DIÁLOGOS ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

Poéticas do pensamento crítico

Juliana Santana | Raquel Castilho Souza | Roseli Bodnar

Organizadoras

EDUFT

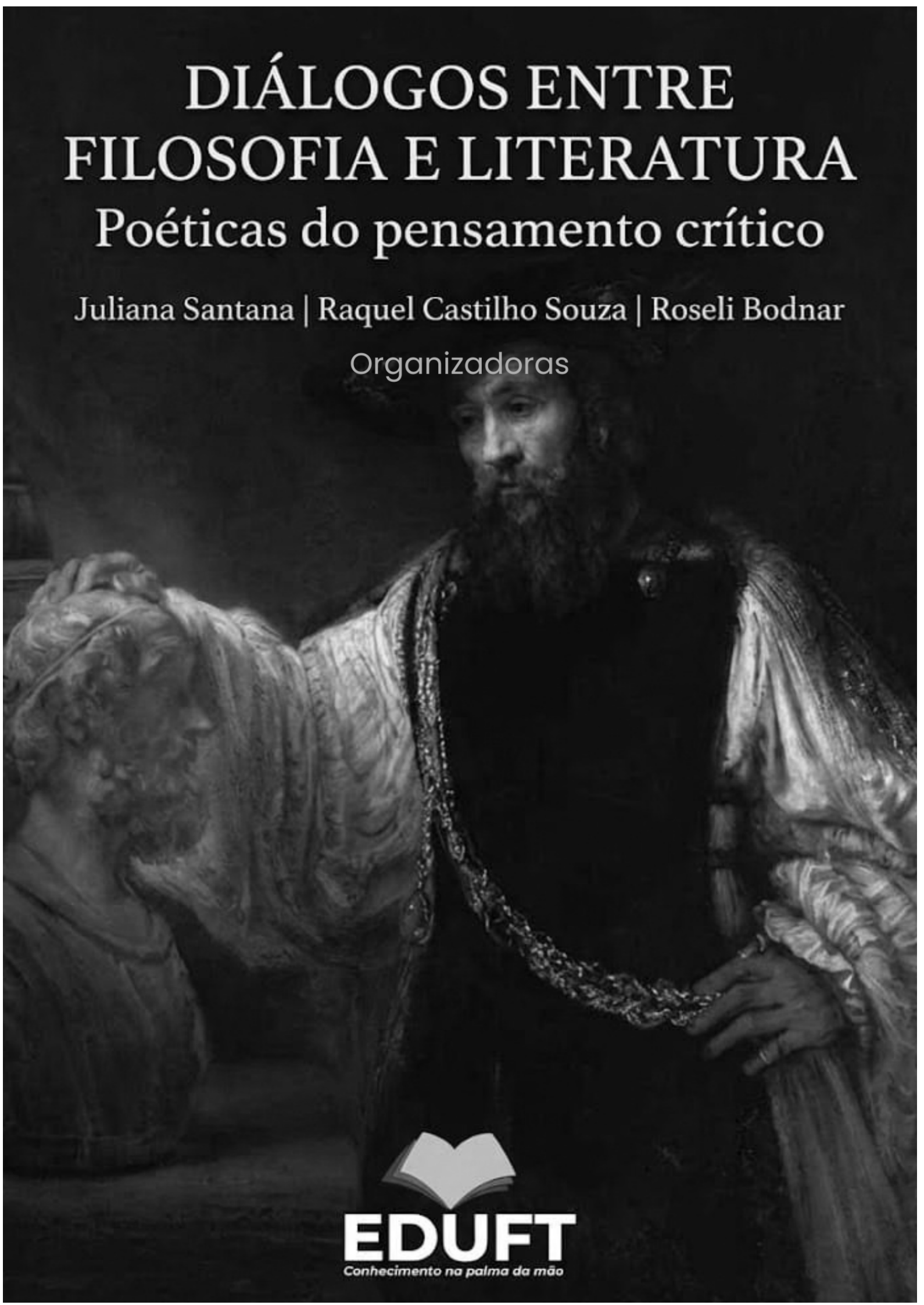
Conhecimento na palma da mão

DIÁLOGOS ENTRE FILOSOFIA E LITERATURA

Poéticas do pensamento crítico

Juliana Santana | Raquel Castilho Souza | Roseli Bodnar

Organizadoras



EDUFT

Conhecimento na palma da mão

Juliana Santana
Raquel Castilho Souza
Roseli Bodnar
Organizadoras

Diálogos entre Filosofia e Literatura

POÉTICAS DO PENSAMENTO CRÍTICO

VOLUME ÚNICO

Diálogos entre Filosofia e Literatura

POÉTICAS DO PENSAMENTO CRÍTICO

1ª Edição
Volume único
PALMAS
2026

Universidade Federal do Tocantins

Editora da Universidade Federal do Tocantins - EDUFT

Reitora
Maria Santana Ferreira dos Santos Milhomem

Vice-reitor
Marcelo Leineker Costa

Pró-Reitor de Administração e Finanças (PROAD)
Carlos Alberto Moreira de Araújo

Pró-Reitor de Avaliação e Planejamento (PROAP)
Eduardo Andrea Lemus Erasmo

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis (PROEST)
Kherlley Caxias Batista Barbosa

Pró-Reitor de Extensão, Cultura e Assuntos Comunitários (PROEX)
Bruno Barreto Amorim Campos

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas (PROGEDEP)
Michelle Matilde Semiguem Lima Trombini Duarte

Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)
Valdirene Gomes dos Santos de Jesus

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESQ)
Marcos Vinícius Giongo Alves

