, usado sempre, e mesmo em Safo¹⁰, como marca do que é a expectativa, mas variável em posição de frase, para introduzir uma sentença indireta. Essa adequação negativa — nos dois fragmentos de Safo, o verbo vem negatizado — conota certa dimensão de cesura, de perda do que o eu pode esperar, do que pode parecer a ele, do que seria correto imaginar. O eu aqui não é consciente ou hábil, antes ele se aproxima da experiência do delírio horaciano, da boa má poesia. De outro, o dispositivo convencional que se articula pela imagem, pela metáfora, pelo tropo em última palavra, não fala da singularidade do poema, de sua dimensão apropriativa daquilo que nele é da esfera do acontecimento. Nesse sentido, Safo não seria senão uma repetidora duma tradição.

Noutra chave, Joaquim Brasil Fontes propôs, não sem alterar drasticamente os significantes do fragmento, a solução:

10 Como no fragmento 56, que diz:

οὐδ' ἴαν δοκίμωμι προσίδοισαν φάος ἄλιῳ
ἔσσεσθαι σοφίαν πάρθενον εἰς οὐδένα πω χρόνον
τεαύταν

[sou pequena
para alcançar o céu com as mãos] (Fontes,
2003, p. 457)

Aqui, a adequação ganha um atributo que condensa em pequenez o pensamento diante da infinitude do céu. Ela não é adequada para pensar o céu, para alcançá-lo, por ser demasiadamente pequena diante da sublimidade que compõe a grandeza matemática do céu. Contudo, a mesma questão sintática comparece, ou seja, a antecipação do sujeito para essa posição tida por mais “natural” na economia da subjetividade da teoria da lírica. Trata-se de uma economia de trocas ontológicas, para ser mais preciso, em que se pode matar a aporia por uma solução de expediente inteiramente compreensível, como se não se tratasse de um fragmento. Desse modo, proponho que se traduza, na mesma cadeia, por:

Tocar não espero o céu †com ambibraços†.

Essa interrupção da expectativa é a figura maior do poema. A imagem do limite impossível do céu e dos braços é consequência dessa disposição imperfeita acerca daquilo que seria o mais adequado ao sujeito. Dito de outro modo, a poeta primeiro ensaia tocar para depois pensar que é inadequada, talvez por, contiguidade, não possuir asas. O impossível acontece nesse jogo sutil que interrompe o palco das representações do sujeito reflexivo da negatividade. Ora, o verbo ψάω exige que seu complemento seja um genitivo. É de sua propriedade, portanto, aquilo que ele tocará. No fragmento, essa disposição é interrompida por um verbo e seguida pelo genitivo singular ὀράνω, declinado de ὄρανος. O que se toca, o que seria possível tocar, deve permanecer muito perto, tão perto a ponto de pertencer ao sujeito tocante. No fragmento, e essa é uma lógica da língua grega, o infinitivo no presente e voz ativa precisa do genitivo, mas que deve ser compreendido como acusativo. Seu aspecto surge como objeto relacional, o que potencialmente fez os tradutores seguirem a regra da atração, mas que Safo dismantela com uma cesura que não é apenas convencional (do verso glicônico estendi-

do por dois dáctilos), antes ela conota a distância sublime do céu e do que significa tocar. E nesse sentido surge um dos problemas centrais aqui a leitura incerta de *δυσπαχέα*, que pode vir como um adjetivo improvável, mas que é lido sempre como dativo de instrumento. Com o que se poderia tocar o céu? Com os dois braços, com os dois braços juntos, com os dedos que o roçam, como propõe Lombardo. Está aí a dificuldade: os braços não são suficientemente grandes, eles devem ser ao mesmo tempo, e fusionais, não à toa a aglutinação de *δύσι* e *πάχεσιν* numa amálgama aporética. O eu tem dois braços que apenas serviriam de instrumentos se estivessem fundidos ao céu, à desistência do que é esse limite do próprio eu diante da imagem impossível. Anne Carson propõe que “[o] eu se forma no limite do desejo, e uma ciência do eu surge do esforço de deixar esse eu para trás. É possível, no entanto, mais do que uma resposta a essa intensa consciência do eu que decorre do alcance do desejo” (Carson, 2022, p. 67). Tudo o que o eu pode tocar, talvez ele diria à maneira de Bartleby, *I would prefer not to*, depende desse alcance intensivo de sua aporia, de seu esforço em imaginar o impossível numa apropriação do acontecimento. O que se toca aqui é justamente o poro da diferença e é ela que impulsiona e impõe uma divisão entre o que pertence à lei do comum e o em si dum fazer apropriador. É por esse poro também que algo produz impasse, distensão, cesura, política.

A porosidade da diferença é um modo de tomar esse corte sempre articulado pela história das propriedades em uma distribuição que não é nunca aquela do tomar-se por natural uma inscrição. Eis o caráter político de sua operação. Aquilo que parece natural, como a pele exposta ao sol, é sempre já cortado, conduzindo-se justamente no aspecto aderente dessas propriedades. O corte não deixa margem à aderência para fazer-se dizer natural, como uma espécie de língua natural e não violenta. Ao mesmo tempo, o corte é pura aderência contra a pureza dessa naturalidade, é a marca da alteridade como marca da violência que impõe tanto a história metafísica quanto a dimensão da ética que adere à moralidade ocidentalizada pelo humanismo colonial. A essa porosidade, que só teria valor diante de sua *aporosidade*, de sua necessária

demanda por uma decisão responsável, por uma decisão que enfrente o campo incondicional, gostaria de aproximar justamente a operação da *différance*, como essa dimensão arqui-originária, já que no interior do silêncio de si há sempre já alguma coisa como uma distância, um descarte, um rastro que não é sequer ainda a linguagem. Eis a margem poética da política, eis sua separação lutuosa da escrita. É preciso, assim, como propôs Jean-Luc Nancy, “abrir a aporia do interior. Isto é, da aporia passar à *aperidade*. Sim, essa palavra nada tem a ver com a aporia, mas ‘aperidade’ no sentido do que, como abertura, pode ser aberto sem visar a saída, o desenlace” (Nancy, 2014, p. 20).

Em certo sentido, a disposição aqui ao que surge como aperi-
ridade da aporia seria um retorno sem retorno, um *nóstos* em que Odisseu sabe que permanecer no retorno é impossível, mas que algo desse ato institui a violência originária do rastro e, em seu apagamento, algo permanece como remetimento sempre projetivo, como dispersão irreversível. Talvez, não sem perda, seria preciso lembrar o que a épica esquece, o que seria possível como memória do esquecimento. E, desse modo, numa multiplicidade de operações de subjetivação da memória, algo desse esquecer rememorativo, recordativo, pode ser dito pela poesia, por sua política¹¹, como propõe Louise Glück:

There was an apple tree in the yard —
this would have been
forty years ago — behind,
only meadows. Drifts
of crocus in the damp grass.
I stood at that window:
late April. Spring
flowers in the neighbor’s yard.
How many times, really, did the tree

11 Tratei dessa dimensão em “Política da poesia”. In: PUCHEU, Alberto; MAGALHÃES, Danielle. (Org.). *Falemos de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2023, p. 31-44.

flower on my birthday,
the exact day, not
before, not after? Substitution
of the immutable
for the shifting, the evolving.
Substitution of the image
for relentless earth. What
do I know of this place,
the role of the tree for decades
taken by a bonsai, voices
rising from the tennis courts —
Fields. Smell of the tall grass, new cut.
As one expects of a lyric poet.
We look at the world once, in childhood.
The rest is memory. (Gluck, 2012, p. 342)

Essa memória não deve ser confundida como um tracejado cognitivo. Antes, como bloco sensório construído por uma dada sintaxe, a porosidade da diferença se estende e se dispersa por desvios necessários da disjunção entre palco de representações, desejos negativos projetados na fantasia do conceito de literatura e a dimensão extremada da singularidade sem fábulas substitutivas. A macieira no quintal está existindo infinitamente no verso, nunca na memória da neurose de um sujeito que, em sua máxima consciência, diria *não espero, não penso ser possível*. É preciso abrir-se à aporia, lançá-la a um outro que se destaca dessa paisagem impossível. Abrir-se à aporia retém algo desse movimento retornante. Não que haja verdadeiro retorno, numa ideia de círculo infinitamente reflexivo ao mesmo ponto inicial. Não se trata de retornar como quem volta atrás, mas como propõe Louise Glück, uma substituição do imutável ao alternável, ao deslocamento inconstante; uma substituição da imagem pela terra implacável, inexorável, constante. Entre o *shifting* e o *relentless*, o objeto do poético se separa de sua previsibilidade invariável por uma diversidade expropriante. Como

se espera algo de uma poeta lírica, o novo corte deve fazer cheirar a grama alta, deve fazer reverberar as vozes que se elevam entre as décadas. A poeta lírica é aquela capaz de deslocar, trocando, na ambivalência do *shifter*, que dispõe uma relação de dependência do sujeito à enunciação, ou seja, sua rearticulação como responsabilidade. Lacan propõe o paradoxo que marca esses eus: “o *eu* que enuncia, o *eu* da enunciação, não é o mesmo que o *eu* do enunciado, isto é, o *shifter* que, no enunciado, o designa” (Lacan, 1973, p. 156). Nada passa aqui sem uma indecisão que força a aporia se dispor diante do perigo mutável da sintaxe de sua enunciação. O último verso parece ser uma releitura da linha de Hamlet: “o resto é silêncio”. A troca significativa de silêncio por memória parece convergir essas estações primaveris — o único momento da cura da melancolia de Horácio — que substituem, imagem por imagem, palavra por palavra, o tempo, seu limite paradoxal e sua perturbação adversa. Vêm aos montes os movimentos do açafrão sobre a grama úmida. Esse sopro faz cair sobre a imagem justamente o que não pode ser captado, senão por um diferimento, daquilo que é dito. No poema, o sulcamento desse movimento é a cesura e o enjambement (*Drifts / of crocus in the damp grass*) que termina o verso e deixa um resto a ser preenchido pelo que é perigoso nessa construção. O que está em jogo então é o perigo de que a sintaxe, em sua estrutura de retardamento, possa fazer acontecer justamente o impossível. Trata-se mesmo desse retardamento da diferença, ou como diz Derrida:

A estrutura retardamento (*Nachträglichkeit*) proíbe, de fato, de fazer da temporalização (temporização) uma simples complicação dialética do presente vivo como síntese originária e incessante, constantemente reconduzida a si, reunida sobre si, agregante, rastros retencionais e aberturas protencionais. Com a alteridade do “inconsciente”, não lidamos com horizontes de presentes modificados — passados ou por vir —, mas com um

“passado” que nunca foi presente e que nunca o será, cujo “por-vir” nunca será a produção ou reprodução sob a forma de presença. O conceito de rastro é, portanto, incomensurável com o de retenção, de devir-passado do que foi presente. Não se pode pensar o rastro — e, portanto, a diferença — a partir do presente, ou da presença do presente. (Derrida, 1972, p. 21-22)

Entre essa dupla vinculação de sentido e inconsciente, o rastro — esses poros da diferença — desloca-se e desvia, dispersando-se em forças retencionais e protencionais. Não há dúvida de que devemos lê-los e retornar a sua medida incalculável. Sendo assim, duas táticas podem responder a essa estrutura freudiana do a posteriori, desse golpe perceptivo dado ao passado e ao porvir sem a participação dum presente interpretativo que o feche. A primeira é sem dúvida a de reconhecer a dimensão econômica da forma e sua mobilidade histórico-genealógica que implica uma limitação do gesto crítico ou da forma de ler a vida e a poesia. A segunda, compreender que essas produções nunca se reproduzem no presente ou naquilo que há de incomensurável em sua própria retenção. Assim, o que escapa, no detalhe de uma construção, é justamente aquilo que ela solicita, aquilo que faz tremer a certeza cortante duma natureza inviolada pela reflexividade representativa. Resta perguntar de que objeto os poros da diferença se ocupam. A poesia, assim como sua política, é por certo um modo de se lançar que relaciona dissociações e conjunções; expandem aquilo que se abre não ao espírito absoluto da possibilidade, mas à separação e ao que se dissemina pela diferença. Não há assim um objeto que nos seja próprio, mas antes objetos apropriantes daquilo que chega como acontecimento. Assim, se há um campo do saber do texto que possa dar conta duma poética e política, esse não seria nem a alternativa identificatória das representações de propriedade — estruturas ou de paradigmas sociais estabelecidos pela dinâmica subjetiva — nem aquela que opere na negatividade de sua dimensão imanente

pelo viés de uma reativação do espírito humanista colonial. Se há um campo que possa dar conta de uma poética e de uma política do texto, esse campo é precisamente o do pensamento da diferença, que não se submeta à marca retraçada de uma territorialização idêntica a si, na busca da unicidade do sentido; antes um pensamento da diferença que sustente o que há de poético no político, em suas esferas categoriais (e, logo, transcendentais) e em sua prática como um modo de tomar o expediente diante da pobreza, dum *eros* incondicional a apresentar-se diante da boa-saída e do sem-saída que é um texto literário.

REFERÊNCIAS

CARSON, Anne. **If not, winter:** fragments of Sappho. New York: Vintage, 2002.

CARSON, Anne. **Eros: o doce-amargo.** Trad. Julia Raiz. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** 2ª ed. Trad. Luiz Orlandi; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DERRIDA, Jacques. **Marges – de la philosophie.** Paris: Minuit, 1972.

DERRIDA, Jacques. **La voix et le phénomène.** 4ª ed. Paris: PUF, 2009.

DERRIDA, Jacques. **Le toucher, Jean-Luc Nancy.** Paris: Galilée, 2000.

DICKINSON, Emily. **Poesia completa – Volume II:** Folhas soltas e perdidas. Ed. Bilíngue. Trad. Adalberto Müller. Brasília/Campinas: UnB/Unicamp, 2021.

EYBEN, Piero. “Política da poesia”. In: PUCHEU, Alberto; MAGALHÃES, Danielle. (Org.). **Falemos de poesia.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2023, p. 31-44.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, tecelão de mitos: a poesia de Safo de Lesbos.** 2ª ed. rev. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GLÜCK, Louise. **Poems 1962-2012**. New York: Farrar, Straus and Giroux / Ecco, 2012.

HORÁCIO. **Arte poética**. Ed. Bilíngue. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LACAN, Jacques. **Le Séminaire, livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse** (1964). Éd. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 1973.

NANCY, Jean-Luc. "Apertura dell'aporia". In: EYBEN, Piero (org.). **Pensamento intruso: Jean-Luc Nancy & Jacques Derrida**. Trad. Piero Eyben. Vinhedo: Horizonte, 2014.

PLATÃO. **Íon**. Ed. Bilíngue. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SAFO. **Complete poems and fragments**. Trad. Stanley Lombardo. Cambridge: Hackett, 2002.

SAFO. **Hino a Afrodite e outros poemas**. Trad. org. Giuliana Ragusa. São Paulo: Hedra, 2011.

SAFO. **Fragmentos completos**. Ed. Bilíngue. Trad. Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: 34, 2017.

SCHLÄGER, Georg. **Studien über das Tagelied. Ein Beitrag zur Litteraturgeschichte des Mittelalters**. Jena: Frommannsche, 1895.

REPRESENTAÇÃO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: ENCONTROS E PERSPECTIVAS

REPRESENTATION IN CONTEMPORARY LITERATURE: ENCOUNTERS AND PERSPECTIVES

Virginia Maria Vasconcelos Leal  








UnB | virginiamvleal@gmail.com

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



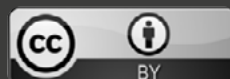
10.26512/cerrados.v34i69.59812

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/09/2025

Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

A linha de pesquisa Representação na Literatura Contemporânea, criada em 2004, é apresentada a partir das produções de seus grupos de pesquisa, com destaque aos projetos coletivos de docentes, às dissertações de mestrado e às teses de doutorado produzidas nos últimos vinte anos. O artigo discute seus principais aportes teóricos, em especial, o conceito de representação literária. Enfatiza-se a preocupação constante com maior diversidade de grupos sociais representados no campo literário. Fatos e eventos são destacados e entrelaçados com trajetória pessoal, a partir de diferentes perspectivas como aluna, pesquisadora e professora vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília.

Palavras-chave: Pós-Graduação em Literatura, representação, literatura contemporânea.

Abstract

The research line Representation in Contemporary Literature, created in 2004, is presented based on the productions of its research groups, with emphasis on collective projects by faculty members, master's dissertations, and doctoral theses produced over the last twenty years. The article discusses its main theoretical contributions, particularly the concept of literary representation. The constant concern for greater diversity of social groups represented in the literary field is emphasized. Facts and events are highlighted and intertwined with personal experiences, from different perspectives as a student, researcher, and professor affiliated with the Postgraduate Program in Literature at the University of Brasília.

Keywords: Postgraduate Program in Literature, representation, contemporary literature.

Ao comemorar os 50 anos da Pós-Graduação em Literatura na Universidade de Brasília, é preciso recordar uma das modificações fundamentais para sua configuração atual: a organização em linhas de pesquisa da sua área de concentração denominada Literatura e Práticas Sociais. Antes de 2004, havia duas áreas para o mestrado e o posterior doutorado: Literatura Brasileira e Teoria da Literatura. A fim de agregar de forma conceitual as pesquisas vigentes, foram abolidas as áreas anteriores e formaram-se cinco linhas: Crítica Literária Dialética, Estudos Literários Comparados, Literatura e Outras Artes, Representação na Literatura Contemporânea e Políticas e Poéticas do Texto. Esse artigo, com algumas notas pessoais, pretende refletir sobre a linha Representação na Literatura Contemporânea ao longo do tempo. Apesar de prazerosa, não é tarefa fácil, haja vista a quantidade de produções realizadas no período (2004-2025). São muitas memórias afetivas mobilizadas. Afinal, mais da metade de minha própria vida (há 28 anos ingressei no então Mestrado em Literatura Brasileira da UnB) esteve, de alguma forma, ligada ao programa. Longe de pretender fazer um relatório exaustivo em listas e números, serão feitos alguns recortes do trabalho coletivo de pesquisadoras e pesquisadores, agregados por interesses comuns na linha de pesquisa. Afinal, uma pós-graduação faz-se de forma conjunta, nas trocas realizadas no dia a dia, a despeito dos momentos solitários. Sublinha-se que nada do que está neste artigo seria possível sem a convivência e a produção de todas as pessoas envolvidas na linha de pesquisa Representação na Literatura Contemporânea ao longo desses anos. Todos e todas as pós-graduandas, pesquisadoras/pesquisadores e docentes. No momento, somos oito professores e professoras: Ana Cláudia da Silva, Anderson Luís Nunes da Mata, Cláudio Roberto Vieira Braga, Paulo César Thomaz, Paulo Petronílio Correia, Pedro Mandagará Ribeiro, Regina Daslcastagnè e eu. Não posso deixar de citar também todas as colegas que participaram das atividades da linha de pesquisa ao longo desses anos. São elas: Cíntia Schwantes, Cristina Stevens, Maria Isabel Edom Pires, Rita de Cassi Pereira dos Santos e Sara Almarza.

Conforme registrado na Plataforma Lattes, de 2005 a 2024, foram 83 teses e 129 dissertações orientadas por todos e todas as docentes ligadas à linha, sem contar as monografias e os artigos resultantes de iniciações científicas. São trabalhos decorrentes de projetos, temas, nacionalidades e gêneros literários diversificados, localizados na contemporaneidade. De certa maneira, estão reunidos em torno do eixo comum delineado em sua descrição: “Estudo das representações e autorrepresentações de diferentes grupos sociais, em particular os marginalizados, nas diversas formas contemporâneas de expressão literária, com enfoque sobre os problemas relativos ao lugar da fala e atenção às especificidades dos discursos.” A partir da descrição da preocupação comum da linha, é certo que todas essas produções (83 teses e 129 dissertações) tiveram e têm impacto social não só no cotidiano e pessoal de cada egresso, de cada egressa em suas diferentes atividades, mas também potencializam as possibilidades de construção de uma sociedade mais democrática e plural.

Conceitos como diversidade, representação e literatura atravessam todas essas produções. O conceito de diversidade, por exemplo, em suas diferentes concepções, percorre vários campos de conhecimento, sempre a dialogar com “o binômio identidade/alteridade, em especial a criação de vínculos e respeito mútuo que torna a vida, humana e não humana, possível. Afinal, valorizar as diferenças e coexistências de alteridades é fundamental para o distanciamento de quaisquer ideias totalizadoras e/ou autoritárias” (Leal, 2020, p. 11). Nesse sentido, a noção de identidade(s) traz embutida a própria questão da noção de diferença(s), de alteridades, pois é uma relação permeada de significados linguísticos e socioculturais produzidos por grupos sociais diversos. Apoio-me na definição de Iris Marion Young para grupo social: “um coletivo de pessoas que se diferencia de pelo menos outro grupo através de formas culturais, práticas e modos de vida. (Young, 2000, p. 77, tradução nossa) Para ela, certos grupos dominantes podem oprimir outros grupos subalternizados de várias formas, inclusive pela pretensão universalizante de produtos culturais mais amplamente disseminados, a sinalizar que aqueles dominados seriam os

“outros”, difundindo suas experiências de vida como “universais” ou “normais”. Para ela, aqueles culturalmente dominados vivem uma opressão “paradoxal”, pois são apontados por meio de estereótipos “naturalizados” e, ao mesmo tempo, se tornam “invisíveis”, uma vez que não se identificam com essas imagens estereotipadas. Uma das possibilidades de, pelo menos, estremecer essa lógica é fomentar pesquisas críticas a respeito das representações e autorrepresentações literárias de grupos marginalizados, considerando-se os agentes envolvidos na escrita e na leitura do texto literário, com especial atenção aos grupos, identidades e sujeitos subalternizados, como foi discutido pelos membros da linha no último Seminário de Avaliação da Pós-Graduação, em janeiro de 2025. Tal intento alinha-se à defesa da universidade pública, gratuita e de qualidade a partir de princípios democráticos e em direção à inclusão para um espaço cada vez mais plural. Tal perspectiva vem ao encontro do pioneirismo da Universidade de Brasília, primeiro instituto federal de ensino a adotar a política de cotas para ingresso na graduação, em 2004. Em 2020, a importante política foi adotada também nos processos seletivos para a pós-graduação.

Posto isso, é importante o debate acerca do espaço de grupos marginalizados na literatura contemporânea, como aponta Regina Dalcastagnè:

Quando entendemos a literatura como uma forma de representação, espaço onde interesses e perspectivas sociais interagem e se entrecroçam, não podemos deixar de indagar quem é, afinal, esse outro, que posição lhe é reservada na sociedade, e o que seu silêncio esconde. Por isso, cada vez mais, os estudos literários (e o próprio fazer literário) se preocupam com os problemas ligados ao *acesso à voz* e à representação dos múltiplos grupos sociais. Ou seja, eles se tornam mais conscientes das dificuldades associadas ao *lugar de fala*: quem fala

em e em nome de quem. Ao mesmo tempo, discutem-se as questões correlatas, embora não idênticas, da legitimidade e da autoridade (palavra que, não por acaso, possui a mesma raiz de autoria) na representação literária (Dalcastagnè, 2012, p. 17).

Assim, há uma preocupação constante com a ampliação de uma diversidade de grupos sociais representados no sistema literário, tanto nas pesquisas de revisões historiográficas e críticas nos cânones tradicionais quanto em novos olhares sobre a vasta literatura contemporânea em sentido amplo. Tal preocupação aparece nos projetos de pesquisa registrados no Lattes pelos e pelas colegas da linha de representação, ao longo desses anos. Sem querer ser exaustiva, vale a pena citá-los por algumas palavras-chave: configurações do espaço e tempo na literatura brasileira contemporânea, mapeamento crítico da literatura brasileira contemporânea, crítica literária em periódicos contemporâneos, mapeamento de personagens do romance brasileiro contemporâneo, representações do outro, Brasília e experiências urbanas, diferentes faces da poesia contemporânea, diversidade, imigração na literatura e nas artes plásticas contemporâneas, literaturas migrantes, desenraizamento, estudos da diáspora, globalização e literaturas no século XX e XXI, literaturas ibero-atlânticas e afro-diaspóricas, estudos de memória, colonialidade e pós-colonialidade, literatura infantil e juvenil, literatura espírita, vozes femininas contemporâneas, metaficção historiográfica e feminismos, mulheres, autoria feminina, identidade de gênero, etnia, diversidade sexual e homossexualidade, ecologia, figurações da violência, literatura indígena, escritas afro-brasileiras, estudos da subalternidade, classe social e mundo do trabalho, perspectivas *queer*, estudos ecocríticos etc. São pesquisas debruçadas sobre obras de várias literaturas nacionais e transnacionais. As literaturas contemporâneas do Brasil, da Argentina, do Chile, da Nigéria, de Portugal, dos Estados Unidos, da Inglaterra, do Timor-Leste, do Canadá, de Moçambique, de Angola, de Cabo Verde, da Martinica, da Jamaica, de Antigua e Barbuda, do Haiti,

do Japão foram abordadas em teses e dissertações. E muitas outras literaturas nacionais estão ainda com trabalhos em andamento. A diversidade também se encontra na profusão de gêneros literários analisados: romances, contos, crônicas, grafites, diários, poemas, jogos, jornais, páginas de fofoca, *hip-hop*, quadrinhos, memórias, cinema, artigos, ensaios, periódicos acadêmicos, clubes de leitura, livrarias, televisão, editoras, coleções, biografias, autobiografias, cordel, oralidade, canções, saraus, *raps*, artes visuais e arquitetônicas, entre outras. De certo modo, o campo de pesquisa em literatura na contemporaneidade alarga-se, uma vez que as próprias obras de arte são cada vez mais “inespecíficas”, como teoriza Florencia Garramuño (2014) ao apontar o transbordamento de limites, especificidades e pertencimentos de gêneros das linguagens artísticas, incluindo as literárias.

São discutidas também as próprias definições de literatura. Não se nega que a literatura seja um modo discursivo artística e culturalmente importante e mantém legitimidade e prestígio social. Contudo, como qualquer forma de expressão simbólica, cada vez mais torna-se difícil sustentar uma pretensa autonomia da teoria e dos estudos literários frente a outros discursos e saberes, seja pela instabilidade do próprio objeto, seja pelas inúmeras abordagens críticas que se reatualizam com a chegada de novas formas de produção e de circulação, além da multiplicidade de vozes autorais, até então invisibilizadas, que passam a ser, finalmente, escutadas, modificando o próprio estado do campo literário. Como ressalta Rita Terezinha Schmidt, do ponto de vista da teoria contemporânea, “a literatura passa a ser vista como categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida, portanto, nos modos de produção material e processos sociais concretos” (Schmidt, 2017, p. 123).

Sempre em volta dessas obras e temáticas, o conceito de representação é problematizado. Afinal, ninguém compartilha de quaisquer ideias ingênuas de representação, pois se trata de processo sempre atravessado por conotações políticas e éticas, a envolver todos seus agentes. Como sintetiza Anderson da Mata:

O processo de representação seria então um sistema tripartite composto pelo trabalho do autor, o produto desse trabalho e o reconhecimento do público. A representação, que, como já expressei, dentro de uma concepção aristotélica poderia ser vista como *imitação*, da ação ou da história, será revestida aqui de uma conotação política que saca o termo da armadilha da distinção entre sujeito que conhece (ativo) e objeto que é conhecido (passivo). Essa distinção hierarquiza o procedimento crítico e destitui o referente, bem como o leitor, de seu papel na realização da representação em si. O processo da representação será visto, assim, como uma triangulação calcada numa disputa dialética por poder que se relaciona com a possibilidade de envolver-se enquanto sujeito, grupo ou ideia, no sistema representacional (Mata, 2011, p. 23).

Logo, mais que um conceito único, é importante pensarmos no processo de representação e nos seus agentes envolvidos, sem perder sua dimensão política. Iris Young introduz o conceito de representação como um “relacionamento diferenciado entre atores políticos engajados em um processo que se espalha no espaço e no tempo” (Young, 2006, p. 142). Para ela, é importante conceber a representação como uma relação que “dissolve o paradoxo posto pela situação na qual uma só pessoa representa as experiências e opiniões de muitas outras” (Young, 2006, p. 149). Ao centrar o seu conceito de representação baseado na natureza do relacionamento, em especial à perspectiva social, além de interesses e valores compartilhados, a tese de Young distancia-se da noção de identidade, base das noções tradicionais de representação, nas quais os representantes teriam autorização para falar “como” seus representados (ao compartilhar a mesma identidade) ou “por” seus representa-

dos (quando autorizados). Como afirma a filósofa, é importante considerar as diferenças trazidas por múltiplas visões aproximadas dos eventos e diversas perspectivas sociais para, enfim, ser possível “promover certos pontos de partida para discussão” (Young, 2006, p. 166). De forma complementar, como aponta Regina Dalcastagnè, discorrer sobre os impasses da representação literária de grupos marginalizados não insinua

Qualquer restrição do tipo quem pode falar sobre quem, mas indicam a necessidade de democratização do universo social. Falam também da necessidade de democratização do universo social. Falam também da necessidade de contaminação pelo olhar do outro, com uma abertura maior para sentimentos, valores e modos de dizer que podem ser diferentes dos nossos e que, nem por isso, precisam parecer inferiores. Sugerem, ainda, um leitor mais desconfiado do que lê, mais atento aos preconceitos embutidos no texto. Por fim, mostram que a consciência do problema já é um passo em direção, talvez, não a uma solução, mas ao menos a uma discussão honesta (Dalcastagnè, 2012, p. 47).

Não deixo de pensar que o presente artigo, ao mesmo tempo que rememora aspectos centrados na linha, também traz impasses de representação no seu próprio momento de escrita. Quando Young estabelece a representação como relação, é apontado um jogo de preposições: mais que escrever “por” ou “como” todos e todas as colegas, pretendo conversar “com” todas e todos os colegas, a partir das minhas perspectivas. Consequentemente, as perspectivas adotadas são relacionais, a partir da ideia de que quaisquer pesquisas têm seu lado coletivo e dialogado, seja da pesquisadora com os textos, com os colegas, com as professoras, com as alunas e alunos, assim por diante. Se são recortes pessoais, espero que al-

gumas histórias possam estabelecer a memória coletiva da linha e do programa.

Como antes apontado, há quase 30 anos, faço parte da Pós-Graduação em Literatura na UnB, em um primeiro momento como mestrande, depois doutoranda e, por fim, professora. Essas diferentes perspectivas trazem, inevitavelmente, lugares diferenciados. Em 1997, fiz minha inscrição para processo seletivo no então Mestrado em Literatura Brasileira de forma presencial, no balcão da Secretaria de Pós-Graduação. Assim, a primeira pessoa que conheci na Pós-Graduação foi Dora Duarte, servidora técnica da Pós-Graduação, que atendia a todos e todas com muita gentileza. Pude, depois, como professora, participar da pequena homenagem feita por ocasião de sua aposentadoria. Em 1997, não havia exigência de um projeto prévio, mas uma espécie de carta de apresentação, provas de conhecimentos específicos, línguas estrangeiras e arguição. Concluídas todas as etapas, pude ingressar, finalmente, no Mestrado em Literatura Brasileira. Já sabia que queria trabalhar com literatura brasileira contemporânea de autoria feminina e pude focar meus interesses nas disciplinas que cursei. Uma delas era obrigatória a todos e todas: Métodos e Técnicas de Pesquisa em Literatura. Cursei com Regina Dalcastagnè, que viria a ser minha orientadora. Com ela, também participei de cursos sobre contos e romances brasileiros contemporâneos. Também fui aluna da futura colega de linha, Maria Isabel Edom Pires, em seu curso sobre crônicas, bem como de Rita de Cassi dos Santos Pereira, sobre poesia modernista brasileira e com Lúcia Sander. Com Lúcia, pude conhecer os primeiros conceitos a respeito dos estudos feministas e de gênero, além de ter participado da produção de sua performance teatral *Mulheres fazendo arte*.

Além de cursar disciplinas e escrever a dissertação, fazer uma pós-graduação implica fazer parte de uma pesquisa maior, especialmente realizada por uma rede extensa. Nesse sentido, pude participar do início do *Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*. Derivado de um grupo de leitura com reuniões quinzenais, o grupo foi fundado em 1997, na Universidade

de Brasília. Recordo-me de sua primeira reunião, da qual participei. Pensar em uma publicação, derivada de um boletim informativo, com apenas uma folha, foi o tema desse encontro em 1997. Hoje a *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, um dos periódicos sediados na pós-graduação, iniciada em 1999, é a principal referência em sua área específica. Atualmente, tem mais de 40 pesquisadores e pesquisadoras, de universidades brasileiras e estrangeiras. O grupo de estudos foi e é um espaço formativo para mim (e acredito que para muitas pessoas), em muitos aspectos, seja pelos seus simpósios, colóquios, jornadas, publicações, mas também pelo seu lado afetivo, configurando-se também um espaço de amizade e de trocas generosas. Atualmente, na pós-graduação conta com cinco pesquisadores na linha de representação: Anderson da Mata, Paulo César Thomaz, Pedro Mandagará, Regina Dalcastagnè, além de mim. Por sua vez, a professora Patrícia Nakagome, além de fazer parte do grupo, é componente da linha Políticas e Poéticas do Texto da Pós-Graduação em Literatura da UnB.

Duas atividades continuadas são especialmente ricas para isso: o *Seminário Internacional de Literatura Brasileira Contemporânea*, sediado na UnB (sua décima-primeira edição foi realizada em julho de 2025), e o *Colóquio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea*, também com edição anual em universidades estrangeiras. O colóquio já está em sua décima edição. No escopo da pós-graduação, o grupo tem promovido, desde 2006, jornadas temáticas, nas quais pesquisas em andamento ou concluídas são apresentadas, a congregar jovens e experientes pesquisadores. Já foram realizadas jornadas de gênero e literatura, romances gráficos, autoria negra, literatura infantil e infância e poéticas da oralidade.

Quando ingressei no doutorado, em 2004, o programa já estava reconfigurado nas cinco linhas, com uma maior definição teórica, a partir dos recortes delineados. Como doutoranda, tive a oportunidade de fazer parte da pesquisa coordenada pela minha orientadora Regina Dalcastagnè, “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, que, com metodologia inovadora a incluir

tratamento estatístico do *corpus* pesquisado, trouxe resultados importantes sobre a literatura brasileira contemporânea e impactos sobre o campo literário. Foi, de fato, um projeto coletivo, com reuniões periódicas com estudantes de graduação e pós-graduação, nas quais discutíamos questões teóricas e metodológicas. Muitos estudantes de graduação entraram, posteriormente, na Pós-Graduação em Literatura e hoje são colegas professores e professoras de diversas instituições de ensino. Mapeamentos de literatura brasileira contemporânea têm sido marcas do grupo, dos quais derivam reflexões em resenhas, artigos, teses e dissertações debruçadas em questões específicas. Uma das continuidades dessas primeiras pesquisas é a plataforma digital *Praça Clóvis*, que realiza um mapeamento crítico da literatura brasileira dos últimos 55 anos, com acesso livre, trazendo resenhas de romances contemporâneos de todas as regiões do Brasil, em diversos recortes temáticos e em processo de expansão para outros gêneros textuais. Acredito que minha experiência no *Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea* seja próxima àquelas desenvolvidas em outros coletivos de pesquisa com força na linha de representação. Também nasceu na linha de pesquisa o Mnemosyne – Grupo de Estudos sobre Memória, Literatura e Tradução, liderado, então, pela professora Sara Almarza, a enfocar as representações sociais da memória e suas relações entre tempo e narrativa.

Destaca-se que uma das questões transversais é a representação da autoria feminina na contemporaneidade. Nas dissertações, teses e projetos dos últimos vinte anos, a autoria feminina – branca, negra, indígena – aparece em destaque, em projetos em três de seus grupos: Mayombe, Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea e Vozes Femininas. No Vozes Femininas, liderado pela professora Cristina Stevens, os projetos e seus produtos derivados analisaram, fundamentalmente, *corpus* de literaturas em língua inglesa (mas não exclusivamente), problematizando a inserção de questões feministas e de mulheres, em perspectiva multidisciplinar. O grupo marcou presença nos cursos sobre gênero e literatura, além de organizar eventos marcantes na pós-graduação, como os Colóquios Feministas e de Estudos de Gênero, com três edições

compartilhadas com a Pós-Graduação em História e a de Psicologia. Há que se destacar também que, tanto Cristina Stevens quanto Cíntia Schwantes, ambas com formação em literaturas em língua inglesa, realizaram pesquisas junto ao grupo A Mulher na Literatura: Crítica Feminista e Estudos de Gênero, um dos mais atuantes da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística. Vale lembrar que, em 2011, o XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura/ V Seminário Internacional Mulher e Literatura: Palavra e Poder – RepresentAÇÕES Literárias, realizado em Brasília, com o apoio da Pós-Graduação em Literatura e com edição em dois volumes da Revista Cerrados, com discussões oriundas do evento. Como doutoranda, pude cursar duas disciplinas dedicadas aos estudos de gênero e literatura, ministradas por Cíntia e Cristina. Ambas participaram de minha banca de defesa final de tese de doutorado e, *a posteriori*, tornei-me colega delas e, por caminhos teóricos comuns, pude ofertar os mesmos cursos, além de participar de bancas examinadoras de suas orientandas e orientandos.

As literaturas africanas e afrodiaspóricas são destaque nos estudos da representação na literatura contemporânea. O grupo Mayombe: Literatura, História e Sociedade, liderado por Cláudio Braga, existe desde 2013 e tem se dedicado aos estudos das literaturas de países africanos em língua inglesa e portuguesa, tanto produzidos no continente quando fora dele, na perspectiva dos estudos pós-coloniais e culturais, em chave crítica da decolonialidade. Uma das suas principais atividades, além de artigos, livros e orientações, é o evento Savanas no Cerrado, congresso organizado desde 2014, a reunir pesquisadores e pesquisadoras das literaturas africanas do Instituto de Letras, além de convidados externos. Com trabalho em rede, reúne pesquisadores de outras linhas de pesquisa da Pós-Graduação em Literatura, tanto quanto de outros departamentos e instituições. Ao longo de sua existência, organizou dossiês na Cerrados. O Mayombe, além de Cláudio Braga, conta com Ana Claudia da Silva e Paulo Petronilio Correia, que atuam na linha de Representação.

Salienta-se, entre as nossas preocupações teóricas, a valorização da categoria da oralidade no literário, em especial no panorama das literaturas afrodescendente e indígenas, marcadas, em muitos aspectos, pelas questões de ancestralidade e de resistências a definições restritivas do cânone literário mais tradicional, apoiado nas produções escritas. Cada vez mais são legitimadas criações fora desse escopo, que, historicamente, excluiu grupos que não tinham acesso a instrumentos de produção e de difusão em larga escala para suas obras. Pode-se incluir, por exemplo, nesse campo literário expandido, entrevistas, depoimentos, palestras, performances, produções audiovisuais, contações de histórias tão presentes nas categorias da literatura oral.

Nesse artigo, percebo o privilégio de ter vivido posições diferenciadas nesses quase 30 anos circulando na Pós-Graduação em Literatura da UnB: aluna, egressa, pesquisadora, professora, orientadora. Hoje, sou colega das minhas professoras e é sempre uma experiência emocionante. Deixando-me afetar por esses atravessamentos, adiei até agora uma nota pessoal para rememorar a relação com a querida Cíntia Schwantes. Seu falecimento em dezembro de 2023 trouxe uma ausência a todos e a todas da pós-graduação. Colegas, em gestos generosos e, ao mesmo tempo, profissionais, assumiram suas orientações em andamento na linha de Representação. Nesse levantamento de teses e dissertações da linha, no período de 2004 a 2025, Cíntia aparece como orientadora muitas e muitas vezes.

Como egressa do mestrado, conheci Cíntia como pesquisadora do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea. A sua dupla formação, em literaturas em língua inglesa e portuguesa, trazia novos olhares sobre o *corpus*, além de colaborar para a revisão dos inúmeros *abstracts* da *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*. Já como doutoranda, fui sua aluna em um curso sobre romances de formação de autoria feminina, um de seus temas de pesquisa. Aproveitei bastante seu curso e suas observações em minha tese. Tese, aliás, na qual ela participou tanto em sua qualificação quanto em sua defesa final.

Mais uma vez, mudo de posição na UnB quando me torno professora de Teoria da Literatura, em 2010. Passei, então, a conhecer o volumoso trabalho, além da sala de aula, que nós, professores e professoras, assumimos no cotidiano. Sempre encontrava Cíntia nos corredores e na sua sala (uma vez até a compartilhamos no antigo espaço). Muitas vezes foi ela que respondeu a muitas dúvidas minhas como professora recém-ingressa, sempre com um sorriso e uma história divertida.

Enfim, percorrer esses anos dos estudos de representação na contemporaneidade na Pós-Graduação em Literatura na UnB foi também rememorar tantos momentos de minha própria vida. São quase 30 anos, mais da metade de minha vida, mais da metade dos 50 anos do programa. Percebo que a decisão de me inscrever para a seleção de Mestrado em Literatura provocou mudanças fundamentais na minha trajetória profissional, já que, até aquele momento, tinha sido jornalista e servidora pública. Ter recebido as boas-vindas do programa, lá em 1997, do qual ainda faço parte, foi e é um dos pontos centrais do meu percurso. Acredito que assim também o seja para muitos e muitas outras pessoas que escrevem essa história há 50 anos.

REFERÊNCIAS

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/ Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Representação e responsabilidade na narrativa brasileira contemporânea. In: DALCASTAGNÈ, Regina; THOMAZ, Paulo C. (org.). **Pelas margens: representação na narrativa brasileira contemporânea**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2011. p. 15-39.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Narrativas da diversidade na literatura brasileira contemporânea**. Barcelona, Universitat de

Barcelona. **Abriu**: Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal, n. 9, 2020. p. 11-16.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centros e margens: reflexões sobre a historiografia literária. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017. p. 121-146.

YOUNG, Iris Marion. **La justicia y la politica de la diferencia**. Trad. Silvina Álvarez. Madrid: Ediciones Cátedra, 2000.

YOUNG, Iris Marion. Representação política, identidade e minorias. Trad. Alexandre Morales. **Lua Nova**: revista de cultura e política, São Paulo, Centro de Estudos de Cultura Contemporânea (CEDEC), n. 67, 2006, p. 138-190.

SOBRE A RELEVÂNCIA DA CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA: ALGUMAS QUESTÕES DE MÉTODO E UMA EXPERIÊNCIA DE ANÁLISE

ON THE RELEVANCE OF DIALECTICAL LITERARY CRITICISM: SOME QUESTIONS OF METHOD AND AN EXPERIENCE OF ANALYSIS

Alexandre Simões Pilati  

UnB | alexandrePilati@unb.br

Ana Laura dos Reis Corrêa  








UnB | analaura@unb.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59818

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 26/09/2025
Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo aborda alguns princípios constitutivos da crítica literária dialética considerando especialmente as obras de Antonio Candido e Gyorgy Lukács com o fito de discutir os pressupostos teórico-metodológicos da tradição à qual esses dois pensadores se filiam. Para isso, primeiramente o artigo busca debater como o processo criador transforma a objetividade circundante em uma figuração sensível do mundo social e humano. Discute-se o tema aqui considerando-se “a medida inerente ao objeto” (Marx, 2004) como núcleo das “leis da beleza”, que caracterizam a especificidade das obras que são resultado do trabalho artístico. Na segunda parte do artigo, apresenta-se a experiência crítica de leitura do poema “A estrada”, de Manuel Bandeira, mobilizando, de modo especial, a noção de particularidade segundo Lukács. A hipótese central da leitura é a de que o poema apresenta uma situação na qual a subjetividade lírica revela um processo catártico, no qual a superação da mera singularidade se vislumbra através de uma abertura à genericidade.

Palavras-Chave: crítica literária dialética, estética marxista, realismo, particularidade.

Abstract

This article addresses some of the constituent principles of dialectical literary criticism, considering in particular the works of Antonio Candido and Gyorgy Lukács, with the aim of discussing the theoretical and methodological assumptions of the tradition to which these two thinkers belong. To this end, the article first seeks to debate how the creative process transforms the surrounding objectivity into a sensitive figuration of the social and human world. The topic is discussed here considering “the measure inherent in the object” (Marx, 2004) as the core of the “laws of beauty,” which characterize the specificity of works that are the result of artistic labor. In the second part of the article, we present a critical reading of Manuel Bandeira’s poem “A estrada” (The Road), drawing in particular on Lukács’ notion of particularity. The central hypothesis of the reading is that the poem presents a situation in which lyrical subjectivity reveals a cathartic process, in which the overcoming of mere singularity is glimpsed through an opening to generality.