Pró-Reitora de Tecnologia e Comunicação (PROTIC)
Olívia Tozzi Bittencourt

Conselho Editorial
Presidente
Ruhena Kelber Abrão Ferreira

Membros do Conselho por Área

Ciências Biológicas e da Saúde
Ruhena Kelber Abrão Ferreira

Ciências Humanas, Letras e Artes
Fernando José Ludwig

Ciências Sociais Aplicadas
Ingrid Pereira de Assis

Interdisciplinar
Wilson Rogério dos Santos

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

http://www.abecbrasil.org.br

http://www.abeu.org.br

Ficha técnica

Comissão Científica

Juliana Santana

Marcia Regina Schwertner

Raquel Castilho Souza

Roseli Bodnar

Diagramação

Ana Luiza Lopes Costa

Revisão Linguística

Marcia Regina Schwertner

Ficha catalográfica

W388 Diálogos entre Filosofia e Literatura - poéticas do pensamento crítico [livro digital] Volume Único / Organização: Juliana Santana, Raquel Castilho Souza, Roseli Bodnar.

Palmas, TO
: EdUFT, 2026.
168 p.

ISBN nº978-65-5390-249-7

1. Educação 2. Filosofia 3. Literatura 4. Formação 5.Poema; I. Santana, Juliana. II. Souza, Raquel Castilho. III. Bodnar, Roseli. IV. Diálogos entre Filosofia e Literatura - poéticas do pensamento crítico.

CDD 980.1

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Apresentação

O livro *Diálogos entre Filosofia e Literatura: poéticas do pensamento crítico* é um projeto que teve início em 2025, durante os encontros da disciplina Literatura e Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPG Letras) da Universidade Federal do Tocantins (UFT). As reflexões e propostas teóricas desenvolvidas naquele período ganharam a forma dos sete capítulos que compõem este volume. São, portanto, o resultado de profícuos exercícios de pensamento, os quais articularam literatura e filosofia nas discussões sobre a relação (possível ou impossível) do texto literário com a(s) realidade(s).

A partir da leitura e da discussão de textos de teor filosófico que contemplavam a ementa do curso, as estudantes elaboraram seus trabalhos para a conclusão da disciplina. Esses resultados, repensados em conjunto, revisados e reelaborados, consubstanciam-se agora nas páginas seguintes.

Antes de convidarmos à leitura, vale ressaltar uma particularidade muito especial desta obra: o projeto foi idealizado, desenvolvido, prefaciado, revisado e organizado exclusivamente por mulheres pesquisadoras, em sua maioria do quadro de docentes e discentes da UFT. Embora a disciplina tenha sido ofertada a todo o corpo discente do PPG Letras, o percurso acadêmico culminou, de forma orgânica, em uma turma concluinte inteiramente feminina. É um dado que nos alegra por conferir merecido destaque à pesquisa e aos estudos literários e filosóficos desenvolvidos por mulheres no Tocantins.

Esperamos que esses *Diálogos entre Filosofia e Literatura* funcionem como um incentivo extra para que mais pesquisadoras, sobretudo na área da filosofia, historicamente marcada por uma maioria masculina, aventurem-se no pensamento crítico, na pesquisa e na escrita.

Excelente leitura!
As organizadoras

Prefácio

ENTRE PERGUNTAS, PALAVRAS E MUNDOS POSSÍVEIS

Há épocas em que pensar parece se tornar um ato de resistência. Não porque nos faltem informações, palavras ou respostas, mas talvez justamente porque estamos cercados por elas. Vivemos sob a urgência da opinião, da resposta imediata, da comunicação acelerada e da produção incessante de discursos. Nesse cenário, deter-se diante de uma pergunta, desconfiar daquilo que parece evidente, reconhecer a complexidade onde se oferecem simplificações e admitir que nem todas as questões encontram respostas constituem exercícios cada vez mais necessários.

É nesse território que a Filosofia permanece absolutamente contemporânea e mesmo urgente. Desde suas origens, filosofar significa algo mais profundo do que acumular conceitos ou conhecer sistemas de pensamento. Significa aprender a perguntar, interrogar aquilo que parece natural, examinar nossas certezas, buscar compreender o humano e o mundo para além das aparências. Filosofar talvez seja, antes de tudo, recusar a confortável possibilidade de passar pela realidade sem verdadeiramente questioná-la. Talvez essa tarefa seja ainda mais necessária em nosso tempo. Quanto mais rapidamente as respostas nos chegam, mais importante se torna perguntar de onde elas vêm, quais pressupostos carregam, quais interesses podem representar e, sobretudo, quais perguntas foram deixadas de fora. O pensamento filosófico introduz uma pausa necessária para que possamos retornar ao mundo de maneira mais consciente e crítica. Nessa pausa, conseguimos resgatar a capacidade de questionar e admirar novamente.

Contudo, há experiências humanas que pedem outras linguagens porque há dores, desejos, medos, injustiças, contradições e possibilidades de existência que precisam ganhar rosto, voz, tempo, corpo e narrativa. E é aqui que a Literatura se aproxima da Filosofia, uma não está subordinada à outra, a Literatura possui sua própria potência enquanto arte da palavra. Ao criar personagens, acontecimentos e mundos possíveis, ela nos permite experimentar aquilo que não vivemos, aproximar-nos de tempos que não são os nossos e observar o mundo através de olhos diferentes dos nossos. A Literatura nos permite entender questões filosóficas de maneira peculiar. Ela

pode dizer sobre a realidade sem estar limitada à reprodução do real! Pela imaginação, torna presente aquilo que não aconteceu, permite vivenciar emoções de outros e pode revelar dimensões profundamente verdadeiras da experiência humana. Por meio da Literatura, conhecemos não apenas acontecimentos, mas medos, afetos, silêncios, relações de poder, expectativas e modos de existir. Ela nos permite perguntar não somente o que aconteceu, mas também compreender como determinada situação foi vivida, entender o significado de lugares, enfim, nos colocar no lugar do outro.

É nesse espaço que Filosofia e Literatura se encontram sem perder suas singularidades.

Esse encontro, evidentemente, não começou agora. A relação entre arte, verdade e realidade já inquietava o pensamento grego. Platão desconfiou da potência da *mímesis* e dos efeitos que a poesia poderia exercer sobre os indivíduos e sobre a pólis. Aristóteles, por outro lado, reconheceu na criação poética uma forma singular de tratar das ações humanas e das possibilidades da existência. Séculos se passaram, mas a questão permanece surpreendentemente viva: o que pode a Literatura diante da realidade? Pensadores como Jean-Paul Sartre e Paul Ricœur nos ajudam a compreender como as narrativas configuram experiências e como a leitura pode transformar a nossa relação com mundo. Sartre nos confronta com a responsabilidade implicada na escrita, com a liberdade de quem escreve e de quem lê e com a possibilidade de uma literatura comprometida com seu tempo. Para Ricœur, a literatura não apenas representa a realidade, mas reconfigura a experiência humana por meio da narrativa. Ao ler, o leitor coloca o mundo do texto em diálogo com seu próprio mundo, reinterpretando experiências, valores e possibilidades. Assim, a literatura torna-se uma forma de compreender a si mesmo, o outro e a própria realidade.

Portanto, entre Filosofia e Literatura há perspectivas diferentes, por vezes tensionadas entre si, e talvez seja justamente essa tensão que torne o encontro tão fecundo. Nenhuma das duas precisa fornecer respostas definitivas à outra. Ambas podem permanecer diante das grandes questões humanas, examinando-as por caminhos distintos. A Filosofia, ao interrogar aquilo que muitas vezes tomamos como evidente, convida-nos a suspender certezas, questionar os fundamentos de nossas escolhas e refletir sobre os sentidos que atribuímos à existência, ao outro e ao mundo que compartilhamos. Ela mantém abertas perguntas que atravessam diferentes tempos e experiências humanas. A Literatura, nesse sentido, não apenas representa o mundo, ela pode desorganizá-lo diante de nossos olhos para que

sejamos capazes de enxergá-lo novamente. Pode dar voz ao que permaneceu silenciado, tornar visível aquilo que aprendemos a não ver, preservar aquilo que determinadas versões da história prefeririam esquecer. Pode também nos confrontar com nossa própria vulnerabilidade, lembrando-nos de que somos constituídos por afetos, perdas, desejos, medos, contradições, além da razão.

É precisamente por isso que *Diálogos entre Filosofia e Literatura: poéticas do pensamento crítico* parece tão pertinente. O próprio título já aponta para algo fundamental, o diálogo. Dialogar não significa apagar diferenças. Ao contrário, o diálogo somente é possível porque existem perspectivas distintas. Filosofia e Literatura não precisam dizer a mesma coisa, da mesma maneira, para que possam se encontrar. Talvez a riqueza esteja justamente no intervalo entre elas, no espaço em que o conceito encontra a narrativa, em que a razão encontra a sensibilidade, em que a realidade encontra a imaginação e em que uma pergunta filosófica pode adquirir corpo na experiência literária. Além disso, essa obra tem um significado bastante importante que é o fato de ser escrita somente por mulheres e ser fruto de uma disciplina, ou seja, ser o desdobramento de uma sala de aula.

Durante séculos, mulheres estiveram abundantemente presentes na Literatura como personagens, musas, amantes, esposas, mães, santas, pecadoras, heroínas ou figuras trágicas. Foram descritas, idealizadas, julgadas e representadas. Mas o acesso ao lugar de quem escreve, interpreta e produz conhecimento foi historicamente muito mais difícil. A própria tradição literária permite observar como determinadas representações de feminilidade foram construídas e moldadas. Expectativas de pureza, submissão, casamento, maternidade e dependência atravessaram diferentes contextos históricos e deixaram marcas que podem ser interrogadas também a partir do presente. Por isso é tão importante ter uma obra na qual as mulheres são aquelas que refletem e perguntam. São mulheres que leem. Mulheres que interpretam. Mulheres que discordam. Mulheres que recorrem à tradição filosófica e literária para interrogá-la e, ao fazê-lo, produzem pensamento e procuram compreender a realidade e a experiência humana.

Alguns capítulos desta obra interrogam diretamente essa tradição. Ao analisar *Razão e Sensibilidade*, de Jane Austen, no capítulo intitulado "Diálogos entre mímesis e representações sociais: a sociedade inglesa do século XVIII em *Razão e sensibilidade* sob a perspectivas da tripla *mímesis*", por exemplo, percebe-se com Suzana Fernandes Santos Silva que a narrativa expõe as restrições sociais, econômicas e afetivas impostas às mulheres e

como a leitura contemporânea permite reconhecer permanências dessas estruturas em nosso próprio tempo. A literatura deixa, então, de ser apenas reflexo do passado e converte-se em instrumento crítico para interpretar também o presente. De maneira semelhante, no capítulo "Resplendor de pureza e abismo de perdição: as mulheres de *Lucíola*, de José de Alencar, e *Coração, cabeça e estômago*, de Camilo Castelo Branco", a leitura das personagens femininas feita por Júlia Karoline Pereira Pinho problematiza os modelos de pureza, submissão, castidade e comportamento impostos às mulheres e interroga a persistência de determinados padrões na contemporaneidade.

É significativo, portanto, que uma obra que interroga representações, silenciamentos, subjetividades e formas de compreender a experiência humana seja constituída inteiramente por mulheres. Aqui existe a dimensão profundamente filosófica deste livro: o deslocamento do lugar de quem é observado para o lugar de quem observa, daquele sobre quem se produzem discursos para aquele que produz discursos, de objeto de representação para sujeito da palavra.