Keywords: dialectical literary criticism, Marxist aesthetics, realism, particularity.

INTRODUÇÃO

Neste texto, que compõe a edição comemorativa do aniversário de nossa *Cerrados*, revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (Poslit/UnB), procuramos apresentar e refletir acerca da atividade crítica de uma das suas linhas de pesquisa: a Crítica Literária Dialética. Essa abordagem crítica filia-se a uma sólida tradição estético-filosófica que remonta a Aristóteles, Hegel, Goethe, Marx, e que, em debate constante e fecundo com as demais perspectivas (idealista, positivista, estruturalista etc.), seguiu sendo desenvolvida por diferentes estetas, filósofos e críticos literários do século XX, como György Lukács, Walter Benjamin, Ernest Bloch, Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno, Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, entre outros.

No Brasil, a perspectiva crítica dialética foi levada adiante por diversos intelectuais de diferentes campos, incluindo o da estética e o da educação, como Florestan Fernandes, Darcy Ribeiro, Anísio Teixeira, Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder, José Paulo Netto e muitos outros. A partir do trabalho desses críticos, foi possível aqui também a construção de uma tradição que, na esfera específica da literatura, encontrou expressão consistente e coesa na produção crítica do professor Antonio Candido, cuja obra alicerçou centenas de outros trabalhos, entre os quais os de Roberto Schwarz, João Luís Lafetá e Hermenegildo Bastos, o fundador de nossa linha de pesquisa na UnB. É com base nas obras de Antonio Candido e György Lukács que apresentamos aqui alguns dos pressupostos teórico-metodológicos — dialéticos e, portanto, não burocráticos ou normativos — da crítica literária dialética.

Na primeira parte deste texto, buscaremos problematizar a estética e historicamente a literatura como parte da produção histórica da humanidade. Não sendo a literatura uma ciência isolada, cujo desenvolvimento seria autônomo e alheio ao processo geral da história, entretanto, suas conexões imanentes existem e influem na realidade objetiva como momentos da tessitura histórica: “A essência e o valor estético das obras literárias e a influência exercida por elas constituem parte daquele processo social geral e unitário

através do qual o homem faz seu o mundo pela sua própria consciência” (Lukács, 1968b, p. 15).

Como processo criador que transforma a objetividade circundante em uma figuração sensível do mundo social e humano, a literatura exige, como critério primeiro, a atenção apaixonada e fiel à imanência do objeto mesmo, pois somente com a apreensão mais acurada do ser dos objetos é possível reproduzi-los, transformá-los à medida da sensibilidade e da necessidade humanas e, também, superá-los pelo realismo artístico. Trata-se de realismo quando, no trabalho artístico, “a entrega incondicional à realidade e o desejo apaixonado de superá-la caminham juntos” (Lukács, 1968b, p. 227); o segundo não impõe à primeira um dever ser ideal, mas descobre “nos segredos da matéria dada” as possibilidades de adequação da objetividade natural ao gênero humano e de superação do estranhamento entre natureza e sociedade. Sublinhe-se, ainda, que tal figuração realista não implica na reprodução fotográfica da superfície imediata da vida, logo, o fenômeno artisticamente representado não precisa ser necessariamente um fenômeno da vida cotidiana e nem mesmo da vida real em geral, o que significa dizer que “até mesmo o mais extravagante jogo da fantasia poética e as mais fantásticas representações dos fenômenos são plenamente conciliáveis com a concepção” (Lukács, 1968b, p. 34) de realismo artístico da crítica dialética.

A indestrutível relação entre as obras literárias e a sociabilidade humana, a que a crítica dialética chama de realismo, só é possível graças ao trabalho estético realizado pelo artista na produção da obra literária, que nem sempre é considerado no ensino de literatura ou, muitas vezes, é apenas relacionado ao reconhecimento de certas características do período literário a que a obra está vinculada ou de certos elementos estruturais (rima, ritmo, narrador, tempo, espaço, etc.) desassociados do conjunto significativo da obra e de seu princípio estruturante que funciona como alicerce sobre o qual se levanta a inteligibilidade do mundo e do ser que a obra fornece ao leitor por meio da sensibilidade estética que desperta. A atenção ao trabalho estético presente na organização de um tex-

to literário é central na atitude analítica da crítica dialética, pois o trabalho que foi feito pelo escritor, sua luta para transformar em literatura o que antes era “apenas” a realidade do mundo e do ser, interessa ao leitor e ao crítico porque é exatamente este trabalho de transfiguração do real em literatura que torna possível sentir melhor a realidade originária: ver o tamanho real das coisas no mundo e no ser, conferir inteligibilidade ao que está oculto na matéria da vida. Sem este trabalho, para que livros de literatura? Bastaria uma cópia fotográfica da imediatez da vida, um trabalho mecânico, uma duplicação meramente burocrática e sem vida, incapaz de invenção e, portanto, de futuro, estanque e alinhada à convenção reinante.

Considerando tais pressupostos, na segunda parte de nosso artigo, apresentaremos a leitura do poema “A estrada”, publicado por Manuel Bandeira no livro *O ritmo dissoluto*, de 1924. A análise do texto buscará demonstrar a experiência da abordagem das “leis da beleza” inscritas no texto considerando a relação entre arte e vida cotidiana a partir de categorias lukacsianos, tais como a particularidade e a catarse.

1. O POEMA É UMA COISA

QUE NÃO TEM NADA DENTRO,

A NÃO SER O RESSOAR

DE UMA IMPRECISA VOZ

QUE NÃO QUER SE APAGAR

– ESSA VOZ SOMOS NÓS.

Esses versos de Ferreira Gullar, que arrematam o texto poético “Não-coisa” (Gullar, 2006, p. 54), expressam o paradoxo, de força desmistificadora, advindo da transfiguração estética da vida. Os versos voltam-se claramente para dentro da sua própria forma — o poema —, um movimento que, na arte, é sempre também para fora: a voz humana. Ou, dizendo de outra forma, ir em direção ao dentro — a *poiesis* — é o caminho para fora: a *mimesis* (Candido, 2010, p. 22). Sem essa integração divergente, posto que não é ne-

cessariamente pacífica ou harmoniosa, entre o interno e o externo, entre o que é literatura e o que não é, entre uma nova aparência para a realidade e a própria realidade, a arte não teria razão de ser como forma produzida pelos seres humanos para elevar o acaso à dimensão da *necessidade*, para dar inteligibilidade à história social humana, para moldar o mundo “segundo as leis da beleza” (Marx, 2004, p. 85).

A ação dos seres humanos de dar uma forma humanizada ao mundo circundante é impulsionada, segundo Marx (2004), pela *necessidade*, o que enseja a transformação do exterior para atender a carências humanas frente às barreiras naturais, por meio da exteriorização de forças internas à espécie que, indo em direção ao fora, tanto modificam a objetividade material quanto formam o sujeito humano. Tal produção de um mundo humanizado, plasmado para prover necessidades imediatas do homem, afirma, por um lado, a dimensão natural do ser humano, afinal, “também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, o castor, a formiga etc” (Marx, 2004, p. 85). Por outro lado, essa atividade é, sobretudo, a confirmação, enquanto elaboração da natureza inorgânica, de que o homem existe como um ser genérico consciente, capaz de ver em si a espécie e na espécie a si mesmo. Ao contrário do animal, que produz apenas sob o império da necessidade física, o ser humano é capaz de produzir para além da carência física e só passa a produzir verdadeiramente quando livre da necessidade da sobrevivência imediata. Essa transição da *necessidade* para a *liberdade* permite aos seres humanos moldar o mundo “segundo as leis da beleza”.

Mas quais seriam essas “leis da beleza” que regem a produção livre do homem? Trata-se de uma expressão que remete à produção estética, ao mundo das formas sensíveis, apreensíveis pelos sentidos, que se humanizam em conformidade com essas leis. Nos trechos dos *Manuscritos econômico-filosóficos*, de 1844, aqui citados (Marx, 2004, p. 85), encontram-se alguns dos princípios indicadores de como seria possível configurar essas leis, de acordo com o jovem Marx. Primeiramente, elas teriam um caráter ontológico, es-

sencialmente material, social e histórico, isto é, nasceriam da relação entre o sujeito e o objeto, entre o ser e o mundo que o circunda, portanto do processo de autoprodução do gênero humano e do mundo natural por ele transformado em mundo também humano: um ser natural que se humaniza ao transformar o mundo natural, inicialmente, pela carência e, posteriormente, de forma livre, isto é, para além da necessidade. As leis da beleza apresentam-se como produção genérica, como fruto da sociabilidade humana, requerendo a capacidade humana de se ver na espécie e de reconhecer em si a espécie, ou seja, não se trata de uma produção exclusivamente individual e tampouco dirigida apenas à individualidade, mas de algo que demonstra a conexão, hoje borrada, entre o sujeito e a espécie. Disso decorre que tal produção humana não se restringe, como ocorre com os animais, a uma única direção — a reprodução unilateral de si mesmo —, pois ela alcança uma dimensão universal — a reprodução da natureza inteira. Segundo as leis da beleza, o homem se *defronta livremente* com seu produto, uma vez que o mundo por ele reproduzido é também a exteriorização de si mesmo, o que permite ao homem contemplar a si mesmo no mundo por ele criado, enquanto o produto do animal pertence imediatamente apenas ao seu corpo físico. Por fim, algo a ser sublinhado: se a medida da produção animal é apenas a de sua espécie, o homem “sabe produzir segundo a medida de qualquer espécie, e sabe considerar, por toda parte, a *medida inerente ao objeto*” (Marx, 2004, p. 121).

É preciso destacar a importância, para a estética, da expressão acima grifada, pois nela parece estar o núcleo central das leis da beleza. A reprodução livre e humana do ser e do mundo em uma forma sensível exige conhecer a medida exata, ainda não conhecida, do objeto a ser, não apenas reproduzido, mas efetivamente produzido, já que a partir do mundo existente será moldado um objeto latente, ainda invisível, que para ser transfigurado em forma sensível reclama um olhar apaixonado para a realidade de onde esse objeto será extraído, como na historieta da origem do *Davi*, de Michelangelo. Ao ser questionado a respeito de como foi possível criar sua obra-prima a partir de um bloco de pedra que todos os demais escultores recusaram por ser bruto e diminuto, o jovem

escultor respondeu: “Davi já estava ali, eu apenas retirei o excesso que o cobria”. Não se trata de modéstia arrogante de criador, mas de uma figuração bastante adequada das leis da beleza, segundo as quais o artista cria quando sabe reconhecer a medida exata, nem mais nem menos, da imanência do objeto artístico, só assim é possível ver na pedra bruta o homem Davi, como forma sensível na medida justa das paixões humanas.

As leis da beleza não instituem regras a serem seguidas ou obrigações a serem cumpridas, já que sua condição primeira é a da produção livre como ponto de partida para a consecução de uma ação transformadora e autêntica. São leis, não por se constituírem como uma verdade absoluta e imutável, mas, ao contrário, porque expressam os fundamentos de uma *relação* entre o ser e o mundo, entre o sujeito e a espécie, entre uma subjetividade e ela mesma quando exteriorizada. A verdade das relações humanas é a liberdade do imprevisto, do inventivo, do contraditório, que ao assumir uma forma sensível no trabalho artístico relaciona-se de forma “arbitrária e deformante” com a realidade e, muitas vezes, “modifica a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva”. Trata-se, como nomeia Antonio Candido, de uma “traição metódica” (Candido, 2010, p. 22): reconhecer na pedra bruta e infame, recusada por todos, a sua medida justa, e de sua imanência recriar o homem em sua estatura humana exata, nem ideal nem mal-acabada ou defectiva, mas ajustada a seu tamanho real, sempre dinâmico, contraditório e fugidio, a extensão genuína de uma voz humana. Essa voz, embora imprecisa, não quer se apagar, diz o poema de Gullar, e pode falar quando ganha forma no trabalho artístico livre, como o fruto na casca do poema, como a carne inseparável da pele, como essência a que o poema dá contorno e forma táctil, em aparência sensível.

Na modernidade tardia, momento histórico entre o “não mais” e o “ainda não”, dar forma justa às paixões humanas, torná-las manifestas artisticamente no seu tamanho real, na sua dimensão histórica de fruto das relações entre os homens na sociedade humana, é o desafio ou a tragédia da arte, desde o século XIX até o XXI.

Na produção histórica da modernidade, agudiza-se o estranhamento — um modo de se produzir a vida que *estranha* o homem da natureza; *estranha* o homem de si mesmo e de sua atividade vital; *estranha* o homem do gênero humano. Como ameaça de regressão, o estranhamento faz aparecer “a vida produtiva, a vida genérica, a vida engendradora de vida como apenas um meio para a satisfação de uma carência, a necessidade de manutenção da existência física, a vida mesma aparece só como *meio de vida*” (Marx, 2004, p. 84, grifo do autor):

O animal é imediatamente um com sua atividade vital. Não se distingue dela. É *ela*. O homem faz da sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem atividade vital consciente que o distingue imediatamente da atividade vital animal. O homem é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque é um ser genérico. Eis porque sua atividade é atividade livre. O trabalho estranhado inverte a relação a tal ponto que o homem, precisamente porque é um ser consciente, faz da sua atividade vital, da sua *essência*, apenas um meio para sua *existência*. Uma consequência imediata disso, de o homem estar estranhado do produto de seu trabalho, de sua atividade vital e de seu ser genérico é o *estranhamento do homem* pelo próprio *homem*. (Marx, 2004, p.84-85, grifos do autor)

Nessa situação hostil à produção livre (a atividade livre, consciente e genérica do homem), o trabalho artístico torna-se mais necessário e ao mesmo tempo mais difícil. A realidade, diante do estranhamento, apresenta à arte poética a necessidade de fazer falar a imprecisa voz humana, como o faz Gullar, preenchendo seu poema

com essa matéria vital, que, como último verso do poema — “essa voz somos *nós*” —, posiciona o leitor em frente a si mesmo, como ser genérico e consciente, cuja vida torna-se visível não como meio de sobrevivência imediato, mas como objeto a ser produzido.

Toda essa discussão possibilita pensar a posição do crítico diante da arte nas condições históricas atuais. Na perspectiva da *crítica literária dialética* que se busca aqui apresentar, a posição do crítico procura ser a de uma *atitude*, ou seja, uma posição movente e, não, estática frente ao objeto estético. Isso significa uma dimensão de risco, aberta, que busca libertar-se de apriorismo para deixar falar o objeto. Talvez seja possível falar em uma atitude ensaística, no sentido de tentativa de aproximação guiada pelo objeto mesmo, que orientará o movimento crítico segundo a sua lei interna, seu princípio estruturante, sua forma de ser estética.

Essa atitude crítica exige que seja dada centralidade à literatura mesma. O objeto do crítico é antes de tudo o texto literário. Essa obviedade é hoje uma necessidade, uma vez que o objeto literário muitas vezes torna-se periférico na atividade crítica. Se o texto é central, é preciso considerar que o objeto estético *diz* como quer ser lido, ele traz em si sua própria hermenêutica (Bastos, 2011, p. 17). As ferramentas teóricas vêm do texto, que não pode se dobrar a um arsenal teórico prévio, sob pena de ser desfigurado em sua imanência para fazer caber em si o que nele não cabe, deformando seus contornos e formas para ser apenas *meio* e não forma sensível de uma atividade livre. Tal procedimento invertido, tão tentador, é uma forma de estranhamento que faz calar a voz humana, essência mesma da obra artística. Sem ela, a casca não tem fruto e a pele recobre o vazio, o fantasma de uma natureza morta. Nesse caso, a poesia íntima da vida, a voz de homens e mulheres que lutam, desprende-se dos contornos poéticos e se converte em leis que definitivamente não são as da beleza, mas somente leis, uma vez que o que é indissociável do objeto foi dele expurgado para dar lugar ao que era apenas instrumento teórico (*meio*) e não a voz que vem do objeto artístico mesmo (*ponto de chegada*), a vida que engendra vida.

Se tal atitude crítica for considerada como um exercício ensaístico, fica evidente que as leis da beleza, mutáveis e dinâmicas, relutam em se fixar dentro dos limites do método, forçando as fronteiras do território demarcado por modelos epistemológicos definitivos e recusando o receituário universal já prescrito no enfrentamento de problemáticas singulares, como diz Adorno: “o ensaio suspende o conceito tradicional de método. O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a outra coisa” (Adorno, 2003, p. 27).

Se há uma lei no ensaio, ela seria a abordagem imanente do objeto, cujo método é dado pelo objeto mesmo, por sua forma, por suas dimensões e peculiaridades. Assim como o texto literário propõe ao leitor a sua própria hermenêutica, sempre variável e dependente da ordenação e da organização que a matéria pede à forma, as categorias analíticas são formas conscientes da concreitude peculiar do objeto artístico analisado, que, por sua vez, dá forma sensível e antropomórfica a uma dimensão social indomável. Em sua dedicação à imanência do objeto artístico, o exercício crítico não se reduz a arbitrariedade subjetiva, mas também se afasta radicalmente de ser um tratado:

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras aquilo que o objeto permite vislumbrar. (Max Bense *apud* Adorno, 2003, p. 35-36)

Trata-se de uma atitude detetivesca diante do objeto, por isso a crítica mais o explora que o domina. Para isso, o crítico precisa retirar-se do seu lugar no “concílio dos Deuses”, para se aventurar entre os homens e tatear a inerência do objeto na vida terrenal. A crítica dialética, ao recusar ao crítico a última palavra, a palavra definitiva, não só escapa das ilusões do dogmatismo e do sectaris-

mo, como dá ao crítico a condição de encontrar, pela atitude ensaística, aquilo que não buscava, mas que foi encontrado no objeto e se provou muito mais vital que o inicialmente procurado:

Devido a sua forma aberta, ao carácter ir-reprimivelmente provisório e fragmentário de suas afirmações, à sua dedicação incondicional ao que existe concretamente e suas relações reais, ao recurso ao humor e à ironia, à sua rejeição a tudo que é encarado como destino e como definitivo, o ensaio se encontra para Lukács em condições de alcançar “a meta não buscada” – que certamente constitui a meta por antonomásia, “a vida”. (Chicote, 2022, p.43-44)

Por fim, ao se concentrar no objeto como forma estética de uma atividade humana enraizada historicamente numa relação livre entre sujeito e objeto, hoje diminuída em relação a seu tamanho real, a atitude crítica dialética evita reduzir-se à ação de “aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la” (Candido, 2010, p. 22), o que poderia resultar em “uma perigosa simplificação causal” (Candido, 2010, p. 22). Isso significa um juízo crítico capaz de ter como metro a liberdade que rege as leis da beleza. Aberto a encarar a insubmissão do objeto estético às leis do mundo vigente, com sua recusa a ser um livro de virtudes ou uma súmula do conjunto moral prevalente, cuja lei nem mesmo a modernidade que a determinou pode cumprir, pois, as obras efetivamente importantes na história da literatura,

não são as que defendem consciente e tendenciosamente um ponto de vista de classe, mas as que conseguem superar a estreiteza de uma perspectiva ideológica determinada, as que se elevam por cima dos condicionamentos de classe para expressar uma *vox hu-*

mana identificada com a essência genérica da humanidade. (Vedda, 2003, p. 27)

Se assim for, ainda hoje, a produção e a crítica do objeto estético convoca o poeta e o crítico a fazerem da forma sensível uma linguagem humana que luta para ser livre, não mais dos obstáculos naturais, mas dos limites da servidão numa realidade histórica — a modernidade — que, altamente desenvolvida, barra a possibilidade da efetiva exteriorização da voz humana. A literatura viceja, dessa forma, não como cópia da realidade, mas quando nela ressoa essa voz, que, mesmo imprecisa, insiste em não se apagar e, no ritmo, na rima, no verso, na prosa, encontra a medida justa para se afirmar, num mundo coisificado, como “Não-coisa”.

2. SINGULAR, PARTICULAR, UNIVERSAL: A POÉTICA DA REALIDADE

Observado do ângulo da crítica literária dialética, nota-se que o poema “A estrada”, escrito por Manuel Bandeira e publicado em *O ritmo dissoluto* (1924), distingue-se pela figuração poética de um momento de “vivência receptiva”, do qual decorre um processo catártico, nos termos da relação entre arte e vida cotidiana apresentados por Lukács (1968a; 1966a/b). Ei-lo na íntegra:

A estrada

- 1 Esta estrada onde moro, entre duas voltas
do caminho,
- 2 Interessa mais que uma avenida urbana.
- 3 Nas cidades todas as pessoas se parecem.
- 4 Todo o mundo é igual. Todo o mundo
é toda a gente.
- 5 Aqui, não: sente-se bem que cada um traz
a sua alma.
- 6 Cada criatura é única.
- 7 Até os cães.

- 8 Estes cães da roça parecem homens de ne-
gócios:
9 Andam sempre preocupados.
10 E quanta gente vem e vai!
11 E tudo tem aquele caráter impressionante
que faz meditar:
12 Enterro a pé ou a carrocinha de leite puxa-
da por um
[bodezinho manhoso.
13 Nem falta o murmúrio da água, para suge-
rir, pela voz dos
[símbolos,
14 Que a vida passa! que a vida passa!
15 E que a mocidade vai acabar.
Petrópolis, 1921 (Bandeira, 1994, p. 158)

“A estrada”, compõe junto a “Noite morta” e “Sob o céu todo estrelado” um conjunto de textos, reunidos em *O ritmo dissoluto* (1924) e produzidos na região rural da Mosela, em Petrópolis (RJ). Neles se destaca um tipo de relação com a vida cotidiana que é marcado especialmente pela figuração lírica de uma suspensão momentânea da heterogeneidade da vida cotidiana, o que sugere uma “vivência receptiva” nos termos da estética lukacsiana. Do trabalho poético exibido em “A estrada”, depreende-se uma concepção de poesia que é também, ao mesmo tempo, indicativa da postura que se deve ter diante da arte e de seus efeitos estéticos sobre o sujeito, bem como de seus desdobramentos éticos. Buscaremos, doravante, indicar o modo específico como esses movimentos se dão no poema, considerando na sua leitura, prioritariamente, as seguintes categorias/noções, essenciais para a estética lukacsiana: singularidade/particularidade/universalidade; essência/aparência; homem inteiro/inteira e triunfo do realismo.

Em Lukács (1968a), vemos que a abordagem da relação entre singular e universal mediada pela categoria da particularidade

tem a ver com a defesa de uma postura materialista que possibilita o efetivo conhecimento do mundo e que liberta o sujeito cognoscente tanto do idealismo quanto do irracionalismo. De acordo com o filósofo:

a aproximação à realidade objetiva conjuntamente ao carácter processual do pensamento como meio para esta aproximação pode compreender a universalidade em uma contínua tensão com a singularidade, em uma contínua conversão em particularidade e vice-versa [...] a concreticidade do conceito universal é purificada de qualquer mistificação, é concebida como o veículo mais importante para conhecer e dominar a realidade objetiva. (Lukács, 1968, p. 96)

Se aqui Lukács está ainda se referindo em termos globais à forma segundo a qual o pensamento pode melhor captar e compreender a realidade, o ponto de chegada que busca com tal discussão não é outro senão a apresentação da forma específica com a qual a arte se comporta como reflexo da realidade. O movimento mediador da particularidade, nesses termos, é fundamental para deslindarem-se as determinações do fato estético. A conquista da particularidade é algo que se verifica nas grandes obras de arte, as quais mantêm vivas as tensões dialéticas entre o singular e o universal, pela configuração eficiente e imanentemente humana de um particular. Segundo nossa hipótese, o poema de Bandeira não apenas logra, por meios estéticos, constituir uma particularidade como exhibe os movimentos próprios da relação dinâmica entre o singular e o universal, com a mediação do particular. Sob esse aspecto é que tomamos o poema também como uma espécie de *ars poetica*.

O que há de vivo e verdadeiro nessas categorias é que elas mantêm entre si um movimento relacional cuja mediação entre os dois polos é feita pela particularidade. Entretanto, como se trata de movimento, o que é particular se movimenta em direção ao uni-

versal, ao mesmo tempo que este se aproxima daquele. Movimento análogo ocorre na relação do particular com o singular. O particular, todavia, não é um ponto central, mas um âmbito de movimento. Isto pois, conforme afirma Santos (2017, p. 59): “tanto o singular como o universal aparecem sempre superados no particular. Em uma expressão: sobre a particularidade e seu movimento de reunião da universalidade e da singularidade, funda-se o mundo das obras de arte”.

A arte, portanto, alcança o poder de síntese dinâmica dos movimentos da realidade, homologamente ao que acontece na realidade. A postura do criador diante da realidade é fundamental para a eficácia dessa síntese. Interessa saber, pois, na compreensão crítica das obras de arte e na apuração de seu valor estético (isto é, de sua relevância humana), qual ângulo é construído esteticamente acerca da singularidade, da universalidade e da particularidade. E o ângulo poético mais adequado será aquele que melhor preserve a particularidade como “um campo de jogo e movimentação entre os extremos” (Santos, 2017, p. 62).

A desafiadora tarefa do artista, nas palavras de Lukács, delinea-se assim:

mesmo se dominarem grandes altos e baixos, mesmo se determinados momentos da obra se aproximarem mais do que os outros da universalidade ou da singularidade, mas sempre na condição de que estes movimentos ocorram no interior da mesma esfera da particularidade e que todos mantenham entre si estreita relação ideal e formal. (Lukács, 1968a, p. 173)

Uma organização estética que preserve a dinâmica de aproximação e distanciamento em relação ao singular e ao universal faz da obra de arte um reflexo equivalente à experiência da vida. Quando isso ocorre, alcança-se o realismo em sentido amplo, que o filósofo húngaro apresentará como traço homologador das gran-

des criações estéticas da humanidade. Todas essas obras concebem a realidade como matéria pré-existente e dinâmica a partir da qual se configura a particularidade estética, que, por sua vez, impõe-se ao pensamento do artista pela essência da realidade objetiva.

A esse título, diríamos que “A estrada” é um poema que se distingue, pela manutenção, através do “pôr estético” (*ästhetischen Setzungsart*), da viva dinâmica entre o singular, o particular e o universal. Desde a nossa perspectiva, o evidenciar-se de uma particularidade dá-se, nele, mediante a organização de uma dinâmica que engloba aspectos vinculados à dimensão do singular e do universal, ao mesmo tempo em que é mantido o vínculo estreito (e próprio da arte realista) com a vida cotidiana, a qual não deixa de ser, em momento algum, a matéria objetiva explícita do poema. Matéria esta que, entretanto, o poeta busca, através de seu trabalho, elevar a outro patamar. Conforme sintetiza Santos (2017, p. 91) “a unidade orgânica entre singularidade sensível e universalidade racional, na nova imediaticidade captada na obra, é, precisamente, a atmosfera da particularidade como especificidade da estética”. Nossa hipótese de leitura de “A estrada”, não custa reiterar em outras palavras, é a de que o poema encarna a particularidade ao mimetizar o processo de vivência receptiva cujo destino final é a catarse, que repõe o sujeito diante da vida cotidiana em um nível qualitativamente distinto.

3. AS LEIS DE UMA ESTRADA CUJO DESTINO É A NOSSA VOZ

Tentaremos a seguir indicar, a partir da análise da poética peculiar de “A estrada”, como um tal propósito realista (*lato sensu*) do poema se constitui em suas formas, considerando de modo destacado os seguintes âmbitos: sintaxe, ritmo, imagens, escolha vocabular, postura do eu-lírico. O modo como se articulam o singular, o particular e o universal em “A estrada” deve muito à capacidade de Bandeira de manter viva a dialética concreta da vida, aproveitando-se de ambivalências próprias dos elementos em sua realidade essencial e fenomênica. Como tentaremos demonstrar, tais ambivalências são ressaltadas pelo trabalho poético e se exibem

em ato, o que nos estimula ainda mais a observar sua linguagem com especial atenção.

A primeira das ambivalências propostas ao leitor encontra-se já no próprio título do texto. Por um lado, ao mencionar “estrada”, o poema claramente remete à referência espacial concreta, que se converte em alvo de conteúdo imediato do texto. Isto é, em um primeiro plano, nada desprezível em se tratando de Bandeira e da relação que sua obra mantém com a vida cotidiana, o poema trabalha como referente uma estrada rural da Mosela, em Petrópolis. Isso é reiterado pela data e pelo local de escrita do texto registrados, em quase todas as edições de *O ritmo dissoluto*, após os versos. Isto é, trata-se de um âmbito de referência singular, que é valorizado pelo autor do texto, sempre afeito à chamada “poesia de circunstância”. Por outro lado, a expressão do título, tanto na linguagem coloquial quanto na literatura remete a uma metáfora “gasta” para o próprio transcorrer da vida. Trata-se, pois, segundo o nosso enquadramento, de um universal, a princípio, tendente ao abstrato. Por sua vez, a particularidade poética, que se alimenta da ambiguidade dinâmica (e entranhada na palavra título) entre singular e universal, tem vigência e interesse humano pelo que é o todo estético do poema e também pelo que é, em seus constituintes próprios, a vida relativamente autônoma da subjetividade poética. Tal particularidade é o modo concreto de o poema existir em sua relativa autonomia de obra de arte, inserindo a significação da “estrada” como poema, na dinâmica entre a significação da estrada como “via rural da Mosela” e a significação da estrada como “o tempo transcorrido da vida”. A “estrada-poema” não é, desse modo, nem um dado concreto imediatamente distintivo de um dado espaço, nem uma abstração colhida na tradição poética, que se aplicaria alegoricamente como paradigma vazio de um fenômeno real. É algo que, sem descartar o que há de humanamente significativo em um e outro âmbito, mantém permanentemente a dialética como motor do símbolo que é o próprio poema, peça dotada de impressionante força evocativa, condensada em apenas quinze versos.

Isso que vimos encorpado no título do texto é representativo do seu movimento dialético típico e um dos fatores mais importantes de sua eficácia estética. O título é, como tentaremos demonstrar a seguir, o emblema do percurso feito pelo texto, que transfigura a referencialidade espacial singular (“essa estrada”) em referencialidade temporal referida ao gênero humano (“a vida passa”). As relações implicadas nesse percurso são lastro da individualidade da obra de arte, como unidade insuperável de conteúdo e forma.

Para melhor entendimento do que sejam, em linhas gerais, essas categorias aqui convocadas para a análise de “A estrada”, iremos recorrer, mais uma vez, às palavras de Lukács:

O fato de que isso [unidade forma/conteúdo] ocorra sob o domínio da categoria da particularidade tem um duplo valor, do ponto de vista do conteúdo e do da forma. Sob ambos os aspectos, toda singularidade, bem como universalidade, é superada na particularidade. Do ponto de vista do conteúdo, isto significa que a singularidade **perca seu caráter fugidio**, meramente superficial, casual, mas que toda singularidade não só conserva, como intensifica, sua forma fenomênica isolada, que sua imediaticidade sensível transforma-se numa sensibilidade imediatamente significativa, que sua aparência autônoma se reforça em sua sensibilidade imediata, mas ao mesmo tempo é unida às outras singularidades por uma indissolúvel conexão espiritual sensível. A universalidade, por sua vez, **perde sua imediaticidade conceitual**. Ela aparece como potência, que se expressa em homens singulares como concepção de mundo que determina suas ações, em suas relações, que refletem suas conexões sociais, como força objetiva das condi-

ções histórico-sociais. (Lukács 1968a, p. 255,
grifos nossos)

Desde o ponto de vista lukacsiano, portanto, a particularidade que determina a unidade entre forma e conteúdo na obra de arte requalifica as categorias com as quais se relaciona, elevando a singularidade e aproximando a universalidade do processo material de produção da vida e de seus significados. Com isso, reiteram-se os laços sociais e apresentam-se profundamente as determinações das condições histórico-sociais, uma vez que tudo termina na arte por se submeter, como já anteriormente argumentamos, “às leis da beleza” e à unidade insuperável da forma e do conteúdo.

A estrutura global do poema que aqui analisamos marca-se por elementos reveladores dessas dinâmicas relacionadas tanto às esferas das categorias singularidade, particularidade e universalidade quanto à dialética essência/aparência. Considerando esse conjunto de categorias, notemos, por exemplo, o uso pelo poeta dos elementos dêiticos que atestam a singularidade da estrada a que o poema se refere. Os advérbios de lugar “onde” (v. 1) e “aqui” (v. 5), bem como os pronomes demonstrativos “esta” (v. 1) e “estes” (v. 8), todos eles referidos ao sujeito, cumprem o papel de vinculá-lo ao ambiente da estrada, que, por meio desse procedimento, deixa de ser um dado meramente observado sem, entretanto, perder a sua consistência de realidade cotidiana, superando, todavia, o seu original “caráter fugidio”. Com o uso desses dêiticos, o poema expressa tanto a proximidade espacial do poeta com relação aos elementos do mundo rural quanto sua aproximação subjetiva a tais elementos. Por outro lado, no polo da universalidade, destaca-se o uso do substantivo abstrato “mocidade” (v. 15), que, referindo-se em um primeiro nível ao sujeito que fala, logra elevar-se da circunstância específica da singularidade e aponta para a universalidade.

A singularidade começa a se movimentar na direção da particularidade com o uso de uma palavra-chave para o sentido propriamente humano do poema: o verbo “interessa”, que aparece logo no primeiro verso do poema e que é nevrálgico para a compreensão

da nossa hipótese de interpretação do poema como registro de um percurso de vivência receptiva e de catarse. Note-se bem que o poeta não opta por qualificar a estrada como “interessante”. A construção “interessa mais”, pelo uso do verbo, reitera a camada de vinculação subjetiva entre o mundo observado e a vivência tendente ao estético que ele suscita. “Interessar”, de acordo com o dicionário, é “ter interesse, importância ou utilidade para alguém”; “dizer respeito a, concernir, tocar”; “provocar o interesse, a curiosidade (de); cativar; prender” (Houaiss; Villar, 2009, p. 1096). Embora, quanto à transitividade, o verbo no poema se classifique como intransitivo, no plano semântico, como se pode comprovar, há sempre uma carga de transigência a alguém que se encontra implicado ou mobilizado pelo interesse do objeto relatado. Na verdade, é como se o objeto indireto do verbo estivesse implícito e que pudéssemos recompor a frase da seguinte maneira o verso 2: “Interessa [a mim] mais do que uma avenida urbana”. Todavia, o emprego intransitivo acaba por abrir a possibilidade de o poema implicar (cativar, tocar) o leitor, que acompanhará o movimento de transigência, do individual para o genérico, de um conteúdo humano que concerne também a ele. Assim, quem lê o poema está convidado a aproximar-se da perspectiva do eu-lírico sobre o mundo material. A lírica aqui é, mais do que a mera expressão de sentimentos, a configuração de um ponto de vista, de um certo ângulo qualificado sobre a realidade. É algo da ordem do particular que reorganiza e medeia as relações dinâmicas entre singular e universal. O eu-lírico e o leitor estão, portanto, já desde o início do poema, comprometidos com o processo em questão e o uso do verbo “interessar” converte-se em epítome dos movimentos de vinculação dialética entre subjetividade e objetividade (e também entre aparência e essência) que se verificarão em toda a extensão de “A estrada”.

Rebatida na ambivalência nevrálgica entre singularidade e universalidade, mediada pelo particular e, dessa forma, gravada em forma de síntese no título, está uma oposição, por assim dizer, mais ostensiva do poema: aquela entre o mundo rural e o mundo urbano, referida pelo uso dos termos nucleares desses dois âmbitos “estrada” (v. 1) e “avenida urbana” (v. 2). No contraste entre os dois

ambientes, a avaliação do eu-lírico dirige-se negativamente para o urbano, sendo o rural espaço que favorece uma vivência essencial, para além da imediatividade reificada da cidade. O rural apresenta-se com o condão de oportunidade à expressão da individualidade dos sujeitos, como se vê nos versos 5 e 6. Tal avaliação depreciativa do urbano, que é lugar de indiferenciação, fica patente, em primeira instância, pelo emprego contrastante dos pronomes “esta” nos versos 1 e 2, demonstrativo que singulariza “estrada”, e “um”, indefinido que torna inespecífica a “avenida”. Ademais, a oposição entre o rural e o urbano ganha síntese excepcional no uso contrastivo dos vocábulos “todo” (v. 4) e “cada” (v. 5 e v. 6). Na cidade, segundo a avaliação do sujeito, reiterada pelo determinante indefinido “todo”, dá-se uma indiferenciação desantropomorfizadora, uma diluição das individualidades na massa, o que acarreta, desde a nossa perspectiva, uma universalidade reificada, e, por isso, não genuína tal como o é aquela como aquela que o poema persegue. A expressão “Todo o mundo” designa também “multidão” e “toda a gente” é expressão de matriz lusitana, com o mesmo sentido da primeira. Assim, o poema trabalha a crítica ao urbano no enquadramento de uma expressão tautológica que reitera a impossibilidade de individuação humana naquele ambiente. Pode-se depreender do verso 4 que a cidade como palco da heterogeneidade da vida cotidiana revela-se no poema através da seguinte equação:

“todo o mundo é toda a gente” ∴ “a multidão é a multidão” ∴
“todas as pessoas são multidão” ∴ a humanidade é “multidão”

No outro polo da oposição, “cada”, como pronome indefinido que destaca um indivíduo ou uma coisa na coletividade, reitera a força especificadora de um ambiente que não é hiper determinado pela heterogeneidade da vida cotidiana. Nesse espaço, qualquer “criatura” não tem a sua individualidade diluída na multidão. Aliás, um dos significados da palavra criatura é exatamente “pessoa, indivíduo”, o que reitera a possibilidade de emergência do homem inteiramente, que interage com a obra de arte, seja como criador seja como receptor. As escolhas lexicais do poeta são um ponto alto, como se pode ver, da força estética de síntese que possuem os po-

emas bandeirianos. Como afirma Mazzari (2002, p. 264): “o leitor não se cansa de admirar a precisão vocabular de Bandeira, o domínio soberano de matizes e nuances perfeitamente concertadas com o tom fundamental do poema”.

A contraposição entre rural e urbano é resultado da postura meditativa do eu-lírico, a qual também é determinada, em termos qualitativos e concretos, pela posição medial que ocupa em relação aos dois ambientes: rural e urbano. Tal postura meditativa é oportunizada por uma espécie de primeira suspensão da heterogeneidade da vida cotidiana e se efetiva em termos de enunciado graças ao fato de que o eu-lírico não está comprometido nem com a cidade nem com o campo. A cidade, mundo da alienação modernizante, é-lhe estranha; ele, todavia, é estranho ao mundo rural, embora dele se aproxime através de traços reveladores de empatia. Não pertencendo momentaneamente a nenhum desses mundos, o que é reiterado pela situação de solidão reflexiva, o eu-lírico apresenta-se no poema, em certa medida, como um mediador entre eles. “A estrada”, então, coloca em questão a oposição entre duas formas de vivência da vida cotidiana (uma que potencialmente “indiferencia”/“indistingue” e outra que potencialmente “particulariza”/“singulariza”). Contudo, o sujeito poético, enquanto mediador desse contraste, está em posição de espectador da cotidianidade rural, que, em cotejo com a cotidianidade da urbe, possibilita-lhe a reflexão que lastreia a transfiguração antropomorfizadora da paisagem e repõe, em outro plano, a dialética essência/aparência da realidade captada.

De acordo com Lukács (1968a), através da vivência do processo criador, o artista pode descobrir algo novo e qualitativamente diverso na realidade, especialmente constituintes, movimentos e determinações de caráter tão universais que facultam a superação de suas impressões ou preconceitos prévios, os quais vinculam-se a sua realidade individual cotidiana. Ao lidar com os materiais que facultam a configuração estética,

o criador aprende a conhecer a si mesmo, às suas mais autênticas simpatias e antipatias sociais, melhor do que o fizera em sua vida cotidiana repleta de preconceitos e limitada por ideias fixas; olhando para eles, plasmando-os, deixando que eles sigam seu caminho, o criador se eleva como artista acima de sua costumeira individualidade. As correções efetuadas no eu criador e na obra — correções produzidas pelo “triumfo do realismo” — indicam, portanto, o caminho que conduz do falso particular, das universalidades decorrentes de preconceitos superficiais, à justa particularidade artística. Neste processo, renuncia-se à imediatividade originária da vida cotidiana; mas a universalização na particularidade não a destrói: pelo contrário, ela gera uma nova imediatividade num nível mais elevado. Assim, a obra se torna um “mundo” próprio, não apenas para quem dela se aproxima, mas também para o seu criador: êle a cria, mas ela o ajuda a elevar-se a uma altitude de subjetividade estético-social, à altitude desta particularidade, única a permitir a sua realização artística (Lukács, 1968a, p. 202-203).

“A estrada” atesta uma aproximação poética do cotidiano típica de uma arte referida à relação dialética cotidiano/história, ou, em termos mais gerais, entre o indivíduo e o gênero humano, entre o “homem inteiro” e o “homem inteiramente” (Lukács, 1966b, p. 536), entre a heterogeneidade da vida cotidiana e a homogeneidade possível (ou almejada) na arte.

Como afirma Agnes Heller (2016): “A vida cotidiana não está “fora” da história, mas no “centro” do acontecer histórico: é a verda-

deira “essência” da substância social”. Acerca da heterogeneidade da vida cotidiana, afirma Heller:

A vida cotidiana é, em grande medida, heterogênea; e isso sob vários aspectos, sobretudo no que se refere ao conteúdo e à significação ou importância de nossos tipos de atividade. São partes orgânicas da vida cotidiana: a organização do trabalho e da vida privada, os lazeres e o descanso, a atividade social sistematizada, o intercâmbio e a purificação. Mas a significação da vida cotidiana, tal como seu conteúdo, não é apenas heterogênea, mas igualmente hierárquica. Todavia, diferentemente da circunstância da heterogeneidade, a forma concreta da hierarquia não é eterna e imutável, mas se modifica de modo específico em função das diferentes estruturas econômico-sociais. (Heller, 2016, n. p.)

A grande questão crítica para a análise da criação literária, sob esse enquadramento, será: como, na objetivação da forma artística, logra-se superar a heterogeneidade e a hierarquização que conferem a organicidade das objetivações cotidianas, sublinhando, ao mesmo tempo, o caráter mutável dessa hierarquia? As obras dotadas dessa capacidade são consideradas por Lukács aquelas em que ocorre o “triunfo do realismo”, “a vitória do real” sobre os preconceitos individuais do criador. No poema, a particularidade é efetivada através dos mecanismos próprios de configuração da subjetividade poética, que apontam para a relação entre o cotidiano e a arte, a qual permanece viva e problemática no texto.

Voltemos à análise, então, desses mecanismos específicos de configuração da subjetividade poética. Apesar de estar com-

posto, na versão aqui apresentada, como um bloco unívoco¹² (de uma estrofe) o poema pode ser segmentado em duas partes bem distintas, tanto em relação a aspectos de tema quanto em relação a aspectos de forma, como o ritmo. A primeira parte, do verso 1 ao verso 9, explora a apresentação do ambiente singular do poeta na contraposição com o ambiente urbano, retomado através de uma espécie de concepção previamente armada. Seria possível dizer que, nesse primeiro segmento, predomina uma certa tendência expositiva, que domina o primeiro plano da expressão subjetiva: o eu-lírico registra e avalia. Assim, os movimentos da subjetividade revelam-se seja através de imagens concretas seja através de conceitos ou abstrações: “estrada”, “caminho”, “avenida”, “pessoas”, “alma”, “criatura”, “cães” e “homens de negócios”. A oscilação desses recursos, nesse primeiro trecho do poema, culmina com um símile que funde os dois mundos, ao mesmo tempo que aparentemente troca os sinais que foram dados na caracterização de um e outro universo. O andar “preocupado” dos “cães”, assemelhado ao dos “homens de negócios” é o traço que dialeticamente *aproxima para distinguir*, mais uma vez, o rural e o urbano. Como no ambiente rural cada “criatura é única”, os “cães” dão um passo para a humanização, por meio da comparação com os homens de negócios, típicos da vida massificada da cidade, onde “todo o mundo é igual”. Estes homens, por sua vez, como se trata de um símile, desumanizam-se, assemelhando-se, por consequência, aos cães da roça.