Outra questão fundamental que atravessa muitos dos textos aqui reunidos é o significado e poder da Literatura diante da realidade. A Literatura pode representar a realidade? Pode transformá-la? Pode dizer algo verdadeiro ainda quando aquilo que narra nunca aconteceu? Pode nos ensinar algo sobre nós mesmos justamente porque inventa? Essas questões atravessam o tempo e chegam à contemporaneidade com surpreendente genuinidade. Em um dos capítulos deste livro, "As ruínas circulares da *mímesis*: análise de como o conto "As ruínas circulares" de Borges incorporam o conceito de *mímesis* de Aristóteles", Brisalina Alves do Evangelo, ao explorar o conto de Jorge Luis Borges em diálogo com a tradição filosófica da *mímesis*, encontra justamente nessa tensão uma das forças da criação literária. A imaginação pode permitir que compreendamos dimensões da experiência humana às quais o mero registro factual dificilmente nos daria acesso. A Literatura fala de homens, deuses ou magos, mas é sobre a condição humana que continua a nos interrogar; por isso, seus dilemas, angústias e possibilidades atravessam épocas e permanecem reconhecíveis para leitores separados por séculos.

Ao longo da leitura, percebemos que cada texto, por caminhos diversos, a seu modo, chega à mesma inquietação. Em "A literatura e a frágil condição humana: uma leitura de "Sarapalha", de Guimarães Rosa", é a vulnerabilidade humana que emerge como possibilidade de encontro entre Filosofia e

Literatura. Amor, sofrimento, doença, remorso, morte e fragilidade deixam de ser apenas acontecimentos das personagens para provocar no leitor perguntas sobre sua própria condição, segundo a leitura de Juliana Santana, Raquel Castilho Souza e Roseli Bodnar. A Literatura oferece, nesse caso, a possibilidade de imaginar experiências que talvez nunca vivamos exatamente daquela maneira e, ainda assim, reconhecer nelas algo profundamente nosso. Em "A leitura como ato: a incisão e a refiguração em *A Peste*", de Albert Camus, esse encontro torna-se ainda mais radical. Para Gabriela Mochizuki de Oliveira, o absurdo, a solidariedade, o mal, o heroísmo cotidiano e a moralidade colocam o leitor diante das personagens e, simultaneamente, diante de si mesmo. Ao observar escolhas realizadas em condições extremas, somos inevitavelmente levados a questionar: o que eu faria? Mais uma vez, ler deixa de ser apenas acompanhar uma narrativa e torna-se deslocamento e possibilidade de transformação.

Também há momentos em que a Literatura não apenas interroga o mundo, mas decide confrontá-lo. É o que faz Jaziva Ramos de Jesus em seu "A literatura engajada em Notícia dos sobreviventes: e matadouro Brasil, notícia sobre um genocídio tropical, de Pedro Tierra". O diálogo com Sartre e com a literatura engajada de Pedro Tierra recupera a dimensão ética e política da palavra. Nesse horizonte, escrever não constitui apenas contemplar aquilo que existe, porque nomear uma realidade é também participar dela. Autor e leitor deixam de ocupar posições passivas e passam a integrar um processo no qual liberdade, estética, ética e responsabilidade se entrecruzam. A palavra literária pode então converter-se em denúncia, memória e resistência, como ocorre diante da violência e das experiências históricas evocadas nos textos de Tierra. Mas talvez um dos movimentos mais significativos desta coletânea esteja em sua capacidade de deslocar o olhar para aqueles e aquelas que tantas vezes permaneceram à margem dos grandes discursos. Ao aproximar Auerbach e Kristeva da literatura popular e da figura da carpideira, um dos capítulos restitui importância às experiências consideradas menores, periféricas ou invisíveis. A dor coletiva, o luto, a ancestralidade e a memória tornam-se formas de conhecimento e resistência em "Lamentos e ecos: Auerbach, Kristeva e a realidade representada na Literatura Popular", de Deusirene Tavares Rodrigues Soares. A literatura popular aparece como objeto a ser analisado, como espaço no qual experiências historicamente silenciadas encontram linguagem e permanência.

Há, portanto, neste livro, algo que ultrapassa a simples aproximação entre duas áreas do conhecimento. Cada texto interroga o real e a

representação, o passado e o presente, a razão e a sensibilidade, a memória e o esquecimento, a liberdade e a opressão, a linguagem e aquilo que escapa à linguagem. E nesse movimento acontece o diálogo entre Filosofia e Literatura. E tudo se torna ainda mais encantador por ser formado apenas vozes femininas.

Além disso, o fato de a sala de aula ter alcançado uma de suas maiores potencialidades ao deixar de ser apenas o espaço onde alguém transmite aquilo que já sabe e se transformar em lugar no qual pessoas se encontram para produzir pensamento é algo extraordinário. Esse percurso de ler juntas, perguntar, discordar, interpretar, reformular uma ideia, permitiu perceber que determinadas perguntas e respostas já se encontram há anos na história da Filosofia. Contudo, essas mulheres encontraram eco na inquietude e inconformidade do pensamento filosófico ao escreverem suas análises sobre as obras literárias escolhidas. Nesse movimento, ensinar e pesquisar deixam de ser atividades completamente separadas. Uma pergunta feita em aula pode tornar-se investigação, uma leitura pode desestabilizar uma certeza, uma discussão pode continuar muito depois de terminado o encontro, um trabalho de disciplina pode transformar-se em texto e encontrar outros leitores. Portanto, este livro é também testemunho dessa possibilidade.