Na segunda parte, diferentemente do que ocorre nos primeiros nove versos, o domínio é das impressões do eu-lírico, pois apenas a título de paradigma ou exemplo o mundo objetivo é convocado. Aqui o gesto lírico é o de elaboração (e não de registro/avaliação). Assim, entre os versos 10 e 15, supera-se o contraponto rural/urbano e o poema se fixa na relação do ambiente rural com a subjetividade reflexiva, explorando o mencionado “caráter impressionante que faz meditar” (v. 11). Este é o verso nuclear do poema, mas a

12 Considerando a segmentação em dois núcleos temáticos, vale recordar que, conforme anota Guimarães (1994) na sua edição crítica de *O ritmo dissoluto*, na 2ª, 3ª e 4ª edições da obra, o poema era apresentado com duas estrofes: a primeira de 1 a 9 e a segunda de 10 a 15.

dimensão meditativa (e catártica) é reforçada por outros aspectos da composição, tais como a presença reiterada das conjunções aditivas “e”, que inicia três dos seis versos do segundo segmento temático (10, 11, 15), e “nem”, que inicia o verso 13. O emprego repetido dessa conjunção reforça o caráter de organicidade do quadro rural, sugerindo ao leitor a homogeneidade profunda entre os elementos externos e entre esses e a subjetividade. Isto porque a repetição da conjunção aditiva, nos versos 10 e 11, atua textualmente para reforçar tanto a ideia de acréscimo quanto a de sucessão e de continuidade.

Se voltarmos nossa atenção ao plano da organização da linguagem, considerando o ritmo e as construções frasais do poema, veremos que os dois segmentos do poema também se distinguem de modo inquestionável, embora sutilmente, pois há um balanço muito refinado entre unificação da linguagem e distinção (dissolução) de ritmos. A unificar os dois segmentos está a tonalidade da fala, constituída em um registro da língua portuguesa coloquial que não cede a coloquialismos. Trata-se de uma gramática brasileira cotidiana, que é resultante do trabalho poético de busca de um modelo linguístico que alcança a vinculação, de forma quase transparente, à heterogeneidade da vida cotidiana. Entretanto, em Bandeira isso se dá de forma a não fazer da linguagem um mero reflexo mecânico (ou pitoresco) daquela linguagem do cotidiano brasileiro do início do século XX. O esforço é, como se disse, de criação estética de transparência e naturalidade, que oportunizem, sem sobressalto ou estranhamento forçado, a superação das determinações reificadoras da cotidianidade. E tal superação se consegue precisamente pelo trabalho sintático e rítmico que distingue, sutilmente, a vocalização cotidiana objetiva da enunciação poética que a transfigura no plano da particularidade. Sob esse aspecto, parece ser o plano da sintaxe aquela dimensão da linguagem que prioritariamente organiza e determina o procedimento de “dissolução rítmica”, que é tão característico dos poemas do livro em que “A estrada” se encontra. Vejamos então, a seguir, como a sintaxe se organiza e articula o ritmo, no âmbito próprio de cada um dos segmentos, contribuindo

para manter viva a dialética unidade/distinção entre os dois segmentos do poema.

No primeiro segmento (v. 1 a v. 9), as frases são declarativas e se encadeiam, submetidas a um movimento textual que combina retomada e progressão. Há o predomínio de verbos que indicam estado ou que auxiliam na qualificação dos objetos e seres. Com esse emprego reforça-se o caráter avaliativo da primeira parte do poema. No que respeita especificamente à sintaxe de construção do período, nota-se que o poema começa com uma frase que se estende por dois versos (v. 1 e v. 2). Depois temos uma frase que cabe em um verso só (v. 3). Em seguida, verificaremos a presença de um verso com duas frases (v. 4) e, em seguida, uma frase dividida por meio do emprego dos dois pontos com caráter explicativo. Posteriormente, temos duas frases curtas, nos versos 6 e 7, sendo uma delas nominal. Novamente, fechando o primeiro segmento do poema, encontramos uma frase que se estende por dois versos, como ocorreu no primeiro período do texto. A oscilação do tamanho das frases e da relação destas com os versos contribui para sublinhar as virtualidades expressivas do modelo do verso livre, além de destacar os efeitos rítmicos que Bandeira consegue extrair do uso poeticamente intensivo da sintaxe.

A partir do verso 10, passam a predominar os verbos de ação (“vem”, “vai”, “faz”, “meditar”, “sugerir”, “passa”, “acabar”). Com eles o poeta mantém uma dinâmica viva paralela ao principal traço temático do segundo segmento do poema. Se, no primeiro, o estado das coisas é dominante, o movimento da vida apreciado e apropriado pelo eu fica patente no desenho de frases verbais no segundo. Nos versos finais, a contraposição rural/urbano é substituída por outra abrangência semântica, que poderíamos referir como a da penetração na essência da vivência receptiva propiciada pela contemplação do ambiente rural: o seu *caráter impressivo que faz meditar*. Há, destarte, entre os movimentos da objetividade registrados e marcados pelos verbos e o movimento subjetivo, do abalo do eu-lírico que vivencia a experiência catártica. Esse movimento subjetivo também se entranha nos elementos linguísticos do poe-

ma. Por exemplo, a distinção entre um e outro segmento se marca desde o verso 10, com o uso de uma frase exclamativa, que não havia aparecido ainda nos versos anteriores. Mais uma vez atentando aos ritmos dissolutos do verso livre, que nasce, a nosso ver, do manejo sintático dos períodos, verificamos a sequência de duas frases longas. A primeira não tem separação por vírgulas, mas é dividida ao meio (na quebra do verso) pelo uso dos dois pontos. A outra apresenta mais interrupções, sendo marcada por emprego de vírgulas e exclamações. Além disso, destacam-se as já mencionadas repetições das conjunções aditivas e da expressão “que a vida passa!”, marcada com a exclamação.

Pelo contraste da composição sintática, pode-se sentir certa tendência, no primeiro segmento, a uma expressão mais tranquila, menos incomodada ou exasperada, que caracteriza o segundo segmento. Neste último segmento, a sintaxe mais crispada e marcada por verbos de ação encontra homologia com o estado de inquietude e movimento subjetivo do eu-lírico, que vivencia o abalo estético característico da catarse. Já no primeiro segmento, com a sintaxe menos tensionada e com a predominância dos verbos de estado, a homologia é com a postura observadora do eu-lírico. Tudo isso pode nos levar a concluir que Bandeira chega a um uso tão excepcional do verso livre porque consegue descobrir, em substituição aos antigos apoios métricos, a relevância e a produtividade do apoio sintático, que lhe fornece lastros rítmicos outros, mas igualmente seguros, que englobam dimensões que vão da ordem dos constituintes ao emprego de tempos e modos verbais. Mais do que isso, no caso específico de “A estrada”, o trabalho com a linguagem coloquial, com a sintaxe e com o ritmo marca bem a passagem de uma postura meditativa mais passiva para uma postura subjetivamente mais ativa, decorrente do abalo das emoções típico da catarse, assinalando profundamente, desse modo, aquela transfiguração do espacial ao temporal, do singular ao genérico que ressaltamos como essencial para a configuração estética do poema.

Destacaremos ainda a construção de algumas imagens para apurar sua função na configuração da particularidade e do proces-

so catártico inscrito no poema. Já destacamos anteriormente a força crítica e, no limite, irônica dos “cães da roça”, como súpula do contraste entre o rural e o urbano verificada no primeiro segmento. No segundo segmento também verificaremos imagens nucleares para a reiteração da ideia de movimento. No verso 12, o poema exhibe as imagens exemplares de “tudo que faz meditar”. Trata-se de duas imagens contrastantes: o solene “Enterro a pé”, que é referido em poucas palavras, sem nenhuma conotação qualificativa, e “a carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso”, que é referida com mais palavras, em que se destacam os dois diminutivos a acentuarem o tom pitoresco na apresentação da sociabilidade rural. Nas duas imagens exemplares, estabelece-se um contraste entre tristeza e leveza, finitude e vida. O curioso é que o movimento a que as imagens remetem, o cortejo e a entrega do leite, não são apresentados figurativamente, mas exclusivamente por meio do movimento rítmico do verso.

Após essas duas imagens, no verso 13, retoma-se a menção ao correr da água, que também é representativo de movimento. Ao falar “pela voz dos símbolos” a água que corre nos bastidores da cena e acompanha a estrada remete à fusão estética/natureza proposta no texto. Por meio dessa fusão, evidencia-se, na particularidade do poema, especialmente no segundo segmento, que tudo é antropomórfico, e, por isso, tem carga de símbolo, de síntese da experiência humana. Dessa forma, novamente podemos ler no poema a relação dinâmica entre o singular, o particular e universal. O tempo da mocidade, da vida, remete ao universal e agora não é tão somente o tempo natural das águas que passam, que remete ao singular. Porém tanto a água, que tem agora uma voz simbólica, quanto a mocidade, que insta criador e receptor à reflexão, estão submetidos à particularidade da subjetividade poética, que apresenta o processo catártico como forma estética do próprio poema. A catarse, que enxergamos como movimento inscrito no poema, é uma categoria atestadora da força da arte como autoconsciência da humanidade e distingue o efeito estético das perspectivas dominantes nas concepções estéticas da decadência burguesa, seja a da

arte como consolação, a da arte como veículo ideológico, seja a da arte como reflexo fotográfico da aparência social.

Em nossa percepção, apesar da solidão apresentada pela situação lírica, não existe um triunfo da melancolia, porque em “A estrada” figura-se o processo catártico típico da obra de arte. Na catarse, conforme temos argumentado seguindo a perspectiva lukacsiana, a vitória é da lucidez diante da vida e não da melancolia conformada de si mesma, e, embora haja sofrimento, o sentido elevador da arte remete ao comportamento do sujeito diante das condições materiais da vida, livres momentaneamente, das determinações cotidianas do mundo reificado. Assim, encontrar, na “voz dos símbolos”, um eco para o desconforto do eu-lírico não é algo que certamente se possa enunciar como simplesmente confortável ou cabalmente apenas como desolador. A natureza dialética do poema, a nosso ver, possui ainda mais força de vigência, porque o processo catártico de elevação a outro nível qualitativo da relação subjetividade/objetividade exhibe-se para que a lucidez vença, tanto da perspectiva do autor/eu-lírico quanto do leitor, qualquer hiper determinação do solipsismo, do sofrimento, da revolta, da melancolia ou da consolação. É por isso que o eu-lírico bandeiriano não deixa os sentimentos diluírem-se no isolacionismo tipicamente idealista e decadente, isto é: nem são só expressão da melancolia, nem são só expressão da agressividade. Tampouco se perdem num irracionalismo neobarroco da celebração inconsequente da antítese e da contradição sem síntese. Em “A estrada”, a nosso ver, é o processo catártico, como índice do realismo em sentido amplo que marca a poética bandeiriana, aquilo que lastreia uma projetiva antropomórfica ambivalente em sua sutileza e complexidade que repõe o sujeito no mundo cotidiano, agora consciente de sua vinculação histórica ao processo material de universalização do mundo dos homens. Como se estivéssemos acompanhando ao vivo o movimento da tomada de consciência da realidade por parte do eu-lírico, o texto apresenta, no primeiro segmento, o sujeito do enunciado como um homem mais próximo da heterogeneidade e da singularidade;

no segundo momento, o sujeito do enunciado é o homem articulado, tendente ao genérico.

Assim, para usarmos os termos consagrados na estética de Lukács, se o “homem inteiro”, mas já abalado esteticamente pela desconexão com a heterogeneidade, o que é favorecido pela ambiência de vivência receptiva, é quem inicia o poema, é, por sua vez, o “homem inteiramente”, tendente ao genérico, que o conclui. O primeiro afirma sua singularidade: “Esta estrada onde moro entre duas voltas do caminho”. O segundo conclui: “A mocidade vai acabar”. Eis os pontos-limite do processo da catarse figurado no poema, pois inscritos na enunciação lírica, o que também nos permite dizer que se trata o poema de uma *ars poetica*, em que se sugere um certo comportamento ético diante do real, a fim de que se estabeleçam conexões mais livres com o nevrálgico da vida. Isto é: conexões mais livres porque momentaneamente menos determinadas pela heterogeneidade cotidiana.

Isso nos remete novamente à dialética fenômeno/essência. Acerca da relação desta com a particularidade, afirma Lukács:

a particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência. (Lukács, 1968a, p. 223)

Considerando isso, conclui-se ser a transfiguração do mais abstrato ao mais concreto traço distintivo da particularidade criada em “A estrada”, a qual articula espaço geográfico e transcorrer do tempo. Na primeira parte do poema, predominam referenciais mais abstratos e, na segunda, referenciais mais concretos. Isso evidencia que o processo catártico figurado deslinda a relação essen-

cia/fenômeno ao intensificar o caráter antropomórfico e concreto do que é apresentado nos versos como referido ao eu-lírico e ao leitor. A expressão da essência, no caso de “A estrada”, graças à originalidade criadora de Bandeira, é condizente com o que Lukács afirma sobre a genuína obra de arte: “a especificidade da arte se manifesta no fato de que a essência se dissolve completamente no fenômeno, e na obra de arte jamais ela pode assumir uma forma autônoma, separada do fenômeno” (Lukács, 1968a, p. 221).

Isso é o que contribui para uma percepção desfetichizada da vida. Tal percepção não é necessariamente consoladora, pois, em um certo nível, a conclusão acerca da vida refere-se à passagem inexorável do tempo, à perda das oportunidades da mocidade, que não retornarão no futuro. Todavia, lidar com essa matéria de modo consciente da parte da subjetividade poética é algo que salva o poema tanto de uma solução conciliadora simplória, quanto de uma melancolia conformista. A vitória utópica do poema, a chancela de seu realismo, é a transfiguração do individual ao genérico que preserva o particular como mediação dinâmica, que repõe, na forma artística, a verdade da dialética essência/fenômeno segundo as “leis da beleza”. E isso “A estrada” alcança fazendo o sujeito saltar do âmbito do “*todo mundo*” (v. 4) — tendente ao singular imediato ou ao abstrato vazio — ao âmbito do “*tudo*” (v. 11) — tendente ao genérico e ao antropomórfico.

Por isso, conseguimos ouvir dentro do poema “A estrada” uma *voz que somos nós*, como no poema de Gullar, que suscitou nossas reflexões sobre a relevância da crítica literária dialética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-46.

BANDEIRA, Manuel. **A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. *In*: ARAÚJO, Adriana; BASTOS, Hermenegildo. **Teoria e prática da crítica literária dialética**. Brasília: Editora UnB, 2011, p. 9-22.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. *In*: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 13-26.

CHICOTE, Francisco García. Ensayo y método en György Lukács. **Verinotio**, Rio das Ostras, v. 27, n. 2, p. 39-57, mar. 2022.

GULLAR, Ferreira. Não-coisa. *In*: GULLAR, Ferreira. **Muitas Vozes: poemas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 53-54.

HELLER, Agnes. Estrutura da vida cotidiana. *In*: HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 11ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016. *E-book*.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LUKÁCS, György. Concretização da particularidade como categoria estética em problemas singulares. *In*: LUKÁCS, György. **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 181-298.

LUKÁCS, György. **Estética I**. La peculiaridad de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo, 1968b.

LUKÁCS, György. **Estética: I** La peculiaridad de lo estético. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966a.

LUKÁCS, György. **Estética: I** La peculiaridad de lo estético: 2. Problemas de la mimesis. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona; México D. F.: Grijalbo, 1966b.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Trad. Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2004.



MAZZARI, Marcus Vinícius. Os espantalhos desamparados de Manuel Bandeira. **Estudos Avançados**. v. 16, n. 45, jan/abr. 2002, p. 255-276, 2002.

SANTOS, Deribaldo. **A particularidade na estética de Lukács**. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

VEDDA, Miguel. "Introducción". In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Escritos sobre literatura**. Selección e introducción de Miguel Vedda. Traducción y notas de Fernanda Aren, Silvina Rotemberg y Miguel Vedda. Buenos Aires: Colihue, 2003, p. 7-41.

**ESTUDOS LITERÁRIOS COMPARADOS:
NOVAS PERSPECTIVAS**

***COMPARATIVE LITERARY STUDIES:
NEW PERSPECTIVES***

João Vianney Cavalcanti Nuto  








UnB | vianney@unb.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.60184

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/10/2025

Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo apresenta um breve relato sobre a linha de pesquisa Estudos Literários Comparados, do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), em seus vinte e um anos de existência. Apresenta informações sobre a formação da linha, seus grupos de pesquisa e os eixos de interesse que orientam suas respectivas pesquisas.

Palavras-chave: Estudos Literários Comparados, grupos de pesquisa, eixos de interesse.

Abstract

This article presents a brief account of the Comparative Literary Studies research line of the Graduate Program in Literature at the University of Brasília (UnB) over its twenty-one years of existence. It presents information about the formation of the line, its research groups, and the areas of interest that guide its research.

Keywords: Comparative Literary Studies,
research groups, areas of interest.

INTRODUÇÃO: FORMAÇÃO DA LINHA DE PESQUISA

A linha de pesquisa Estudos Literários Comparados foi criada em 2004, resultado da reestruturação do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Para melhor contemplar sua diversidade de pesquisas, o programa, antes dividido em duas áreas, foi desdobrado em cinco linhas de pesquisa: Crítica Literária Dialética, Estudos Literários Comparados, Literatura e Outras Artes, Representação na Literatura Contemporânea e Poéticas e Políticas do Texto.

A orientação geral da linha consiste na abordagem de objetos e métodos comparativos mais abrangentes que o tradicional estudo de fontes e influências entre literaturas nacionais. Com base em novas concepções de comparatismo, as pesquisas da linha passaram a abordar relações entre a literatura e outros discursos (artísticos, filosóficos, científicos), além dos estudos da tradução como uma forma de análise comparativa entre línguas e culturas. Tendo, entre suas bases metodológicas, as reflexões de pensadores como Mikhail Bakhtin e Itamar Even-Zohar, a linha de pesquisa aborda a renovação do discurso literário não a partir do centro, mas da fronteira com outros discursos. A linha não descarta, contudo, o estudo das relações entre literaturas diversas, mas de maneira simétrica, valorizando o trabalho criativo de autores que reelaboram o material assimilado de suas fontes, seja por meio da criação literária, seja por meio da tradução. Seus objetos de pesquisa ultrapassam o conceito tradicional de literatura, calcado na valorização do texto escrito, abrangendo outras manifestações da palavra, como a literatura oral e a canção popular. Da mesma maneira, a linha propõe a análise das relações entre os gêneros literários e os demais gêneros do discurso que formam a vida social da língua. Explora, igualmente, as relações entre a literatura e manifestações culturais diversas.

A linha Estudos Literários Comparados é formada pelos professores Henryk Siewierski, João Vianney Cavalcanti Nuto, Rogério da Silva Lima, Augusto Rodrigues, Lúcia Helena Marques Ribeiro, Ana Paula Caixeta, Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha, William Alves

Biserra, José Luiz Martinez Amaro, Gilson Charles dos Santos, Maria Isabel Edom e Fabrícia Wallace Rodrigues. Em seu tempo de existência, também contou com a atuação de saudosos professores como Wilton Barroso Filho (*in memoriam*) Cíntia Carla Moreira Schwantes (*in memoriam*), Junia Barreto e Elizabeth Hazin (apostadas). Considerando que se trata de um programa e de uma linha abertos a contribuições entre departamentos, cursos e instituições, pudemos contar com a colaboração da professora Ana Rossi, do Departamento de Linguas Estrangeiras e Tradução da UnB. A linha também tem participado de intercâmbio e parceria entre universidades.

GRUPOS DE PESQUISA

Além de promover pesquisas individuais, a linha Estudos Literários Comparados atua de forma coletiva, por meio dos seus grupos de pesquisa. Atualmente a linha conta com os seguintes grupos: Litcult: Literatura e Cultura; Charles Morazé; Epistemologia do Romance e Outras Artes; RHETOR; LEliteratura: Literatura e Direito; GPLE: Literatura e Espiritualidade; Textualidades Contemporâneas: processos de hibridação; Fitopoéticas: Grupo de pesquisa sobre plantas, artes e literatura. Em seus vinte e um anos de existência, a linha Estudos Literários Comparados também contou com as atividades do grupo Estudos Osmanianos: arquivo, obra, campo literário.

GRUPOS DE PESQUISA LITCULT: LITERATURA E CULTURA

O grupo de pesquisa Litcult foi criado oficialmente em 2013, orientado para um estudo da literatura a partir dos conceitos do Círculo de Mikhail Bakhtin, tendo por base a relação entre a literatura e a totalidade da cultura em que se desenvolve, principalmente, a relação entre o discurso literário e os demais discursos. Entre suas realizações, o grupo promoveu seminários sobre temas como autoria; riso; Círculo de Mikhail Bakhtin; Dostoiévski; e canção popular brasileira. Esses eventos têm resultado em publicações coletivas como o livro *Personas Autorais*; dossiês temáticos sobre Dostoiévski e sobre a canção popular brasileira, além de pu-

blicações individuais diversas, em livros e periódicos. Além disso, o Litcult tem organizado conferências de renomados pesquisadores bakhtinianos do Brasil e do exterior, como Beth Brait, Sheila Grillo, Fátima Bianchi, Augusto Ponzio, Luciano Ponzio, Susan Petrilli, Galin Tyanov, Craig Brandist, entre outros. Entre as teses e dissertações produzidas, destaca-se *Capital dialógica: as vozes construtoras de Brasília em Cidade livre*, de João Almino, de Otávio Augusto Buzar Perroni, premiada como melhor dissertação da UnB na área de Literatura.

Outra área de atuação do grupo é por meio dos estudos da tradução, orientados pelo professor Henryk Siewierski, o qual tem produzido diversos trabalhos que se relacionam com a tradução, à luz de novas teorias, de modo a ultrapassar a noção de tradução como simples operação linguística, contemplando o diálogo entre diferentes culturas. Essa atuação também tem resultado na publicação de traduções, principalmente de autores poloneses.

GRUPOS DE PESQUISA CHARLES MORAZÉ

O grupo de pesquisa Charles Morazé, certificado pelo CNPq/UnB, foi criado no ano de 2008 e tem se dedicado em suas pesquisas a investigar as relações intelectuais entre o Brasil e a França, tendo desenvolvido estreitas relações com pesquisadores pertencentes a instituições de ensino e pesquisas francesas, portuguesas, italianas, alemãs e norte-americanas: Universidade de Rennes 2; Universidade de Nantes; Universidade Clermont Auvergne; Universidade de Paul; Universidade de Lyon 2; Universidade de Paris 3, Universidade de Paris 4; Maison des Sciences de L'Homme – Paris; Universidade Nova de Lisboa; Universidade de Aveiro; Universidade de Pádova; Universidade de Heidelberg; Associação Alemã de Lusitanistas – DLV ; Universidade de Yale; Universidade de Illinois – Urbana-Champaign; Associação Americana de Literatura Comparada – ACLA; Universidade Federal Fluminense; Universidade Federal de Juíz de Fora; Universidade Estadual do Maranhão; Universidade Católica do Rio de Janeiro; Universidade Federal de Minas Gerais;

Universidade Estadual do Rio de Janeiro; Universidade Federal do Rio de Janeiro; Universidade Federal do Pará.

O grupo também trabalha com a construção do conhecimento transversal interdisciplinar. A transversalidade praticada pelo grupo envolve as seguintes áreas do conhecimento: Ciências Humanas, Metafísica, Letras e Artes. Além disso, tem atuado na Rede PICNAB – Projeto Internacional de Investigação Científica Nantes, Aveiro e Brasília. A Rede PICNAB tem como missão investigar características da escola no Brasil, Portugal e França. Fazem parte da Rede professores da Universidade de Nantes (França), Aveiro (Portugal) e Universidade de Brasília. A produção científica gerada pelos membros do grupo tem sido divulgada por meio de revistas científicas e livros de acesso aberto.

GRUPOS DE PESQUISA CRÍTICA POLIFÔNICA E DIALOGISMO: TANATOLOGRAFIA

O grupo Crítica Polifônica e Dialogismo: Tanatografia, coordenado pelo professor Dr. Augusto Rodrigues, desenvolve uma crítica literária e artística inspirada na metodologia do Círculo de Mikhail Bakhtin. Seus principais objetos de pesquisa são representações e discursos relacionados com a morte; a ascensão da prosa no Ocidente; poéticas que se opõem à tradição aristotélica; literaturas produzidas no Brasil e em outros países de língua portuguesa a partir de uma perspectiva bakhtiniana.

GRUPOS DE PESQUISA EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE

O grupo Epistemologia do romance foi criado em 2011 pelo saudoso professor Dr. Wilton Barroso Filho (1955-2019), com o objetivo de desenvolver uma epistemologia do gênero romance, e seus ecos na análise literária e artística. Ao longo dos anos, o grupo ganhou notoriedade quanto ao contínuo esforço de consolidação, a partir do projeto *Verbetes da Epistemologia do Romance* (Caixeta; Barroso, 2021), do qual têm resultado publicações acerca de conceitos sobre as relações entre a arte do romance e a epistemologia, com desdobramentos em formato de artigos.

GRUPOS DE PESQUISA RHETOR

Igualmente criado em 2011, o grupo RHETOR dedica-se a traduções e estudos tradutológicos sobre a prosa grega antiga. O grupo estuda as relações entre o discurso retórico antigo e o discurso literário, com repercussões da retórica também na literatura contemporânea. Entre suas realizações, o grupo RHETOR tem realizado seminários com a participação de especialistas estrangeiros como Michael Edwards, Michael Gagarin e Christos Kremmydas. O grupo tem atuado ainda em articulação com a Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Em 2012 e 2014, produções do grupo obtiveram premiações.

GRUPOS DE PESQUISA TEXTUALIDADES CONTEMPORÂNEAS: PROCESSOS DE HIBRIDAÇÃO

O Grupo de pesquisa Textualidades Contemporâneas: processos de hibridação, certificado pelo CNPq/UnB, iniciou as suas atividades no ano de 2014. As pesquisas desenvolvidas pelos integrantes do Grupo interagem sob o tema “Textualidades contemporâneas”. Nesse escopo, propõe-se a discussão acerca do que traduz contemporaneamente a tradição cultural dos diferentes territórios em suas ressonâncias espaciais. Trata-se de ler a realidade transversalmente a partir da percepção da circularidade cultural dos signos de ativação dos processos que mobilizam o sujeito contemporâneo.

O grupo de pesquisa nasceu de uma intenção multidisciplinar e visa acolher projetos e eventos abertos que possibilitem a divulgação de estudos discursivos intertextuais e interculturais sob as perspectivas disciplinares e transdisciplinares de áreas de conhecimento afins, tais como as artes em geral, a educação, a filosofia, a história, a sociologia, a língua e a literatura e seus diversos suportes.

Tenciona-se uma convergência sob o tema central “Textualidades contemporâneas”, sob a perspectiva dos sistemas que as constituem, sejam os artísticos, em toda a sua potência performativa, ou os sistemas de práticas sociais específicas. A partir desse lugar de articulação e de possíveis confluências temáticas —

tais como identidade e memória — propõe-se a discussão dos valores que traduzem contemporaneamente a tradição cultural em suas ressonâncias discursivas. Pretende-se, com isso, fomentar o debate acerca dos valores éticos e estéticos do contemporâneo.

Desde a sua criação no ano de 2014, o grupo realizou 21 encontros acadêmicos com a participação dos seus membros pesquisadores, sediados também pelas instituições parceiras *Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación* (UMCE), Chile; Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), Universidade Federal De Juíz de Fora (UFJF). Agregou à parceria internacional a participação de pesquisadores pertencentes à Universidade de Pádua (Itália). O grupo apresenta-se anualmente no âmbito dos Congressos Internacionais de Humanidades, por convênio. Sua publicação mais recente é o livro *Travessias, escritas e desafios epistemológicos em espaços latino-americanos* (Cyntrão, 2021).

GRUPOS DE PESQUISA LEITERATURA: LITERATURA E DIREITO

O grupo tem como objetivo pensar as relações entre Literatura e Direito tendo por base três modalidades principais: a representação de teorias e práticas jurídicas em obras literárias; a presença de traços literários em discursos jurídicos; questões relacionadas à liberdade de expressão do autor e direito do leitor a obras literárias.

O grupo LEIteratura faz parte da rede brasileira de Direito e Literatura, tendo ofertado disciplinas relacionadas ao tema. Entre suas publicações destaca-se *Diálogos indisciplinados*.

GRUPOS DE PESQUISA GLPE: LITERATURA E ESPIRITUALIDADE

O grupo Literatura e Espiritualidade iniciou-se na Universidade de Brasília (UnB), em 2017, a partir dos estudos realizados pelo professor. Dr. Wiliam Alves Biserra sobre literatura e sagrado e da professora Dra. Ana Cláudia da Silva, sobre a literatura espírita brasileira. Seu objetivo é promover estudos sobre a relação entre a produção literária e os discursos das religiões e de outros sistemas simbólicos místicos. O grupo organizou, em 2020, o dossiê

“Literatura e Espiritualidade”, da revista *Cerrados*, nº 53. Durante a pandemia do COVID 19, o grupo paralisou suas atividades, exceto a pesquisa. Em 2023, retomou todas as operações, por meio de uma reformulação nas suas linhas de ações. Com diversos pesquisadores e ao longo de uma década, o grupo já publicou vários livros, realizou diversos eventos e formou vários mestres e doutores.

FITOPOÉTICAS: GRUPO DE PESQUISA SOBRE PLANTAS, ARTE E LITERATURA

O mais jovem grupo da linha, Fitopoéticas: grupo de pesquisa sobre plantas, arte e literatura, foi criado em 2023. O grupo propõe o estudo da complexa rede de relações entre o mundo humano e o mundo vegetal, a partir do olhar das artes e da literatura. O objetivo central da pesquisa é analisar como as artes e a literatura leem a intrincada relação em que as plantas, em seu enraizamento, contribuem com o humano, movido pelo deslocamento e pela busca incessante de novos espaços. Sendo assim, trata-se de uma abordagem comparatista e interdisciplinar, não antropocêntrica. Com reuniões mensais para leitura e discussão dos textos base da pesquisa, o grupo conta com a participação de estudantes de graduação e pós-graduação, bem como com pesquisadores da UnB e de outras universidades e áreas de formação, como biologia e botânica. Em seu curto, porém profícuo período de atuação, o grupo formou doutores e mestres e vários alunos de Iniciação Científica, especialmente engajados na pesquisa. Dentre as produções, o grupo tem publicado artigos em periódicos, participado de eventos acadêmicos, como a Abralic, dentre outros, e organizou um dossiê especial da revista *Cerrados* intitulado “Imaginários Botânicos”, com a colaboração de Izabel Kranz, da Universidade de Viena, e Maria Esther Maciel, da Unicamp. Para os próximos anos, o grupo seguirá sua linha de trabalho visando à divulgação da pesquisa em revistas e eventos e seguirá com as reuniões para a formação dos pesquisadores envolvidos.

GRUPOS DE PESQUISA ESTUDOS OSMANIANOS: ARQUIVO, OBRA, CAMPO LITERÁRIO

O grupo — liderado pela Profa. Dra. Elizabeth Hazin — teve início em agosto de 2008, passando oficialmente a constar nos grupos de pesquisa do CNPq em 2009. Tem como objetivo um estudo profundo do texto (ficcional, ensaístico, dramático, jornalístico) do escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978), fazendo uso dos acervos de manuscritos do escritor dispostos em duas instituições: Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ) e Instituto de Estudos Brasileiros (USP). Prossegue ininterruptamente até o momento, embora sua ligação com a UnB tenha se encerrado em 2023, ano em que foi organizado o 8º ELO – Encontro de Literatura Osmaniana, na UnB, ocasião em que o grupo divulgou e celebrou sua produção à pós-graduação do TEL. Ainda há reuniões semanais de leitura do texto osmaniano, de onde partem ideias para trabalhos que continuam a ser apresentados em eventos que vão surgindo.

EIXOS DE INTERESSE

A partir da concepção geral relacionada como novas perspectivas do comparatismo, os pesquisadores da linha Estudos Literários Comparados concentram suas pesquisas a partir dos seguintes eixos de interesse: Literatura e Dialogismo, Tanatografia: Crítica Polifônica e Dialogismo, Estudo de Tradução Literária, Poéticas Indígenas e Dinâmica dos Saberes Autóctones na Pesquisa sobre Catástrofes Naturais e Mudança Climática, Estética e Epistemologia do Romance, Literatura e Direito, Retórica e Literatura, Retórica e Poética na Roma Imperial, Textos em Prosa em Grego Antigo e Tradução do Grego Antigo, Mito e narrativa: o Resgate dos Clássicos e Imaginários Botânicos.

LITERATURA E DIALOGISMO

Eixo que norteia as pesquisas do professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, baseia-se no pensamento do Círculo de Mikhail Bakhtin e de pensadores afins. Propõe uma análise da literatura por meio de suas relações com o todo do sistema de uma cultura,

principalmente os diversos discursos circulantes em dado recorte cultural. Isso significa estudar o discurso literário não somente como resposta às estruturas econômicas e culturais, mas como um discurso que se renova em contato com outros discursos, influenciando por sua vez, a cultura que o constituiu. Compreende-se o dialogismo como uma concepção filosófica fundamentada na alteridade e suas implicações antropológicas, éticas e estéticas, ultrapassando a ideia de relação entre enunciados e textos por meio de processos intertextuais e intersemióticos. Seguindo a concepção de ideologia do Círculo de Bakhtin, que considera os diversos discursos sociais como ideologias, as pesquisas e análises baseiam-se na concepção de ideologia geradora da forma, considerando o conteúdo ideológico como condicionador do estilo da estrutura da obra. Sem exclusão do estudo de obras do passado (considerando especialmente suas repercussões na contemporaneidade), privilegiam-se, como objetos de estudo, obras literárias produzidas a partir do século XX. As pesquisas do eixo partem de uma concepção elástica de literatura, abrangendo também o fenômeno da canção popular.

ESTUDOS DA TRADUÇÃO LITERÁRIA

Orientados pelo professor Dr. Henryk Siewierski, os integrantes privilegiam uma análise tradutológica a partir da experiência própria de tradução, assim como das outras traduções, considerando as obras traduzidas, principalmente, das ou para as línguas conhecidas pelos docentes e orientandos. Para isso, é promovido o estudo das correntes mais relevantes do pensamento teórico sobre a tradução, assim como de outras experiências tradutórias. Entre os tópicos das aulas e projetos das pesquisas, predominam temas referentes às diferentes interpretações dadas ao próprio ato de traduzir literatura desde o Renascimento até as teorias pós-modernas, a prática da tradução literária comentada, a tradução como um lugar de destaque no processo de constituição da literatura ocidental, presença da literatura traduzida no sistema da literatura nacional. A base teórica e metodológica constitui-se a partir de familiarização com as principais correntes de teoria da tradução, assim como o pensamento e reflexão sobre a tradução.

Com base nas reflexões de um dos pioneiros da ciência da tradução, Eugene A. Nida, o eixo enfatiza a interdisciplinaridade, considerando os estudos da tradução uma disciplina científica autônoma, cujo objeto de estudo é a tradução, textual e oral, considerada como o processo e o produto, no sentido muito amplo, porquanto dentro de um vasto território semântico formado pelo diálogo interdisciplinar. Portanto, hoje a tradução pode ser definida no contexto da antropologia, teoria de poder, estudos culturais comparativos, estética da recepção, estudos de religião, entre outros. No processo de emancipação da ciência da tradução como uma disciplina autônoma e não linguística, a ciência da literatura teve um papel importantíssimo. Os estudos da tradução propostos seguem a orientação de James S. Holmes, que rompeu com a tradutologia linguística e a hegemonia do discurso objetivista, reducionista e normativista sobre a tradução, definindo o campo muito mais amplo da disciplina a qual deu o nome *Translation studies*. As pesquisas mais promissoras, segundo ele, são as pesquisas descritivas (*Descriptive Translation Studies*), porque fornecem o material tanto para teoria quanto para as aplicações práticas como a didática e a prática da tradução.

Seguindo Susan Bassnet e André Lefevere, as pesquisas do eixo tomam em consideração a “virada culturalista” nos estudos de tradução, que faz com que o tradutor e sua obra sejam vistos como mediadores responsáveis pela formação da imagem do Outro no processo da comunicação intercultural – livro *Constructing Cultures* (Bassnet; Lefevere, 1998). Essa mediação ocorre no âmbito das estruturas do poder, interesses nacionais, sistemas religiosos e interesses econômicos. Bassnet e Lefevere focalizam questões de história, do pós-colonialismo, da aculturação, ou seja, os domínios em que através da tradução ocorre a “construção da cultura”. Eles também sustentam que após a “virada culturalista” nos estudos de tradução, é hora para a virada tradutológica nos estudos culturais, que ainda não reconhecem a importância da tradução no mundo cada vez mais internacionalizado. Uma das consequências da “virada culturalista” nos estudos de tradução foi o surgimento da sociologia da tradução, cujas bases metodológicas forne-

ceram sobretudo o pensamento de Pierre Bourdieu, em particular as categorias de capital da cultura, o *habitus* e o *campo*. Outra base da sociologia da tradução é a teoria dos sistemas sociais de Niklas Luhmann.

As teorias da tradução que constituem o principal ponto de referência das atividades didáticas e de pesquisa dentro do eixo Estudos de Tradução Literária são: Estruturalismo e semiótica (Roman Jakobson, Eugene A. Nida, Michel Riffaterre), Círculo de *Translation Studies* (Itamar Even-Zohar, André Lefevere, Antoine Berman, Lawrence Venuti), Perspectiva hermenêutica (Hans-Georg Gadamer, George Steiner, Paul Ricoeur), Pós-estruturalismo HOB pós-colonialismo (Jacques Derrida, Maria Tymoczko). Do pensamento teórico e prática tradutória do Brasil, como referências importantes de ensino e pesquisa, fazem parte trabalhos de Paulo Rónai, Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos.

POÉTICAS INDÍGENAS E DINÂMICA DOS SABERES AUTÓCTONES NA PESQUISA SOBRE CATÁSTROFES NATURAIS E MUDANÇA CLIMÁTICA

Eixo dirigido pelo professor Dr. Rogério da Silva Lima, propõe um estudo sobre o diálogo interdisciplinar entre ciências, saberes indígenas e saberes locais na Amazônia, aprofundando a compreensão dos desafios das mudanças climáticas e desastres naturais. Visa-se integrar saberes tradicionais à pesquisa científica e tecnológica, bem como desenvolver soluções sustentáveis. Pretende-se incentivar reflexões metodológicas e pesquisas colaborativas, valorizando a diversidade de saberes.

Em um contexto global marcado por desafios climáticos crescentes e catástrofes naturais, os saberes indígenas e locais revelam-se recursos preciosos para o nosso futuro planetário e para a pesquisa científica contemporânea. Essa importância é evidenciada através de obras como *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* (2010), de Davi Kopenawa e Bruce Albert, que ilustra a profundidade desses saberes, enraizados em uma compreensão holística do meio ambiente. A obra explora a visão interconectada

dos Yanomami, destacando a riqueza de seus conhecimentos para o equilíbrio ecológico e a sobrevivência, criticando a exploração dos recursos naturais pelas indústrias extrativas e incentivando a escuta das vozes indígenas para uma convivência harmoniosa com a Terra. Diante do contexto apresentado, o eixo de interesse dedica-se a promover uma consideração mais aprofundada, pela pesquisa contemporânea sobre mudança climática e desastres naturais, dos saberes indígenas e locais da Amazônia. Esses saberes são transmitidos através de poéticas indígenas que reúnem narrativas, mitos, cantos e práticas socioculturais relativas a eventos extremos, como incêndios florestais, secas, inundações, ciclones, deslizamentos de terra e tempestades. Caracterizam-se por sua diversidade e constante mutação, alimentadas pela interação de experiências, inovações e conhecimentos escritos, orais, visuais, tácitos, sexuados, práticos, tecnológicos e científicos.

TANATOGRAFIA: CRÍTICA POLIFÔNICA E DIALOGISMO

Dirigido pelo professor Dr. Augusto Rodrigues, o eixo estuda a representação da morte e dos mortos na literatura, com base nos conceitos bakhtinianos de polifonia e dialogismo. Como manifestações do dialogismo, o eixo de interesse analisa diversas dimensões do enunciado: o texto, a vocalidade e a performance. Entre outras formas de representação, analisa o tema da morte e do mundo dos mortos na sátira menipeia e sua influência em gêneros posteriores da literatura, com enfoque na literatura brasileira.

ESTÉTICA E EPISTEMOLOGIA DO ROMANCE

O eixo de pesquisa Estética e Epistemologia do romance, orientado pela professora Dra. Ana Paula Caixeta, dedica-se ao estudo das relações entre arte e conhecimento a partir de aspectos da experiência sensível, com especial atenção ao romance enquanto forma estética e espaço de produção epistemológica. Parte-se da compreensão de que o romance, enquanto forma estética, carrega em si uma potência de pensamento que ultrapassa o campo da narrativa, configurando-se como um modo de conhecer e de

pensar o ser a partir da experiência estética, permitindo que se acessem questões complexas da condição humana.

A proposta de investigação tem como base a perspectiva teórica Epistemologia do romance, teoria interdisciplinar e comparatista que articula elementos da Filosofia, Teoria Literária, Estética e Hermenêutica, formulada por Wilton Barroso Filho a partir do texto fundador *Elementos para uma epistemologia do romance* (2018).

A partir desse alicerce, este eixo expressa também o interesse em pensar, por meio da Estética, as articulações entre Literatura, Filosofia e outras artes, tomando a dimensão epistemológica como viés de análise e criação. Trata-se, portanto, de um espaço de pesquisa que busca compreender a arte como forma de pensamento — um modo de investigar e refletir sobre o mundo e o humano a partir da sensibilidade, da imaginação e da experiência estética.

LITERATURA E DIREITO

Orientado pelo professor Dr. Wiliam Alves Biserra, o eixo pesquisa as relações entre Literatura e Direito tendo por base três modalidades principais: 1. Direito na Literatura, principiologia jurídica e representações do Poder Judiciário, operadores do Direito, processo legislativo etc. em obras literárias; 2. Literatura no Direito: Direito como Literatura: em que medida sentenças, acórdãos, libelos ou outras peças jurídicas relacionam-se com a literatura ou se utilizam de recursos literários, sejam citações ou outros procedimentos linguísticos próprios da literatura como a narrativa, por exemplo, ou ainda métodos e linguagem próprios da hermenêutica literária; 3. Direito da literatura: o direito do escritor de ser publicado, de ter seu texto preservado, o direito de circulação da obra, o direito dos leitores de terem acesso à obra que desejarem. Trata-se, neste último caso, de temas relacionados à liberdade de expressão e à censura, ao recolhimento e à proibição de obras; bem como à perseguição de quem as escreve, publica e mesmo de quem as lê ou leciona. Trata-se igualmente de questões relacionadas aos direitos autorais.

LITERATURA E ESPIRITUALIDADE

Igualmente orientado pelo professor Dr. Wiliam Alves Biserra, o eixo busca estudar as relações entre as modalidades do texto literário e as múltiplas expressões de espiritualidade, sejam elas estabelecidas como religiões institucionais com uma longa tradição ou manifestações contemporâneas não institucionais. Buscam-se pesquisas que problematizem as relações entre o objeto literário, em seus diversos aspectos — criação, produção e recepção — e o campo do sagrado, igualmente em sentido lato. A ligação com os estudos literários se dá nos seguintes níveis:

1. O aspecto comparativo da proposta é sua própria razão de ser, pois, diante do fenômeno do sagrado, o aspecto da pluralidade é estruturante, tendo em vista a enorme importância dos contatos entre as diversas tradições místicas e religiosas ao longo dos séculos.

2. Dada a diversidade constituinte do tema, as atividades de pesquisa necessariamente abordam diferentes tradições religiosas, autores de diversas línguas, de lugares e épocas diversas.

3. As ferramentas teóricas utilizadas para a abordagem dos objetos de estudo também são distintas: a teoria literária aproxima-se da teologia, da psicologia, da história, da antropologia e de qualquer outra área que se faça necessária, de acordo com a configuração de cada objeto.

RETÓRICA E LITERATURA

Orientado pelo professor Dr. José Luiz Martinez Amaro, o eixo Retórica e Literatura parte de uma concepção que nega a oposição entre os dois campos discursivos, que, desde o século XIX, tendia a desqualificar a retórica, como o lugar da manipulação e do falso e a literatura enquanto efeito estético, no qual o estilo é a expressão da verdade original de um autor. Essa dicotomia, herdeira da oposição entre sofística e filosofia, pressupõe uma superação que vem sendo investigada pelos estudos literários. O eixo explora um giro retórico como um terceiro entre a literatura e a crítica com conse-

quências para a história da literatura, pois coloca o texto literário como discurso e a crítica como intervenção.

RETÓRICA E POÉTICA

O eixo de pesquisa Retórica e Poética na Roma Imperial, desenvolvido pelo professor Dr. Gilson Charles dos Santos, tem como objetivo compreender como acontecem as mudanças que poetas e oradores romanos operam na poesia e na retórica latina durante o período compreendido entre os séculos I a. C e II d. C. Trata-se de um período de intensas transformações na vida política, social e cultural do império romano devido à mudança do regime político, com impacto nos costumes (*mores*), entendidos como naturais à sociedade e sujeitos a mudanças (Wallace-Hadrill, 2004[1997]); em grande medida, consiste em um fenômeno pervasivo, que abrange as formas de se compreender a tradição, as leis, o tempo e a linguagem.

Representam essa revolução o advogado (*patronus*), o jurista, o sacerdote, o orador e também o poeta. Enquanto as três primeiras figuras operam no redimensionamento das instituições políticas, jurídicas e religiosas, as duas últimas flagram um problema dialético, na medida em que oferecem um panorama da transformação de uma forma local de conhecimento em uma forma universal (dadas as dimensões do império), ao passo que apresentam novos protagonistas na produção e na difusão desse conhecimento em ambiente privado ou doméstico (o gramático, o poeta, o pedagogo e o professor de retórica). Os trabalhos desenvolvidos nesse eixo de pesquisa verificam e exemplificam como a consuetude, ou seja, o conjunto de valores compartilhados pela aristocracia romana do período republicano, se converte numa *ratio*, ou racionalização desses mesmos valores, ainda que subordinados a uma elite senatorial dependente da autoridade do imperador.

RETÓRICA E TEXTOS DE PROSA EM GREGO ANTIGO E EM TRADUÇÃO DO GREGO ANTIGO

As pesquisas do eixo de interesse Textos de Prosa em Grego Antigo e em Tradução do Grego Antigo, dirigidos pela professora

Sandra Lúcia Rodrigues da Rocha, orientam-se simultaneamente pela revisão historiográfica da literatura grega clássica e pela perspectiva comparatista de sua recepção em autores subsequentes, tomando como ponto de partida o trabalho de François Hartog, Simon Goldhill, Fiona Macintosh e Mary Beard.

Tendo em vista que a retórica, desde o período Helenístico, torna-se o elemento central da *paideia* grega, os estudos do eixo buscam articular a cultura da educação retórica, com base em Aristóteles até autores do período romano, como Cícero e Dionísio de Halicarnasso, com a produção de textos de prosa de diferentes gêneros. A investigação sob esse prisma contempla discursos de oratória variados, da oratória ática até a oratória cristã; relatos historiográficos; tratados de crítica literária; sermões religiosos; e ficção em prosa do Império romano — desde que escritos em língua grega. São exemplos de autores de prosa estudados neste eixo Heródoto, Tucídides, Demóstenes, Aristóteles, Plutarco, Luciano de Samósata e Gregório de Nissa.

MITO E NARRATIVA: O RESGATE DOS CLÁSSICOS

O eixo de interesse, Mito e Narrativa: o resgate dos Clássicos, dirigido pela professora Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro, tem como horizonte principal das pesquisas compreender como a tradição clássica, assim como os efeitos culturais dessa tradição na atualidade, configura-se por meio da educação retórica e da reiterada idealização do mundo grego antigo como discurso fundador de práticas culturais associadas a uma certa identidade ocidental. Ressalta-se, nas pesquisas do eixo, não só o diálogo do nosso presente com aquele passado, mas também a análise da construção desse passado por outros expoentes literários ao longo dos séculos, como Erasmo de Rotterdam, Friedrich Hölderlin e Haroldo de Campos.

O processo narrativo é estudado a partir da estrutura do mito e do herói na epopeia e na tragédia (e mesmo da comédia), a partir de autores como Homero, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes, e a sua relação dialógica com narrativas e outros autores que chegaram até a contemporaneidade, além de todas as questões que nos

remetem ao comparativismo e ao estudo das inter-relações entre as obras de várias literaturas e culturas em diferentes tempos históricos, e à zona de influência dessas grandes obras, como diria Fernand Baldensperger no seu primeiro número da *Revue de Littérature Comparée* já há cem anos.

Em princípio, quando é proposto um estudo no qual é aberta a possibilidade para a leitura de obras da literatura universal, pode parecer que está sendo abordada apenas uma “visão planetária” do literário, como queria, talvez René Etiemble. Porém, mais do que isso, a proposta é verificar como essas obras seguiram dialogando ao longo dos tempos com outras obras e podem ainda permanecer vivas nas narrativas contemporâneas.

IMAGINÁRIOS BOTÂNICOS

Orientado pela professora Fabrícia Wallace Rodrigues, o eixo Imaginários Botânicos considera que a botânica moderna tem se esforçado em convocar os humanos a um olhar diferenciado para as plantas, propondo a observação atenta de viventes tão diferentes de nós, a partir exatamente de sua alteridade. Stefano Mancuso, um dos principais nomes dessa nova corrente, chama a atenção para a composição corporal das plantas, tão diversa da dos animais: “De fato, nossa única ideia de vida complexa e inteligente corresponde à vida animal; e como, inconscientemente, não encontramos nas plantas as características típicas dos animais, nós as catalogamos como passivas (justamente, “vegetais”) negando-lhes quaisquer habilidades típicas de animais, do movimento à cognição. É por isso que, olhando para qualquer planta, devemos sempre lembrar que estamos observando algo construído sobre um modelo totalmente diferente do animal” (Mancuso, 2019, p. 94). Com efeito, o conhecimento humano parece ter se voltado continuamente para a busca de semelhanças com um padrão que não era outro senão o de seu próprio corpo e mecanismos de funcionamento. Várias publicações recentes acerca do reino vegetal evidenciam que certa cegueira seletiva dificultou a percepção da importância das plantas para além de um ponto de vista utilitarista e ou exploratório (Shiva, 2016).

A própria noção de “vegetal” assume um caráter pejorativo ao longo dos anos. Em diferentes línguas latinas, consta o adjetivo “vegetativo” caracterizado para designar limitação de vida ou mobilidade, especialmente em expressões como “estado vegetativo” ou “vida vegetativa”, ou ainda o sentido figurado do substantivo “vegetal”: denotando imobilidade atrelada à ausência de consciência de si e do espaço em torno. Essa carga semântica vai exatamente na contramão do que a origem da palavra indica – *vegetus*: ‘vigoroso, robusto, bem-disposto’. Para além desse termo mais específico, muitas expressões relacionadas ao reino vegetal merecem uma reflexão mais aprofundada, como é o caso de “meio ambiente”, que, se olhada mais atentamente, revela a pretensão de centralidade do humano, que se pensa e se vê rodeado pelos outros viventes, em um espaço fora de si e com o qual não estabelece forçosamente uma relação de interdependência, assumindo, assim, uma posição hierarquicamente superior (Ferdinand, 2022). Ou mesmo a própria ideia de uma dada “preservação da natureza”, em que se pode ler uma “natureza” desligada do humano (e, nesta esteira, tudo que for “natural” contrapõe-se ao “civilizado”), cujas supostas fragilidade e vulnerabilidade demandam nosso cuidado benevolente — sem um olhar crítico que suponha que talvez a natureza não dependa da ação humana para se regenerar (será que não deveríamos defender a preservação dos humanos?). Para Ailton Krenak, essas expressões causam verdadeiro estranhamento, uma vez que, do ponto de vista indígena, não há que se pensar em tal cisão entre humanos e aquilo que se chama natureza: “Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza” (Krenak, 2019, p. 16-17). Como demonstra Philippe Descola (2010) ao apontar a instabilidade do clássico par opositivo *natural x cultural*, na cosmogonia de uma parcela significativa de povos nativos — como para os Yanomamis, conforme descrevem Davi Kopenawa e Bruce Albert (2018) —, não há separação demarcada entre o humano e os demais viventes, sejam eles animais, vegetais ou outros — somos todos parte de um todo orgânico vivo e pulsante, embora cada ser assuma morfologias e perspectivas diversas.

Em vista disso, o eixo de pesquisa Imaginários Botânicos propõe colocar em discussão os principais representantes do novo cenário científico acerca do reino vegetal e a produção literária feita com e sobre as plantas. O objetivo central volta-se a traçar possibilidades de pensar fora dos enquadramentos antropocêntricos que impediram por tantos anos o desenvolvimento de uma compreensão mais aprofundada do mundo vegetal (Santos, 2023) e, por extensão, daquilo que se costuma chamar de “natureza”. O eixo, então, desdobra-se em duas vertentes: 1) inventário crítico da presença das plantas nas artes e na literatura; e 2) teorias do vegetal: estudo teórico e crítico acerca da contribuição das plantas para a reflexão contemporânea.

PERSPECTIVAS

Com longa e diversificada trajetória no Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília (UnB), a linha Estudos Literários Comparados solidifica-se com grupos de pesquisa consolidados, publicações, e parcerias com diversas instituições no Brasil e no Exterior. Suas atividades renovam-se constantemente com a participação de novos pesquisadores, bem como por meio de intercâmbios e eventos acadêmicos.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- BARROSO FILHO, W. Elementos para uma Epistemologia do Romance. In: BARROSO FILHO, W. BARROSO, M. V. (org.). **Estudos epistemológicos do romance**. Brasília: Editora Verbena, 2018.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. **Constructing Cultures: Essay on Literary Translation**. Bristoll, UK: Multilingual Matters, 1998.

CAIXETA, A. P. A; BARROSO, M. V. (org.). **Verbetes da Epistemologia do romance**. v. 2. Campinas: Pontes Editores, 2021.

CYNTRÃO, Sylvia (org.). **Textualidade Contemporâneas: processos de hibridização** – Travessias, escritas e desafios epistemológicos em espaços latino-americanos. Brasília, DF: Editora da Autora, 2021.

DESCOLA, Philippe. **Diversité des natures, diversité dedescolas cultures**. Paris, Bayard, 2010.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial**. Trad. Letícia Mei. São Paulo: Ubu, 2022.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MANCUSO, Stefano. **Revolução das plantas**. Trad. Regina Silva. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

NUTO, João Vianney Cavalcanti (org.). **Personas autorais: prosarias e teoremas**. Brasília: Siglaviva, 2016.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

SHIVA, Vandana. **Who really feeds the world?: the failure of agribusiness and the promises of agroecology**. Berkeley, California: 2016.

VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2017.

QUARTAS DRAMÁTICAS: LITERATURA, TEATRO E OUTRAS ARTES

*QUARTAS DRAMÁTICAS: LITERATURE,
THEATRE, AND OTHER ARTS*








André Luís Gomes  
UnB | andrelg.unb@gmail.com

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.60279

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 02/11/2025
Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo apresenta o percurso de criação, consolidação e expansão do projeto *Quartas Dramáticas*, desenvolvido desde 2010 na Universidade de Brasília. O projeto constitui-se como um espaço de experimentação artística, pedagógica e crítica em que a leitura de textos teatrais se desdobra em práticas múltiplas – leitura dramática, leitura cênica e encenação de leitura – articulando ensino, pesquisa e extensão. O texto propõe uma reflexão teórica e memorialística sobre o diálogo entre literatura e as outras artes, situando a prática da *encenação de leitura* como campo estético e epistemológico autônomo, em interlocução com autores como Umberto Eco, Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Paul Zumthor, Bertold Brecht e Augusto Boal. Introduz-se ainda o conceito de *proponência textual*, entendido como a potência criativa imanente ao texto dramatúrgico, ativada na relação entre leitor, ator e espectador.

Palavras-chave: Quartas Dramáticas, literatura e outras artes, encenação de leitura, proponência textual.

Abstract

This article presents the process of creation, consolidation, and expansion of the *Quartas Dramáticas* project, developed since 2010 at the University of Brasília. The project constitutes a space for artistic, pedagogical, and critical experimentation in which the reading of theatrical texts unfolds into multiple practices – dramatic reading, scenic reading, and reading-as-staging – articulating teaching, research, and extension. The text proposes a theoretical and memorial reflection on the dialogue between literature and other arts, situating the practice of *reading-as-staging* as an autonomous aesthetic and epistemological field, in dialogue with authors such as Umberto Eco, Hans-Thies Lehmann, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, Paul Zumthor, Bertolt Brecht, and Augusto Boal. It also introduces the concept of *textual proponency*, understood as the creative potential inherent to the dramaturgical text, activated through the relationship between reader, actor, and spectator.

Keywords: *Quartas Dramáticas*, Literature and Other Arts, Staged Reading, Textual Proponency.

Ler fornece ao espírito materiais para
o conhecimento, mas só o
pensar faz nosso o que lemos.

John Locke

INTRODUÇÃO

O presente artigo nasce do desejo de refletir, relatar e registrar o percurso de criação, consolidação e expansão do projeto *Quartas Dramáticas*, idealizado e coordenado por mim desde 2010 na Universidade de Brasília (UnB). Ao longo de sua trajetória, o projeto se consolidou como um espaço singular de experimentação artística, pedagógica e crítica, no qual a leitura de textos teatrais se desdobra em práticas múltiplas – leitura dramática, leitura cênica e encenação de leitura – articulando, de modo orgânico, ensino, pesquisa e extensão.

Mais do que resgatar uma trajetória institucional, este artigo propõe compreender a relevância do projeto no campo acadêmico e cultural, ressaltando sua capacidade de instaurar diálogos fecundos entre tradição e contemporaneidade, teoria e prática, literatura e cena. A tessitura dessas experiências está intimamente vinculada à minha formação pessoal e acadêmica, construída pela confluência entre literatura e teatro. Essas áreas, longe de se apresentarem como compartimentos estanques, se entrelaçam como campos complementares em permanente interação – base que estruturou o eixo central da trajetória docente e investigativa que aqui se registra.

Desde meu ingresso como professor à Universidade de Brasília, em setembro de 2005, venho desenvolvendo uma prática pedagógica que integra a leitura crítica à experiência estética, fazendo da universidade um laboratório de investigação cênico-literária. É nesse contexto que o *Quartas Dramáticas* emerge e se expande, tornando-se, ao longo dos anos, um campo fértil de reflexão teórica e prática sobre a criação artística, o ensino da literatura, o papel do leitor-ator e do “espectoleitor” na contemporaneidade.

LITERATURA E OUTRAS ARTES: INTER-RELAÇÕES ESTÉTICAS E SEMIÓTICAS

O estudo das relações entre literatura e outras artes constitui um campo interdisciplinar que se volta para o diálogo entre linguagens, formas e sistemas de significação distintos. Estabelecer vínculos entre literatura e outras artes implica reconhecer a complexidade das expressões artísticas e compreender os modos como diferentes linguagens – verbal, visual, sonora, corporal – se articulam em processos de criação, recepção e circulação cultural. Assim, a literatura não se limita ao domínio da palavra escrita, mas amplia suas fronteiras ao encontrar-se com o teatro, o cinema, a música, as artes visuais, a dança e as mídias digitais.

A análise comparativa entre expressões artísticas diversas permite identificar convergências temáticas e formais, além de iluminar os modos específicos de significação de cada sistema semiótico. Esse exercício crítico oferece ao pesquisador e ao leitor uma visão ampliada do fenômeno estético, ao mesmo tempo que revela as instâncias institucionais e ideológicas que legitimam e organizam a produção artística nas sociedades contemporâneas.

A consolidação teórica desse campo remonta às reflexões da literatura comparada, que, desde o século XX, tem se dedicado a compreender as trocas, contaminações e diálogos entre diferentes formas artísticas. Conforme Wellek e Warren (1971), a literatura comparada nasce da necessidade de ultrapassar fronteiras nacionais e disciplinares, situando a obra literária em uma rede de inter-relações culturais, históricas e estéticas. Essa perspectiva, ao enfatizar o caráter relacional do texto, permite compreender a arte como um sistema de influências e ressonâncias mútuas.

No contexto brasileiro, Abdala Júnior (2014) aprofunda essa abordagem ao propor uma ampliação dos estudos comparados, integrando a análise de processos interartísticos e interculturais às dimensões históricas e sociais da criação literária. Para o autor, a teoria comparada não se limita ao cotejo entre obras ou autores, mas implica a observação das passagens e transformações

que ocorrem quando um texto é transposto para outro meio expressivo – questão que se articula à teoria da adaptação e às práticas contemporâneas de recriação estética. Nesse sentido, pensar a literatura em diálogo com outras artes significa reconhecer sua natureza dinâmica e intersemiótica, capaz de se renovar constantemente por meio da tradução, da performance e da encenação.

Roland Barthes (1971, 1984) amplia essa discussão ao deslocar o foco da obra para o texto, concebido não como produto fechado, mas como campo de significações em permanente movimento. Para ele, o texto é um tecido de citações, vozes e códigos culturais, um espaço de intersecção entre diferentes discursos – o que o aproxima das práticas comparatistas e das poéticas da adaptação. A leitura, nesse contexto, deixa de ser um ato de decifração para tornar-se um processo de produção de sentidos, no qual o leitor assume papel ativo e criador. Barthes antecipa, assim, uma concepção performativa da leitura, em que cada recepção é uma nova encenação da obra, e o “prazer do texto” decorre justamente dessa possibilidade de reinvenção contínua.

Além disso, ao refletir sobre as relações entre literatura e fotografia, especialmente em *A Câmara Clara* (Barthes, 1984), Barthes estabelece uma ponte sensível entre imagem e palavra, memória e presença. A fotografia, para ele, não é apenas representação, mas uma forma de escrita luminosa – uma inscrição do tempo e da morte, um gesto que congela o instante e, ao mesmo tempo, o eterniza. Essa concepção dialoga com o pensamento literário na medida em que ambos os campos partilham a busca por significar o efêmero, traduzir o invisível e capturar o indizível. Assim como o texto literário, a fotografia possui um *punctum* – aquele detalhe que fere, comove e desloca o olhar do observador –, constituindo-se como espaço de afeto e de interpretação. Ao aproximar literatura e fotografia, Barthes reafirma a ideia de que toda arte é, em essência, um ato de leitura do mundo, uma forma de escrever com imagens, sons e gestos.

Nesse contexto, o conceito de intermedialidade, formulado e sistematizado por estudiosos como Klaus Klüver (1997), amplia

a noção de intertextualidade para abranger as relações entre mídias e linguagens. Clüver define a intermedialidade como

um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos Estudos Interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito, e também dos aspectos intermediáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares (Clüver, 2008, p. 224).

Assim, a intermedialidade evidencia que as obras artísticas não existem de forma isolada, mas em permanente diálogo com outras linguagens e sistemas expressivos, configurando-se como produtos de uma cultura essencialmente intersemiótica, intertextual e relacional.

Essa perspectiva rompe com o paradigma tradicional da análise literária centrada no texto verbal, propondo uma abordagem que considera os processos de tradução intersemiótica e as correspondências entre códigos distintos. Dessa maneira, um poema pode ser analisado em relação à pintura que o inspirou, uma peça teatral em relação a sua versão cinematográfica, ou um romance a partir de sua adaptação performática. A análise interartes, portanto, articula o estudo da forma e do conteúdo às condições históricas e culturais da produção artística.

No campo específico das artes cênicas, a relação entre literatura e teatro oferece um terreno privilegiado para a observação dos processos de mediação entre texto e corpo, palavra e ação. Augusto Boal (1996), ao desenvolver o conceito de *Teatro do Oprimido*, propõe uma estética da participação em que o texto dramático se torna ponto de partida para a ação transformadora. Para Boal, o teatro deve libertar o espectador da passividade, convertendo-o em sujeito criador – o “espect-ator” –, capaz de intervir e modificar

a cena. Essa perspectiva dialoga diretamente com os pressupostos brechtianos, especialmente com o princípio do *Verfremdungseffekt* (efeito de distanciamento), que visa romper a identificação emocional imediata entre público e personagem, promovendo uma atitude crítica e reflexiva diante do que se vê em cena. Bertolt Brecht (2005) concebe o teatro como espaço de conscientização e transformação social, em que a ação cênica é um gesto político e pedagógico. O ator, ao evidenciar o *gestus* – o gesto social revelador das relações de poder e de classe –, demonstra o processo de construção da personagem e do próprio acontecimento teatral, transformando a cena em lugar de pensamento. Assim, tanto em Brecht quanto em Boal, o teatro deixa de ser mera representação para tornar-se prática crítica e performativa, em que o texto é reativado pela ação e a literatura se concretiza como acontecimento estético e político.

De modo convergente, teóricos como Patrice Pavis (2010), Anne Ubersfeld (1996) e Hans-Thies Lehmann (2007) destacam a natureza híbrida e intersemiótica da cena teatral, onde texto, imagem, som e gesto coexistem em um mesmo plano expressivo. A literatura dramatúrgica, ao ser transposta para o palco, deixa de ser apenas representação verbal para se tornar presença sensível e corporal. Nesse sentido, a leitura de um texto teatral não é apenas decodificação linguística, mas ato performativo e político, capaz de gerar reflexão e mobilização.

O reconhecimento dos diferentes sistemas artísticos e semióticos exige, ainda, compreender os mecanismos de codificação e decodificação que sustentam sua produção e recepção. Conforme observa Umberto Eco (1989, p. 47), toda obra de arte é um “campo de possibilidades interpretativas” – uma *obra aberta* – que se concretiza na interação entre autor, texto e leitor. Tal concepção implica que os significados artísticos não são fixos, mas resultam da relação dinâmica entre a materialidade da obra e as leituras que dela emergem em contextos sociais e históricos diversos.

A reflexão sobre o papel da voz e da performance na literatura encontra em Paul Zumthor uma contribuição fundamental. Em sua teoria da *oralidade* e da *performance*, Zumthor (1997, 2018) enten-

de o texto poético como corpo vivo, que se atualiza no ato da enunciação. A palavra, ao ser pronunciada, adquire materialidade sonora e corporal, instaurando um espaço de presença entre emissor e receptor. Essa “oralidade performática” transcende a oposição entre texto escrito e voz, propondo uma compreensão dinâmica da literatura como evento e como experiência sensorial.

Para Zumthor, o sentido do texto se concretiza na performance, quando a palavra é encarnada pela voz e pelo gesto. A leitura em voz alta, o canto, a declamação ou a encenação configuram modos de realização do texto que ativam sua energia poética latente. Essa dimensão é particularmente relevante no contexto das leituras cênicas e das encenações de leitura, nas quais a presença vocal e corporal do leitor-ator reanima o texto e o converte em acontecimento estético e relacional. A oralidade, nesse horizonte, é um elo entre arte, corpo e comunidade, reforçando o caráter coletivo e sensível da experiência literária.

Essas práticas de interpretação estão atravessadas por instâncias de legitimação – museus, editoras, universidades, teatros, meios de comunicação – que determinam quais obras são valorizadas e de que modo circulam socialmente. Walter Benjamin (1994) já havia percebido que as transformações técnicas da modernidade alteraram radicalmente o estatuto da arte, dissolvendo a “aura” da obra única e instaurando novas formas de reprodutibilidade e acesso. Essa mudança abriu caminho para o diálogo entre as artes e para a compreensão da arte como produto social e político.

O estudo das relações entre literatura e outras artes revela-se, assim, um campo fértil para o pensamento crítico contemporâneo. Ele amplia os limites da análise literária e reafirma a importância da interdisciplinaridade na compreensão dos fenômenos artísticos. Ao integrar teoria, prática e recepção, esse campo propicia uma leitura sensível e reflexiva da arte como forma de conhecimento e transformação.

Ao aproximar a literatura do teatro de Boal, dos estudos interartes de Clüver, da oralidade performática de Zumthor e das reflexões estéticas de Benjamin, Eco e Lehmann, evidencia-se que o

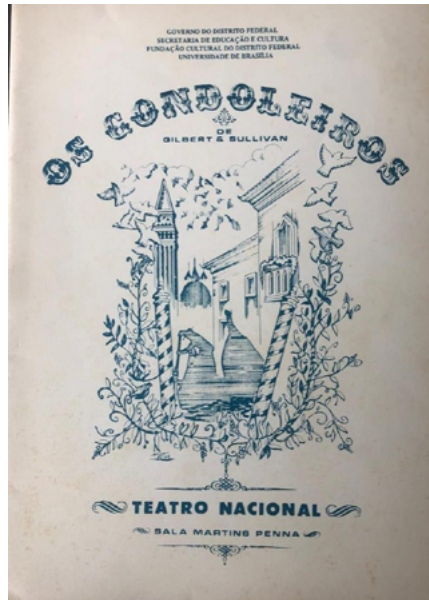
texto literário é, antes de tudo, um espaço de encontro entre linguagens. O diálogo entre palavra, imagem, som e corpo não dissolve as especificidades de cada arte, mas as enriquece, instaurando novas possibilidades de criação e interpretação. Nesse horizonte, a literatura e as outras artes se tornam modos complementares de pensar o mundo e de reinventar a experiência humana.

MEMÓRIAS E INTERLOCUÇÕES INSTITUCIONAIS

O projeto Quartas Dramáticas insere-se numa tradição de diálogo entre literatura e outras artes cultivada pelo Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL) e pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit) da UnB. Essa interlocução foi pavimentada por figuras notáveis como Cassiano Nunes (1921–2007), Arthur Gerard Meskell (1939) e Danilo Lôbo (1942–2005), professores que deixaram marcas profundas na história do TEL. Cassiano Nunes, reconhecido por sua contribuição à crítica literária comparada, enfatizava a literatura como fenômeno relacional, abrindo espaço para o trânsito entre linguagens. Arthur Gerard Meskell, nascido na Irlanda, foi professor de Língua e Literatura Inglesa na Universidade de Brasília entre 1973 e 1995. Durante esse período, o Prof. Meskell desenvolveu um projeto inovador que articulava o ensino de língua estrangeira com práticas teatrais, propondo a encenação como ferramenta pedagógica de imersão linguística e cultural. Seu trabalho destacou-se especialmente pela direção de um ciclo de operetas cômicas¹³ da célebre dupla vitoriana Gilbert & Sullivan – parceria que se notabilizou por combinar a sátira literária refinada de W. S. Gilbert com as composições musicais enérgicas e melódicas de Arthur Sullivan.

13 O ciclo é composto das seguintes operetas: *O Micado* (1976), *Os Gondoleiros* (1977); *Os Piratas de Penzance* (1978), *Paciência* (1979), *HSM Pinafore* (1980), *Ruddigore* (1981) e *Princesa Ida* (1982).

Figura 1: Cartaz de *Os Gondoleiros*



Fonte: Acervo do autor.

O projeto de Meskell configurou-se como um exemplo precursor da integração entre arte e pedagogia no ensino universitário, antecipando práticas contemporâneas de ensino performativo e interdisciplinar.

Já Danilo Lôbo, poeta e ator, encarnava a própria ideia de literatura viva, apresentando leituras performáticas de poemas e trechos de obras em eventos acadêmicos, um gesto precursor daquilo que mais tarde se consolidaria nas leituras cênicas e encenações de leitura do *Quartas Dramáticas*, em que corpo e voz se tornam extensões do texto.

Integra igualmente esse legado a professora Lúcia Vieira Sander (1947–2021)¹⁴, figura fundamental na consolidação dos es-

14 Dentre vários vídeos no youtube, destaco a perfopalestra “O que Shakespeare não controu”, apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WVKSj-Q1mKY>. Acesso em: 2 nov. 2025.

tudos interdisciplinares entre literatura, teatro e gênero no Brasil. Professora, dramaturga, tradutora, performer e pesquisadora, Sander foi uma das primeiras intelectuais brasileiras a problematizar a presença e a representação da mulher no campo das artes cênicas e literárias, propondo uma leitura crítica que unia reflexão teórica e prática artística. Em sua obra *Susan e Eu: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell* (2007), publicada pela Editora da UnB, Lúcia Sander introduziu no Brasil uma abordagem inovadora da dramaturgia feminina, ao recuperar o pensamento e a escrita de Susan Glaspell – dramaturga norte-americana cuja produção havia sido historicamente marginalizada – e evidenciar sua relevância para a consolidação de um teatro feminista e engajado.

No 23º *Quartas Dramáticas*, a peça *Ofélia & Cia: a história (sur) real*, de autoria de Sander, foi apresentada em forma de encenação de leitura. Nessa dramaturgia, a autora propõe

uma releitura crítica da personagem secundária de *Hamlet*, deslocando-a para o centro da cena a fim de fazer emergir as vozes e silêncios que permaneceram ocultos no texto shakespeariano. Essa operação, como observa a própria Sander, aproxima-se do conceito de “leitura contracoerente” formulado por Mieke Bal (1988), que consiste em dar destaque ao que é relegado ao segundo plano ou desconsiderado pelas leituras hegemônicas e oficiais (Sander, 2014, p. 2).

Por meio de sua produção dramatúrgica, de seus artigos e livros, bem como de suas intervenções performáticas, Lúcia Sander desenvolveu o que denominou “crítica em performance” – um conceito que articula teoria e cena, análise e criação, palavra e corpo. Essa proposta rompe com a rigidez dos discursos acadêmicos tradicionais e inaugura um modo sensível e performativo de pensar a crí-

tica, no qual o gesto e a escrita tornam-se inseparáveis, instaurando uma reflexão estética que é, ao mesmo tempo, ato e pensamento.

Ao ingressar no TEL, compartilhei o espaço de uma das salas dos professores com a profa. dra. Sylvia Cyntrão, poeta e ensaísta cuja atuação no grupo Poéticas Contemporâneas (Vivoverso)¹⁵ e Textualidades Contemporâneas dinamizou o ambiente universitário, promovendo encontros entre poesia, música e performance. Sob sua inspiração, consolidou-se a convicção de que criação e pesquisa são dimensões indissociáveis do trabalho acadêmico – princípio que se tornou o coração conceitual do *Quartas Dramáticas*.

Outros diálogos fecundos marcaram o percurso do projeto *Quartas Dramáticas*¹⁶, ampliando suas conexões interdisciplinares e reforçando seu papel como espaço de convergência entre literatura, artes e pensamento crítico. Entre essas iniciativas, destaca-se o colóquio “LIAME – Literatura, Artes e Mídias”, organizado em parceria com o prof. dr. Sidney Barbosa, tradutor, pesquisador e estudioso das relações entre literatura e fotografia. Sua atuação intelectual se inscreve num campo de fronteira, onde texto e imagem se contaminam mutuamente, evidenciando a potência intermedial da criação artística. Como tradutor, Sidney Barbosa tem contribuído de forma expressiva para o diálogo entre culturas, vertendo para o português obras de autores francófonos que transitam entre diferentes contextos históricos e linguísticos. Entre suas traduções, destacam-se *Antígona*, de Jean Anouilh (2010)¹⁷, publicada pela Editora da Universidade de Brasília (UnB), cuja abordagem dramática moderna oferece novas leituras da tragédia clássica e *As Troianas*, reescritura da peça de Eurípedes realizada por Jean-Paul

15 Entre várias atividades cênico-musicais, está disponível no youtube o show “Brasílias de Luz” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w23cbtLd-FrU>. Acesso em: 2 nov. 2025.

16 O Prof. Dr. Augusto Rodrigues esteve comigo no início do projeto, coordenou e participou como leitor- ator e/ou diretor de algumas montagens como *Electra no Circo*, de Hermilo Borba Filho e *Trinta Gatos e um Cão Envenenado*, de Geraldo Lima.

17 A peça ganhou leitura cênica no 1º Quartas Dramáticas.

Sartre, publicada pela Editora Appris, que propõe uma leitura existencialista e engajada do sofrimento humano diante da guerra.

Essas traduções e reflexões dialogam diretamente com as preocupações estéticas e teóricas que também orientam o *Quartas Dramáticas*: a revisão crítica dos clássicos, a valorização das linguagens híbridas e a busca por uma cena expandida em que o literário e o visual, o ético e o estético, possam coexistir e tensionar-se mutuamente.

A inclusão das obras *Catharsis* (Akakpo, 2003) e *La Mère trop tôt* (Akakpo, 2006) de Gustave Akakpo, e *A Encruzilhada*, de Kossi Efoui (2023) ampliou significativamente o horizonte intercultural do projeto. Essa inserção introduziu as dramaturgias africanas de língua francesa no repertório das leituras encenadas, promovendo um diálogo fecundo entre culturas e perspectivas cênicas diversas. Com isso, o projeto passou a integrar de forma mais explícita debates contemporâneos sobre colonialidade, identidade e performance, reforçando sua dimensão crítica e política.

Na condição de coordenadora do coletivo *En classe et en scène18*, a Profa. Glória dirigiu diversas leituras cênicas apresentadas no *Quartas*¹⁹ e sintetiza, no trecho a seguir, os propósitos e princípios que orientam a atuação do grupo:

Ao chegar à Universidade de Brasília em 2009 com essa trajetória e o desejo de unir minhas paixões pelo ensino, pelo teatro e pelo texto, criei o coletivo *En classe et en scène* com o objetivo de, por meio das práticas teatrais, re-

18 O leitor pode conhecer um pouco mais do Coletivo *En classe et en scène* acessando o canal no youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/@coletivoenclas-seetenscene3347>. Acesso em: 2 nov. 2025.

19 Além das peças mencionadas, a prof. dra. Glória Magalhães dirigiu as seguintes peças no *Quartas Dramáticas*: *Crepúsculo do tormento*, de Leonora Miano; *Ignorância*, de Marcos Coletta e Assis Benevenuto; *La mère trop tôt*, de Gustave Akakpo, *Le mensonge*, de Nathalie Sarraute e *Deux perdus dans une nuit sale*, de Plínio Marcos (tradução de Angela Leite).

fletir sobre a literatura, o teatro e a formação de professores. O grupo, que é também curso de extensão da Universidade de Brasília, é composto por estudantes de letras da UnB – Universidade de Brasília, por professoras (em atividade e aposentadas), professores e estudantes de línguas e literaturas das redes pública e particular do Distrito Federal (Magalhães, 2021, p. 10).

Figura 2: O Filho do Cão



Fonte: Acervo do autor.

Além das montagens do coletivo *En classe et em scène*, a profa. Glória Magalhães participou como leitora-atriz de montagens de leituras cênicas e/ou encenações de leitura no *Quartas*, entre elas, *Shakenigmaspeake*, adaptação a partir de cenas da obra de Shakespeare; *O Filho do cão*, de Guarnieri (foto acima)²⁰; *Sinuca*

20 Foto da encenação de leitura da peça *O Filho do Cão*, de Gianfrancesco Guarnieri, apresentada no XV Quartas Dramáticas, em 3 de maio de 2018. Da direita para a esquerda: Glória Magalhães, Felipe Crivello e Dr. André Luís Gomes. Na época Felipe Crivello era estudante de graduação em Relações Internacionais na UnB.

de Bico, de Alice Araújo e Amarilis Anchieta; *A Entrevista*, de Samir Yasbek entre outras. Esses vínculos confirmam que o projeto não surge isolado, mas em continuidade e diálogo com uma herança intelectual e estética plural. Ele atualiza essa tradição ao propor uma prática artística que transforma o texto literário em acontecimento vivo – em corpo, voz e pensamento partilhado. Tal perspectiva reconhece o teatro como uma arte essencialmente híbrida, construída no entrelaçamento de diferentes linguagens – literatura, música, artes plásticas, dança, performance, cenário, figurino e iluminação – que se combinam para produzir significados múltiplos e sensações complexas. Nesse processo, o texto escrito deixa de ser apenas o ponto de partida para tornar-se uma das várias dramaturgias possíveis: a dramaturgia da palavra convive com as da luz, do som, do corpo e do espaço, instaurando um campo expandido de criação. O palco, então, configura-se como lugar de encontro entre artes e discursos, onde o sensível e o reflexivo se articulam em um acontecimento estético que ultrapassa fronteiras disciplinares e reativa, de modo crítico e contemporâneo, as potências do literário na cena.

ENCENAÇÃO DE LEITURA: RECRIAÇÃO CRÍTICA E ESTÉTICA

A dinâmica entre texto e performance que orienta o *Quartas Dramáticas* encontra eco na teoria da *Obra aberta*, formulada por Umberto Eco (1989). Segundo o autor, toda obra de arte se completa apenas na interação com seus intérpretes. Essa perspectiva fundamenta a prática da *encenação de leitura* como experiência de abertura estética e epistemológica, em que cada leitura encenada é também um ato de recriação crítica e sensível. Inspirado por teóricos como Hans-Thies Lehmann (2007), Patrice Pavis (2010), Anne Ubersfeld (1996) e Paul Zumthor (1993), o conceito de *encenação de leitura* redefine o estatuto da leitura teatral.

Figura 3: *Shakenigmaspeare*



Fonte: Acervo do autor.

A *encenação da leitura* não é mera etapa preparatória da montagem, mas experiência estética autônoma, capaz de instaurar múltiplas camadas de sentido. Em cada sessão, o texto é revivido como processo – uma dramaturgia do instante –, em que o leitor-ator atualiza a palavra e o espectador a reinscreve na sua própria escuta. O texto dramatúrgico, longe de permanecer como mero roteiro, é inserido na cena de forma criativa como elemento cênico, tornando-se parte integrante da composição visualperformativa. Assim, ele se materializa em gestos, vozes, objetos e espacialidades, reafirmando seu papel ativo na construção do acontecimento teatral. A foto²¹ acima exemplifica essa prática, evidenciando como

21 Na foto, registra-se a encenação de leitura da peça *Shakespeare – Enigmas* (*Shakenigmaspeare*), apresentada no 10º *Quartas Dramáticas*, em 25 de maio de 2016, com a participação de Francisco Alves e André Luís Gomes. Francisco Alves era pós-graduando e colaborou em diversas montagens do projeto, atuando como leitor-ator, diretor ou coordenador. Entre as obras em que participou destacam-se *O Rato no Muro*, de Hilda Hilst; *A Casa Fechada*, de Roberto Gomes; *A Maldição do Vale Negro*, de Caio Fernando Abreu; e *Muro em Ponta de Faca*, de Augusto Boal. Atualmente, o prof. dr. Francisco Alves atua na UFRR (Universidade Federal de Roraima).

o texto, ao ser incorporado na cena, adquire novas camadas de sentido e presença.

Trata-se, portanto, de compreender a leitura como ato performativo, em que o gesto interpretativo do leitor cria novas textualidades. Nessa perspectiva, a encenação de leitura se aproxima da ideia de “obra em movimento” de Eco (1989), e se alinha à proposta de Lehmann de um teatro pós-dramático, que rompe com as fronteiras entre palco e leitura, presença e mediação, palavra e imagem.

PROPONÊNCIA TEXTUAL E CÊNICA

Paralelamente, o projeto possibilitou o desenvolvimento do conceito de *proponência textual*, concebido pelo autor como a potência implícita do texto – suas virtualidades de temas, gesto, som, ritmo e imagem, que se atualizam no ato da leitura encenada. A proponência textual não se limita ao conteúdo dramático: ela é o campo de forças que o texto oferece à criação.

Essa noção dialoga com a estética da recepção e com as teorias performativas contemporâneas, aproximando-se das ideias de Eco sobre a abertura interpretativa e de Zumthor sobre a voz como corpo do texto. Assim, a encenação de leitura transforma-se em espaço pedagógico de invenção, no qual o estudante é instigado a assumir uma postura criadora diante do texto – não apenas como leitor, mas como propositor de sentidos.

Nas disciplinas de graduação e nas orientações de pós-graduação do autor, essa metodologia tem sido aplicada em três eixos complementares: leitura crítica, voltada à análise histórica e estética da dramaturgia; experimentação cênica, em que o texto é performativo, vocalizado e corporificado, e reflexão teórica, que registra, analisa e sistematiza o processo criativo.

O *Quartas Dramáticas*, assim, configura-se como laboratório de formação e pesquisa, no qual a prática cênico-literária se converte em campo de investigação epistemológica. A consolidação do projeto enfrentou desafios recorrentes: ausência de apoio finan-

ceiro, escassez de espaços físicos adequados, entraves burocráticos para o reconhecimento institucional e limitações de registro documental. Ainda assim, o *Quartas Dramáticas* resistiu, sustentado pela colaboração entre professores, estudantes e técnicos.

Entre 2010 e 2023, foram realizadas 23 edições e 118 encenações de leitura, muitas das quais resultaram em publicações, monografias, dissertações e teses. Essa continuidade revela o vigor e a dimensão formativa do projeto, que se manteve como um território de criação e afetividade, onde a arte e o pensamento se entrelaçam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Quartas Dramáticas* inscreve-se numa tradição intelectual e artística da Universidade de Brasília, dialogando com a atuação teórica e prática de professoras e professores que, desde a criação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, vêm promovendo o encontro entre *literatura e outras artes* – teatro, cinema, música, artes visuais e performance – como forma de ampliar os horizontes da leitura e do pensamento crítico.

O *Quartas Dramáticas* reafirma-se, após mais de uma década de existência, como um projeto que ultrapassa os limites institucionais da universidade para instaurar um modo singular de pensar e fazer literatura em cena. Ao articular leitura, performance e reflexão crítica, o projeto consolida-se como um espaço de invenção estética e de formação sensível, no qual a literatura se desdobra em acontecimento compartilhado e em prática de criação coletiva.

A experiência da *encenação de leitura*, associada ao conceito de *proponência textual*, instaura um verdadeiro deslocamento epistemológico: a obra literária deixa de ser concebida como objeto estático ou autônomo para se revelar como processo vivo, aberto e rizomático – em permanente diálogo entre texto, corpo, voz e olhar. Nesse entrelugar híbrido, situado entre a leitura e a performance, a palavra se torna gesto e o texto se transforma em ato, convocando o leitor a assumir o papel de (re)criador crítico, capaz de reinscrever sentidos e tensionar fronteiras entre o literário e o cênico.

Nas apresentações voltadas tanto ao público acadêmico quanto ao público geral, busca-se resgatar a *leitura como ato coletivo*, restituindo-lhe sua dimensão ética e política. O “*espectoleitor*” é convidado a uma escuta ativa e reflexiva, numa relação de copresença em que o distanciamento brechtiano rompe o ilusionismo e provoca a consciência crítica. Assim, cada encenação de leitura torna-se um exercício de emancipação intelectual e afetiva, no qual o conhecimento não se transmite de forma vertical, mas se constrói no diálogo e na experiência.

A pedagogia que emerge desse gesto é também política: ao transformar a leitura em evento público, colaborativo e performativo, o *Quartas Dramáticas* reafirma o papel da arte como espaço de resistência, de escuta e de transformação social. Nessa travessia entre o texto e a cena, entre o pensamento e a emoção, o projeto deixa como legado uma prática viva de ensino, pesquisa e extensão que continua a inspirar novas proposições estéticas e a provocar perguntas fundamentais sobre o sentido de ler, representar e existir em comunidade.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Teoria, crítica e metodologia**: estudos comparados de literatura. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- AKAKPO, Gustave. **Catharsis**. Bélgica: Éditions Lansman, 2006.
- AKAKPO, Gustave. **Catharsis**. Paris: Lansman, 2003.
- AKAKPO, Gustave. **La mère trop tôt**. Bélgica: Éditions Lansman, 2004.
- ANOUILH, Jean. **Antígona**. Trad. Sidney Barbosa. Brasília: UnB, 2010.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Trad. Fiama Pais Brandão. Textos coletados por Siegfried Unseld. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. Trad. Miriam Vieira. **Revista Pós**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 9-37, 1997.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura E Sociedade**, n. 2, v. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p37-55> Acesso: 31/11/2025

CLÜVER, Klaus. **Intermedialidade**. In: MÜLLER, Jürgen E.; WOLF, Werner (org.). **Intermedialidade**. Trad. Cláudia T. Guimarães. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 215-236.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1989 [1962].

EFOUI, Kossi. **A Encruzilhada**. Trad. João Vicente, Juliana Estanislau de Ataíde Mantovani e Maria da Glória Magalhães dos Reis. São Paulo: Temporal Editora, 2023.

GILBERT, William Schwenck; SULLIVAN, Arthur. *H.M.S. Pinafore; or, The Lass That Loved a Sailor*. London: Chappell & Co., 1878.

GILBERT, William Schwenck; SULLIVAN, Arthur. **The Pirates of Penzance; or, The Slave of Duty**. London: Chappell & Co., 1880.


LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGALHÃES, Maria da Glória do Reis (org.). **En Classe et En Scène: Dez anos de uma trajetória coletiva**. 1. ed. Campinas, SP: Pontes Editores, 2021.

- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANDER, Lúcia Vieira. Sobre o monólogo OFÉLIA & CIA: A HISTÓRIA (SUR)REAL. **Revista Lume**, Campinas, p. 1-7, n. 5, out. 2014. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/305/270>. Acesso em: 31 out. 2025.
- SANDER, Lúcia Vieira. **Susan e Eu**: ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell. Brasília: Ed. UnB, 2007.
- UBERSFELD, Anne. **L'école du spectateur**. Paris: Belin, 1996.
- WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. 3. ed. Lisboa: Europa-América, 1971.
- ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ubu Editora; EdufsCar, 2018.