Talvez seja por isso que a palavra "diálogos" seja ainda mais apropriada do que inicialmente parece. Há diálogo entre Filosofia e Literatura, mas também entre passado e presente, conceito e experiência, realidade e imaginação, razão e sensibilidade, memória e esquecimento, autor e leitor. Há, sobretudo, o diálogo que começou entre mulheres reunidas em uma sala de aula e que agora se amplia para incluir alguém que até então não estava presente: o leitor. E como todo verdadeiro diálogo pressupõe um risco, quem entra verdadeiramente em diálogo precisa admitir a possibilidade de não sair dele exatamente como entrou. Essa talvez seja uma das experiências mais preciosas proporcionadas tanto pela Filosofia quanto pela Literatura. A Filosofia nos ensina a suspeitar de respostas fáceis. A Literatura nos faz experimentar a complexidade que essas respostas frequentemente tentam esconder. Uma formula perguntas enquanto a outra pode fazê-las adquirir rosto, voz, memória, sofrimento, desejo e contradição. Quando se encontram, não necessariamente nos oferecem certezas, importante: obrigam-nos a olhar novamente para a sociedade que construímos, para as histórias que contamos, para aqueles que foram silenciados, para aquilo estipulamos, para nossas próprias convicções e, por fim, para nós mesmos.

Em uma época em que tantas respostas parecem chegar antes que tenhamos tempo de formular adequadamente as perguntas, os textos reunidos neste livro fazem um convite em sentido contrário: demoremo-nos um pouco mais diante das perguntas, porque pensar exige tempo e ler exige abertura. Dialogar exige disposição para ouvir e compreender o mundo talvez comece precisamente no instante em que reconhecemos que ele poderia ser visto de outra maneira.

Que estas páginas possam, portanto, produzir novos diálogos. E, sobretudo, novas questões.

Rúbia Lúcia Oliveira

Sumário

Capítulo 1 **17**
DIÁLOGOS ENTRE MÍMESIS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: A SOCIEDADE INGLESA DO SÉCULO XVIII EM RAZÃO E SENSIBILIDADE SOB A PERSPECTIVAS DA TRIPLA MÍMESIS
Suzana Fernandes Santos Silva

Capítulo 2 **35**
RESPLENDOR DE PUREZA E ABISMO DE PERDIÇÃO: AS MULHERES DE LUCÍOLA, DE JOSÉ DE ALENCAR, E CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO, DE CAMILO CASTELO BRANCO
Júlia Karoline Pereira Pinho

Capítulo 3 **63**
AS RUÍNAS CIRCULARES DA MÍMESIS: ANÁLISE DE COMO O CONTO AS RUÍNAS CIRCULARES DE BORGES INCORPORAM O CONCEITO DE MÍMESIS DE ARISTÓTELES
Brisalina Alves do Evangelo

Capítulo 4 **80**
A LITERATURA E A FRÁGIL CONDIÇÃO HUMANA: UMA LEITURA DE "SARAPALHA", DE GUIMARÃES ROSA
Juliana Santana
Raquel Castilho Souza
Roseli Bodnar

Capítulo 5 **98**
A LEITURA COMO ATO: INCISÃO E REFIGURAÇÃO EM A PESTE
Gabriela Mochizuki de Oliveira

Capítulo 6 **127**
A LITERATURA ENGAJADA EM NOTÍCIA DOS SOBREVIVENTES E

MATADOURO BRASIL - NOTÍCIA SOBRE UM GENOCÍDIO TROPICAL, DE PEDRO TIERRA
Jaziva Ramos de Jesus

Capítulo 7 **141**
LAMENTOS E ECOS: AUERBACH, KRISTEVA E A REALIDADE REPRESENTADA NA LITERATURA POPULAR
Deusirene Tavares Rodrigues Soares

Sobre as organizadoras **164**

Sobre as autoras **165**

Capítulo 1

DIÁLOGOS ENTRE MÍMESIS E REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: A SOCIEDADE INGLESA DO SÉCULO XVIII EM RAZÃO E SENSIBILIDADE SOB A PERSPECTIVAS DA TRIPLA MÍMESIS

Suzana Fernandes Santos Silva

RESUMO

A literatura, ao longo dos tempos, pode ser compreendida como um registro de grande importância quando se trata do acompanhamento e do desenvolvimento da sociedade em diversos momentos da história humana. Frente ao exposto, o presente artigo tem como objetivo abordar os traços da sociedade inglesa do século XVIII, presentes na narrativa de Jane Austen em *Razão e Sensibilidade* (1811), em especial a atuação feminina, que moldaram a narrativa, bem como analisá-los sob a óptica da tríplice *mímesis* de Paul Ricoeur (2011), Nesse sentido, o arcabouço teórico, está fundamentado, também, nas concepções de Souza e Beltrame (2024); Tonete (2023); Caimi (2004) e Carvalho (2019). A pesquisa permitiu correlacionar a área de literatura com a de estudos filosóficos ao ressaltar como a teórica narrativa de Ricoeur auxilia a compreender o contexto histórico-social da Inglaterra do séc. XVIII a partir de uma obra literária.

Palavras-chave: Literatura. Razão e Sensibilidade. Sociedade. Tríplice Mímesis.

1 INTRODUÇÃO

Na elaboração de uma história, muitos são os elementos que servem de inspiração aos escritores. Há, por exemplo, narrativas resultantes de vivências próprias aos autores ou relatos de terceiros, leituras e interpretações obtidas frente aos textos lidos, fatos históricos ou sonhos narrados, inspirações de escritores baseadas em diferentes obras. No âmbito da narração de fatos reais centrados em contextos históricos e sociais, há autores que seguem fielmente os acontecimentos e seus desdobramentos, porém há também aqueles que modificam ou interpretam alguns eventos sob um ponto de vista diferente, a ponto de adaptá-los conforme o andamento da evolução histórica.

No que diz respeito à literatura mundial diversos foram os autores que apresentaram em suas obras fatos habituais e marcantes de suas épocas e a configuração social destas. Nesse contexto, destacam-se autores como William Shakespeare, Fiódor Dostoiévski, Machado de Assis, Karl Marx, Toni Morrison, dentre outros.

Usualmente, os escritores produziam seus textos como fonte de críticas, incorporando em suas narrativas diversas sátiras e questionamentos, de forma a transmitir e provocar em seus leitores reflexões sobre a organização social da época, fosse nas pessoas que viveram no mesmo período ou com os estudos realizados em temporalidades posteriores ao analisarem as mudanças e desenvolvimentos sociais desde a ocasião.

De modo geral, a literatura é de grande influência para a compreensão das sociedades antecessoras, bem como das consequências destas ao presente. Por meio da ficção, torna-se possível captar aspectos da experiência humana não contemplados em registros oficiais e formais, como as emoções vividas, os valores culturais, tensões sociais e dinâmicas cotidianas, oferecendo um olhar mais sensível e crítico em relação ao período em que a obra foi produzida.

Nesse sentido, conforme destacam Souza e Beltrame (2024, p. 14), isto ocorre pois "[...] através da literatura, os leitores têm a oportunidade de se conectar com diferentes culturas, períodos históricos e

realidades sociais, expandindo, assim, suas perspectivas e ampliando seu repertório emocional".

O funcionamento da literatura como memória cultural permite que, por meio dela, seja revelado não apenas o que aconteceu, mas como as pessoas se sentiram, interpretaram e resistiram às condições impostas nos contextos históricos em que viveram e presenciaram. A obra literária atua como mediadora entre o individual e o coletivo, conectando o presente ao passado e propiciando uma leitura crítica que problematiza e provoca reflexões quanto às estruturas sociais, os sistemas de poder e as relações humanas.

Jane Austen, em suas produções, narra e apresenta um retrato da sociedade inglesa do século XVIII e início do século XIX sob a perspectiva feminina. Sua escrita se mantém relevante mesmo após séculos da publicação de suas obras pois atua como fonte teórica para estudos sociais, de gênero e da escrita literária[1], incorporando em suas narrativas as críticas às regras sociais da sua época no âmbito da atuação feminina.

A autora inglesa exemplifica esse papel da literatura como documento cultural. Seus romances configuram-se como representações ficcionais que capturam elementos marcantes da sociedade inglesa do século XVIII e início do XIX, especialmente em relação às questões de gênero, classe social, economia doméstica e relações familiares. Ao construir personagens e tramas inseridas em contextos sociais bem delimitados, a autora registra os modos de vida, as normas e os conflitos de seu tempo, retratando-os criticamente enquanto os entremeiam entre os parágrafos de sua história e as falas de seus personagens.

Com base nesta perspectiva, o presente artigo analisa e discute a realidade histórica da sociedade inglesa do século XVIII representada na obra *Razão e Sensibilidade*, de Jane Austen, na perspectiva de um

[1] Exemplos de pesquisas nas áreas de estudos sociais, gênero e escrita literária que tiveram como base as obras de Jane Austen: *Social Jane: The Small, Secret Sociology of Jane Austen* (Wilkes, 2013); *Mulher, literatura e melodrama: Relações patriarcais de gênero na obra Orgulho e Preconceito de Jane Austen* (Silva, 2018); *A razão em Jane Austen: classe, gênero e casamento em Pride and Prejudice* (Dias, 2015).

elemento prefigurativo da narrativa, de acordo com os estudos abordados por Paul Ricoeur sobre a tríplice *mímesis*.

A escolha da obra *Razão e Sensibilidade* como objeto de estudo justifica-se em razão de sua relevância histórica e literária, que permite abordar enfoque quanto às representações da realidade da sociedade inglesa do século XVIII e, em especial, quanto à atuação feminina.

De forma estrutural, este artigo, além desta introdução, das considerações finais e das referências, está organizado em três tópicos. No primeiro, a abordagem gira em torno de uma breve contextualização da obra *Razão e Sensibilidade* de Jane Austen, bem como de reflexões sobre a realidade social representada na obra, haja vista que esta serviu de elemento prefigurativo para o processo de escrita e desenvolvimento da narrativa. No segundo, o enfoque corresponde a uma apresentação da base teórica dos estudos da obra, a teoria da tríplice *mímesis* de Paul Ricoeur. E por fim, no terceiro, a discussão se desdobra na análise da obra sob a ótica da tríplice *mímesis*, no qual investiga a representação da estrutura social inglesa e o papel da mulher sob os aspectos da prefiguração, configuração e refiguração.

2 *RAZÃO E SENSIBILIDADE* DE JANE AUSTEN: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

Publicado em 1811, sob o pseudônimo de *By a Lady* (tradução livre: "Por uma dama"), *Razão e Sensibilidade* é o primeiro romance de Jane Austen. Escrito durante o período da Regência na Inglaterra, com base na sociedade do século XVIII e século XIX, o livro retrata um período de transição política, marcado por fortes restrições sociais, especialmente quanto ao papel de atuação das mulheres, cuja sobrevivência e posição social dependiam quase exclusivamente do casamento.

A história narra a vida das irmãs Elinor e Marianne Dashwood, que representam, respectivamente, a razão e a sensibilidade/emoção. Após a morte de seu pai, elas e a mãe são forçadas a deixar sua casa, após seu meio-irmão, o Sr. John Dashwood, herdar a propriedade. Isto

ocorre em razão da lei de herança vigente na época, que determinava que as propriedades eram passadas para o descendente masculino.