**A MONTANHA MÁGICA: MÚSICA, FILOSOFIA
E A ESTÉTICA CONTINGENTE DE MARK
LANEGAN NA TRADIÇÃO DE THOMAS MANN**

*THE MAGIC MOUNTAIN: MUSIC AND MARK
LANEGAN'S CONTINGENT AESTHETICS
IN THE TRADITION OF THOMAS MANN*

Ennio Martins de Oliveira  








UnB | enniomartinschess@gmail.com

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



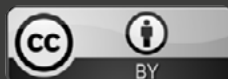
10.26512/cerrados.v34i69.60171

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 24/10/2025

Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

O artigo propõe uma leitura interdisciplinar de *A Montanha Mágica* (1924), de Thomas Mann, tomando a música como eixo estético, filosófico e existencial. No capítulo “*Fülle des Wohllauts*” (Abundância de Harmonia), a música é apresentada não apenas como motivo narrativo, mas como meio de investigar a temporalidade, a melancolia e a própria condição da existência. A obra de Mark Lanegan — especialmente as memórias *Sing Backwards and Weep* (2020) e *Devil in a Coma* (2021), além de sua produção musical solo — é incorporada como lente interpretativa contemporânea, oferecendo novas perspectivas sobre introspecção, sofrimento e transcendência artística. A aproximação entre Mann e Lanegan evidencia como ambos convertem a experiência da dor em expressão estética: Mann pela linguagem literária, Lanegan pela musicalidade e pela escrita memorialista. Fundamentada em reflexões de Nietzsche e Schopenhauer, a análise demonstra como a música articula literatura, filosofia e criação sonora contemporânea, instaurando um diálogo fecundo entre a tradição clássica e a arte moderna.

Palavras-chave: Thomas Mann, Mark Lanegan, música, literatura comparada, estética filosófica.

Abstract

This article presents an interdisciplinary reading of *The Magic Mountain* (1924), by Thomas Mann, with music as its aesthetic, philosophical, and existential axis. In the chapter “Fülle des Wohllauts” (Abundance of Harmony), music appears not only as a narrative motif but as a means of exploring temporality, melancholy, and the human condition itself. The work of Mark Lanegan — particularly the memoirs *Sing Backwards and Weep* (2020) and *Devil in a Coma* (2021), along with his solo musical output — is incorporated as a contemporary interpretive lens, offering new perspectives on introspection, suffering, and artistic transcendence. The connection between Mann and Lanegan reveals how both transform the experience of pain into aesthetic expression: Mann through literary language, Lanegan through musical and autobiographical creation. Grounded in Nietzschean and Schopenhauerian thought, the analysis shows how music interlaces literature, philosophy, and contemporary sound creation, establishing a fertile dialogue between classical tradition and modern art.

Keywords: Thomas Mann, Mark Lanegan, Music, Comparative Literature, Philosophical Aesthetics.

Agradeço ao Prof. Dr. Henryk Siewierski pelo
incentivo à publicação deste artigo.

ABUNDÂNCIA DE HARMONIA: MÚSICA, CONSCIÊNCIA E TRANSCEN- DÊNCIA NA PROSA E NA MÚSICA

*Eu amava Mark demais e sinto falta dele todos
os dias. Sem dúvida, o melhor aluno de escrita
que já tive. — Mishka Shubaly.*

Em *A Montanha Mágica* (*Der Zauberberg*, 1924), a música transcende o mero ornamento; torna-se uma metáfora central para a consciência e a passagem do tempo. No capítulo “*Fülle des Wohllauts*” (Abundância de Harmonia), Mann transforma a música em princípio filosófico capaz de articular aspectos da existência que as palavras não conseguem capturar. Dentro da ambientação do sanatório, a música atua como meio pelo qual doença, reflexão e tempo entrelaçam-se, marcando a escuta como uma das expressões mais puras das buscas intelectuais do romance.

O fonógrafo, emblemático da tecnologia do início do século XX, desempenha papel crucial nesse contexto. Ele não funciona apenas como aparelho de entretenimento; serve como ferramenta filosófica, preservando momentos fugazes. Ao reproduzir a voz humana, torna o tempo tangível e a escuta um ato contemplativo. Os sons que preenchem a paisagem serena de Davos quebram o isolamento das personagens, introduzindo mecanicamente o conceito de memória. Para Mann, o fonógrafo simboliza uma forma de confrontar a mortalidade, capturando a presença através da repetição e transformando experiências fugazes em ecos harmoniosos.

Nesse sentido, a música em *A Montanha Mágica* não é tratada como ideia abstrata, mas como experiência intensa e vivida. Permite que as personagens e leitores lidem com os limites do eu. Schopenhauer (1819) observa, em *O Mundo como Vontade e Representação*, que experiências estéticas podem suspender

a vontade; Mann transforma essa ideia em prática narrativa, convertendo sofrimento em compreensão profunda, transformando silêncio em percepção. A música torna-se ponte para a transcendência, reconhecendo a finitude da existência — dinâmica que também molda o pensamento modernista mais amplo.

Mark Lanegan (1964–2022), com sua produção musical e trabalhos em prosa, prolonga essa tensão metafísica e a reformula em meio contemporâneo, como nos álbuns *Whiskey for the Holy Ghost* (1994), *Scraps at Midnight* (1998), *Field Songs* (2001), *Gargoyle* (2017) — e suas memórias *Sing Backwards and Weep* (2020) e *Devil in a Coma* (2021). Todos esses trabalhos refletem temas e dilemas também explorados por Mann. Ambos ponderam: como a arte lida com a perda e a transcendência? A música (além das letras) e a prosa de Lanegan oferecem respostas formais — transformando sofrimento em estrutura, incerteza em tessitura, ritmo e poética do limiar, onde estrutura musical reflete-se em vertigem, lucidez e abandono, sempre encontrando luz, de uma forma ou de outra: *sol invictus*.

A voz de Lanegan, naturalmente grave — “devido aos cigarros e à genética, herdada do pai” — é baixo-barítono, capaz de oscilar do G1 (Sol grave aberto e profundo) ao G4/A4 (Sol ou Lá médio), com profundo senso de articulação, atenção às quebras e extensões silábicas, oscilações fonéticas e modulação de timbre, conferem significado emocional a cada enunciação. Esse domínio estende-se à coordenação de ressonâncias, cadências e espaço sonoro, reforçando inteligibilidade e carga afetiva da performance. A voz atua como ferramenta de revelação, incorporando dor em narrativa ressonante com a densidade filosófica de Mann.

A conexão entre Mann e Lanegan vai além da forma: o romance examina os limites da racionalidade iluminista através de experiências sensoriais e musicais, ao passo que Lanegan navega pelos resquícios dessa racionalidade em estúdios de gravação ou vielas. São espaços onde o tempo oscila, acelerando e desacelerando, tornando as abstrações audíveis e inteligíveis.

Nietzsche, em *O Nascimento da Tragédia* (1872), introduz os conceitos de apolíneo e dionisíaco, revelando balizas conceituais para a análise. O capítulo musical de Mann exemplifica harmonia entre ordem e arrebatamento; performances de Lanegan capturam o conflito latente entre essas convicções, traduzindo tensão existencial em forma estética. A música, em ambas as obras, atua como mediadora da experiência sensorial, reflexão e emoção, gerando espaços para transcendência e compreensão da finitude.

A temporalidade da música em *A Montanha Mágica* é elaborada de forma elástica. Mann manipula ritmo, duração e pausa para refletir estados internos e físicos das personagens. O fonógrafo materializa lembranças e imprime presença. Lanegan trabalha analogamente: voz, harmonia em sua abundância, ritmo, cadência e pausa modulam experiências de suspensão, introspecção e transcendência. Ambos demonstram que arte sonora e literária organizam a percepção temporal, tornando o tempo sensível e estético.

Adorno (1990) observa que a música possui potencial crítico, estruturando experiências sensoriais e intelectuais, resistindo à homogeneização cotidiana. Mann e Lanegan exemplificam essa função: Mann organiza narrativa e música para intensificar percepção; Lanegan, por meio de tessituras sonoras e memórias, transverte memória e dor em estrutura estética. Essa convergência evidencia que arte e filosofia podem operar simultaneamente em planos cognitivo, afetivo e existencial.

A dor e a mortalidade, centrais em Mann e Lanegan, estabelecem terreno para reflexão sobre a arte como mediação da existência. O sanatório de Davos funciona como microcosmo existencial; Lanegan cria espaço análogo em música e narrativa autobiográfica. Ambos articulam poética do limiar, transformando sofrimento e incerteza em estrutura uma exuberância estética e tessituras vigorosas.

A tensão entre apolíneo e dionisíaco é ontológica: Mann equilibra harmonia e impulso dionisíaco no capítulo musical; Lanegan materializa essa tensão, estruturando experiências que provocam

vertigem, lucidez e alucinação, também, momentos de iluminação e resiliência.

O exercício no referente ao estudo da voz de Lanegan reforça a dimensão filosófica: voz como veículo das experiências, intensificando a percepção estética e existencial. A analogia com Mann estende-se à estrutura: ambos transformam elementos formais — palavra ou som — em meios para construir um ritmo interno, percepção da temporalidade e introspecção profunda.

Sanatório e estúdio funcionam como laboratórios de experiência. Mann manipula narrativa e música; Lanegan, sons e pausas. Ambos criam microcosmos nos quais a arte organiza a experiência do ser, da existência em vida. Bakhtin (2015) pondera que todo discurso é dialógico, mas nem todos os discursos são polifônicos. Mann cria diálogo entre voz, tempo e consciência; Lanegan prolonga esse princípio na música e na prosa, produzindo dialética entre intensidade emocional e rigor formal, memória e construção artística, experiência pessoal e universalidade.

O aspecto memorialista em Lanegan reflete a preocupação de Mann com o registro da finitude. O fonógrafo é contemporâneo: transposição da dor e memória em forma estruturada cria continuidade temporal, aproximando leitor e ouvinte da vivência estética dos artistas. Nietzsche e Schopenhauer fundamentam a convergência. Schopenhauer enfatiza a suspensão da vontade pela experiência estética; Nietzsche, tensão entre ordem e caos. A música funciona como eixo articulador entre experiência estética, percepção temporal e reflexão filosófica.

A estética da dor, memória e transcendência une as obras. Música, voz e palavra escrita são instrumentos de investigação, abrindo o caminho para a compreensão do sofrimento humano e percepção temporal de forma integrada.

Estudos comparativos entre literatura, música e filosofia solidificam a relevância desta convergência Mann-Lanegan: música e literatura não apenas configuram, mas estruturam experiências humanas mais complexas, permitindo a participação ativa em pro-

cessos da significação de si. Estabelece-se, então, o percurso analítico que conecta tradição clássica e arte contemporânea, de forma a dialogar com temporalidade, estética e consciência, fundamentando este escopo.

MÚSICA, FILOSOFIA E A ESTÉTICA CONTINGENTE DE MARK LENEGAN NA TRADIÇÃO DE THOMAS MANN

Todavia, Lanegan não necessariamente partilha do otimismo metafísico que permeia a estética em Mann. Emerge de um horizonte histórico pós-transcendental, em que a experiência do sagrado já se diluiu e se recobrou, na imanência onde a arte não promete salvação. Conforme a concepção schopenhaueriana, a música ainda pode suspender a vontade, bem como se percebe em Lanegan: ela registra a falência dessa suspensão. Entretanto, a mesma canção que conduz ao abismo também direciona à redenção. Trata-se de uma poética que não busca a harmonia apenas por harmonia, mas a constatação da verdade, ainda que puída na desordem; não o consolo, mas o testemunho de que a dor pode, ainda assim, ser organizada esteticamente.

Mann manifesta-se com clareza — a escuta e as inflexões do tempo, pausas, e intervalos. Entre os seus “setes e setes”.

As harmonias de Bach, com a sua ordem cósmica, são reconfiguradas em distorção e reverberação que insinuam um cosmos fragmentado; o equilíbrio apolíneo em Mozart converte-se em sobriedade vacilante, abalado, deliberadamente escancarado; o *pathos* beethoveniano, em resistência mineral, “...happy that i’m made of stone”; as progressões wagnerianas desmoronam em minimalismos, os escombros tornam-se um conjunto que podem e devem ser cantados; o lirismo de Schubert ressoa na dimensão elegíaca das canções de amor e disrupção de Lanegan, nas quais cada nota parece conter uma lembrança, uma nódoa, que reiteradamente se recusa a desaparecer.

A estética de Lanegan aproxima-se do pensamento de Adorno, para quem a arte moderna só poderia ser verdadeira enquanto negativa, isto é, enquanto aspectos daquilo que não encontram recon-

ciliações. “*Sobrevivência do belo no desastre*”: uma comprovação sonora de que a forma, mesmo com uma jornada pessoal entre altos e baixos, ainda resiste à dissolução. Em vez de representar um todo, uma multidão, Lanegan expõe-se como uma ausência — uma “teologia negativa”, “...some strange religion”.

Há um eco de Goethe nesse cotejo: o impulso de conferir sentido à experiência, mesmo quando o sentido se quebra, se desfaz. Lanegan herda, por vias oblíquas, a lógica goethiana de *Gestalt*, entendida não como forma acabada, mas como processo. Uma metamorfose contínua da sua existência e do seu trabalho. O artista transforma o sofrimento em estrutura, reafirmando a plenos pulmões sua transcendência, onde há convicção na beleza, mesmo provisória e ou impura. Essa é a legitimação da verdade em forma de arte.

A dialogia entre forma, estrutura e dissoluções dessas obras, em sentido amplo, encontra validade em Nietzsche, como um ponto de reflexão. A rigidez entre o apolíneo e o dionisíaco, entre harmonia, caos e êxtase, abrangem *A Montanha Mágica* e perpassam a voz de Lanegan.

Note-se que, em Mann, a música clássica irrompe o teor apolíneo: medida, ritmo e clareza. Por sua vez, o dionisíaco arrebenta na suspensão do tempo, revelando a frágil existência. Lanegan retoma esse dualismo com uma chave contemporânea. Projeta essa dualidade na contemporaneidade contribuindo com dezenas de artistas e sempre propenso ao novo, à distorção e ao sussurro, como um fantasma. Adiante, Schopenhauer fornece um segundo eixo nesta confluência. Para ele, a música não é capaz de representar o mundo, porém, expressa sua essência imediata, como uma erupção da vontade antes, de qualquer tentativa imediata em criar conceitos.

A pulsão artística reaparece dos “escombros organizados”. Cristalina, como a energia vital que floresce, quantas vezes forem necessárias, sempre. Sublimando a dor, em seus relatos autobiográficos *Sing Backwards and Weep* e *Devil in a Coma*. O que, para Schopenhauer seria um momento metafísico, para Lanegan é a es-

tética do limite. Frequentemente relegado às margens do *mainstream*, e um *underrated* profundamente amado por aqueles que o apreciam, Lanegan manifesta um rigor artístico comparável ao labor literário de Mann.

O *leitmotiv*, em ambos, é um veículo que ultrapassa seu caráter para além do formal. Éticas baseadas na atenção aos detalhes, como meios de resistência — conscientes ou não — aos autômatos culturais. Princípios articulados também à estética; tanto na literatura quanto na música, restituindo a qualidade na escuta, leitura e percepção.

Os ecos de *Fülle des Wohllauts* (Abundância de Harmonia) estão intrinsecamente conectados ao indivíduo e ao artista Lanegan que, transforma em áudio e em *performance* os inúmeros níveis apresentadas nas personagens na obra de Mann, como um todo, para além do capítulo supracitado; chega ao século XXI a atuação de Mann-Lanegan pensando o ser humano por meio das artes.

Confrontar a mortalidade, a finitude. Sensibilidades que atravessam a temporalidade.

A Montanha Mágica e a obra de Lanegan, separadas por um século, universos distintos, limites entre modernidade e pós-modernidade, sedimentam a permanência da criação artística, capazes de conferir significados aos seres humanos, de Davos a Los Angeles, reais ou fictícios. Mesmo na falta de significado e transcendência metafísica e experiências humanas das mais extremas.

Esta análise revela que arte (Literatura e Música, em tela), constituem rituais estruturantes da psique, observando práticas estruturantes e modelos de como encarar a finitude, transitoriedade, resistência e expressão da mediação estética sobre como existir.

ENTREVISTAS

1. MISHKA SHUBALY

Professor e *Writing Instructor* na Yale University; editor de *Sing Backwards and Weep*. Mentor da prosa de Mark Lanegan e amigo pessoal.

Entrevista concedida a Ennio Martins em 21 de outubro de 2025.

1. SOBRE A ESTÉTICA DO ESPAÇO COMPARTILHADO E DA CONTINGÊNCIA

1. Sua colaboração literária com Mark frequentemente evoca um senso de vulnerabilidade e transcendência compartilhadas. De sua perspectiva, como você abordou a criação desse espaço compartilhado? A contenção e o tom foram uma forma consciente de deixar a voz e as palavras de Mark revelarem sua própria fragilidade — de incorporar uma estética da contingência na própria linguagem?

Desde o início, tínhamos uma ideia muito clara do que queríamos que o livro fosse, e do que não queríamos que fosse. Nenhum de nós queria que fosse “apenas mais uma biografia de rock”. Queríamos que fosse brutalmente honesto — Mark sabia que a verdade o faria parecer mal, mas ainda assim escolheu a verdade. Queríamos que fosse uma obra de literatura, não uma busca de dinheiro de celebridade, não apenas um discurso hostil de drogado. Acho que conseguimos.

Agora, para responder à sua pergunta especificamente, meu objetivo no projeto era que ele fosse cem por cento autêntico: Lanegan do início ao fim. Talvez mais “Mark” do que teria sido se ele estivesse trabalhando isoladamente.

É um processo curioso adicionar algo a uma receita para torná-la “mais pura”, mas esse era meu objetivo com minha edição e orientação. Acho que parte do que você está sentindo é a confiança entre nós dois. Mark comprava e vendia drogas na maior parte de sua vida — ele sabia quem era falso e quem não era. Eu disse a ele desde o início que guardaria seus segredos, que não o deixaria parecer um idiota, e que o apoiaria até o fim.

Mark era experiente o suficiente para saber que eu estava dizendo a verdade. Então, seguimos em frente com muita confiança e respeito e, eventualmente, amor entre nós dois.

Para ser vulnerável, você precisa se sentir apoiado. Meu papel era certamente guiá-lo e ensiná-lo tudo o que eu sabia sobre como contar uma história e como escrever um livro, mas, por baixo de tudo isso, meu papel era apoiá-lo para que ele se sentisse confortável sendo vulnerável. Fazer isso foi a maior honra da minha vida literária.

2. SOBRE O DIÁLOGO ENTRE VOZ E TEXTO

1. *O diálogo entre a voz literária de Mark e sua própria orientação muitas vezes parece uma narrativa contínua — como se suas sensibilidades carregassem um ritmo filosófico mútuo. Como você percebe essa interação? Seus temas recorrentes — morte, memória, redenção, fatores familiares — influenciaram sua mentoria e abordagem? Ou sua própria escrita e percepção ajudaram a moldar o tom e a ressonância de sua expressão textual?*

Lanegan e eu tínhamos muito em comum — ambos viciados, alcoólatras, degenerados, fãs obsessivos de música, niilistas esperançosos determinados a não ceder nossas vidas ao vício. Eu li o livro terminado pela primeira vez há alguns anos. Senti que podia identificar sempre que encontrava algo que era minha contribuição: uma palavra, uma linha, um parágrafo reestruturado, um título de capítulo. Mas isso é minúcia. E suspeito que sou a única pessoa que conseguiria identificar quais poucas e minúsculas contribuições vieram de mim.

Minha marca no livro foi principalmente macro. Eu o incentivei a manter a narrativa o mais linear possível, sem cortes ou longos flashbacks, porque eu queria que o leitor pudesse desaparecer na história. Concordamos que era seu trabalho como memorialista revelar seus segredos, mas manter os segredos dos outros. E sabíamos que ele tinha de ser implacável, que nunca poderia se isentar na narrativa. Se ele parece um idiota às vezes, é porque ele foi um idiota às vezes. Ele sabia que sua obrigação não era para consigo mesmo, mas para com a verdade. E a maioria de seus leitores é perspicaz o suficiente para ver que um verdadeiro idiota não com-

partilhará com você todas as cenas em que ele está em seu pior. Esses são os movimentos de um homem que sentiu profundo remorso por seu passado, por todo o dano que havia causado, por todas as pessoas que havia machucado.

Ele estava assumindo a responsabilidade por suas ações, ele estava prestando contas.

Em determinado ponto, sabíamos que a prosa tinha de ser concisa e direta, e podia ser complicado mantê-la assim. Seu desgosto por algumas pessoas de seu passado transbordava para a página a ponto de eu ter de obrigá-lo a se restringir a apenas um insulto em vez de uma ladainha deles. Ele frequentemente dizia “bem, isso não vai para o livro, mas...” e então prosseguia contando uma história incrivelmente divertida e devastadora. Meu trabalho era dizer “você está brincando, isso vai direto para o livro”.

Houve algumas frases que ele proferiu e esqueceu e era meu trabalho preservá-las. Um dia, quando estávamos conversando em sua sala de estar em Glenwood, ele disse “Eu sempre pude beber gim”. Eu anotei imediatamente porque sabia que aquilo iria para o livro. E foi.

Espero que isso seja útil. Eu amava Mark demais e sinto falta dele todos os dias. Sem dúvida, o melhor aluno de escrita que já tive.

2. LUISA DE QUADROS COQUEMALA

Doutoranda em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH/USP. Pesquisa *“Um feixe de contradições: a formação política de Serenus Zeitblom no Doutor Fausto”*. Universität Leipzig (2023). Mestra em Teoria e História Literária pelo IEL/Unicamp (2019) e em Antropologia Cultural e Estudos de Desenvolvimento Social pela KU Leuven, Bélgica (2020). Graduada em Estudos Literários – Unicamp, desenvolveu o projeto *“Tempo e História em A montanha mágica de Thomas Mann”* (2016).

Entrevista concedida a Ennio Martins em 21 de outubro de 2025.

1. *Em A Montanha Mágica, particularmente no capítulo “Fülle des Wohllauts” (“Abundância de Harmonia”), a música funciona não apenas como um elemento estético, mas como um veículo para a reflexão filosófica sobre o tempo, a mortalidade e a vontade humana. De sua perspectiva, como especialista em Mann, essa dimensão musical-filosófica interage com a estrutura temporal da narrativa, e em que medida ela pode ser considerada uma precursora das interpretações contemporâneas da música existencial, como as encontradas na obra de Mark Lanegan?*

A Montanha Mágica, como Thomas Mann enfatizou em vários escritos, é um *Zeitroman* (Romance de época) em um sentido duplo: primeiramente, porque é um romance sobre o fenômeno do tempo (um tópico extensivamente debatido pelo narrador do romance em longas digressões); em segundo lugar, porque é um romance sobre uma época particular (aqui, uma era que terminou com a eclosão da Grande Guerra).

Tudo no romance de Mann está, portanto, relacionado à ideia de tempo e às várias maneiras como ele pode ser experimentado — algo que muitas vezes se estende à própria forma narrativa. Ao lado de Hans Castorp, o leitor experimenta a dilatação e contração do tempo, o fenômeno do *nunc stans* (um presente eterno que o narrador compara a potes de conservas) e a própria ideia de perder o senso de tempo. A música está profundamente inserida nessa discussão. Em um ponto do romance, o narrador chega a comparar a arte musical à arte narrativa: a música, por um lado, tem uma duração definida — uma sinfonia intitulada *A Sinfonia de Cinco Minutos*, por exemplo, duraria cinco minutos — enquanto a arte narrativa, por outro lado, é mais flexível em relação ao tempo e não necessariamente dura o tempo que leva para ler a obra. Por exemplo, ler *A Montanha Mágica* não leva necessariamente os sete anos que Hans passa no sanatório.

Quando Mann introduz o elemento musical em “Abundância de Harmonia”, ele mescla essas duas dimensões previamente discutidas. Ele coloca a música no campo narrativo e, através de seu desfrute, conecta as temporalidades específicas de obras musicais

particulares às experiências formativas que o jovem Hans Castorp vivencia durante seus anos no sanatório. O resultado é uma espécie de sinestesia temporal, em que a escuta também se torna uma leitura da vida. Enquanto desfruta da música, a mente de Hans Castorp passa por vários tempos e eventos: seu amor por Clawdia é associado à ópera Carmen; a memória de seu primo Joachim está ligada a Fausto; e sua própria experiência no Sanatório Berghof lembra uma canção de Debussy. O ponto alto desse momento reflexivo é o *Lied* de Schubert, *Der Lindenbaum*, que evoca de forma pungente a relação mutável de Hans com a morte e seu aprendizado em valorizar a vida. Essa música, além disso, será posteriormente cantorolada pelo protagonista no campo de batalha da Grande Guerra, transmitindo a ideia da capacidade da música de evocar certos momentos e suspender o sofrimento vivenciado no momento presente.

Essa dimensão musical-filosófica ressoa com a música existencial de Mark Lanegan. Ambos transformam o sofrimento em uma forma estética: as semelhanças residem especialmente em seu tratamento da mortalidade e na superação de um fascínio pela morte, não apenas através de experiências vividas, mas também através de como a música contribui para a reflexão sobre essas experiências. Em ambos os casos, a música se torna uma pedagogia da existência, uma forma de aprender a viver com a consciência da morte, convertendo o efêmero em harmonia.

2. *Considerando os paralelos traçados entre o tratamento da música e a reflexão existencial nos álbuns solo e memórias de Mann e Lanegan, como você vê a “Abundância de Harmonia” de Mann ressoando em formas artísticas contemporâneas? Esses paralelos poderiam oferecer novas leituras de Mann para um público moderno, especialmente no que diz respeito à transformação estética do sofrimento e da contingência?*

Embora provenham de universos estéticos distintos, Thomas Mann e Mark Lanegan compartilham uma questão fundamental: como a arte pode dar forma ao que é contingente e finito? O papel que a música desempenha em *Abundância de Harmonia* é tanto retrospectivo quanto formativo: as peças escolhidas não são arbi-

trárias, mas refletem lições importantes que Hans experimentou no Sanatório Berghof. Elas falam de amor, perda, amizade e da relação entre vida e morte (que é, em última análise, a grande questão do romance). A importância da reflexão abstrata no sanatório — algo que Hans dificilmente encontraria em sua vida como engenheiro naval nas planícies — é precisamente o que dá a sensação de “desacelerar” o tempo enquanto Hans Castorp desfruta da música tocada no gramofone.

Por trás da reflexão de Hans está uma afinidade filosófica com o que foi enfatizado em relação a Lanegan: Nietzsche é invocado no romance de Mann pela importância que o filósofo atribui aos elementos dionisíacos e apolíneos. Mesmo que Lanegan destaque uma tensão não resolvida, o que está por trás dessa tensão é precisamente uma busca por equilíbrio — que, no romance de Mann, também é retratado como o equilíbrio entre vida e morte, uma forma saudável de compreender a finitude. Assim, a coexistência da melodia com a turbulência da realidade pode gerar um desconforto que provoca esse tipo de questionamento e uma busca por equilíbrio. A ressonância entre *Abundância de Harmonia* e a música de Lanegan está exatamente nesse “ethos da resistência”: a capacidade de suportar o sofrimento sem negá-lo, transformando-o em estrutura, ritmo e arte.

Para o leitor e ouvinte contemporâneo, esse paralelo abre novas possibilidades de leitura de Mann. Ele tem uma grande capacidade de nos lembrar de algo importante: grandes clássicos são obras que levantam questões profundas. A busca de Hans Castorp para compreender “o mistério das coisas que permanecem e perduram” (o mistério da própria vida) é algo que ainda nos acompanha hoje e assume uma nova forma em Lanegan. Em tempos em que a música se tornou amplamente mercantilizada e a experiência estética frequentemente reduzida ao consumo, revisitar Mann e Lanegan juntos é também um exercício ético: um convite à escuta atenta, à reflexão e à redescoberta do poder formativo da arte.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

LANEGAN, Mark. **Devil in a Coma**. New York: Akashic Books, 2021.

LANEGAN, Mark. **Field Songs**. Seattle: Beggars Banquet, 2001. CD.

LANEGAN, Mark. **Gargoyle**. Seattle: Heavenly Recordings, 2017. CD.

LANEGAN, Mark. **Scraps at Midnight**. Seattle: Sub Pop Records, 1998. CD.

LANEGAN, Mark. **Sing Backwards and Weep**. New York: Akashic Books, 2020.

LANEGAN, Mark. **Whiskey for the Holy Ghost**. Seattle: Sub Pop Records, 1994. LP.

MANN, Thomas. **A Montanha Mágica**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MANN, Thomas. **Der Zauberberg**. Leipzig: S. Fischer Verlag, 1924.

NIETZSCHE, Friedrich. **Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik**. Leipzig: E.W. Fritzsch, 1872.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. Vicente Ferreira da Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Die Welt als Wille und Vorstellung**. Leipzig: Brockhaus, 1819.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O Mundo como Vontade e Representação**. Trad. José Américo Motta Pessanha. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.



ENTREVISTAS

SHUBALY, Mishka. Entrevista concedida a Ennio Martins de Oliveira. 21 out. 2025.

COQUEMALA, Luisa de Quadros. Entrevista concedida a Ennio Martins de Oliveira. 21 out. 2025.

HAMLET, FORMA DRAMÁTICA E TRAGÉDIA POLÍTICA

HAMLET, DRAMATIC FORM AND POLITICAL TRAGEDY

André Nepomuceno  








UnB | andrenepomuceno@uol.com.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59830

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/09/2025

Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

O texto explora e ressalta o ponto de vista de que a forma dramática contida em Hamlet, além de se constituir como uma tragédia intelectual e interior, demanda uma análise inerente à sua condição política. Para isso, procura-se agregar considerações críticas à leitura da concepção trágica da política em Maquiavel por Shakespeare.

Palavras-Chave: Hamlet, forma dramática, tragédia política, Shakespeare, Maquiavel.

Abstract

The study explores and highlights the view that the dramatic form found in Hamlet, in addition to constituting an intellectual and internal tragedy, demands an analysis inherent to its political condition. To this end, it seeks to add critical considerations to the reading of Machiavelli's tragic conception by Shakespeare.

Keywords: Hamlet, dramatic form, political tragedy, Shakespeare, Machiavelli.

INTRODUÇÃO

Sabemos que nas considerações críticas sobre obras de arte está a causalidade de sua gênese e interação histórica, sua composição formal, e a aferição de seu sucesso ou alcance de recepção ao longo do tempo. Para a ciência política, considerando problemas entre a ética e o realismo da gestão do poder, o fator histórico tem peso ainda mais determinante, dado o registro dos fatos e resultados organizados. Estes são marcos materializados no estado e suas instituições, bem como nas transformações nacionais dadas no passado ou em curso no presente.

Neste sentido, caberá aqui explorar um desenho das linhas de força que são representadas num caráter cujo papel político é natural, porque herdado, e que, de um modo ou de outro, estabelece o confronto com a consciência nascente de um novo horizonte de conhecimento. Surgem na filosofia e na ciência das humanidades questionamentos que buscam escrutinar os fundamentos do poder, e, portanto, justificá-lo eticamente e no âmbito da legalidade, ou mesmo recusar o seu exercício, por inapetência.

O nosso recorte será reproduzir, a partir da leitura e de estudos sobre a obra de William Shakespeare (1564-1616), pontos que situem esse drama político como inerente à ação concentrada na quase totalidade de suas peças, mais nos chamados dramas históricos, debruçados sobre personalidades das dinastias reais inglesas, ou mais implicitamente nas chamadas grandes tragédias, que são quatro: Rei Lear, Macbeth, Otelo e Hamlet.

Num segundo momento, analisaremos comparativamente a concepção propriamente política de Niccolò Machiavelli (1469-1527), tido como fundador da ciência política, que é destacada n'**O Príncipe** (seu livro emblemático, publicado em 1532), tecendo algumas considerações sobre as convergências e diferenças em relação à visão política de Shakespeare, em particular no Hamlet.

HAMLET, PERSONAGEM POLÍTICO, AINDA QUE A CONTRAGOSTO?

É incontornável a dimensão universal de obra das maiores da literatura do ocidente a tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca. Subsidiada nas lendas e histórias de vingança, a peça tem como pedra de toque inicial a demanda ao príncipe, feita pelo espectro do rei Hamlet: matar o assassino, seu irmão Cláudio, que não só usurpou o trono, mas se casou imediatamente com Gertrudes, mãe de Hamlet. Ao lado de uma gama de conflituosidade interna (ressaltada a coloração filosófica e psicológica, algumas vezes nomeada como proto-existencialista) — a famosa procrastinação para executar a cobrança paterna — traz inerente a face de herdeiro do mando político.

Inserida como elemento dramático diferencial, essa condição imbrica-se com o drama pessoal, particularmente expresso nos famosos solilóquios. Como inovação formal, esse recurso foi utilizado por Shakespeare para estilizar o discurso que busca não só a autoconsciência, mas a consciência sobre a consciência. São notórios os versos em que a voz de Hamlet atesta e se inquieta com o tempo que está desajustado, restando-lhe o peso de ter de colocá-lo nos eixos no Ato I, cena V: “O tempo é de terror. Maldito fado. / Ter eu de consertar o que é errado” (Shakespeare, 2004, p. 75). E, ainda, no solilóquio mais conhecido em toda a cultura literária mundial, com o primeiro verso, do Ato III, cena 1, largamente disseminado no cotidiano:

Ser ou não ser, essa é que é a questão:
Será mais nobre suportar na mente
As flechadas da trágica fortuna,
Ou tomar armas contra um mar de escolhos
E, enfrentando-os, vencer? Morrer — dormir,
Nada mais; (Shakespeare, 2004, p. 116)

Assim, Hamlet questionará se a falta de certeza, a crença ou o temor do que advirá na transcendência da morte, após a consumação do corpo, faz da consciência a causa que motiva a covardia.

Aliada à indecisão do pensamento, essa condição torna-se barreira para agir.

SENSIBILIDADE, FORÇA E MARCO CIVILIZACIONAL

Um contraste que ajuda a delimitar caminhos diversos de interpretação é a própria concepção de Hamlet como personagem sensível, nobre e moralmente elevado, tal como uma alma demasiado frágil para suportar tão grande missão para a qual não está preparada, enquanto não pode dela abdicar.

Segundo Auerbach (2001), essa visão, externada notoriamente por Goethe, seria romântica, até porque se constata na peça que o herói é tão forte e incisivo que seu ímpeto é seu motivo de considerar o desgosto de viver, uma vez que, pela magnitude demoníaca de suas forças, suas dúvidas e descrença cética nas finalidades alegadas da vida tornam-se superlativas.

De fato,

Por mais que adie constantemente a ação decisiva, ele é, de longe, a figura mais forte da peça; ao seu redor há uma aura de demonismo que cria respeito, timidez e, não raramente, medo; quando então algum movimento ativo irrompe dele, este é rápido, audaz e, por vezes, perverso, e atinge, com violência certa, o centro do alvo. Evidentemente, é verdade que justamente os acontecimentos que o acordam para a vingança paralisam a sua força de decisão; mas será que isso pode ser explicado a partir de uma fraqueza vital, a partir da falta da “força sensível que faz o herói”? (Auerbach, 2001, p. 294)

Para o autor, o drama antigo traz o valor moral do personagem como acúmulo da tradição, enquanto o de Shakespeare vem na ação dramática que, não tendo eixo fixo, progride a se debater no cur-

so do desenvolvimento do agente: entre ação e introspecção, vê-se a dinâmica de diferentes forças, níveis de estilos e tons em jogo. Ele assinala que cabe notar que o século XVI é o primeiro que começa a guardar conscientemente a noção de tempo histórico, em sua acepção moderna.

Sem alheamento a esse novo paradigma, Shakespeare, que em parte aludia alegoricamente a situações das dinastias e sucessões da monarquia ocorridas e correntes no país, realizava com Hamlet (apenas para ficar em nossa opção específica) um mecanismo sintético mapeador de problemas e tendências. Com ênfase na apreensão poética dramatúrgica, isto é, tecida para a encenação pública, ele antes formulava esteticamente, conscientemente ou não, questões de fundo para o futuro da civilização ocidental; procedimento este que está longe de expressá-las em primeiro plano enquanto conteúdo ou reflexo da realidade.

Segue o crítico a comentar que, no teatro elisabetano, o mundo humano é mais variado do que o do teatro antigo, e as representações de destinos têm alcance mais amplo. Tanto é, dizemos, que o caráter limiar de Hamlet — visível, mas ao mesmo tempo misteriosamente prometeico — daria margem a tantas figuras, projeções e imagens que serviriam com fecundidade ao pensamento crítico e à literatura universal, seja por adesão ou por contraste.

Para divisar o porte dessa afiliação, basta ponderar o reiterado reconhecimento de Marx, Freud e, entre nós, Machado de Assis, todos expressamente leitores e admiradores, além de confessos devotores intelectuais à poética de Shakespeare, tido como referência seminal e antecipadora dos novos continentes do conhecimento por eles inaugurados.

Com esses apontamentos, situamos nossa intenção no fato de que, embora seja possível plenamente o estudo de Shakespeare pela incidência da economia e da história da Inglaterra (inseridas na europeia e na ocidental), ou mais ainda, pela respectiva economia política, a faixa que aqui visamos abordar passa por verificar em Hamlet a permanência viva do enigma deste personagem — plantado no universo do que pode ser comparado com “a invenção

do humano”, conforme título do portentoso livro de Harold Bloom (2000), *Shakespeare: a invenção do humano*.

O TRÁGICO EM MÃO DUPLA

Ao recortar um dos aspectos das várias abordagens que impliquem a política na obra do dramaturgo, visualizamos na estrutura do drama do nosso príncipe o estudo em ação da tragédia política.

Assim, nosso objetivo passa por comentar a maneira com que os elementos políticos em Hamlet integram seus conflitos internos, bem como as suas contraposições subjetivadas sob as novas perspectivas de razão calcadas na onda renascentista, enquanto príncipe com escala natural ao comando. Essa conjunção traz implícita uma tragédia de poder.

Cabe considerar então a concepção formulada e consolidada por Nicolau Maquiavel (1469-1523) a respeito da diferença entre a virtude, enquanto ideal de reflexão moral ou piedosa, e a vocação cultivada para um bom governo, a denominada *virtù*.

Sabedores de que o ensinamento de Maquiavel teria sido assimilado por Shakespeare, citamos Antonio Candido (2005). Desprezando uma primária versão do arguto florentino como um conselheiro de maldades, Candido alude à evolução no autor de uma estética do teatro que embute a historiografia da realeza num painel maior: “Não se trata, portanto, de enquadrar os seus dramas históricos na cronologia inglesa; mas de interpretá-los segundo a lógica de uma visão do mundo” (Candido, 2005, p. 13). Para isso, foi importante que

ele chegou a explorar a fundo a lição de Plutarco e, sobretudo, a conhecer os reais princípios de Maquiavel, que lhe mostraram, inclusive, como o mau príncipe pode ser destronado, já que o interesse público é o princípio supremo, a que o governante deve responder. (Candido, 2005, p. 13)

Em regra, constata-se que Shakespeare trabalha em primeiro plano com figuras reais, principescas, da corte, chefes militares, enfim, personalidades ambientadas no palco do poder e que trazem em seus destinos individuais a contraparte da comunidade, isto é, a inserção na vida, na recepção e no destino do povo.

Logo, esse elemento de conexão popular integrou a própria conformação do gênero exibido nos e influenciado pelos espetáculos de grande afluxo de público, para os quais a original complexificação do gênero de história de vingança advém da exposição das dúvidas de Hamlet (e da maneira com que são expressas) a respeito da sustentação para cumprir o papel a ele destinado como centro da composição.

A figura do intelectual que encarna, em síntese elaborada, o príncipe que não demonstra apetite pelo poder, uma vez que seu conhecimento “universitário” leva-o a questionar desde a validade da vida (vide a famosa melancolia imprudentemente generalizada como tendência de loucura suicida) e a desordem de seu tempo, até a justificativa da ação.

Ou seja, abre-se a galeria genial da culpabilidade obsessiva do eu, e, por conseguinte, um mostruário sensível de novos conflitos que geram identificação a espectadores e leitores já há mais de quatro séculos; a condição figurada de herdeiro do reino da Dinamarca, apesar da proverbial podridão disseminada pelos crimes de traição e usurpação, não é suficiente para reger sua ação apenas pela tradição de sangue, brasão e armas.

Aliás, nota-se novamente que o mandato para a execução da vingança parte do fantasma de Hamlet pai, que vem do espaço do sobrenatural, e constitui, portanto, um imperativo que ora se apresenta, embora já pertença ao passado, mas que apela a Hamlet para agir. Assim, tem-se uma ordem advinda de um ser que é e não é, em modo simultâneo. Uma observação decorrente dessa qualidade espectral é índice que, a ser desenvolvido, relativiza sobremaneira versões reducionistas da controversa dicotomia entre ser ou não ser.

Certamente, cabe lembrar que o encadeamento desse cenário de conflitos em movimento gera reflexões que dão cunho à captação, formação e projeção de aspectos inconscientes, logo, de funções psicanalíticas — como em nível de enredo a matriz edipiana (ênfatisada a ascensão de Cláudio, irmão do rei por ele assassinado, a marido da viúva Gertrudes, mãe de Hamlet).

Essa via de produção crítica parte do insight pioneiro de Freud ainda n'*A Interpretação dos sonhos*, de 1900), em que o aumento do grau histórico de repressão viria embutido na associação inconsciente de Hamlet com a posição de Cláudio, isto é, em conexão com o complexo de Édipo: cometer o parricídio, abrindo caminho para possuir a mãe. Esse desejo de posse fica explícito no tenso diálogo que trava com a mãe na cena IV, do ato III, conversa que, a propósito, teria a finalidade de averiguar qual a validade da “loucura” encenada por Hamlet.

Com lente em elucubrações rascantes, formaliza-se a divisão do sujeito para o qual já não basta evitar a profecia do oráculo e se lançar ao destino, contra ele lutar e fatalmente perecer. Para o inventor da psicanálise, agora se trata da consciência fraturada, que põe em perspectiva trágica não mais a ação rumo ao choque, porém deflagra a tensão de que o herói tem obstáculos em si mesmo. Seu sofrimento mental assume a nova dimensão de tragédia de caráter. Essa condição internaliza uma trava autocrítica à potência mítica de levar a cabo a tarefa prática que desemboca na tragédia de destino, como é o núcleo das peças gregas.

Nesse sentido, o que ressuma aqui é mais essa posição do novo sujeito, que supera o reflexo na transição da herança absolutista e religiosa medieval. Em termos específicos, o contraste filosófico aos óbices morais e à penumbra de laços familiares ganha terreno na luta psicológica do personagem, que não é suficiente. No entanto, julgamos inequívoco que a resolução de sua angústia seria mais factível (considerado um ato de vontade alternativo à obediência ao pai) não fosse a condição de príncipe, que apõe à subjetividade a couraça do corpo político e sua função autonomizada.

A título de exemplo estilístico, um dos materiais absorvidos pela construção shakespeareana foram as Homílias. Esses textos configuraram uma espécie de sermões cristãos anglicanos e serviram como uma das bases para a contradição política a ser posta por Shakespeare, pois tinham a função de internalizar nos súditos a fidelidade à hierarquia de poder e a defesa orgânica da majestade real.

Como se sabe, no reinado (1558-1603) da rainha Elizabeth I (1533-1603) foi incentivado ao ápice o legado humanista do Renascimento, por assim dizer, dentre o qual se caracterizou o desenvolvimento do teatro em amplitude popular. Conforme Bárbara Heliodora (2005): “Todo o complexo de ideias dominantes do período elizabetano contribuiu para o enfoque shakespeareano; porém é forçoso notar que, após a leitura de suas peças, não deixamos nunca de sentir a natureza inteiramente individual de sua visão” (Heliodora, 2005, p. 73).

Num salto diacrônico, nesse espaço agônico modificado, podemos nos espelhar até os dias de hoje, ressaltada a problematização difusa do discernimento que busca centrar o sujeito dividido, para que possamos pensar sua autonomia diante dos liames da tradição e da cultura.

Os referenciais modernos evoluídos com as novas disciplinas científicas e filosóficas envolveram o caso das inúmeras e, não raro, conflitantes interpretações das obras de Shakespeare, nas quais deve ser considerada a crescente mescla de drama e viés literário ao longo desses séculos.

Hoje, diante da proliferação de estímulos narcísicos na sociedade de consumo e do alto grau de fetichização derivado das mutações do capitalismo e da cultura burguesa, torna-se tendencialmente mais sofrida e patológica a localização psíquica e sua capacidade de análise e ação autônoma.