A trama da obra oscila entre os relacionamentos amorosos das irmãs Dashwood. Um deles ocorre entre Elinor, a irmã mais velha, descrita como mais reservada e racional, e Edward Ferrars, irmão de sua cunhada, Fanny, a Sra. John Dashwood. O romance é marcado por obstáculos familiares derivados da convivência conflituosa com Fanny e os ideais da mãe do rapaz, a Sra. Ferrars, que busca um casamento (financeiramente) bom para seu filho. Ao passo que a mãe de Elinor, valorizava os sentimentos, não o dinheiro.

> Algumas mães poderiam estimular a intimidade por uma questão de interesse, pois Edward Ferrars era o filho mais velho de um homem que morrera muito rico; algumas mães poderiam reprimi-la por uma questão de prudência, pois, exceto por uma quantia insignificante, toda a fortuna dele dependia do testamento da mãe. Mas a sra. Dashwood estava igualmente alheia à influência de ambas as considerações. Bastava-lhe que ele parecesse cortês, que amasse sua filha, e que Elinor retribuísse tal predileção. Era contrário à sua doutrina que uma diferença de renda afastasse um casal atraído pela semelhança de disposição; e que o mérito de Elinor não fosse reconhecido por qualquer um que a conhecesse parecia algo impossível para sua mãe (Austen, 2012, p. 67).

Em razão do convívio conflituoso com os novos proprietários da casa dos Dashwood, em Norland, as protagonistas mudam-se para uma casa no campo, Batton Cottage, em Devonshire, descrita como uma propriedade modesta que pertencia ao primo de sua mãe, Sr. Middleton. Ante a todas as circunstâncias e impedimentos, o romance entre o casal não floresce, e fica definitivamente abalado após Elinor descobrir que Edward já estava noivo de outra mulher, no momento que se conheceram. A partir daí, a narrativa acompanha os desafios emocionais e sociais que as irmãs enfrentam enquanto buscam estabilidade, amor e dignidade em uma sociedade patriarcal.

O segundo casal é formado por Marianne, a irmã mais nova, impulsiva e intensa, com Willoughby, um galante rapaz considerado como bom pretendente por sua personalidade e suas perspectivas financeiras. O que começou como uma admiração, após o homem tê-lá ajudado após a moça ter se machucado, cresce e desenvolve-se em sentimentos românticos. O casal se aproxima e indica um possível

envolvimento mais sério, porém o relacionamento chega a um fim quando Willoughby repentinamente distancia-se de Marianne e começa a tratá-la com indiferença. O motivo, posteriormente descoberto, vem à tona com a notícia de que o rapaz havia arrumado uma noiva com melhores condições financeiras.

> Bem, para mim isso é o maior dos absurdos, que um homem trate tão mal assim uma menina tão bonita! Mas quando há muito dinheiro de um lado e quase nada do outro, Deus me perdoe! Porque eles não se importam mais com nada! — "
> "Essa moça — a senhorita Grey, como a senhora a chamou — ela é muito rica?"
> "Cinquenta mil libras por ano, minha cara. Você a conhece? Dizem que é muito elegante, fina, mas não é linda" (Austen, 2012, p. 225).

Desoladas com suas situações amorosas, as irmãs sofrem com os conflitos de seus sentimentos, em especial Marianne, que além de todas as "feridas" emocionais, é afetada com uma forte gripe. Entretanto, neste momento de fragilidade física e emocional, Austen descreve uma nova possibilidade de romance para a moça. Após o Coronel Brandon tornar-se uma presença frequente em sua recuperação, Marianne passa a perceber o homem, que outrora desconsiderava como pretendente por sua personalidade e idade, sob outra perspectiva, percebendo alguém querido, cujo respeito e gratidão se transformam em amor.

A situação de Elinor também sofre uma reviravolta quando descobre que o Sr. Ferrars recentemente havia se casado, mas não Edward, e sim seu irmão mais velho, Robert, o novo herdeiro da fortuna da família Ferrars, após Edward ter sido deserdado pela mãe. Sem os impedimentos, o casal fica finalmente junto, vencendo todos os conflitos e tendo a liberdade para florescer e se desenvolver.

Ao final da trama, a narrativa aborda o amadurecimento das irmãs após todas as novas situações vividas, demonstrando o alcance do um equilíbrio entre a razão e a sensibilidade: Elinor conquista a felicidade mesmo com toda sua compostura, alcançando o amor que almejava, notando que seus preceitos e concepções anteriores eram, por vezes, injusto quanto a outras pessoas e Marianne amadurece com a dor da desilusão amorosa, passando a repensar suas as altas expectativas quanto ao marido perfeito e quais deveriam ser seus

atributos (dinheiro, boa aparência, inteligência), encontrando um novo tipo de amor, menos idealizado, mas compreensível e confiável.

> Entre Barton e Delaford, haveria a constante comunicação ditada naturalmente pelo forte afeto familiar; — e entre os méritos e a felicidade de Elinor e Marianne, que não se classifique entre os menos consideráveis que, embora irmãs, e vivendo quase ao alcance dos olhos uma da outra, elas conseguiriam viver sem desavenças entre elas, e sem provocar nenhum tipo de frieza entre seus maridos (Austen, 2012, p. 387).

Em sua escrita, à primeira vista, de situações triviais, entranhadas em casos amorosos, dramas e críticas sociais cuidadosamente construídas em diálogos e detalhes da história, Jane Austen evidencia um sistema que discrimina mulheres sem dote e explora como as emoções e os deveres se entrelaçam na vida feminina. A obra critica o modelo de casamento por interesse, mas aborda a possibilidade amor verdadeiro, demonstrando que este pode ser baseado na prudência, convivência e admiração, o que a torna fonte de análises e reflexões.