Dessa maneira, até para ser dissipada, o resgate da pergunta hamletiana se impõe. Como se consumir num mundo regido pela individualização e pela compra e venda até mesmo de emoções

e modos de convivência, de imagens e informações que muitas vezes assumem ao olhar crítico a qualidade de modelos vazios, eivados de ansiedade?

Enfim, Hamlet se faz nosso contemporâneo, não só tanto pela aura potente da modernidade subjetiva que, de certo modo, se fixou, antecipou e ainda perdura, quanto pela atualização do modo de indagar por ela.

Continuando em nossa hipótese, a analogia com o rebaixamento individualizante do esforço de autonomia pode-se destacar em contraste à metáfora transposta para a dimensão política coletiva que Hamlet ainda representava.

Diferentemente dos matizes intelectuais do príncipe imerso no conhecimento e na dúvida, sua condição de protagonista outorgado pelo pai como móbil da história de vingança (diante de traição, assassinato, usurpação e incesto) o impele a agir — e esse vértice estará correlacionado à visão trágica da política.

MAQUIAVEL E A TRAGÉDIA POLÍTICA

Em referência àquela face política de Hamlet, e de acordo com a constatação de que Shakespeare assimilou a leitura de Maquiavel, passo a uma conexão com este autor, no intuito de ilustrar a concepção trágica em via mútua.

Como decorrência da sistematização de experiências de governantes no passado e da reflexão sobre práticas desejáveis ao príncipe de *virtù*, que almeja conquistar e manter o poder, surge um novo campo científico demarcado pelo florentino Niccolò Machiavelli, notoriamente consubstanciado em seu livro *O príncipe*, de 1532.

Numa visada parcial, para agir o príncipe tem, por via de regra, de superar os escrúpulos ou reflexões, mesmo que ética e moralmente pertinentes, pois a tomada do poder — um dos motes que mobilizam a peça — demanda os artifícios e combates para a deposição e manutenção do principado (visto como estado) — queira ou não Hamlet.

A tensão dialética entre *virtú* e *fortuna* (representação da contingência, do que não está sob controle dos homens) traz a dissipação trágica, por não haver garantia de domínio pelo príncipe desejoso do poder, seja antes, durante, seja após governar. Na verdade, o poder tende à queda ou à decadência, por estar sempre em disputa.

Porém, em torneio de ênfase com os antigos (particularmente os romanos), agora a balança pende para a *virtú*. O homem oriundo da Renascença tem mais domínio de seus desígnios, pode depender menos dos golpes da *fortuna*. Dessa forma, dá-se o diferencial em relação ao determinismo presente nas tragédias antigas. Como observa Cintra (2015):

A tensão dialética que podemos ler no *Príncipe* entre *fortuna* e *virtú*, ou seja, os encontros e desencontros entre os dois termos, que podem levar o aspirante ao poder, ao sucesso ou ao fracasso total, lidos em suas voltas e reviravoltas ao longo dos capítulos do livro, representam a síntese do trágico moderno. (Cintra, 2015, p. 68)

Para Maquiavel, entre outros aspectos, a política é trágica, pois exige o sacrifício de valores humanistas, uma vez que a conquista e manutenção do poder não pode se confundir com o bem ou o mal segundo a valoração de uma ética abstrata. Essa é a matéria trágica, pois o poder não necessita de justificativa, uma vez que se impõe por si, seja por astúcia, seja porque o domínio do principado à força é uma evidência.

Para ser exercido, muitas vezes o poder não será justo, embora possa ter objetivos consoantes ao interesse maior do povo e da nação. Aliás, é inexato o dito pejorativo muito difundido como “os fins justificam os meios”. Do sentido cifrado por Maquiavel, o pragmatismo era meio, sobretudo, necessário e estratégico à unificação nacional italiana e, no limite, à forma republicana, e não como um fim em si.

Entretanto, aquele que se propõe a conduzir o Estado deve ser capaz de ter natureza dupla, de argúcia e ferocidade. Tal qual na figura do centauro, meio homem, meio animal, ou a da raposa e do leão, ambas sendo facetas que o príncipe tem de vestir para se afirmar, pela adesão ou pelo temor, segundo ilustra o pensador florentino. Cabe salientar que sua obra foi consolidada após ser removido da vida pública, pois durante tempo considerável serviu em cargos importantes no Estado, onde desejava permanecer. Não escapa a observação de uma componente reversa à trajetória de nosso herói, homem reflexivo que se viu instado a agir.

Dito isso, podemos concluir que um príncipe herdeiro, ainda que de boa índole, pode fazer um governo ruinoso, ao ponto em que aquele que conquistou o poder com atitudes maliciosas ou más pode erigir e conduzir um virtuoso governo. Essa conquista pode se dar mesmo que fora da linha sucessória, ou precisamente por esse fator, pelo uso do senso de oportunidade.

No entanto, se olhamos para o futuro, após a obra que primeiro estabeleceu os marcos da ciência política, vislumbramos a relevância e a convergência de uma nova perspectiva: “Porém, este novo homem, o homem moderno — e no caso de Maquiavel, esse príncipe —, tem uma liberdade de ação muito maior que seus antepassados literários gregos” (Cintra, 2015, p. 69). Uma versão negativa dessa novidade é o caso do usurpador Cláudio.

Mas a diferença do príncipe Hamlet é que ele oscila, ao contrário do herói antigo, também por inapetência ao mando soberano (não por falta de qualidades) e só se transforma num vingador (homem de ação efetivo) após cumprir uma espécie de rito processual para fazer prova da culpabilidade do padrasto.

O fato de que para obter essa certeza usa do recurso da peça teatral dentro da peça é de mencionar, pois se trata de episódio em que Shakespeare realça a capacidade reveladora de um recurso intelectualizado e técnico, por assim dizer, como atestador da verdade da corrupção em curso no reino. Todavia, a respeito desse virtuosismo preciso em teorizar sobre o efeito teatral, não é possível avançar neste trabalho.

A evidência não só sustenta, quanto reforça a suposta obrigação em cumprir o compromisso jurado ao pai, ainda que a sua liberdade de pensamento fosse maior.

A nosso ver, a correspondência da leitura de Maquiavel por Shakespeare diferencia-se por Hamlet aparentemente não ter a ambição da desmedida. Ao privilegiar a via do conhecimento, o personagem abdica do trono, ou da luta pelo poder. Ao lado da reflexão que confronta a irracionalidade, ou por sua causa, ele discerne a intuição de justiça e, por extensão, do direito. Segundo Cintra, essa característica diferencia-lo-á de uma concepção da política como destino ou ambição.

Essa será uma escolha, que, no entanto, Hamlet não pode assumir plenamente por causa do passe hereditário, uma vez que não logra se desvencilhar da estirpe real. Daí, o sacrifício (autodestrutivo) pelo conflito interno que se torna externo, e vice versa.

Se vislumbrarmos esse impasse como decalque dramático formal, constatamos que simboliza mais do que o relato engenhoso da trama, pois, ao desafiar ou seduzir o leitor a se posicionar, coloca-o na situação de seu próprio eu dramático. Se tiver abertura para ser fisgado, verá que a maquinaria do príncipe permanece armada, pois obriga à dúvida política que se multiplica: a quem obedecer, como decidir?

Mais que as várias componentes racionais que o crítico possa deduzir, ou apesar delas, o que parece incrementar o magnetismo desse chamado é o efeito enigmático que o conjunto da peça continua a emanar, passados mais de quatro séculos.

HAMLET EM MOVIMENTO

Hamlet só vai assumir (ainda que de modo parcial) a faceta de príncipe político ou homem de ação tardiamente, postura que se descortina apenas no 5º e último ato. Por exemplo, quando salta na cova de Ofélia, que foi sua potencial noiva e se suicidou. Com ímpeto, seu intento é tirar satisfação a seu (dela) irmão Laertes — cujo pai (Polônio, cortesão de Cláudio e Gertrudes) foi assassina-

do inadvertidamente por Hamlet. O nosso protagonista exclama, a reconhecer e marcar seu talhe com orgulho inesperado, lamentando sua morte, apesar de ter sido anteriormente muito agressivo com ela: “Aqui estou eu, Hamlet, o Dinamarquês” (Shakespeare, 2004, p. 212).

Cabe aqui a observação do psicanalista Jacques Lacan, como um índice de forças contraditórias, denotando uma mutação na já percorrida inação do príncipe:

Hamlet não só não consegue tolerar essa manifestação com relação a uma moça que ele tratou muito mal até ali, como precipita-se na sequência de Laertes, depois de ter emitido um verdadeiro rugido, grito de guerra no qual diz a coisa mais inesperada: Quem lança esses gritos de desespero a propósito da morte desta jovem? E ele conclui: *Sou eu, Hamlet, o dinamarquês*. N u n c a o escutamos dizer que era dinamarquês. Ele execra os dinamarqueses. (Lacan, 2016, p. 290)

Ao seguirmos na inflexão desse Ato V, um dos traços interpretativos em consequência é que, da saída desse espaço subterrâneo e mórbido em que se encontram os dois rivais, advirá à superfície do texto o desfecho da peça.

Ao ponderar a Horácio sobre o risco do duelo com Laertes e quanto à alternativa de evitá-lo, Hamlet advertirá que: “De modo algum. Nós desafiamos o augúrio. (...) Se tiver de ser agora, não está para vir; se estiver para vir, não será agora; e se não for agora, mesmo assim virá. O estar pronto é tudo” (Shakespeare, 2004, p. 226).

Adiante, apresenta-se o preparo bélico do príncipe algumas vezes visto como frágil, pois é explicitado ser versado na arte da esgrima e é entrevista sua força física. No entanto, nisso demonstra (do que há sinais no corpo da peça) sua capacidade orgânica para

o poder, e que goza do afeto do povo; mas a questão é já ser tarde para ele: sua potência de agir é tanta que provoca seis mortes, contando com a sua.

Da cena do duelo, na qual se aflora a articulação ardilosa do rei Cláudio para a morte de Hamlet (seu potencial oponente legítimo para o trono), desenrola-se a queda final, pois será ferido com o veneno fatal que fez inocular na ponta da espada de Laertes, que por sinal ferirá também Hamlet, e este por sua vez a usará para ferir Cláudio. Hamlet cumpre a missão de vingança, mas ao preço de se imolar “junto” a sua mãe, que bebeu a taça com vinho envenenado destinada ao filho. Este, de um modo ou de outro, elimina Cláudio apenas quando sabe que o traidor não mais poderá tê-la como esposa — o que nitidamente confirma a simbologia edipiana acima aludida.

No final das contas, somente neste crescendo final é que Hamlet cumprirá o desígnio paterno. O seu destino, como desfecho do conflito interno, é causador simultâneo da perda do reino, ao invés de reassumi-lo. Não pode vislumbrar ser o que queria, nem escapou de seu sortilégio do passado. Com efeito, a sombra soturna dessas duas faces trágicas é determinada na peça por sua condição política.

Por um lado, deixa ao estoico e sóbrio amigo Horácio o legado de sua imolação e o pedido para que o propague a memória do seu drama, isto é, consideramos: narre sua história, que é uma maneira de repassar o ensinamento nela encerrado, e impeça o seu esquecimento; ao tempo em que cumpre a vingança, perde o principado.

No último momento, autoriza a passagem do poder ao monarca vizinho, príncipe da Noruega, cujo pai fora assassinado pelo de Hamlet. Fortimbrás, como homem de ação desenvolvido, parece saber e estar a postos para aproveitar o retorno da *fortuna*, embora externe o reconhecimento e o respeito à estatura de Hamlet — para além de uma possível solidariedade geracional — o que pode representar uma atitude a apontar um horizonte possível de unificação e superação política.

INTIMIDADE UNIVERSAL E AÇÃO PRESENTE

A título de sedimentação, cabe lembrar a função de maquinaria dramática articulada pelo percurso de Hamlet, que configura mais como decalque do que retrato uma provocação que se torna tão mais percuciente ao aflorar como força centrífuga. Ou seja, o poder de condensação dessa obra põe à mostra — independentemente da inesgotável plethora de interpretações — a complexa síntese em que a consciência moderna recebe o mandato de liberdade e responsabilidade para horizontes inéditos.

Com generosidade e coragem, sem descartar suas pulsões agressivas e mórbidas, o príncipe Hamlet se aproxima de nós, enganosamente frágil, impelido pelo poeta a desnudar e compartilhar com o público uma topografia acidentada, mas bela e elevada de si. Já foi estabelecida a originalidade do depoimento declamatório, dos versos e asserções por via dos longos solilóquios, cuja extensão ocupa com a reflexão interior o centro de gravidade na economia da peça.

A mescla de sensibilidade e leitura do mundo assim exteriorizada dá a magnitude de uma atração até certo ponto indefinível, pois enigmática e afetiva, nostálgica e mobilizadora. Há um canto de louvor longínquo quando Hamlet, em meio à matriz de certo ceticismo, evoca no Ato II, cena II: “Que obra de arte é o homem, como é nobre na razão, como é infinito em faculdades e, na forma e no movimento, como é expressivo e admirável” (Shakespeare, 2004, p. 98).

Esse desdobramento do ser parece-nos convergir objetivado no olhar racionalizado de Lukács (2011), a permitir-nos a longa citação:

O exemplo das grandes tragédias de Shakespeare é muito instrutivo, pois nelas expressa-se de maneira clara esse caráter especificamente dramático das mudanças históricas, do historicismo dramático. Como autêntico dramaturgo, Shakespeare dá pouca

atenção à pintura detalhada das circunstâncias históricas e sociais. Sua caracterização da época é a caracterização dos **homens ativos**. Quer dizer, todos aqueles traços de uma personagem, das paixões decisivas até às exteriorizações vitais mais ínfimas e sutis, porém ainda evidentes e dramaticamente “**íntimas**”, trazem consigo a atmosfera não da época em sentido amplo, universal-histórico ou épico, mas no sentido da **condicionalidade temporal do conflito**: seu **modo de ser** tem de brotar dos **momentos específicos da época**.” (Lukács, 2011, p.149, grifos do autor, em itálico; meus, em negrito)

A certa lembrança da figura de Cristo e diferindo de Édipo, Hamlet dá a ver o drama entre o sujeito racional (sucessor do idealismo cristão e aprisionado na tradição e no gênero de comportamento medieval) e o princípio trágico maquiaveliano da verdade efetiva das coisas como elas são.

Ao extirpar o mal, Hamlet finalmente se resolve pela morte, que evoca paz a uma nova etapa do estado, porém fica em perspectiva o que poderia ter sido, ao passo em que se desafia a possibilidade de se divisar um novo tipo de estado — não-trágico?

Hamlet está na fronteira, e sua configuração continua a importar em nossa própria dilaceração entre o auto governo e o governo do que nos é estranho. Seu silêncio reverbera ao invocar, entretanto, que o palco dos conflitos interiores da subjetividade está sob as luzes e a névoa da arena política.

Porém, por mais que nos esforcemos, mesmo para as melhores escolhas, não há garantias da vitória. O que é preciso é estar pronto para não sermos covardes, essa é uma lição que o príncipe nos legou e que permanece como uma questão de estado maior.

Talvez um achado resolutivo resida em indagar da mutação deixada pela tragicidade apaziguadora do sacrifício de Hamlet,

que cumpriu o mandamento paterno, mesmo sem concordar, e entregou à figura de Fortimbrás, o qual pelo assassinato do pai pelo pai de Hamlet, teria motivos de tomar à força a Dinamarca.

Segundo a lógica maquiaveliana, sabemos que essa nova forma de transmissão de poder designa toda uma série de projetos políticos transformadores, que não são desconectados das potencialidades e agruras do quanto cultivamos ou não a oportunidade de agir.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. O príncipe cansado. *In*: AUERBACH, Eric. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura universal. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 277-297.

CANDIDO, Antonio. Prefácio. *In*: HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005, p. 11-14.

CINTRA, Rodrigo Suzuki. **Shakespeare e Maquiavel: a tragédia do direito e da política**. São Paulo: Alameda, 2015.

HELIODORA, Barbara. **O homem político em Shakespeare**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 6: o desejo e sua interpretação**. Trad. Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2004.

CONTRADIÇÃO E CONFLITO EM “THE GIRL FROM IPANEMA” (GETZ/GILBERTO, 1964)

CONTRADICTION AND CONFLICT IN “THE GIRL FROM IPANEMA” (GETZ/GILBERTO, 1964)

Paulo Henrique Vieira de Souza  








UnB | paulo.souza@unb.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.59821

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 27/09/2025

Aceito em: 24/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este texto analisa o fonograma "The Girl from Ipanema", integrante do álbum Getz/Gilberto (Verve Records, 1964), partindo de uma análise formal que considera a interação entre palavra e entoação musical como expressão da dialética entre unidade e diversidade, capaz de revelar aspectos do seu funcionamento cancional, assim como de sua relação com o fluxo da canção e da história brasileira. Ao final, espera-se demonstrar a viabilidade da abordagem da crítica literária dialética para questionamento de produções comerciais cancionais brasileiras.

Palavras-Chave: "The Girl from Ipanema", João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, bossa nova.

Abstract

This text analyzes the phonogram "The Girl from Ipanema," part of the album *Getz/Gilberto* (Verve Records, 1964), based on a formal analysis that considers the interaction between words and musical intonation as an expression of the dialectic between unity and diversity capable of revealing aspects of its song structure as well as its relationship to the flow of Brazilian song and history. Ultimately, we hope to demonstrate the viability of the dialectical literary criticism approach to questioning commercial Brazilian song productions.

Keywords: "The Girl from Ipanema", João Gilberto, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, bossa nova.

Em um dos poucos textos acadêmicos em que Hermenegildo Bastos se voltou exclusivamente à canção brasileira, em quatro curtas páginas que tratavam de Chico Buarque, o crítico anunciava sua desvantagem ao comentar a produção do cancionista carioca, uma vez que afirmava conhecer música “apenas por ouvir” (Bastos, 2015, p. 20). Segundo seu argumento, a incompreensão técnica do fato musical empobreceria sua leitura da canção, já que esta, “sem dúvida, é uma unidade” (Bastos, 2015, p. 20). Sem esclarecer a natureza da unidade, Bastos complementa o raciocínio afirmando apenas que “[a] unidade entre música e letra não quer dizer que elas não conservem disparidades. Muitas vezes, a unidade está na diversidade.” (2015, p. 20)

Esta ideia, colocada com um poder de síntese lacunar que lembra o rigor dos poetas, é o mote, tanto em nível formal quanto de conteúdo, do desenvolvimento de sua análise de “Cantando no toró”, de Chico Buarque. Em seu nível imediato, esta ideia ecoa as contribuições de Luiz Tatit (2012), para quem a canção é um gênero que se faz no limiar entre a fala e o canto, guardando proximidade com a música e com a literatura, mas caracterizando-se como modo de expressão particular. Este é o nível da questão que Hermenegildo Bastos disse não poder discutir. Entretanto, se insistirmos na observação da tensão *unidade x diversidade*, enfatizada pelo crítico, notaremos que ela é a base dos três eixos de argumentação do pequeno artigo: 1. o da tensão entre a variedade de perspectivas que se constroem nas diversas faces do cancionista Chico Buarque (o lírico, o político, o malandro, a voz feminina etc.) e o sentido geral que emana dessa produção enquanto questionamento dos limites da sua própria expressão artística; 2. o da percepção de que em Chico Buarque o contexto histórico não está fora da obra, mas internalizado em sua estrutura; o que significa dizer que 3. ao revolver a obra em sua intimidade artística, encontraremos as formas sociais das quais ela participa, reveladas sob uma perspectiva única, o que é logrado pelo crítico no curto exercício de análise da canção citada.

Apesar da capacidade do texto de colocar questões interessantes sobre a produção cancional de Chico Buarque, seu aspecto que mais interessa ao artigo presente é o da maneira pela qual o crítico se aproximou do objeto, ao partir de uma contradição básica de sua forma até alcançar uma chave interpretativa que, suscitando mais perguntas do que respostas, ecoa sua potencialidade artística.

Na esperança de que este princípio possa servir como orientação para algo a que chamaremos provisoriamente de *abordagem da crítica literária para a canção brasileira*, pretendemos nos debruçar sobre a unidade diversa de uma das canções indiscutivelmente mais importantes do contexto fonográfico brasileiro, em sua mais célebre versão: trata-se de "The Girl from Ipanema" (de Tom Jobim e Vinícius de Moraes com tradução de Norman Gimbel), presente na abertura do álbum *Getz/Gilberto* (Verve Records, 1964). A nossa intenção é averiguar em que medida a observação das contradições desta formulação específica é capaz de revelar alcance crítico e desta maneira aferir a validade da reverberação de princípios da crítica literária na interpretação de objetos cancionais.

Com foco nestes objetivos, partiremos da audição do fonograma, presente no álbum já citado como faixa de abertura²². Pela natureza do objeto que analisaremos, acreditamos que sua audição seja indispensável para o acompanhamento das reflexões que se desenvolverão a seguir. Com o objetivo de dar suporte à discussão, segue-se uma transcrição de sua letra e forma musical.

Olha que coisa mais linda	A1		A3
Mais cheia de graça			
É ela, menina		Solo sax	
Que vem e que passa			
Num doce balanço			
A caminho do mar			

22 A canção executada neste fonograma conta com João Gilberto ao violão, Tom Jobim ao piano, Tião Neto ao contrabaixo, Milton Banana à bateria e Stan Getz ao saxofone, além de João Gilberto e Astrud Gilberto como cantores.

Moça do corpo dourado Do Sol de Ipanema O seu balançado É mais que um poema É a coisa mais linda Que eu já vi passar	A1		Solo sax	A3
Ah, por que estou tão sozinho? Ah, por que tudo é tão triste? Ah, a beleza que existe A beleza que não é só minha Que também passa sozinha	B1		Solo sax	B3
Ah, se ela soubesse Que quando ela passa O mundo sorrindo Se enche de graça E fica mais lindo Por causa do amor	A1		Solo sax	A3
Tall and tan And young and lovely The girl from Ipanema Goes walking And when she passes, Each one she passes goes "Ah"	A2		Solo piano	A4
When she walks, She's like a samba That swings so cool And sways so gentle That when she passes, Each one she passes goes "Ah"	A2		Solo piano	A4
Oh, but he watches so sadly How can he tell her he loves her Yes, he would give his heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead, not at him	B2	Oh, but he watches so sadly How can he tell her he loves her Yes, he would give his heart gladly But each day when she walks to the sea She looks straight ahead, not at him		B4
Tall and tan And young and lovely The girl from Ipanema Goes walking And when she passes, He smiles, but she doesn't see	A2	Tall and tan And young and lovely The girl from Ipanema Goes walking And when she passes, He smiles, but she doesn't see		A4

Trata-se de uma canção que formaliza uma experiência da tensão entre regularidade e irregularidade, em diversos níveis. O mais imediato deles, o da organização sonoro-musical, se dá desde os primeiros segundos de audição, no pequeno trecho (não trans-

crito acima) a que chamaremos *introdução* e é a porta de entrada ao universo da canção e do álbum. Ali se apresentam dois componentes essenciais aos sentidos musicais: o violão e a voz de João Gilberto, que se entrelaçam num exemplo de sutileza e naturalidade²³ que consideraríamos ameno se não fosse composto também pela imparidade rítmica que pega o ouvinte no contrapé²⁴.

A sensação de sutileza que se dá pela imparidade é o cerne do estudo detalhado de Walter Garcia (1999) sobre João Gilberto no qual o crítico observa que a lição aprendida por João com a tradição afro-americana o levou a

construir o ritmo a partir de uma marcação regular e uniforme (em intensidade) de baixo capaz de atuar como baliza, orientando as síncopes dos acordes e permitindo que elas se movimentassem livremente, inclusive com antecipações; em outras palavras, tecer um ritmo que instituísse a ordem do baixo a fim de possibilitar sua quebra pelo acorde sincopado. [...] Ressalte-se que essa articulação soa sem qualquer conflito pois, no fluxo da canção, a não-regularidade se constitui a partir da regularidade, e a regularidade é reforçada pela não-regularidade. (1999, p. 67 e 69).

23 Aqui, penso a naturalidade nos termos de Luiz Tatit, como “a impressão de que o tempo da obra é o mesmo da vida. Daí então a camuflagem do esforço e do empenho como parte da canção” (2012, p. 18).

24 Essa imagem, proveniente do futebol, parece ser a mais adequada para expressar a sutileza do gesto cancional aqui realizado, uma vez que se refere à capacidade de um jogador prever a regularidade rítmica do outro e a partir disso realizar um gesto discreto que o desestabilize. Ou seja, jogar no contrapé é menos vistoso que driblar, apesar de ambos guardarem certa similaridade de intenção. A relação está sugerida por José Miguel Wisnik em *Veneno remédio*, ao comentar a capacidade que tinha Garrincha de “driblar sistematicamente pelo mesmo lado já esperado” (2008, p. 312), em tópico chamado, não por acaso, “O império da elipse”.

A complementariedade entre regularidade e não regularidade do violão é mais perceptível no correr da canção, quando aparecem suas variações e as antecipações que acompanham a melodia. Na introdução, o ritmo ainda se demonstra em sua forma mais convencional, consolidado como a batida de bossa nova e caracterizado pela defasagem, no segundo tempo do compasso, de um quarto de tempo entre o ataque do baixo e o do acorde. Portanto, é possível que a sensação que envenena a introdução se deva ao encaixe entre o canto e o violão, realizados em uma intensidade que os fazem soar como unidade²⁵.

Neste trecho, a voz emite três notas, apresentando-as sob a forma de síncope que empurram o início do desenho melódico para o primeiro tempo fraco do compasso, determinado pela comparação com pulso regular do baixo, que marca o tempo forte. A voz, em leve destaque sobre o violão, sugere falta de chão e resulta numa flutuação da melodia, que só é possível pela relação com o violão, realizando uma espécie de suspensão temporal em que a própria noção de compasso é relativizada²⁶. A emissão da voz, pouco acima da intensidade do violão, articula sílabas reconhecíveis a um falante de língua portuguesa, sem chegar à composição de palavras: na primeira frase, temos algo próximo a "din dun don", enquanto

25 Ainda aqui seguimos amparados por Walter Garcia, quando afirma que "A batida de João Gilberto organiza a regularidade dos bordões e a não-regularidade dos acordes. Sobreposta ao violão, sua voz é colocada ora em fase, ora em defasagem com os ataques aí percutidos, expandindo a ideia de *contradição sem conflitos* para essa relação: *contradição*, pois violão e voz, como regra, não mantêm o mesmo desenho rítmico; e *sem conflitos*, porque a combinação entre esses dois níveis, apesar de ambos estarem dissociados, soa como *polirritmia* perfeitamente integrada" (Garcia, 1999, p. 123, grifo nosso).

26 Segundo Lorenzo Mammi, "[a] síncope do jazz confirma o tempo forte; a de João Gilberto relativiza-o, cria uma suspensão temporal. [...] No pulso da bossa nova [...] a própria oposição forte/fraco é relativizada, se torna fluida, como se o tempo ainda não fosse solidificado num movimento mecânico, e deixasse espaço a variantes individuais. O pulso da bossa nova, e sobretudo o de João Gilberto, é uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa." (Mammi, 1992, p. 69).

nas outras duas, "bin gun gon". O resultado é quase infantil, sendo ao mesmo tempo rigoroso, pela sua colocação exata no diálogo com a levada rítmica, e sugestivo de significados, criados por uma espécie de livre associação, podendo soar como onomatopeias a evocar sons de instrumentos característicos de sonoridades tradicionais brasileiras como o agogô e o próprio violão²⁷.

Se, por um lado, o improviso vocal que simula instrumentos a partir da enunciação de sílabas livremente escolhidas é comum no jazz desde Louis Armstrong, não é difícil perceber que no caso aqui observado a questão é outra. Não se trata de um solo em que a voz é alçada ao plano dos instrumentos a fim de mostrar o virtuosismo do cantor. Pelo contrário, ela é colocada ao nível da fala, de modo a fazer surgir uma identidade entre a vogal de sustentação e a altura discreta da nota. Trata-se, como disse Mammì, do "jeito de pronunciar uma sílaba que é comum à palavra e ao canto" (Mammì, 1992, p. 66) e reverbera o princípio de que o mais rigoroso trabalho seja apresentado como "o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite" (Mammì, 1992, p. 64).

Neste caso, em que a conversa se dá sem palavras e, ao mesmo tempo que reconhecemos o gesto humano da fala, também sentimos a presença de instrumentos percussivos, vale a observação de que os três primeiros versos da canção são entoados exatamente com as mesmas notas da introdução, causando o efeito de que, sob as palavras, agora efetivamente colocadas, permaneça algo do movimento instrumental sugerido nas onomatopeias da introdução, ou seja, o quase agogô (ou qualquer outro instrumento rítmico mencionado pelo aparente incidente calculado do modo de entoar a voz na introdução) continua soando na melodia de Jobim e a descoberta dessa

27 O violão é um instrumento que emite notas com alturas definidas, enquanto o agogô não. Apesar disso, é comum que percussionistas busquem definir relações intervalares entre os sons de tambores e idiofones. Nesses casos, o intervalo mais comum buscado entre as campanas do agogô é o de terça menor, quando há somente duas campanas, acrescentando-se a quarta ou quinta justa quando há uma terceira campana. Os intervalos existentes entre as notas cantadas por João Gilberto na introdução formam uma terça menor descendente e uma quarta justa descendente.

reverberação se deve tanto à entoação da introdução quanto à distribuição rítmica da tão conhecida canção em toda a parte A1²⁸.

Vale lembrar, entretanto, que após o início da entoação da letra, a canção é colocada em marcha e segue o seu fluxo tonal, fazendo com que as notas, ainda que objetivamente repetidas, mudem de função no transcorrer do encadeamento harmônico: as notas são as mesmas, mas suas funções são diferentes ou, de outro modo, as notas são e não são iguais. Este recurso, usual em várias das melodias bossanovistas compostas por Tom Jobim, realiza uma outra tensão: entre movimento e inércia, repercutindo em sugestões de sentidos que se enriquecem pelo que é expresso na letra, já tendo sido compreendida, por exemplo, como imitação do requebro da moça que passa (Mammì, 2004) e como figuração de uma onda que se enrola até arrebentar na praia (Souza apud Meneses, 2012). Vejamos, então, como a letra entoada pode nos ajudar a captar a unidade conformada pelas contradições de "The Girl from Ipanema".

Na parte A1, encontramos o *topos*, tão recorrente na lírica nacional ao menos desde o romantismo, da representação de uma figura feminina que tende para a idealização, ainda que permeada por certa sensualidade, decorrente principalmente de seus atributos físicos, e mantida a uma distância cuidadosa da voz lírica que a enuncia. A idealização contrabalanceada pela presentificação sensual é mais um foco conflitivo e está condensada na sentença "[Olha que coisa] Mais cheia de graça". Considerando que no verso o verbo e o núcleo de significação de "cheia de graça" estão subentendidos, o que primeiro nos chama atenção é a própria expressão, que congrega uma dualidade característica da cordialidade brasileira, fazendo a figura feminina ecoar simultaneamente a graça divina, pela clara menção à Virgem Maria, e a graciosidade ancorada na aparência. A correlação ganha força na terra onde Deus se faz brasi-

28 Note-se, por exemplo, a pausa de um tempo realizada entre os versos "Que vem e que passa/ Num doce balanço" e a aproximação dos versos "Num doce balanço/ A caminho do mar" à rítmica do 6/8, fenômeno observável também em "É mais que um poema/ É a coisa mais linda/ Que eu já vi passar".

leiro e nos permite afirmar que a graciosidade se deve à plenitude da bênção divina.

A tirada bem-humorada liga o texto entoado ao universo lírico das canções de Vinícius de Moraes e é confirmada em seu caráter de chiste pelo uso de intensificadores usuais na linguagem cotidiana, compondo uma poética da simplicidade, numa operação em que o léxico comum é trabalhado com um refinamento sem afetação, capaz de revelar a beleza sutil da fala. É esse o efeito buscado no uso da ambiguidade de graça, assim como na constância do superlativo criado pela recorrência do “mais”, repetição que atesta a vocação oral do texto e o afasta de qualquer ranço academicista. Assim, o mundo criado pelos efeitos sonoros e musicais que acompanhamos até aqui ganha referentes um pouco mais objetivos, mas ainda suficientemente abertos, como a coisa linda, moça do corpo dourado, cheia de graça, que passa²⁹; como o doce balanço que é mais que um poema; e como o mar ensolarado, que se encontra à distância de um caminho a pé. Tudo isso compõe uma condição enunciativa que nos permite a inferência de que o emissor da voz lírica e o objeto que ele tenta captar estejam no mesmo ambiente, a ponto de serem discerníveis por um olhar casual que, estando parado, vê o mundo se movimentar à sua volta, refazendo o movimento da melodia ao ser o mesmo e, simultaneamente, transformar-se.

29 Lorenzo Mammi (2004) observa como a letra de Vinícius de Moraes não utiliza a palavra “garota”, substantivo que determinaria o objeto do olhar. Como podemos notar, a aproximação se inicia pelo uso extremamente coloquial de “coisa”, reunindo violência, afetividade, incerteza e surpresa, passando depois a “menina” e a “moça”, adjetivos substantiváveis, que marcam mais característica que definição estática, de modo que sentimos haver algo que escapa à capacidade de expressão de quem fala. A sensação de existência de algo que nos escapa também é construída pela expressão lírica e cancional. Esta observação, interessante à identificação do movimento geral da canção, parece estar na base da releitura de “Garota de Ipanema” realizada pelo Mundo Livre S/A (Abril Music, 2000), que tem o mérito de captar um aspecto central desta canção tão ouvida e regravada, elaborando-o como manifestação do dilema da canção popular-comercial brasileira em plena colocação em prática de um projeto neoliberal para o país.

Estamos nos aproximando, portanto, da centralidade da voz lírica na construção da letra entoada nas estrofes que identificamos como primeiras ocorrências da parte A1. Para compreender melhor como ela se dá, observemos a relação sintática do que é dito pela voz lírica: todas as imagens que captam o ouvinte e que nos ocuparam até aqui são decorrentes da ordem/pedido "olha", forma verbal que preserva o significado denotativo do contato pela visão, mas é tão comum na linguagem cotidiana como recurso fático que ganhou as corruptelas *ói* e *ó* (além da, menos aceita por populações urbanas, *óia*), reconhecidas por qualquer falante da variante brasileira da língua portuguesa³⁰. Malícias de poeta. Ao mesmo tempo que obedecemos à voz lírica, olhando as imagens que ela constrói na canção, somos colocados por ela em lugar de seu interlocutor, perfazendo um espaço enunciativo que se completa com o ouvinte assumindo a sua parte no pacto ficcional estabelecido na canção.

Ao enfatizarmos essa perspectiva, além de estabelecermos uma interpretação que aproxima esta expressão de certa carga dramática (no sentido da encenação da voz que fala), reforçando a sensação de que a canção cria um mundo outro que tem funcionamento próprio dentro de suas leis, nós nos damos conta de que, ao nos focarmos no objeto que ele nos comunica, estamos em contato íntimo com a sua perspectiva de beleza e das relações humanas, em suma, estamos diante do seu modo de ser. Ou seja, em alguma medida, ao falar insistentemente da garota que passa, a voz lírica revela mais de si do que dela, afinal só o que é aferível daquilo que ela nos diz é o seu modo de falar a respeito de uma mulher que, efetivamente, não vemos.

Ao assumirmos esta perspectiva, passamos a compreender a relação da letra da parte A1 e da parte B1 como cisão de superfície que esconde uma identidade profunda. Apesar de apostar em outro modo de expressão da subjetividade, a voz lírica segue falando de si, neste caso assumindo abertamente seus sentimentos e distenden-

30 Sintaticamente, podemos dizer que "Olha [tu]" é a oração principal a que estão subordinadas as orações que constroem as imagens presentes nas duas primeiras estrofes.

do a entoação em prolongamentos melódicos, fazendo o que estava revestido de sol e de graça se revelar enquanto solidão e tristeza.

Novamente, voltamos à dialética entre unidade e diversidade que, inspirados por Hermenegildo Bastos, estamos buscando desde o princípio. Ao enfatizarmos a identidade entre as duas partes, não pretendemos negar a diversidade do seu modo de expressão, mas mostrar que há ganhos em compreendê-las pela continuidade que experimentamos na audição, ou seja, percebendo-as como uma *contradição sem conflitos*, buscando exatamente as repercussões de sentido que o modo de acomodação dos conflitos encaminha.

Com fim na demonstração da possibilidade de continuidade entre essas partes, recorramos à conhecida análise de Luiz Tatit, sintetizada pelo semioticista da seguinte maneira:

a) primeira parte (tematização)

[...]

Texto:

- qualificação da garota de Ipanema, caracterizando sua maneira de ser, de agir e sua capacidade de produzir fascínio;
- enunciador em estado de conjunção com os valores visuais;
- valorização dos ataques consonantais e dos acentos vocálicos;

Melodia:

- reiteração perseverante do motivo engendrando uma configuração temática que ecoa o investimento temático da "garota";
- modalização do /fazer/;
- tensividade somática produzida pela pulsação extremamente regular e marcada;

[...]

b) segunda parte (passionalização)

Texto:

- focalização de um estado interno passivo e disfórico;
- enunciador em disjunção afetiva;
- interjeições lamuriosas;
- valorização dos prolongamentos vocálicos;

Melodia:

- ampliação das durações e do campo de tessitura utilizado;
- concentração do sentido melódico em cada contorno;
- modalização do /ser/;
- projeção gradual dos contornos sobre o agudo;
- aumento de tensividade passional e neutralização provisória dos estímulos somáticos (2012, p. 173, 174).

A síntese de Tatit dá subsídios à nossa hipótese na medida em que reconhece no texto da parte A1 tanto a qualificação da “garota” quanto uma caracterização do enunciador. Confirma também a hipótese de que os movimentos da melodia ganham substância na relação com a letra: Tatit menciona o investimento temático da “garota”, mas acreditamos ter demonstrado a plausibilidade de que essa tematização mencione também o agogô e o violão, numa espécie de autoconsciência cancional; além de figurar a ambiguidade do emissor da voz lírica (nos termos de Tatit, enunciador), simultaneamente parado e em movimento ante a passagem da “garota” e do tempo.

Diante desse desdobramento das observações de Tatit sobre a parte A de “Garota de Ipanema”, podemos perceber que para além

das oposições demarcadas (olhar para fora x focalização de um estado interno; conjunção com o que o enunciador vê x disjunção afetiva; configuração temática x ampliação das durações e da tessitura; tensividade somática x neutralização provisória dos estímulos somáticos) há também continuidades de uma parte a outra: o instrumental permanece o mesmo; a voz que dá corpo à letra também; o salto da harmonia entre graus vizinhos, que soa, a princípio, surpreendente, vai encontrando o seu caminho de volta ao centro tonal da parte A1 e, a fim de contas, nos damos conta de que estamos diante do mesmo sujeito, revelando que o mundo solar de quem vai à praia pode ser também o da solidão. Tudo isso permite que o decurso musical se dê de maneira relativamente fluida, e que a volta ao A revele uma acumulação que bagunçaria o esquema exposto por Tatit.

Assim, na quarta estrofe, já reconhecemos a identidade, antes imperceptível, entre sol e melancolia, fazendo com que todos os outros signos surjam como que marcados pela possibilidade de serem ao mesmo tempo símbolo de euforia e indício de disforia. Segundo a voz lírica, o passar da garota faz o mundo sorrir, o enche de graça (agora em uma terceira acepção, no sentido de deixá-lo interessante, sem o apagamento da permanência da ambiguidade do termo nas menções anteriores) e o deixa mais lindo (novamente grandiloquente) tendo como causa o amor. Nesse contexto, termos e expressões como “sorrindo”, “enche de graça” e “lindo” ganham um tom melancólico, ainda mais quando consideramos a causa apontada pela voz lírica: o amor.

No conjunto da produção de Vinícius de Moraes o amor é sempre símbolo dúplice a apontar dois sentidos. Os exemplos são abundantes, mas, pela relação com a canção aqui analisada, inclusive por seu caráter de comentário sobre a bossa nova, nos remetamos a versos de “Carta ao Tom 74”, onde todos os termos chave aparecem, quando ouvidos na execução de Toquinho e Vinícius, duplamente revestidos de melancolia e felicidade: “Ah, que saudade/ Ipanema era só felicidade/ Era como se o amor/ Doesse em paz” (Moraes; Toquinho, 1974). De fato, na poética cancional de Vinícius

de Moraes, o amor aparece exatamente como a síntese da projeção de um desejo de felicidade confrontado pela contínua sensação de sua impossibilidade. Desse modo, podemos dizer que em "Garota de Ipanema", amor não é sentimento sublime, mas modo de compreensão da vida como acontecimento passageiro, razão de tristeza e de busca intensa pela alegria. Talvez esteja aí a explicação poética para a melancolia que se mostra em B1 e na terceira estrofe, mas se espraia pela canção.

Acontece, no entanto, que para o fonograma que estamos observando, a execução do canto de João Gilberto se dá somente na introdução e na apresentação da forma AABA, de modo que ao longo da faixa essa estrutura ainda se realiza outras três vezes, contando também com uma *coda* em fade out. A cada nova repetição da forma cancional a linha melódica principal é realizada diferentemente. Ao mudar a voz principal, transformam-se as articulações sonoras, a intenção e a linha melódica.

Para subsidiar o olhar sobre essas diferenças, partamos do conhecido comentário de Lorenzo Mammì a respeito da tradução de "Garota de Ipanema", no qual afirma que

[n]ada ilustra tão bem a transformação do tempo indeterminado e afetivo da bossa nova no tempo industrial da música norte-americana, como a versão em inglês de "Garota de Ipanema", realizada por Norman Gimbel. [...] Os versos em inglês têm várias sílabas a menos e recortes diferentes entre as frases, que obrigam a um rearranjo da melodia: menos notas, frases mais regulares e síncopes mais marcadas. Com suas oposições simétricas de adjetivos, feitas para serem acompanhadas por um estalar de dedos, "Girl of Ipanema" transforma o requebro da moça em tempo de metrônomo. [...] É a apresentação objetiva de um produto, inicia-

da por uma lista de qualidades e concluída pelo nome do objeto em questão: "the girl" (Mammì, 2004. p. 14).

O comentário de Mammì congrega forma e conteúdo, observando como o modo de dizer da tradução da canção de Tom e Vinícius para o inglês constitui o seu conteúdo. Se no plano da letra há a transformação da voz lírica em um impessoal observador onisciente, este plano encontra expressão musical em um modo de entoar que valoriza apenas a síncope como clichê característico da bossa nova, transformando a flexibilização do tempo, de João Gilberto, em estilo (ou pior, gênero musical). O resultado é que tanto a moça cantada quanto a voz que a canta ficam reduzidos à mercadoria fonográfica e o conteúdo da canção torna-se a tematização dos desencontros juvenis de verão, relatado à distância por alguém que não se implica no que conta. A voz lírica não declara estar olhando, se eximindo completamente do papel mediador, que parece ser realizado por uma câmera sugestiva de objetividade, fazendo com que também o ouvinte não se sinta imiscuído no mundo da canção, mas diante de um filme televisivo, em que a batida de bossa nova se torna trilha sonora de acompanhamento, ambientação de um Brasil criado para o mundo ver e ouvir.

Neste caso, as sensações causadas pelas alterações musicais em B2 dão suporte a uma mudança brusca de foco narrativo, em sentido de corte cinematográfico, onde deixamos de saber da garota que passa, para observarmos o rapaz que sofre por não ser notado por ela. O amor, que aparece aqui como verbo, condensa um outro padrão de relação com o objeto de desejo, pois, além de expressar algo de vínculo afetivo, tem também o sentido de "preferência enfática", geralmente traduzido ao contexto brasileiro como "adorar", o que alivia ainda mais a carga disfórica da estrofe e, mais um atributo comercial, diminui sua tensão sexual. Este efeito é ainda mais

favorecido pelo timbre feminino de Astrud Gilberto, que busca arrefecer sugestões eróticas presentes na letra³¹.

Desse modo, a volta a A2 acontece com acúmulo menos consequente, transformando a oitava estrofe em reedição quase idêntica da primeira, com a pequena alteração que informa ao ouvinte que se trata de uma canção romântica, o que não sabíamos até a audição de A2. Não há, portanto, qualquer modo de adensamento psicológico. A letra, digna dos "iê-iê-iês", sai do campo da simplicidade para o da ingenuidade, demonstrando uma vocação comercial que seria amplamente explorada a partir de então.

Segundo a mitologia que envolve a gravação do álbum, a participação de Astrud Gilberto não havia sido planejada, tendo ocorrido como saída de última hora encontrada por João Gilberto (ou por Stan Getz, a depender da versão de quem conta) (Suave Estouro, 2024) para a execução dos versos em inglês. Fato é que seguramente o sucesso comercial da canção não seria o mesmo sem a sua presença. Além da amenização melancólica e consequente criação de uma atmosfera *cool*, sua voz, modo de cantar e carisma afinados aos critérios bossanovistas, fizeram a diferença nesta canção assim como no restante do álbum, compondo uma multiplicidade tímbrica e linguística importante à forma comercial que ganharia o mundo, pois se o canto de João Gilberto expressava uma rítmica exata, ecoando a tradição contramétrica brasileira, era o canto de Astrud que comunicava o sentido estabilizado por uma letra compreensível e adequada à sensibilidade estadunidense.

Essa contradição explica, em partes, a razão pela qual a versão *single* de "The Girl from Ipanema", fonograma editado para tocar nas rádios, responsável pela consolidação comercial da bossa nova, eliminou a apresentação da canção em língua portuguesa, por João Gilberto, mantendo somente a introdução realizada por ele, além de ter eliminado 32 compassos de solo de saxofone. Interessava

31 Vale a observação de que a letra original de Gimbel tentava repetir o movimento daquela composta por Vinícius, trazendo a parte B para uma primeira pessoa declarada, mas os versos foram adaptados ao que se considerou mais adequado à entoação realizada por uma voz feminina.

que se mantivesse a introdução hipersignificativa e que o saxofone aparecesse, mas sem o papel de destaque que Stan Getz e João Gilberto tinham na versão do álbum, pois, cada um a seu modo, exigia do público uma audição mais atenta. Assim, em sua necessidade de brevidade e da transformação de simplicidade em ingenuidade, a canção *single* se transformou no fonograma da cantora Astrud Gilberto, que foi capaz de traduzir algo do espírito da bossa nova pelas rádios mundiais, realizando a nível internacional uma popularização que ultrapassou aquela atingida pelos bossanovistas até mesmo no contexto nacional.

Esta versão condensada do fonograma que estamos estudando interessa por compor parte da história da consolidação comercial a nível mundial de artistas como Tom Jobim, João Gilberto e Astrud Gilberto, demonstrando que, na década de 1960, o dilema da produção artística brasileira seguia sendo o da nossa dependência cultural ante os centros capitalistas. Mas o que mais interessa à nossa discussão é a maneira como essa execução de Astrud Gilberto, reconhecida mundialmente, interage com as demais na faixa que a que vínhamos nos dedicando.

Assim, retomando o caminho trilhado até aqui, observamos como a letra de Vinícius de Moraes expressa uma verdade entoativa da melodia de Tom Jobim, compondo uma unidade que, ao ser performada por João Gilberto, se realiza plenamente, e conformando uma canção capaz de soar simples, despojada e, ao mesmo tempo, complexa. Já a letra proposta por Norman Gimbel para a mesma melodia caracteriza-se como um exercício de composição *sobre* a composição musical. Ela busca dialogar com os sentidos sonoros e, em alguma medida, tenta traduzir o movimento psicológico realizado por Vinícius, mas o resultado é diverso no que diz respeito à relação de necessidade entre música, letra e sentido. O choque entre as duas versões é sensível por elas serem separadas por um único compasso, no mesmo tom, sob o mesmo andamento, acompanhadas pelos mesmos instrumentistas, com a única diferença de a segunda soar um pouco mais forte em termos de dinâmica.

Ainda assim, é possível dizer que as duas versões são unidas pela centralidade do canto e por uma relação mais ou menos consequente entre *o que* e *como* se canta. Este princípio é rompido na terceira apresentação da forma AABA, quando o saxofone de Stan Getz sola sobre os acordes que seguem sustentados pela base do violão, com o apoio discreto do contrabaixo, da bateria mais estridente de toda a faixa (pela condução rítmica de pratos) e com inserções discretas do piano de Tom Jobim. Este é o momento em que a melodia se autonomiza do conjunto, esquecendo da sutileza das poucas notas que se repetem o mais próximo possível da intensidade do violão. Ainda que o solo seja o mais contido possível e constantemente mencione a melodia original, em um esforço de não se descolar completamente da canção, a sensação é, para usar as palavras de Mammi (1992), a de uma incômoda inutilidade³².

Desse modo, considerando a faixa em sua totalidade, podemos dizer que estão dispostas em seu transcorrer três diferentes perspectivas do fato musical, ainda que os contatos entre elas sejam consideráveis. Novamente, estamos diante de uma contradição, mas diferentemente do que observamos nas tensões anteriores (perceptíveis na batida do violão de João Gilberto; ou na relação entre seu modo de cantar e de tocar; na caracterização ambígua da garota cheia de graça; ou na oposição entre a maneira da voz lírica se manifestar na parte A e na parte B da canção) onde o trabalho de acomodação das formas evitava o conflito, aqui encontramos um limite colocado pelos próprios termos do objeto: seu sucesso comercial o inclui na lista de grandes feitos, imortalizando os seus artífices tanto na tradição local, brasileira, quanto na universal, internacional. Este feito depende exatamente dessa forma tríplice esdrúxula que tem como princípio compositivo o gradual aumento,

32 Em seu comentário, Mammi não se referia especialmente a essa canção. Seu comentário completo é o seguinte: "Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas. Para Jobim, é encontrar uma melodia que não pode ser variada, já que ela é que é o centro estrutural da composição, mas pode ser colorida por infinitas nuances harmônicas. É por isso que as improvisações jazzísticas sobre temas de bossa nova produzem, em geral, uma incômoda sensação de inutilidade." (1992, p. 65)

a cada repetição da forma, do desrespeito à lógica da composição original, entendida como o feito coletivo de composição de Tom Jobim e Vinícius de Moraes em sua execução exata por João Gilberto.

Tudo isso parece indicar que encontramos a contradição máxima da faixa em questão, finalmente insuperável, conflito posto entre a dimensão programática do artista e as imposições a que ele precisa se submeter para ser entendido como tal. Entretanto, nesse caso precisamos considerar que esta canção não é uma unidade final. Ela é manifestação de um tempo e de um mundo organizado segundo regras de funcionamento muito rígidas. Assim, as incongruências vivenciadas nesse fonograma acabam por revelar, como resultado de interesses artísticos e comerciais, a sua identidade com essa estrutura da qual elas participam, mostrando que uma canção pode ser parte diversa de uma unidade que, contraditoriamente, se torna vislumbrável em sua observação cuidadosa, atenta e demorada.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Hermenegildo. Palavras de um ouvinte e admirador. *In*: CYNTRÃO, Sylvia (org.). **Chico Buarque, sinal aberto!** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

CARTA AO TOM 74. Intérpretes: Vinícius de Moraes; Toquinho. Compositores: Vinícius de Moraes; Toquinho. *In*: VINÍCIUS & TOQUINHO. Intérprete: Vinícius de Moraes; Toquinho. São Paulo: RGE, 1974.

GARCIA, Walter. **Bim bom**: a contradição sem conflitos de João Gilberto. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

GAROTA DE IPANEMA. Intérprete: Antônio Carlos Jobim; Vinícius de Moraes. Compositores: Antônio Carlos Jobim; Vinícius de Moraes. *In*: POR POUCO. Intérprete: Mundo Livre S/A. São Paulo: Abril Music, 2000.

GIRL from Ipanema, The. Intérpretes: Stan Getz; João Gilberto. Compositores: Vinicius de Moraes; Tom Jobim. *In*: Getz/Gilberto. California: Verve Records, 1964.

MAMMÌ, Lorenzo. Canção do exílio. *In*: NESTROVSKI, Arthur (org.). **Três canções de Tom Jobim**: Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammì, Luiz Tatit. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. **Novos Estudos CEBRAP**. CEBRAP, nº 34, pp. 63-70, 1992.

MENESES, Adélia Bezerra de. Garota de Mitilene. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 26, n. 76, p. 299-310, 2012.

SUAVE ESTOURO. Locução de Tiago de Holanda. Belo Horizonte: **Rádio UFMG Educativa**, 18 set. 2024. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/radioufmgeducativa/sets/suave-estouro-60-anos-de-getz>. Acesso em: 26 set. 2025

TATIT, Luiz. **O cancionista**. Composição de canções no Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

WISNIK, José Miguel. **Veneno remédio**: o futebol e o Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

**O TEXTO LITERÁRIO COMO ESPAÇO DE
MEMÓRIA *EM O CRIME DO CAIS DO
VALONGO*, DE ELIANA ALVES CRUZ**

*THE LITERARY TEXT AS A SPACE
OF MEMORY IN O CRIME DO CAIS DO
VALONGO, BY ELIANA ALVES CRUZ*

Dayse Rayane e Silva Muniz  








UDF | dmuniz@udf.edu.br

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



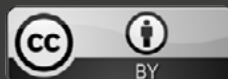
10.26512/cerrados.v34i69.59758

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 21/09/2025

Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

Este artigo objetiva discutir a relevância do texto literário como espaço de enfrentamento ao apagamento do povo negro, sua história e memória em solo brasileiro a partir do romance *O crime do Cais do Valongo* (2018), da escritora brasileira Eliana Alves Cruz. A narrativa em questão, ao reinventar o Cais do Valongo entre a ficção e a história, contribui para um exercício necessário de resgate memorialístico e ressignificação da ancestralidade africana no Brasil. Buscamos trazer, no cerne de nossas reflexões, indícios de que o romance de Cruz corrobora a valorização da existência e luta das mulheres negras, aspecto caro para os debates que pretendemos desenvolver, dado o enfoque na interseccionalidade de raça e gênero na obra de Cruz publicada até então e vislumbrada na narrativa a qual analisamos.

Palavras-Chave: O crime do Cais do Valongo, Eliana Alves Cruz, apagamento negro, intersecção de raça e gênero, metaficção historiográfica.

Abstract

This article aims to discuss the relevance of the literary text as a space to confront the erasure of black people, their history and memory in Brazil, drawing on the *novel O Crime do Cais do Valongo* (2018), by Brazilian author Eliana Alves Cruz. When reinventing the Valongo Wharf between fiction and history, the narrative contributes to a necessary exercise of memorialist rescue and resignification of African ancestry in Brazil. We intend to bring, in the core of our reflections, shreds of evidence of the appreciation of the existence and struggles of black women in the novel, an aspect dear to the debates we intend to develop, given the focus on the intersectionality of race and gender in Cruz's work published so far and glimpsed in the narrative we analyze.

Keywords: O crime do Cais do Valongo, Eliana Alves Cruz, black erasure, race and gender intersection, historiographic metafiction.

INTRODUÇÃO

O combate ao apagamento do povo negro tem encontrado terreno fértil na escrita de autoras negras contemporâneas como Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Jarid Arraes e Eliana Alves Cruz. Indo contra a lógica branca e masculina estabelecida no Brasil desde a chamada Literatura de Formação, essas autoras abrem espaços para que vozes longamente ocultadas pela colonialidade do poder e do saber possam negociar em mais um campo de disputa — o literário — mesmo quando enfrentam tantos percalços ainda no presente.

Nesse sentido, é válido ressaltar que não apenas os povos negros são pouco presentes na literatura, como, quando o são, há a predominância de estereótipos bastante negativos. Essa ausência de representatividade e humanidade nos leva a observar as produções literárias de mulheres negras como possibilidades discursivas inovadoras. Esse é um dos motivos pelos quais a poética de Eliana Alves Cruz se destaca para nós; também nos interessa a qualidade estética das construções narrativas que a autora é capaz de arquitetar, fator primordial para que sua obra seja objeto de estudo e debate no campo da Representação na Literatura.

Nesta oportunidade, trataremos da poética de Eliana Alves Cruz, em especial do romance *O crime do Cais do Valongo* (2018). Buscamos, à luz da teoria da metaficção historiográfica, fomentar debates acerca de como, ao centralizar o Cais do Valongo em sua literatura, a voz autoral constrói um relevante espaço de resgate memorialístico para o povo negro, ao passo que valoriza a trajetória de mulheres negras, sua existência, resiliência e celebração de ancestralidade no decorrer da narrativa em questão.

CONSIDERAÇÕES SOBRE A AUTORA E SUA POÉTICA

Nascida no Rio de Janeiro em 1966, Eliana Alves Cruz é jornalista de formação e autora de cinco romances, dois livros de contos e outros três infantis; também participou de oito antologias, sendo as mais notáveis os *Cadernos Negros* (2016, 2017), transitando, nessa oportunidade, pelos gêneros poesia e conto (Literafro, 2022).

Em seu primeiro romance, *Água de barrela*, originalmente publicado em 2016, a autora já demonstra um comprometimento contundente com a questão de raça.

Tão importante quanto a raça nos escritos da autora é a questão de gênero; nas obras publicadas até então, as mulheres negras são centralizadas, e por vezes parte-se da matrilinearidade de suas ascendências para o desenrolar do fio narrativo, movimento que reforça o quão indispensável é a intersecção de raça e gênero em sua poética. Nesse movimento, elas são duplamente humanizadas: têm voz própria e são representadas como sujeitas fortes e resilientes, sempre lutando por melhorias para si mesmas e suas famílias.

No entrelaçar entre as histórias pessoais e os fatos históricos — mesmo quando ficcionalizados —, Cruz borra as fronteiras entre ficção e história, construindo um espaço de resgate memorialístico que tem imenso valor para a ressignificação das trajetórias dos povos negros no Brasil. Esse *deslizar* entre invenção e acontecimento histórico, entre âmbito público e privado, vale salientar, precisa ser percebido como trabalho literário, e não como mero documento ou texto de cunho denunciativo. É pertinente tocarmos na questão para que, como atesta Beatriz Nascimento (2022), essa literatura deixe de ser vista, apenas como expressão individual, pois também configura “[...]uma manifestação de *logos* socializado, produto de um *ethos* coletivo” (Nascimento, 2022, p. 116). Como qualquer sujeito-escriptor, mulheres negras escrevem porque sentem, são capazes, imaginam, e estão dentro de um contexto sócio-histórico e cultural que irá influenciar sua poética. Como assevera Djaimilia Pereira de Almeida, “[...] o mundo que vejo e o modo como o mundo me vê determinam o que imagino” (Pereira, 2023, p. 19). Portanto, elevar as escritoras negras ao patamar *criativo* a que estas pertencem vê-se necessário, pois este caminho nos permite notar a tradição literária negra e feminina que o Brasil comporta, e que merece maior visibilidade nos mais diversos círculos sociais.

Dito isso, podemos seguir nossas considerações de que são justamente a arte da invenção — e consequentemente o aspecto estético da criação literária — e a metalinguagem, atreladas aos eventos

históricos que compõem as produções de Cruz, que nos permitem ler tanto *Água de barreira* quanto *O crime do Cais do Valongo* como metaficcionais historiográficos, pois estes são romances situados em terrenos movediços, escorregadios. O conceito de metaficção historiográfica, cunhado por Linda Hutcheon (1988a), engloba narrativas cuja escrita “[...] incorpora todos esses três domínios (literatura, história e teoria): ou seja, *essa autoconsciência teórica da história e da ficção como construções humanas*” (Hutcheon, 1988a, p. 5, tradução e grifo nossos³³). Ainda segundo a teórica, quando abre espaço para a dúvida no que toca ao fazer histórico, a metaficção historiográfica permite que as formas e os conteúdos do passado sejam repensados e retrabalhados, aspectos os quais também conversam com as propostas de Cruz.

É relevante assinalar que lemos *O crime do Cais do Valongo* como ficção histórica, visão a qual corrobora que a complexidade da construção narrativa seja colocada em voga devido às características da metaficção historiográfica vislumbradas no romance. Por outro lado, o livro também pode ser classificado por alguns como um mistério. Este fenômeno curioso acontece porque, desde o início, é conferido ao cais uma aura de enigma, pois nele acontece o assassinato de um homem importante no Rio de Janeiro durante o período joanino. Bernardo Lourenço Vianna, o antagonista da história e desafeto de um dos narradores, é encontrado morto no meio da rua, “envolto em uma colcha sob medida, com uma faca cravada na barriga e com duas partes do corpo decepadas. Era o defunto mais estranho de toda a São Sebastião do Rio de Janeiro” (Cruz, 2018, p. 45³⁴). Somos levados a essa percepção do livro como literatura de mistério em passagens como “O fim deste homem parecia-lhe apenas o começo de uma longa história” (Cruz, 2018, p. 106). A organização dos capítulos também pode levar a essa conclusão,

33 “[Historiographic metafiction] incorporates all three of these domains (literature, history and theory): that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs.”

34 O romance consultado é uma versão *e-book*.

vide os títulos “A investigação – Primeira pista”, “Um novo visitante” e “Terceira conclusão”.

Uma vez que Nuno Alcântara Moutinho, um dos narradores, tem uma dívida expressiva com o morto, a história parece ser um enigma centralizado no assassinato e na possível punição do culpado, enquanto, na verdade, a autora usa uma série de recursos narrativos para tratar de temas muito mais complicados do que a morte de um homem. Quando notamos que o “mistério” da morte é resolvido, mas ainda há muita história a ser contada, *O crime do Cais do Valongo* toma outra dimensão, em que a categorização como mistério pode não mais fazer sentido, a depender da expectativa do público-leitor. Afinal, logo se sabe que Muana, Marianno e Roza foram responsáveis pelo crime.

Comumente, em romances metaficcionais historiográficos, assim como na obra que analisamos, destaca-se o uso de recursos narrativos como o emprego de vozes narrativas plurais, que mudam de maneira surpreendente o desenrolar da trama, e a presença da digressão, a qual se caracteriza por uma organização temporal não linear, portanto, mais desafiadora para o leitor. Nuno e Muana — uma mulher escravizada que vivia sob o domínio de Bernardo junto a Roza e Marianno — compartilham a narração, escrevendo inclusive em momentos históricos distintos. Os três suspeitos — até certo ponto da história — e protagonistas da trama são apresentados da seguinte forma:

Em ocasião das visitas à chácara, a africana Muana servia aos primos, com aquele seu porte altivo e rosto marcante, alguns quitutes feitos pela mocinha chamada Roza, enquanto o negro grande de nome Marianno capinava matos e mantinha a propriedade limpa. Os três e o senhor alternavam períodos na chácara e na hospedaria, pois ele agora podia dar-se ao luxo de fechar por alguns

dias a estalagem no Valongo para repousar
no sítio afastado. (Cruz, 2018, p. 98)

Enquanto o público-leitor é apresentado aos fatos do crime, a suposta natureza passiva de Muana, Marianno e Roza, descrita por Nuno, contribui para que desconfiemos: afinal, o que ganhariam os três com a morte de seu senhor? Daí se nota outro aspecto que corrobora a complexidade na narrativa, visto que, em geral, pessoas negras não são representadas como perspicazes ou combativas quanto ao regime escravocrata, principalmente numa dimensão mais particular. Aproveitando-se dessa crença estabelecida pelo cânone, a voz autoral constrói aparentes pistas que serão destruídas no decorrer do romance, quando, por exemplo, Muana declara:

Parecia que apenas eu, Roza e Marianno nunca tentamos escapar. Parecia que apenas nós não arriscamos a liberdade, ainda que com o forte risco de ser temporária. Ficar sem grilhão, mesmo que por tempo curto como o periódico *Gazeta*, que era substituído na semana seguinte, poderia valer a vida inteira! (Cruz, 2018, posição 264)

Pistas como essas, que confundem tanto leitores quanto personagens, como é o caso do Intendente Paulo Fernandes, investigador do crime, tornam-se um complicador para o desvendamento do mistério, afinal, por que os negros continuariam no cais se fossem culpados? Apesar do temperamento explosivo de Bernardo e a natureza escusa de seus negócios — pautados na exploração desumana dos povos negros — a branquitude não parece achar plausível que as pessoas negras tenham coragem de desafiá-los, ou mesmo inteligência para tanto.

Nesse jogo opaco de poder que as vozes narrativas empreendem, os brancos tornam-se alvo de escárnio, ridículo e julgamento dos negros, como no fragmento a seguir:

Meus senhores sabiam que estariam com gente importante e levaram seus melhores trajes e acessórios, que perto dos outros senhores pareciam sempre pobres e acanhados. Eu percebia que tentavam ser elegantes, mas nunca conseguiam. Estavam aos poucos entrando na categoria dos ricos, mas aqueles nobres no fundo não os consideravam iguais (Cruz, 2018, p. 201).

O senso crítico e a determinação para indagar as relações sociais brasileiras, profundamente pautadas nas questões de classe, raça e gênero, demonstram quão esféricas são as personagens escritas por Cruz, outro traço que enseja as reviravoltas tão constantes durante todo o livro. Os caminhos inesperados que a narrativa toma surgem, portanto, entre o vão do que estamos condicionados a ler e as novas representações que a voz autoral usa para moldar nossa experiência de leitura.

Quando atrelamos o romance de Cruz à metaficção historiográfica, também nos pautamos na noção de que precisamos nos distanciar da ideação ocidental acerca do que é literatura e de quem é capaz de produzi-la. A busca pela desconstrução que a teoria persegue, portanto, nos é útil porque evoca um novo olhar para o passado — na ficção e na história —, abrindo fissuras outrora impossibilitadas pela lógica colonial. Como aponta Edward Said (2011), trata-se de um tempo de remapeamento.

Obter o reconhecimento é remapear e então ocupar o lugar nas formas culturais imperiais reservado para a subordinação, ocupá-lo com autoconsciência, lutando por ele no mesmíssimo território antes governado por uma consciência que supunha a subordinação de um Outro designado como inferior. *Reinscrição*, portanto. (Said, 2011, p. 329, grifo do autor)

Retomando o romance, pontuamos que, com o fim de intercalar as vozes narrativas com plausibilidade num espaço temporal mais amplo, as impressões de Muana acerca do Valongo, seus arredores e frequentadores são reveladas sob a pena de Nuno Alcântara Moutinho. Nuno encontra os escritos de Muana anos após investigar a morte de seu desafeto, e é por meio dele que as reflexões de Muana chegam ao público. Enquanto expõe os pontos de vista da mulher, Nuno tece comentários diretos para o leitor, e o uso da metalinguagem, nesse caso, concorre para o enriquecimento da polifonia no romance, como quando Nuno pergunta: “É possível se pular para sempre passado tão tenebroso?” (Cruz, 2018, p. 1484).

Há, no romance em questão, outra protagonista cuja voz ouvimos a todo o tempo: o cais, lugar onde tantos corpos e espíritos negros foram destruídos. Na narrativa, trata-se de um lugar tanto simbólico quanto geográfico e, a fim de evidenciar a relevância do resgate memorialístico que vislumbramos, nos debruçaremos sobre o cais, dentro e fora da ficção, na seção a seguir.

O CAIS DO VALONGO DENTRO E FORA DA NARRATIVA DE CRUZ

Em *O crime do Cais do Valongo*, Cruz elege como espaço narrativo um sítio histórico específico de grande valor para o povo negro. Conforme explica Ynaê Alves dos Santos (2020), o Cais do Valongo funcionou como um porto de comércio negreiro entre 1776 e 1831, tendo o título de local que recebeu mais escravizados na história das Américas (Santos, 2020, p. 176). O local foi aterrado durante a Reforma Pereira Passos, no início do século XX, e é possível entender a motivação para tal quando percebemos que

Reforma Urbana Pereira Passos foi uma tentativa de europeização e aburguesamento da cultura por meio de arquitetura, ideais e costumes. A Europa, especialmente as cidades de Paris e Londres, era tida como um modelo de civilização, progresso e modernidade a ser seguido. O progresso era sinal de desenvolvimento material; a civilização de com-

portamento pautado em um ideal burguês europeu; a modernidade no embelezamento e no saneamento relacionada a sair de um passado colonial e se adequar a um novo presente, certamente europeu. Dessa forma, as mudanças na capital tiveram um caráter urbanístico, sanitário e também comportamental, e a transformação da cidade se deu em um nível simbólico-espacial. Uma frase muito usual na época era “o Rio civiliza-se”, que demonstra todo esse imaginário. (Silva, 2019, p. 2)

As asserções de Silva coadunam com os levantamentos históricos feitos por Santos, que reitera a natureza político-ideológica da ocultação do Cais do Valongo:

[...] logo após a desativação do comércio negro, foi iniciada uma tentativa de apagar a memória e os horrores da escravidão naquela região, que passou a ser conhecida como Cais da Imperatriz, em homenagem à Imperatriz Leopoldina, esposa de D. Pedro I. A descoberta de um cemitério de escravos na região, conhecido atualmente como Cemitério dos Pretos Novos, trouxe à tona a importância que aquela região teve na história do Brasil, sobretudo no que diz respeito à escravidão e seus descendentes. Essa importância foi reconhecida em âmbito internacional, pois o complexo do Cais do Valongo é um dos maiores e mais importantes lugares de memória do tráfico transatlântico de africanos escravizados do mundo. (Santos, 2020, p. 176)

Apesar da obviedade do valor histórico, cultural e religioso do Cais do Valongo nos dias de hoje, o seu reconhecimento foi dado após um processo intrincado, pois, no Brasil, o apagamento das iniqüidades da escravidão é ainda uma estratégia utilizada para a alienação das(os) cidadãs(os) quanto ao seu próprio passado. Parte dessa problemática é discutida por Sandra de Sá Carneiro e Márcia Leitão Pinheiro, no artigo “Cais do Valongo: patrimonialização de locais, objetos e herança africana” (Carneiro; Pinheiro, 2015). As pesquisadoras retomam o percurso de cunho histórico e político das disputas em relação ao cais até meados de 2014, salientando, por exemplo, as tensões relacionadas ao projeto Porto Maravilha, por um lado, e as ações de grupos do Movimento Negro e outras instâncias comprometidas com a questão da memória africana, por outro. Conforme asseveram as pesquisadoras,

[...] segundo as informações obtidas até o presente momento, foi a partir da demanda de pesquisadores (são sempre citados uma arqueóloga e um historiador) junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) e à Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP), que apoiados em dados históricos estimavam a localização do Cais da Imperatriz, que a prefeitura aceitou interromper as obras no local para preservar o sítio arqueológico encontrado em meio às escavações. (Carneiro; Pinheiro, 2015, p. 386)

A movimentação social a qual Carneiro e Leitão sublinham é primordial para que entendamos como diferentes atores podem influenciar as decisões políticas delineadas nesse tipo de embate, mediado pelo racismo estrutural imbricado na nação brasileira. Para elas, o posicionamento da arqueóloga, de convidar mães-de-santo para inspecionar as imagens encontradas na escavação, foi decisivo para que ao sítio também fosse atrelado o valor religio-

so, visto que, com a chegada das yalorixás, a cultura material desenterrada no sítio arqueológico pôde ser tratada com o respeito merecido junto às pessoas que entendem sua sacralidade.

O protagonismo da população negra é igualmente enfatizado por Francisco Phelipe Cunha Paz no artigo “O que nos contam as pedras pisadas do cais? Usos e disputas políticas das memórias da escravidão e do tráfico transatlântico” (Paz, 2022). Paz pontua:

Desde as primeiras notícias sobre vestígios do Cais do Valongo que voltavam à superfície, as comunidades negras exigiam tornar o passado da escravidão visível no espaço público. Mesmo que em um primeiro momento essas ações tenham uma dimensão apenas simbólica sobre o passado colonial brasileiro – o tráfico e a escravidão negra –, elas têm estimulado debates sobre agendas políticas importantes para o presente desses grupos, reposicionando e reatualizando as denúncias sobre o racismo estrutural, o genocídio da população negra e as desigualdades sociais que atravessam a experiência dos descendentes de africanos após o fim da escravidão. (Paz, 2022, p. 344)

O voltar à superfície à qual Paz se refere, no caso da literatura de Cruz, transita entre a imaginação literária e a história. A polarização entre o fato e o artefato — um, visto como realidade, o outro, como invenção — não é tão demarcada em narrativas como as de Cruz. A dimensão ficcional do romance mescla-se aos aspectos históricos que o envolvem, como o sítio histórico escolhido pela voz autoral, suas fontes — como as reportagens jornalísticas da Gazeta do Rio de Janeiro — e a menção aos ritos religiosos manifestados no cais e suas redondezas, ligados à cultura africana, mais tarde afro-brasileira. Essa dinâmica, em que não há uma segmentação bem estabelecida entre o que é história, memória ou imaginação,

colabora para que o regaste histórico e memorialístico dos povos negros reinvente também o seu passado, até então contado como um todo homogêneo; trata-se de um deslocamento da história negra concebida como uma sub-história exótica, à parte da história oficial, conforme denomina Beatriz Nascimento (2021), e que serve de inspiração para os povos negros de outros tempos.

É válido pontuar que, se na vida real, agentes preocupados com o apagamento da escravidão exigem que o Cais do Valongo seja exposto, há um movimento parecido na ficção, o qual resgata não apenas o espaço físico em si, mas os crimes e, de modo positivo, a sacralidade que envolve o lugar. Nesse ínterim, os absurdos vividos pelos povos negros que chegavam ao Brasil pelo tráfico negreiro vão sendo revelados pela voz de Muana, a qual assinala:

O Valongo não era nada bem-visto. Ficava um tanto fora da cidade, que tinha uma costa com muitas enseadas e ilhotas repletas de trapiches e escritórios. A enorme Pedra do Sal nos separava do resto. Para chegar ao outro lado, eu tinha que dar uma volta enorme pelo morro da Conceição. Quase toda a casa aqui era também um depósito de gente... gente para venda. As pessoas de bem fugiam deste lugar, mas para muitas eram esses negócios “sujos” que fingiam não ver que pagavam seu rapé, finos tecidos, aulas de música, livros raros e carruagens. O Cemitério dos Pretos Novos foi transferido da Santa Rita para um ponto bem mais acima da rua da hospedaria Vale Longo. Em alguns momentos tínhamos que fechar as janelas, pois o cheiro ficava opressivo. Eu só passava ali perto se não tivesse outro jeito e nunca olhava para o lado. Um religioso ficava de frente, rezando em um livro pequeno pelos que se foram. (Cruz, 2018, p. 132).

Problematizando o esquecimento não apenas do cais, mas também daquelas(es) que nele pereceram, a voz autoral acaba por denunciar o fenômeno da perda de memória da coletividade, enfraquecida no que toca ao passado colonial brasileiro. Lançando mão de uma laboriosa organização narrativa permeada pela digressão, pela polifonia e pela metalinguagem, Cruz chama a atenção para como as relações de poder se estabelecem, e quanto nosso passado colonial está escamoteado por um projeto ainda presente de desumanização do povo negro. Os povos africanos, como afirma Abdias Nascimento, eram “vítimas permanentes da violência, [e] suas instituições culturais se desintegraram no estado de choque a que foram submetidas” (Nascimento, 2016, p. 124).

Todavia, exercitando seu direito de memória, Cruz utiliza-se da literatura para reviver o cais, trazendo à tona inclusive o fato de que o enriquecimento de incontáveis famílias brancas apenas foi possível devido à tortura e morte de pessoas negras, sistematicamente destituídas de seus direitos como seres humanos enquanto foram, com efeito, aquelas(es) que construíram “as fundações da nova sociedade com a flexão e a quebra de sua espinha dorsal, quando ao mesmo tempo seu trabalho significava a própria espinha dorsal daquela colônia” (Nascimento, 2016, p. 59). Nesse sentido, é interessante pontuar as colocações de Lia Vainer Schucman (2010), para quem essa lógica predatória justifica-se pelo biopoder, cujas tecnologias de poder, enquanto trabalham para a manutenção da vida de determinados grupos, “[...] exercem o direito de matar — segregacionar —, excluir os indivíduos dentro da própria sociedade” (Schucman, 2010, p. 44).

A crueldade característica da branquitude, tão expressiva no cais, é deflagrada em diversas partes do romance, dentre as quais o chocante fragmento a seguir:

Quando a chuva forte descia, os corpos enterrados à flor da terra vinham à tona e boiavam em meio ao lixo. Em tempos regulares, queimavam os pedaços de gente amontoados

no centro do campo. Quando acompanhava a falecida dona Ignácia à igreja, sempre que o padre falava do inferno, era o cemitério dos escravos novos que eu imaginava. Os ossos brotando como flores duras e sem cor. (Cruz, 2018, p. 1266)

Em outro momento igualmente assombroso, a responsabilização do Estado no tocante à tortura e morte das(os) africanas(os) é colocada frontalmente, outro ponto de reflexão acerca do que foi a escravização desses povos em solo brasileiro e como o assunto ainda é um tabu a ser evitado devido à etiqueta racial do Brasil, galgada no silêncio acerca das relações estabelecidas entre brancos, negros e indígenas (Nascimento, 2016, p. 53):

O vice-rei ordenou que nenhum negro poderia sair do Valongo, ou seja, entrar na cidade antes da venda. Se morressem, lá mesmo ficavam no cemitério dos novos. Aquele pedaço de chão, com o grande pedregulho separando o resto da cidade, seria tudo o que conheceriam desta terra. Ficava sempre a pensar que eu era como a Pedra do Sal, pois vivia entre dois mundos. Todas as quartas e sábados eu saía da terra dos mortos ou semimortos do lado de cá para a dos vivos, do lado de lá, dentro da cidade. Eu era um elo desta corrente estranha. Eu e a Pedra repleta de negros que carregavam aquele material cortante que era o sal. (Cruz, 2018, p. 154)

A comparação entre o cais de outrora, em seu pleno funcionamento, inchado de corpos negros que ficam expostos quando cai a chuva, e o de hoje, palco de lutas para que o sítio arqueológico não seja simplesmente soterrado, evidencia que o robusto projeto de aniquilação do povo negro não está no passado. A própria

Eliana, em entrevista cedida em 27 de março de 2023 ao programa *Encontro com a Autora*, da Câmara dos Deputados³⁵, afirma que o título do livro é autoexplicativo. O *crime* de que se fala não é o cometido contra Bernardo Lourenço Vianna, mas sim contra todas as pessoas escravizadas, assassinadas e torturadas ali, destituídas de seus valores, crenças, línguas e cosmogonias devido à sanha colonial. Trata-se de mortes materiais e simbólicas que jamais serão punidas, o que não pode nos impedir de denunciá-las.

O Cais do Valongo, da tortura e das almas atormentadas, no entanto, também era o lugar em que negras e negros astutas(os) foram capazes de enfrentar, através das mais diversas estratégias, as políticas de morte às quais eram constantemente expostas(os), transitando e sobrevivendo apesar de todo o absurdo. Esses enfrentamentos, no romance, mostram-se, por exemplo, por meio de organizações coletivas, sendo estas mediadas ou não pelas religiões de matriz africana. Frente aos rituais, festividades e exercícios de fé dos povos escravizados, a branquitude se percebe injuriada, restando-lhe apenas suas costumeiras políticas de aniquilação e desmembramento. Apesar das violências, o romance registra momentos em que essas expressões religiosas tomam forma, como é o caso do encontro de Nuno e Exu:

...e deu meia-volta e seguiu com o mesmo passo. Eu sabia quem era Exu! Tereza Nagô me instruía sobre estes assuntos. Eu e Caetano curamos a bebedeira em dois tempos e corremos tanto, mas tanto... Exu deve ter gargalhado do nosso pavor, os dois marmanjos correndo batendo as tamancas dos pés no traseiro! Era noite e contei com tantos floreios, pausas e suspenses que via a hora de o Intendente se borrar. Ah, estes homens “corajosos” da coroa! (Cruz, 2018, p. 650)

35 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uslw8h2RZhQ&t=669s>. Acesso em: 15 jul. 2024.

É interessante pontuar que Exu é, na verdade, o mensageiro dos orixás, considerado amigo dos humanos e resolvedor de contendas, a despeito de possuir um caráter ambivalente e se contrariar com facilidade (Marques, 2015, p. 78). Portanto, o medo de Nuno e do Intendente justifica-se por sua ignorância acerca da religião, outra sutileza que permeia o romance. Por essa razão, as diversas vozes narrativas mostram-se tão importantes: sem elas, seria impossível mostrar o contraste entre como viviam os africanos e como eram lidos pela branquitude, ou sujeitos branqueados, como era o caso de Nuno, à época chamado de *mazombo* por ser filho de um português e ter nascido nas colônias (Cruz, 2018, p. 301).

Pode-se afirmar que o caráter misterioso e sacro do cais, alimentado no decorrer de todo o tecido narrativo, também contribui para que informações sobre o passado, os costumes e a cultura dos povos africanos que chegaram ao Brasil por meio do tráfico negreiro sejam retratados por um olhar que não aquele do medo, da repulsa ou da vontade de aniquilamento típicos da branquitude. Nesse caminho, é natural que também se indague acerca da dita benevolência cristã, usada para justificar o jugo colonial perpetrado pelo continente europeu:

Uma vez nesse novo lugar, nos demos conta de que não seríamos hóspedes e sim escravos que deveriam conhecer o verdadeiro Deus... mais um. O trabalho era bem duro e mesclado com orações intermináveis. Nossa alma pagã precisava ser domada. O que havia de errado com toda essa gente?, eu me perguntava. (Cruz, 2018, p. 968)

A indagação, sendo ela de cunho político, religioso ou cultural, é o que humaniza e engrandece as personagens da história, não mais retratadas como sujeitas passivas, que aceitam a escravidão e são até mesmo gratas aos seus senhores. Nesse ensejo, o resgate de memória é ainda anterior ao Cais do Valongo, abrangendo

também os lugares de origem das milhões de pessoas aniquiladas no sítio histórico:

Sou uma macua-Lómuè... *Isso não é importante para ninguém neste lugar onde me encontro, mas para mim é tudo. É a única coisa realmente minha.* Aquela montanha é mais que pedra, pois todos foram criados por Deus dentro dela. Deus? Deus... Olhem só para mim, repetindo as coisas desta gente. Para o meu povo todos nós descendemos de uma Grande Mãe que habita as montanhas do Namuli. Uma Deusa! O nome dela — da Grande Mãe Macua — é 'Nipele'. Um nome maravilhoso, pois quer dizer 'o seio que alimenta, que dá a vida'... Outro nome para a Grande Mãe seria 'Errukhulu' (O ventre). (Reis, 2018, p. 411, grifo nosso)

A construção dessas personagens, humanizadas por serem retratadas como sujeitas inteligentes, estratégicas e resilientes, frutos de histórias que não apenas aquelas de dor e humilhação, faz com que o tensionamento entre a crença da branquitude no assujeitamento negro e a realidade material da morte de Bernardo por mãos negras torne-se ainda mais complexo. Isto porque, pela forma como o crime é perpetrado, não há provas de que Roza, Muana e Marianno foram os executores de seu senhor. Os detalhes da morte, até então poupados, vão ganhando espaço na narrativa, e a astúcia dos envolvidos passa a ser mais relevante do que a vida de Bernardo. Ao tentar convencer o público-leitor de que não é o assassino, Nuno chega a apelar por detalhes muito nítidos do crime:

No entanto, juro (não perco a mania de juramentos!), não possuo a coragem necessária para estocar a barriga de ninguém e muito menos deixar o cadáver naquelas condições,

sem dedo, sem, sem... Consegues me imaginar abrindo as calças de um fidalgo para cortar-lhe a virilidade? Consegues me imaginar com um caralho morto, murcho, mal-cheiroso e sem tesão em uma das mãos e uma facinha de cozinha na outra? (Cruz, 2018, p. 791)

A brutalidade do crime é contrabalançada pela personalidade cruel do homem assassinado, num jogo de significados em que a vingança se torna uma opção plausível frente às situações vividas por Muana, Marianno e Roza, desprotegidos por serem apenas propriedades de um homem branco com grande poder aquisitivo. Cientes de suas mazelas, eles vão trilhando o caminho que os leva a planejar a morte de seu algoz, conforme salienta a passagem a seguir:

Recordo-me que no dia em que o senhor Bernardo usou Roza pela primeira vez e ela desceu os degraus cambaleante e com hematomas, quase desfalecendo, Marianno a tomou nos braços robustos, tirou toda a sua roupa, banhou-a, pôs nela uma camisolona limpa que pessoalmente havia costurado e colocou-a na esteira envolta num pano como se fora recém-nascida. Ele deitou a cabeça da menina em seu colo cantando com sua voz suave. Esquentei uma caneca de leite e ela dormiu profundamente. Foi Roza pegar no sono, que o outro problema começou. Marianno passou a mão na tora de madeira que escorava a porta que dava para o quintal. Iria matar o senhor Bernardo. Parecia um gigante enfurecido. (Cruz, 2018, p. 585)

Tão surpreendente quanto a coragem de buscar por justiça é o ato de Muana, de se certificar de que seus feitos e de seus amigos seriam revelados no futuro, guardados dentro de um baú que Nuno teve que resgatar e preservar, e que segundo ele, “[...] tinha o peso das eras. Guardei por muito tempo e com muito zelo o seu conteúdo” (Cruz, 2018, p. 1495).

Os fragmentos do romance ora salientados ilustram espaços desobstruídos pela fazer criativo de Cruz, que podem nos levar a repensar sobre como os fatos históricos e as construções de imaginário do passado são multifacetados, apesar da percepção hegemônica corrente, que figura nos livros didáticos e na literatura dita canônica. A nação, ainda iludida pelo mito da democracia racial, ignora a violência do passado; como consequência, a herança da branquitude continua se perpetuando. Em suas elucubrações, Bento revela como

descendentes de escravocratas e descendentes de escravizados lidam com heranças acumuladas em histórias de muita dor e violência, que se refletem na vida concreta e simbólica das gerações contemporâneas. Fala-se muito da herança da escravidão e nos seus impactos negativos para as populações negras, mas quase nunca se fala na herança escravocrata e nos seus impactos positivos para as pessoas brancas. É possível identificar a existência de um pacto narcisístico entre coletivos que carregam segredos em relação a seus ancestrais, atos vergonhosos como assassinatos e violações cometidos por antepassados, transmitidos através de gerações e escondidos, dentro dos próprios grupos, numa espécie de sepultura secreta. (Bento, 2022, p. 23)

Bento também aponta que, junto ao soterramento das vicissitudes dos brancos de ontem, há o silenciamento dos negros de hoje. É por esse motivo que consideramos a literatura de Cruz um grito de resistência às sequelas do colonialismo. As marcas da luta contracolonial que Cruz imprime em suas personagens são prova de que há, em seu fazer literário, o desejo da ocupação de espaços de autoafirmação e ressignificação dos povos negros em solo brasileiro.

Entre ficção e história, Cruz é capaz de tecer narrativas de humanização. Quando desenterra o cais e suas personagens plúrais e destemidas, cria um precioso espaço de memória que traz um olhar outro aos descendentes africanos, resgatando-os de um feroz silenciamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O crime do Cais do Valongo, assim como outras narrativas de Eliana Alves Cruz, é pautado numa poética em que forma e conteúdo não podem ser separados. Forma e conteúdo permitem que as múltiplas vozes possam ser ouvidas, num processo que envolve o tensionamento entre ficção, história e metalinguagem, conhecida como metaficção historiográfica. Na metaficção historiográfica, salienta-se o caráter poroso entre ficção e história, e o passado se torna farto de possibilidades interpretativas, povoado por sujeitos que, posto que outrora silenciados, nessas construções ganham autoridade narrativa para contar as próprias histórias.

No decorrer da história, a dúvida sobre o como e o porquê da execução de Bernardo é respondida numa perspectiva dialógica, que nos permite notar que o mais relevante não é a resolução do mistério da morte, e sim todas as injustiças vividas pelas pessoas negras que povoam o Cais do Valongo. Essa dinâmica permite que até mesmo a relevância do assassinato passe a ser questionada, pois, no fim das contas, a morte de um homem cruel torna-se secundária frente ao sofrimento a que tantas pessoas escravizadas foram submetidas, assim como o verniz da religião como justificativa para determinados atos.

A obra, ao reinventar o Cais do Valongo entre a ficção e a história, contribui para um exercício necessário de resgate memoriaístico e ressignificação da ancestralidade africana no Brasil, inteligível para a branquitude dos tempos em que a narrativa toma forma, e também para a branquitude de hoje. Ademais, o romance aponta para a realidade de que o maior crime do Cais do Valongo é, de fato, o genocídio e epistemicídio dos negros africanos e de seus descendentes.

É simbólico que o mistério seja desvelado pelas mãos de uma mulher negra letrada, enquanto surge junto com ele uma outra história, soterrada como o Cais do Valongo. Ao final do romance, Nuno chega a exaltar a façanha de Roza, Marianno e Muana — a capacidade de *sobreviver*:

Nunca deixei de admirar e — por que não? — invejar incontáveis homens e mulheres que conseguiam demonstrar certo garbo e altivez, mesmo em tão deploráveis condições. E eu, nascido livre, com minha tez negra clara, lembrando apenas de meu pai português e raramente de minha mãe... E eu, tão miseravelmente pequeno perto deles, pois eram em sua maioria todos tão jovens... tão jovens... Este sim foi o verdadeiro crime do Cais do Valongo. Levarão algumas eras para que seja pago. (Cruz, 2018, p. 1491)

A admiração de Nuno, patente durante toda a história, é também uma mensagem que a voz autoral pode ter nos deixado. Há dor, violência e silenciamento. Há soterramento no Cais. Mas também há resiliência, memória, tradição. De certo modo, o cais sobrevive.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **O que é ser uma escrita negra hoje, de acordo comigo**: dois ensaios e uma conversa. São Paulo: Todavia, 2023.

BENTO, Cida. **O Pacto da Branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

CARNEIRO, Sandra de Sá; PINHEIRO, Márcia Leitão. Cais do Valongo: patrimonialização de locais, objetos e herança africana. **Religião e Sociedade**: Rio de Janeiro, v. 35, n. 2, p. 384-401, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-85872015v35n2cap16>. Acesso em: 8 jul. 2022.

CRUZ, Eliana Alves. **O crime do Cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018. E-book.

LITERAFRO. **Eliana Alves Cruz**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/1159-eliana-alves-cruz>. Acesso em: 10 jul. 2023.

HUTCHEON, Linda. **A poetics of postmodernism**: history, theory and fiction. New York: Routledge, 1988a.

MARQUES, Leonardo Arantes. **História das religiões e a dialética do sagrado**. São Paulo: Ideias & Letras, 2015.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3ª ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. O movimento de Antônio Conselheiro e o abolicionismo: uma visão da história regional. In: RATTTS, Alex. (org.). **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021, p. 193-212.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. Literatura e identidade. In: RATTTS, Alex. (org.). **O negro visto por ele mesmo**. São Paulo: Editora Ubu, 2022, p. 111-116.

PAZ, Francisco Phelipe Cunha. O que nos contam as pedras pisadas do cais? Usos e disputas políticas das memórias da escravidão e do tráfico transatlântico. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 65, p. 338-376, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/44963>. Acesso em: 20 jun. 2023.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo**. Trad. Denise Bottmann. 3ª reimp. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SANTOS, Ynaê Lopes dos. **História da África e do Brasil afrodescendente**. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Racismo e Antirracismo: a categoria raça em questão. **Psicologia Política**, v. 10, n. 19, p. 41-55, jan./jun. 2010. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2010000100005. Acesso em: 20 jan. 2023.

SILVA, Mayara Grazielle Consentino Ferreira da. Algumas considerações sobre a reforma urbana Pereira Passos. Urbe. **Revista Brasileira de Gestão Urbana**, Paraná, n. 11, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2175-3369.011.e20180179>. Acesso em: 10 jul. 2023.

**ESBOÇOS DO ARCABOUÇO ENSAÍSTICO-
TRADUTÓRIO DE HENRYK SIEWIERSKI: UM
SCHOLAR NA INTERFACE DE DOIS MUNDOS**

*OUTLINES OF HENRYK SIEWIERSKI'S
ESSAYISTIC AND TRANSLATIONAL
FRAMEWORK: A SCHOLAR AT THE
INTERFACE BETWEEN TWO WORLDS*








Fernando Antônio Dusi Rocha  
UnB | rocfernando@gmail.com

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.60248

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 31/10/2025
Aceito em: 29/11/2025

DISTRIBUÍDO SOB



Resumo

O propósito deste ensaio é surpreender na obra ensaístico-tradutória do professor polonês Henryk Siewierski indicativos que permitam sugerir alguns influxos decisivos ao seu eixo teórico, e, a partir dessas investigações, especular sobre aportes teóricos reputados enquanto os mais notáveis em sua trajetória como *scholar* de nome internacional e como tradutor criativo, que percorre férteis vias de conexão entre as línguas portuguesa e polonesa. Nesta tarefa, apresentam-se algumas ilações teóricas minimamente coesas com os principais pilares do arcabouço conceitual de Henryk, com o zelo de não se recair em reduções descabidas e agravosas ao seu pensamento. Quer-se demonstrar como o papel desempenhado pelo leitor/receptor da obra literária é uma das inquietações cruciais de Siewierski e como a centralidade do processo interpretativo no texto literário, segundo ele, não pode se separar da relação dialógica, firmada entre obra e sujeito interpretante — o que implica, em última instância, uma performance essencialmente fenomenológica por parte do leitor.

Palavras-chave: Teoria literária, estudos de tradução, Henryk Siewierski.

Abstract

The purpose of this essay is to highlight aspects of the essayistic and translational work of Polish professor Henryk Siewierski that suggest some decisive influences on his theoretical approach. Based on these investigations, this study aims to speculate on the theoretical contributions considered most notable in his career as an internationally renowned scholar and creative translator, who explores fertile avenues of connection between the Portuguese and Polish languages. In this work, we aim to present some theoretical conclusions that are minimally consistent with the main pillars of Henryk's conceptual framework, taking care not to falsify the study's aims by speculating on theoretical contributions that are considered inappropriate and potentially detrimental to his thinking. The objective is to demonstrate how the role played by the reader/receiver of the literary work is one of Siewierski's crucial concerns and how the centrality of the interpretive process in the literary text itself, according to him, cannot be separated from the dialogical relationship established between the work and the interpreting subject. The latter ultimately implies an essential phenomenological performance on the part of the reader.

Keywords: Literary Theory. translation studies, Henryk Siewierski.

O propósito deste ensaio é apresentar, *à coup d'œil*, alguns recortes e apontamentos sobre a biografia e a vasta produção ensaístico-tradutória do Professor Henryk Siewierski, publicada tanto no Brasil, quanto na Polônia e em outros países, que se engrena desde os anos oitenta do século 20 e prossegue vívida em nossos dias. Busca-se surpreender na obra de Henryk — em sua longa e destacada atividade como professor, teórico literário e tradutor — indicativos que permitam vislumbrar alguns influxos decisivos ao seu eixo teórico, e, a partir dessas investigações, especular a respeito de fiadas nevrálgicas de seu pensamento, avistadas tanto nas têmperas dum *scholar* de nome internacional quanto dum tradutor criativo e fecundo, que favorece as férteis vias de mão dupla entre o português e o polonês.

É pertinente registrar, como primeira nota prévia, a dificuldade de se priorizarem os recortes sobre a extensa produção ensaística, tradutória de Siewierski. Impõe-se abrir um leque de opções, ventilando alguns tópicos mais expressivos na vastidão de indicadores e buscando vislumbrar ilações teóricas minimamente coesas com os pilares do arcabouço teórico de Henryk. De mais a mais, mostra-se necessário ter todo zelo nessa tarefa, para que não se recaia em reduções descabidas e agravosas a esse *corpus* — pois, afinal, como assinala Agostinho da Silva (2019, p. 35), “a obra nunca se sacrifica.”

A segunda observação preliminar a ser feita — antes de se avançar na biografia de Siewierski — diz respeito à primazia que se dá, na sinopse bibliográfica levada a cabo neste ensaio, a algumas produções teóricas publicadas na Polônia e noutros países não falantes de língua portuguesa. Os informes, de soslaio, a respeito do conteúdo dessas obras procuram satisfazer o interesse ao estudioso dos escritos de Siewierski, na medida em que, ao se acessarem as informações curriculares do professor polonês, depara-se com um rol de trabalhos em polonês, a cujo título sequer tem-se uma janela tradutória. A fim de tentar suprir essa lacuna, dar-se-á notícia neste ensaio das principais obras teóricas de Siewierski em polonês e noutras línguas. Com isso, acredita-se ser possível

visualizar a sincronicidade da produção no exterior com as obras e trabalhos publicados em língua portuguesa.

Henryk Siewierski possui graduação no curso Filologia Polonesa na Universidade Jaguelônica (UJ) de Cracóvia, Polônia (1969-1973), onde também fez mestrado em Literatura Polonesa (1974) e doutorado em Ciência da Literatura (1980). Nos anos 1974-1985 foi professor assistente e depois adjunto no Instituto de Filologia Polonesa da mesma Universidade. No ano 1981, foi nomeado leitor de Língua e Cultura Polaca na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no âmbito do acordo cultural entre Portugal e Polônia, assinado depois da “Revolução dos Cravos” de 1974. Por lá ficou até 1985. No ano seguinte, veio ao Brasil a convite da Fundação Nacional Pró-Memória. Na mesma data começou a colaborar com a UnB, ao criar, junto com o Prof. Marcus Braga, no Departamento de História, o Núcleo de Estudos da Europa do Leste. Em 1988 começa a lecionar no TEL como Professor Pesquisador do CNPq. Desde 1992 é professor efetivo no mesmo Departamento (hoje, professor titular).

Quando de seu curso de graduação, foi aluno de alguns dos maiores historiadores, críticos e teóricos da literatura na Polônia, como Prof. Kazimierz Wyka (orientador do mestrado), Prof. Julian Maślanka (orientador do doutorado), Prof. Henryk Markiewicz, Prof. Jan Błoński, Prof^a Maria Zmigrodzka, Prof. Tadeusz Ulewicz, Prof^a Maria Miodonska-Brookes, assim como o filósofo, prof. Józef Tischner. Ainda na graduação, começou a colaborar com revistas literárias e culturais (*Życie Literackie*, *Tygodnik Powszechny* e *Znak*), publicando resenhas literárias e ensaios. Seus estudos de pós-graduação concentram-se na época do Romantismo, em particular na obra do poeta e dramaturgo polonês Cyprian Norwid, tema de dissertação de mestrado e tese de doutorado. Estes trabalhos e suas publicações posteriores sobre a obra daquele autor são a contribuição mais relevante dos seus estudos da literatura polonesa.

Depois da sua ida a Portugal e ao Brasil, além dos estudos e publicações relativos à literatura polonesa, dedica-se aos estudos

nas áreas de teoria literária, literaturas de língua portuguesa – brasileira em particular – e tradução literária.

Logo depois de começar a lecionar na Universidade de Lisboa, Henryk é contactado pelo Professor Agostinho para dar-lhe aulas de polonês. Agostinho retorna a Lisboa, depois de aposentado pela Universidade Federal de Santa Catarina. Nesse primeiro encontro entre o grande visionário português e o jovem professor polonês, firma-se um trato, que é o prólogo doutros tantos: Henryk dá aulas de polaco a Agostinho, e, em troca, este lhe introduz nas veredas da nossa língua. As aulas, no entanto, são tanto de língua quanto de história e literatura portuguesas. Um dos primeiros frutos desse intercâmbio é a tradução conjunta de dois poemas de Ossip Mandelstam, (Agostinho, versado em russo, faz a tradução poética; Henryk, a técnica). Pouco depois, Henryk é presenteado pelo filósofo português com *Mensagem* de Fernando Pessoa — obra primacial para iniciação dum professor de literatura polonesa nas façanhas literárias dos portugueses, a qual, mais tarde, será vertida por Siewierski para sua língua, juntamente com o próprio Agostinho.

Verdade seja que entre Agostinho e Henryk se estabelece uma franca e recíproca estima, além duma proximidade intelectual que renderia, no futuro, obras e contributos expressivos à fortuna do filósofo português. Talvez o mais importante quinhão incorporado por Henryk ao memorial do inigualável Agostinho tenha sido a segunda e integral edição da *Vida Conversável*, publicada em Portugal (2020): uma valiosíssima compilação de entrevistas feitas em 1985 em fitas cassete, com transcrições pelo próprio Siewierski, revistas pelo próprio Agostinho. Lamentavelmente, essa obra ainda é inédita no Brasil.

Na nota final da *Vida Conversável* (2020), o Prof. Agostinho registra o excelente convívio mantido com Henryk durante os quatro anos em que este o ensinou polonês e literatura polonesa da Universidade de Lisboa. São palavras de Agostinho no posfácio desse livro:

[...] Quanto excelente professor e quanta sorte a minha. Em tudo, vida e conversa — a tal “vida conversável”, como lembrou Siewierski, tomando as palavras de Pero de Sousa. E em tudo houve a experiência, a que chamaria um outro nosso autor “madre de todas as coisas.” Muito conversamos nós dois, o Professor e eu, e se lembrou o nosso amigo de recolher o que dizia e de o oferecer para publicação, já que apareceu benevolente Editor [...] *Claro que não falei somente eu: falou, e muito, e lucidamente, e com todo interesse em penetrar o mais possível na cultura portuguesa, o Professor Henryk Siewierski, e a ele, afinal, se deve o volume.* (Silva; Siewierski, 2021, p. 391-392, itálicos não originais)

Da foz do Tejo em fora, é razoável dizer o quão decisiva é a influência do pensamento de Agostinho da Silva nos horizontes de Henryk. Sem demora, este dá-se conta da grandiosidade daquela “alma febril da estirpe dos navegadores”, como define Giannetti (Silva, 2019, p. 26). Incorpora Siewierski, à viva força de espírito, os ideais e prodígios de Agostinho. Fascina-se com os projetos do Quinto Império, radicado na Coroação da Criança como Imperador do Mundo e na governação da Criança, paradigmas que qualificam o Império Espiritual, a educação e o futuro que nele se potenciam, para extravasar noutras culturas. Aprende com o memorável Professor Agostinho a ter *saudades do futuro* e a ver que o “português, na sua forma perfeita, é um homem animado de saudades do céu, à Bartolomeu dos Mártires, de saudades do Paraíso” (Silva, 2000, p. 159) e que “é esse o gosto e essa vontade [que] ligam a Ilha dos Amores ao projeto popular do culto do Espírito Santo” (Silva, 2000, p. 159).

Abre-se Henryk à percepção — colhida do ideário de Agostinho — de que os povos lusófonos são senhores duma cultura infundida por virtudes próprias e capazes de apresentar canais inéditos

de renovação e correção de rumos, diante dos desafios da contemporaneidade. Instilado pelo gênio do grande Agostinho, noutra cutucada do destino, é convidado a ir ao Brasil — nossa irrealizável Ilha dos Amores. Em 1985, dá-se o aceno de trabalho no nosso país, por iniciativa da Fundação Nacional Pró-Memória do Ministério da Cultura, para que Siewierski pudesse colaborar no projeto de estudos do patrimônio cultural da imigração polonesa no Brasil. E, de fato, aqui aportou, já tendo cravado na alma um dos grandes postulados do pensamento universalista de Vieira: “Para nascer, pouca terra, para morrer, toda a terra. Para nascer, Portugal: para morrer, o mundo”(Vieira, 2000, p. 285).

Seguramente, aragens do pensamento de Agostinho da Silva são sentidas em algumas obras, contributos teóricos e conferências de Henryk — e, atreve-se a dizer, notadamente na sua singular e instigadora pedagogia. Siewierski traz assinalada em sua história pessoal “o irredutível amor da liberdade que [...] é a essência do homem” e fato crucial da urdidura da raça humana (Silva, 2019, p. 17) — a liberdade plena, tão cara à cartilha agostiniana, que fundamenta o próprio destino e a justificação do homem.

A impossibilidade de palmilhar os territórios da Ilha dos Amores não obsta que Henryk percorra, em suas investigações e trabalhos ensaísticos escritos em vernáculo, as veredas da superabundância cultural, geográfica, social e racial dos Brasis — mormente, de nossa fortuna literária. O aprendizado havido com o Frei Bartolomeu dos Mártires de ter *saudades do futuro* faz de Siewierski um polonês tomado de amores pela nossa inverossímil Ilha dos Amores. Arrebata-lhe a policromia da cultura brasileira, e torna-se uma voz estrangeira habilidosa a esmiuçar a desesperança ancestral de nossas gentes, examinando as representações literárias do cotidiano de nosso povo desde os seiscentos. A mãos pródigas, aventura-se, por exemplo, na pesquisa sobre a obra do jesuíta Pe João Daniel (*O tesouro descoberto no Máximo do Rio Amazonas*), que gera seu excelente opúsculo *Livro do rio máximo do Pe João Daniel* (2012). Para Henryk, a Amazônia desvela-se como o paraíso imperdível, e sobre suas representações literárias

debruça-se com empenho, escrevendo, a título de exemplo, sobre o poeta Thiago de Mello.

Perscruta, também, o *scholar* polonês a utopia e a antropofagia, numa pesquisa sobre a compreensão da relação entre a Europa e o Mundo Novo. Faz convergências entre Stefan Zweig e Agostinho da Silva, vasculhando a irresolvida questão de ser o Brasil o país do futuro. Contribui para a avaliação e seleção de obras de literatura visando à composição de acervos para escolas públicas que atendem séries/anos finais do ensino fundamental e médio. Escreve, ainda, sobre a História do Futuro do Padre Antônio Vieira e sobre os índios yanomamis. *Et sic sequitur*.

Fenomenológico da melhor linhagem, Henryk sempre opta pela via da experiência, decantada por uma disciplina interna sempre límpida e pura, e nessas bases constrói seu edifício teórico e tradutório. Com os cruciais aportes teóricos havidos de seus mestres na Polônia e em Portugal, ele contribui para tarefa interpretativa do Brasil, mediante a investigação de temas e autores brasileiros canônicos ou não. Concorre, decisivamente, para que o retrato deste país que o acolheu — *Brazylia* — abandone a palidez e adquira cada vez mais viveza entre seus compatriotas, por meio de traduções hábeis o bastante para dar-lhes a conhecer o que há de mais genuíno na nossa cultura e literatura.

Siewierski — em fertilíssima via de regresso — também colabora profusamente para que sua *Polska* deixe de ser apenas a terra natal de Karol Józef Wojtyła, ao desvelar a tantos leitores brasileiros a nomes constelares da enorme fortuna literária e cultural de seu país. Nesta última tarefa, especialmente, não se pode deixar de pôr vistas sobre a excepcional *História da Literatura Polonesa* (2000), obra em que Henryk oferece um panorama enxuto e eficiente da colossal história literária dum país que contabiliza cinco láureas do Nobel de Literatura.

2

Foi preciso recorrer ao próprio Henryk para se obter uma amostragem de obras publicadas em polonês e em outras lín-

guas não portuguesas, referidas em seus *curricula*. Henryk optou por oferecer o inventário mais expressivo das suas obras publicadas na Polônia, das últimas publicações de capítulos de livros e artigos em revistas polonesas, de alguns capítulos de livros e artigos em publicados em revistas em inglês e espanhol, das suas traduções do português publicadas em seu país e das versões para o português de autores poloneses.

O elenco das publicações mais relevantes em língua polonesa é a seguir apresentado com uma sinopse cintada pelo próprio Henryk: *Spotkanie narodów (Encontro das nações)*, publicada pelo *Institut Litteraire* (Paris, 1984), obra que analisa os testemunhos literários e relatos dos deportados para a União Soviética durante a 2ª Guerra Mundial, de várias nacionalidades, do ponto de vista das relações interpessoais nos campos de trabalho forçado (*Gulag*), prisões e desterro na Sibéria (livro editado também na Polônia em 1988, de forma clandestina, fora do alcance da censura); *Jak dostałem Brazylię w prezencie (Como ganhei o Brasil de presente)*, publicado pela *Universitas* (Cracóvia, 1998), livro que reúne vários ensaios de interpretação de várias obras de literatura brasileira, dentre outras, *O grande sertão: veredas* e *Os sertões*, poesia de Castro Alves, além dos poetas e escritores como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade e autores do Modernismo brasileiro, dando destaque, na introdução, ao encontro de Henryk com Agostinho da Silva em Portugal, à grande obra deste pensador e à sua visão a respeito do Brasil, e como essa convivência contribuiu, significativamente, para a decisão de vir para o nosso país; *Rai nie do utracenia: amazońskie silva rerum (Um paraíso imperdível: silva rerum amazônico)*, também editado pela *Universitas* (Cracóvia, 2006), obra que reúne ensaios resultantes de estudos dos diversos temas relacionados à Amazônia, viagens e participação das expedições científicas, com destaque à história, diversidade cultural e às representações literárias; *“Architektura słowa” i inne szkice o Norwidzie (“Arquitetura da palavra” e outros estudos sobre Norwid)*, *Universitas*, Cracóvia, 2012, um estudo sobre a poesia de Cyprian Norwid, em seus diversos aspectos, a partir do pensamento filosófico sobre a linguagem que perpassa explícita

e implicitamente a sua obra; e *Szkice brazylijskie (Ensaio brasileiro)*, MHPRL, Universidade de Varsóvia, Varsóvia, 2015, composto por uma seleção de ensaios do autor sobre história, literatura e cultura do Brasil.

São as últimas publicações de capítulos de livros e artigos em revistas polonesas, indicados por Siewierski: *Ojczyzna jako, fragment większej całości* Brunona Schulza (*A pátria como "uma parte de algo maior" de Bruno Schulz*), "Konteksty" (Varsóvia, 2019, n. 324-325, p. 194-197); *Jeszcze o "ateizmie" Lema, ale i o urokach "nagiej wiary"* (*Ainda sobre o "ateísmo" de Lem, como também sobre os encantos da "fé nua"*, in: Agnieszka Bielak, Łukasz Tischner (orgs.), *Literatura a religia Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Cracovia, 2020, vol 2, p. 273-294; *Polacy, literatura i kultura polska w Brazylii* (*Poloneses, literatura e cultura polonesa no Brasil*, in: Jerzy Mazurek (Ed.), *Polska i Brazylia – bliżej, niż się wydaje* (*Polônia e Brasil – mais próximo do que parece*), Universidade de Varsóvia, MHPRL, Varsóvia 2020, p. 325-338; *Babel dorzecza Amazonki i dobry język "nheengatu"* (*Babel da bacia do rio Amazonas e boa língua "nheengatu"*, in: Agnieszka Biedrzycka et alii (orgs.), *Pogranicze czyli polskość... [Lugar fronteiriço ou seja, a polonidade]* . Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Cracovia, 2022, vol. 2, p. 105-114; e *Szyborska w Brazylii* (*Szyborska no Brasil*), "Teksty Drugie", 2024, n. 1, p. 289-298, ensaio sobre a recepção da poesia Szyborska no Brasil, com destaque de análise de leituras de um poema, "Filhos da época", nos contextos políticos diferentes.

Alguns capítulos de livros e artigos publicados em revistas em inglês e espanhol foram relacionados por Siewierski, a saber: *Four essays on Norwid*, "Antemurale" (Roma), 1982-1983, vol. XXVI, p. 147-215; *Jewish Issues in The Polish Literature of Exile in USSR*, in: Norman Davies, Antony Polonsky (Eds.), MacMillan, London, 1991, p. 116-123; *"Cartilla" Amazónica de Thiago de Mello*, "Contextos" (Santiago de Chile), 2004, n. 11, p. 81-88; *Utopia and Anthropophagy: Europe Beyond its Frontiers*, "Third Text" (London), 2007, issue 5, p. 499-508; *"Architecture of Word": On Norwid's Theory and Practice of the Word*, in: Agata Brajerska-Mazur, Edyta Chlebowska (Eds.),

On Cyprian Norwid. Studies and Essays. Peter Lang, Berlin, 2021, vol. 2, p. 67-100; Adam Mickiewicz: *Two poems and their Brazilian readings*, in: Tomasz Bilczewski et al. (Eds.), *The Routledge World Companion to Polish Literature*. Routledge, London-New York, 2022, p. 130-143; *The Works of Henryk Sienkiewicz in Brazil*, in: Grażyna Borkowska, Lidia Wiśniewska (eds.), *Another Canon. The Polish Nineteenth-Century Novel in World Context*, Lit Verlag, Zurich, 2020, p. 165-174.

São algumas das traduções do português publicadas na Polônia e apontadas como mais relevantes pelo próprio Henryk: *Fernando Pessoa, Mensagem/Przestania*, tradução feita com Agostinho da Silva (MHPRL, Universidade de Varsóvia, Varsóvia, 2006, 2014); *33 wiersze brazylijskie/33 poemas brasileiros: Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana*. MHPRL, Universidade de Varsóvia, Varsóvia, 2010, uma antologia bilíngue de traduções elaboradas com participantes da oficina de tradução do Curso de Português na Universidade Jaguelônica, no primeiro semestre do ano letivo de 2009; Fernando Henrique Cardoso, Enzo Faletto, *Zależność i rozwój w Ameryce Łacińskiej. Próba interpretacji socjologicznej (Dependência e desenvolvimento na América Latina. Ensaio de interpretação sociológica)*, Biblioteka Iberyjska, Universidade de Varsóvia, MHPRL, Varsóvia, 2008; tradução de cinco poemas de Carlos Drummond de Andrade, *"Literatura na świecie" (Literatura no mundo)*, 2011, n. 1-2, p. 347-354; e *Jasne zagadki* (Claros enigmas), tradução da entrevista com Carlos Drummond de Andrade conduzido por Luiz Fernando Emediato, *"Literatura na świecie" (Literatura no mundo)*, 2011, n. 1-2, p. 355-369.

A seleção confessadamente mais penosa para Henryk foi a dos autores poloneses vertidos por ele para o português. A opção do tradutor foi adotar o critério de recepção no Brasil. A lista desses autores é a seguinte: Bronisław Geremek, *Os Filhos de Caim. Vagabundos e miseráveis na literatura europeia 1400-1700* (1995); Bruno Schulz, *Lojas de canela* (2019) e *Sanatório sob o signo da clepsidra* (2025); Andrzej Szczypiorski, *Uma missa pela cidade de Arras* (2001); Stanisław Lem, *Nova Cosmogonia e Outros Ensaaios* (2019); e Zbigniew Herbert, *Um bárbaro no jardim* (2020).

Afora o registro dessa profícua produção teórica e tradutória em língua polonesa e noutras línguas, é relevantíssimo — a título de remate deste item — dar notícia da revista mensal que Henryk lançou em Portugal, cujo nome era *Aproximações: Europa do Leste em Língua Portuguesa*. Foi um periódico editado de forma muito precária e simples (com exemplares xerocopiados), a partir de contribuições dum grupo de amigos incentivados pelo Prof. Agostinho da Silva, como faz registro o próprio Siewierski, em entrevista concedida em 2011 (Siewierski; Nuto, 2011). A partir de 1986, quando o professor polonês chegou ao Brasil, a revista ganha vários colaboradores, além de boletim mensal e “Suplemento” anual impresso, que reuniu os textos elaborados ao longo do ano. A revista não teve vida longa e deixou de sair quatro anos depois

As *Aproximações* foram decisivas para assoalhar o trajeto tradutório de Henryk, desde que desceu âncoras por aqui. A revista criou um círculo de colaboradores notáveis, interessados em traduzir e escrever textos. Diz Henryk (*apud* Nuto, 2011) ter tido a sorte de conviver naquele tempo com Paulo Rónai, Aleksandar Jovanović, Judith Cortesão, Tomasz Lychowski, Vira Selanski, Julia Qarâp, Olympio Serra, Rubem César Fernandes, José Santiago Naud, Fernando Mendes Vianna, dentre outros.

3

Aqui chegados, cumpre buscar alguns indicativos que permitam enxergar alguns influxos decisivos no arcabouço teórico de Henryk, e, a partir dessas buscas, especular sobre alguns aportes teóricos reputados como os mais notáveis em sua trajetória.

É preciso assinalar, em primeiras miradas, a incontestável e confessa influência do pensamento de Mikhail Bakhtin na formação do jovem estudante de Filologia Polonesa, na Universidade Jaguelônica. Esse é um emblema que Henryk leva consigo. No extenso domínio da obra de Bakhtin, não esconde o professor sua predileção pelo *Problemas da poética de Dostoiévski* (1997), obra da qual extrai percepções capitais para seus construtos. Aprendeu Henryk, na matriz do filósofo russo, por exemplo, a buscar a “[...] sensibili-

dade agudíssima para captar em cada palavra a existência de uma segunda voz, [a ouvir] vozes de mundos e existências inacabadas [e a ver] o mundo como um processo em formação e o homem como um ser em formação [...]” (Bakhtin, 2005, p. 11).

O rastreamento da segunda voz é, certamente, uma preocupação quase existencial de Henryk, denunciada em alguns de seus textos, no magistério e até mesmo em suas relações pessoais e profissionais. Aliás, é plausível afirmar que Siewierski valida a sentença steineriana de que o existencial é anterior ao cognitivo (Steiner, 2011). O *cogito ergo sum*, no abecedário de Siewierski, abarca a memória e a imaginação (Steiner, 2011), as saudades do futuro e a voracidade do presente — por meio de aproximações existenciais controladas pelo aqui e agora do sujeito interpretante do texto literário.

Seus contributos abrem portas para o envolvimento, sem travas, na urdidura dialógica do texto, pois Henryk aposta sempre na possibilidade de permutas e de intertextualidades no interior da própria textualidade literária. Não sem propósito, como professor e orientador de mestrado, doutorado e pós-doutorado, Siewierski mostra-se acessível à interdisciplinaridade — logicamente, sem abrir flancos ao “ecletismo fácil [e] o uso irresponsável de subsídios descontextualizados.” (Acízelo, 2016, p. 44). Henryk é, ademais, permeável às novidades, mas nunca as abraça de pronto. Não lhe agradam os excessos cometidos nas cumplicidades, interpenetrações e amálgamas entre filosofia e literatura. Para ele, as fronteiras da teoria literária são fartas e acolhedoras o bastante para as incursões do pesquisador de estudos literários.

Henryk instiga seus alunos a ver os heróis dialógicos não somente como participantes do ato narrativo, mas também como protagonistas do entrecruzamento das entonações de vozes. Esse estímulo abre trilhas para o desempenho do papel capital do leitor e receptor da obra literária — numa performance essencialmente fenomenológica.

Tal inferência traz algumas implicações, as quais — ao menos de soslaio — impõem outras escavações teóricas, essenciais para

buscar cenários compatíveis com as raízes do pensamento do Prof. Siewierski.

A primeira delas: é estimulante, no caso de Henryk, remeter-se à Roman Ingarden. Esse grande teórico polonês — lançando mão das noções de fenomenologia de Husserl —, a despeito de afirmar que as experiências do leitor não são parte integrante da obra literária, assinala a relevância do papel do leitor-receptor para a *vida da obra* e ressalta que a obra de arte literária — enquanto objeto de cognição — deve ser intersubjetivamente acessível no solo de seu modo de existência (Falk, 1981). Nesses territórios demasiado especulativos, importa ressaltar que Henryk encampou a ideia de que a chave existencial da obra literária reside na *experiência do leitor no ato de leitura*. Assim, para ele o leitor tem primazia na construção de sentido, apreendido pela interpretação, e esse processo pode envolver a antecipação da compreensão da obra, a frustração de todo processo, a reconstrução do texto, a atualização da obra ou — *non plus ultra* — a percepção existencial que se desvela no ato de leitura.

Dessas considerações resulta a segunda prospecção: o forte liame de Henryk com Wolfgang Iser e a Estética da Recepção. De fato, Henryk, como teórico culturalista, nunca abandona a análise da produção e recepção de textos literários como manifestações culturais, surpreendidas em suas confluências e reciprocidades. No entanto, preocupa-se ele claramente com o texto individual e a maneira como os leitores vão assimilá-lo. Siewierski a todo tempo deixa evidente que a centralidade do processo interpretativo é o próprio texto literário, que, por sua vez, é o barro a ser soprado pelo próprio leitor — esse demiurgo inquieto e curioso que participa do texto estabelecendo com ele uma *relação dialógica*.

Com Henryk, aprende-se que a distância histórica entre o texto e o leitor não evidencia que o texto perde suas aragens contínuas de novidade e renovação. Antes, é o caráter inovador que assume formas diferentes de atualização, num processo de transcodificação no repertório do contexto do sujeito interpretante (o leitor), ao qual Siewierski sabe conduzir, sedutoramente, seus alunos e leitores.

O último mergulho teórico também diz respeito à Estética da Recepção, mas desta vez, a abordagem recai sobre Robert Jauss. No universo das formulações desse teórico alemão, partindo-se da assertiva de que o desenvolvimento das artes modernas não se dá por em razão da estética tradicional de representação, alcança-se a anunciação da estética da recepção, cujo alicerce ultrapassa “as tradicionais definições da atitude contemplativa e [formula] a atividade estética exigida do espectador através de novas definições de poiesis do sujeito receptor” (Jauss, 1982, p. 604, tradução livre).

Em suas marchas investigativas, Henryk absorve de Jauss — e transfere a seus alunos e leitores — a ideia da *poiesis* como o prazer de fazer ou produzir, e essa ideia é transportada para o exercício hermenêutico em que fica evidenciada a hibridação das fronteiras entre quem é o produtor e quem é o espectador/leitor do texto literário. Assim, Siewierski dá indícios de ratificar que a experiência estética descobre a obra literária como domínio da “*criativa originalidade*” — algo que se aproxima do paradigma da criação do mundo e converte o espectador/leitor em *homo artifex* (Jauss, 1982).

Tais posturas parecem ser em Siewierski diretrizes e manifestações duma *hermenêutica poiética* — uma atitude conciliável com seu espírito investigativo, que trava embates contra esses tempos em que “a ausência de diretrizes fixas e valores hegemônicos [...] dificulta a definição de limites para o desempenho do leitor” (Rocha, 2010, p. 495), ou contra extremos ideológicos e seus a cada dia mais gravosos fardos. Nessas cogitações, decerto, é imperioso cogitar que outros autores concorrem para o exercício hermenêutico de Henryk. Ricœur, a título de exemplo, e sua *hermenêutica da suspeita* — vertida no desejo ser interpelado ou interpretado pela palavra do outro ou pelas diferentes figurações da realidade vivida — têm certamente influência determinante sobre ele. Todavia, o viés jaussiano afigura-se prevalente e incitador no múnus exegético de Siewierski, seja em sala de aula, seja em conferências ou em textos teóricos.

Exercer uma exegese poiética do ato de leitura, num mundo teoreticamente tão heterogêneo, com ingredientes dispersivos a ponto de favorecer interpretações tão múltiplas e díspares, anuncia-se ao teórico como atitude arrojada — uma incumbência que poucos desempenham com a erudição e fidalguia de Siewierski. Em sua hermenêutica — que aqui se tem a pretensão de batizar com a alcunha de *poiética* —, evidencia-se que a centralidade do texto literário só é possível quando este estabelece uma relação dialógica com o espectador/leitor e quando há suficiente abertura nessa relação para desencadear o desempenho poiético por parte do leitor. Não é demais repetir: o leitor passa a ser *homo artifex* da obra literária.

É pressuposto, nessa incumbência interpretativa, extirpar-se o *eu solitário*, considerando que só pode ter vida real um eu inserido num mundo habitado por uma complexidade de sujeitos interdependentes e inacabados. A hermenêutica poiética não é uma performance de solipsismo, como parece estampar a teoria de Jauss — e Henryk sabe disto. A incógnita a ser revolvida nessa exegese encontra saída na chave existencial da obra literária: na experiência do sujeito interpretante (leitor) no ato de leitura, desempenhada no seu aqui e agora, de forma possibilitar atualização e concretização à obra literária. Nessa pródiga trilha, o ato de leitura/interpretação segue como meio de autoconhecimento do sujeito, que quer transcender as condições limitadoras da mera *imitatio naturae* — e, em última instância, almeja perceber que o existencial, de fato, antecede o cognitivo.

Imprescindível registrar, em vias de acabamento deste ensaio, que a postura poiética também contagia as saídas para a equação tradutória de Henryk, e essa conduta é anunciada pelo próprio professor, quando — em entrevista concedida em 2011 — refere-se à experiência extraordinária da tradução direta a quatro mãos ou em grupo. Após salientar a relevância do grau de conhecimento da língua de origem, Siewierski situa que

[...] não menos importante é o grau de sua
determinação e de sua criatividade neste

processo de superar os obstáculos linguísticos e as diferenças culturais. Além disso, neste tipo de tradução há um ganho adicional, *que é o próprio encontro. A tradução acontece porque as pessoas se encontraram com a finalidade de dar a um poema a chance de nascer também em outra língua.* (Siewierski; Nuto, 2011, itálicos não originais)

Dar chance ao poema de nascer também em outra língua é outra prova de desempenho poético, uma das façanhas que Henryk demonstra passíveis de serem executadas na tradução poética individual ou conjunta, entre poetas de nomeada ou entre professor e seus alunos. O tradutor, para Siewierski, também é um *homo artifex*.

Como última análise, dá-se realce ao zelo do grande professor polonês, enquanto tradutor em mão dupla, com a dialogicidade do ato de traduzir — uma atitude quase venerada pelo professor. Em *Sur la traduction*, Ricœur (2004, p. 19) enaltece a *felicidade* própria ao ato de tradução, quando o tradutor “[...]encontra sua recompensa no reconhecimento do estatuto insuperável da dialogicidade do ato de traduzir como o horizonte razoável do desejo de traduzir [...]” É fora de dúvida que Henryk desempenha seu ofício tradutório tendo como fiel da balança esse estatuto dialógico, com o fino deleite ser tradutor-poeta e poeta-tradutor, com o qual exime-se de pactos de fidelidade ou suspeitas de traição do texto original.

Em forçosa conclusão — já que estas linhas vão a velas cheias —, o que se pode afirmar é que a grande fortuna ensaística e tradutória de Siewierski inscreve-o no reduzidíssimo rol dos grandes intelectuais que aportaram nestas terras e ainda propagam, processam e aplicam seus conhecimentos e experiência para ajudar a interpretar estes Brasis. Diz Agostinho da Silva (2019, p. 35) que “quem tem uma obra, a obra o tem [...]”. A grandiosa obra de Henryk já o possui, e é patrimônio a um só tempo polonês e luso-brasílico — um tributo imorredouro à liberdade e à plenitude de realização e de excelência da condição humana.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FALK, Eugene Hannes. **The Poetics of Roman Ingarden**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981.
- JAUSS, Robert. Poiesis. **Critical Inquiry**, Chicago, v. 8, n. 3, p. 591-608, primavera, 1982.
- RICŒUR, Paul. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.
- ROCHA, Janine Resende. Hermenêutica literária na contemporaneidade. **Revista de Letras** (UNESP). Araraquara, v. 50, n. 2, p. 485-505, jul-dez 2010, Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/4710/4003>. Acesso em: 30 out. 2025.
- SIEWIERSKI, Henryk; NUTO, João Vianney Cavalcanti. Opção pelas aproximações: entrevista com Henryk Siewierski, por João Vianney Cavalcanti Nuto. **Tradução em revista**. Rio de Janeiro, v. 10, 2011. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev_trad.php?strSecao=article_sp&fas=27143&numfas=11&nrseqcon=17851&NrSecao=11. Acesso em: 30 out. 2025.
- SILVA, Agostinho da. **Filosofia enquanto poesia: Sete cartas a um jovem filósofo, Conversação em Diotima, Filosofia nova e outros escritos**. São Paulo: É Realizações, 2019.
- SILVA, Agostinho da. **Textos e ensaios filosóficos, vol. 2**. Lisboa: Âncora Editora, 2000.
- SILVA, Agostinho; SIEWIERSKI, Henryk. **Vida Conversável – primeira edição completa**. Sintra: Zéfiro Edições, 2020.
- STEINER, George. **La poesia del pensamiento**. Del helenismo a Celan. Madri: Siruela, 2001.
- VIEIRA, Antônio. **Sermões: Padre Antônio Vieira**. Alcir Pécora (org.). São Paulo: Hedra, 2000.








MEMÓRIA: FOTOGRAFIAS DO POSLIT

CERRADOS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA — UNB



ORGANIZADORES:

-   André Luís Gomes
-  Ana Laura dos Reis Côrrea
-   Joao Vianney Cavalcanti Nuto
-   Paulo Petronilio Correia

CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 34, n. 69, 2025
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



10.26512/cerrados.v34i69.60819

FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em:

Aceito em:

DISTRIBUÍDO SOB



Imagem 1



Elenco da comédia “Que seja inferno enquanto dure”, peça de Luís Felipe Botelho no evento *Risíveis Rumores* – 2017

Imagem 2



Evento do grupo LITCULT. Da esquerda para a direita: Paulo Bezerra e Vianney Nuto no evento *Risíveis rumores: dialogias do riso* – 2017

Imagem 3



III ELO–Encontro de Literatura Osmaniana e suas organizadoras: da esquerda para a direita, Francismar Ramírez Barreto, Elizabeth Hazin e Maria Aracy Bonfim – 2016

Imagem 4



Seminário Internacional *Clarice em Cena: 30 anos depois*. Da esquerda para a direita: Nádia Batella Gotlib, André Luís Gomes e a atriz Beth Goulart – 2007.

Imagem 5



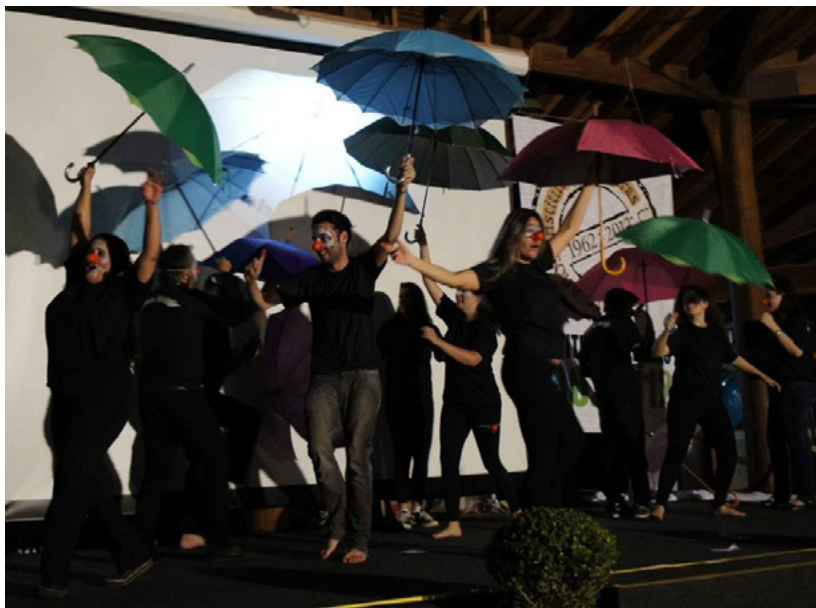
Apresentação da peça *Catharsis* do dramaturgo togolês Gustave Akakpo no antigo Teatro Eva Herz da Livraria Cultura do Shopping Iguatemi. Da esquerda para a direita: Gustave Akakpo e Glória Magalhães – 2010

Imagem 6



3º Simpósio da Rede CO3 – Simpósio da Rede Centro-Oeste de Pesquisa e Ensino em Arte, Cultura e Tecnologias Contemporâneas. Da esquerda para a direita: André Luís Gomes, Ana Clara Magalhães, Betina Cunha (UFU), Beatriz Lopes Pereira (UnB), Mário Cezar Leite (UFMT), Vianney Nuto e Augusto Rodrigues – 2010.

Imagem 7



Apresentação artística no evento comemorativo dos 50 anos do IL – 2012

Imagem 8



III ELO–Estudo da literatura Osmaniana. Participantes com o ator Luiz Carlos Vasconcellos – 2016

Imagem 9



Simpósio de crítica de poesia em homenagem aos 70 anos de Chico Buarque de Hollanda. Da esquerda para a direita: Clodo Ferreira, Rozana Naves, Mauro e Jaime Santana – 2014

Imagem 10



Evento 50 anos do Instituto de Letras — 2012.

Imagem 11



Lançamento do livro *50 anos do Instituto de Letras*, com a palestra de Affonso Romano de Sant'Anna, ladeado por Sylvia Cyntrão (PósLit) e Enrique Huelva (LET) no evento *Cem nos cinquenta: homenagem aos 100 anos de Vinicius de Moares* – 2013.

Imagem 12



Mesa da ABRALIC composta, da esquerda para a direita, por Cynthia McLeod, Cintia Schwantes (UnB), Conceição Evaristo e Amara Moira – 2019

Imagem 13



Público aprovou a programação do XVI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abrealic) – 2019

Imagem 14



Colóquio *O conflito modernizador*, com o Prof. Hermenegildo Bastos – 2004.

Imagem 15



Hermenegildo Bastos na Especialização em Linguagens nas Escolas do Campo, Escola Nacional Florestan Fernandes – ENFF – 2014

Imagem 16



Conferência *O feminismo é um humanismo*, aula inaugural do IL. Da esquerda para a direita: Edvaldo Bergamo, a escritora Lidia Jorge e Lúcia Helena Marques Ribeiro — 2024

Imagem 17



I Simpósio Internacional de Estudos Críticos sobre o Suicídio. Da esquerda para a direita: Rodolfo Londero, Paulo Navasconi, Fernanda Marquetti, Pedro Leite, Willian André, Andrew Bennett, Gabriel Pinezi, Juliana Falcão, Marcos Brunhari e Ana Clara Magalhães de Medeiros — 2024.

Imagem 18



Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC) – 2012

Imagem 19



Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC) – 2017

Imagem 20



Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (GELBC) – 2025