2.1 REFLEXÕES SOBRE A ESTRUTURA SOCIAL INGLESA EM *RAZÃO E SENSIBILIDADE*

A sociedade inglesa do final do século XVIII e início do século XIX foi marcada por intensas transformações sociais, econômicas e culturais. A estrutura social era rigidamente hierarquizada, pautada em uma divisão clara de classes e em rígidos papéis de gênero. A aristocracia e a emergente burguesia detinham o poder econômico e político, e as mulheres, sobretudo da classe média e aristocracia, encontravam-se restritas a um espaço social delimitado por normas patriarcais.

> Havia também nesse período as tensões sociais entre a aristocracia e a classe trabalhadora. A sociedade britânica do século XVIII era altamente estratificada: a classe trabalhadora frequentemente enfrentava pobreza, más condições de trabalho e falta de representação política; a aristocracia, por sua vez, possuía grande parte da terra e do poder político. Entre eles havia também os nobres, ou "gentry", que possuíam terras e uma posição social mais elevada que a da classe trabalhadora na sociedade, mas que não possuíam as regalias da aristocracia inglesa (Tonete, 2023, p. 10).

Nesse contexto, o casamento era considerado a principal alternativa para a manutenção ou ascensão social das mulheres. Por outro lado, a educação e a autonomia feminina eram limitadas e fortemente controladas, destinadas a um grupo seleto de mulheres burguesas, que tinham acesso à educação e letramento por meio de suas famílias, como foi o caso da própria escritora Jane Austen[2]. A literatura desse período reflete essas dinâmicas sociais e funcionava como um meio de representação crítica ou confirmatória dessas realidades.

> na Inglaterra do século XVIII, as mulheres tinham poucos direitos legais e eram consideradas inferiores aos homens em termos de status social e poder político. Além do direito de voto ser exclusivo para homens, as mulheres não podiam ocupar cargos públicos, ter acesso à educação superior, ou herdar propriedades privadas. De acordo com a "*common law of coverture*", que não era uma única lei específica e sim uma série de normas e práticas baseadas em precedentes judiciais que se acumularam ao longo do tempo, as mulheres eram "posse" de seus maridos (Tonete, 2023, p. 13).

Razão e Sensibilidade retrata com verossimilhança características marcantes da sociedade inglesa da época, tal como a rígida estrutura de classes e as normas patriarcais que delimitavam o papel de atuação da mulher socialmente e na dinâmica familiar. Em seu romance, Jane Austen explora o impacto do sistema de herança, especialmente quanto aos direitos da primogenitura, no qual o herdeiro por direito era o filho homem, impedindo que as protagonistas se tornassem herdeiras da casa em que moravam, ocasionando uma dependência econômica feminina que só seria sanada no ato do casamento.

> O sr. Dashwood a queria [a propriedade] mais pela esposa e pelas filhas do que por si mesmo ou pelo filho — mas para o filho dele e para o filho do filho, uma criança de quatro anos de idade, a propriedade foi assegurada, de tal modo que não lhe restaram poderes de prover aquelas que lhe eram mais caras e que mais necessitavam ser providas, fosse por uma divisão do espólio, fosse através da venda de seus valiosos arvoredos (Austen, 2010, p. 58).

[2] A atuação e sucesso de Jane Austen com escritora ocorreu, em partes, graças ao ato de seu pai incentivar seu hábito de leitura e a procura em divulgar suas primeiras obras, algo incomum na época, posto que as mulheres, em especial as de certa posição burguesa, eram restritas somente às atividades domésticas.

Nesse sentido, a obra destaca o matrimônio como meio de garantir segurança financeira e posição social em um contexto em que a mulher raramente possuía autonomia econômica ou direitos legais próprios, subjugada a seu marido, ainda que este não desse a ela tanto valor ou atenção, como descrito em certo trecho da obra: "'O senhor Palmer não me dá ouvidos", ela disse, aos risos, "às vezes não escuta nada do que eu falo. É tão engraçado!'" (Austen, 2010, p. 150).

As opções que restavam às Dashwood após o falecimento de seu pai não eram boas. Seu meio-irmão, sua esposa, Fanny, com quem não tinham uma convivência agradável e o filho do casal haviam mudado para a propriedade na qual as irmãs viveram durante todas suas vidas. Nos momentos finais de sua vida, o Sr. Dashwood pedira à seu filho que auxiliasse financeiramente suas meio-irmãs e a madrasta, entretanto o pedido seguiu como esperado. Os novos donos da casa julgaram que as mulheres não necessitavam de muito, e lhes deram uma quantia muito baixa em relação ao padrão de vida que tinham e os custos da época, o que consequentemente aumentava o interesse, e necessidade, em procurar casamentos bons. "[...] se elas se casarem, certamente se casarão bem, e se não casarem, podem muito bem viver com conforto dos juros das dez mil libras" (Austen, 2010, p. 64).

Considerando o fato de que as personagens do livro de Jane Austen eram mulheres brancas e parte de uma pequena nobreza ou da classe alta rural na Inglaterra, a família Dashwood, embora não fosse rica, possuía terras e uma posição social que lhes garantia uma certa influência e respeito na comunidade. As mulheres estavam acostumadas a um certo estilo de vida, com uma casa espaçosa e contavam com um número considerável de empregados, e como não tinham mais esse estilo de vida, uma alternativa seria procurar por pretendentes com propriedades e renda considerável, para terem uma vida financeiramente confortável novamente.

O casamento, na sociedade em que os personagens de Jane Austen vivem era considerado como uma parte importante para a alta sociedade. Por meio dele determinava-se quem herdaria a fortuna e propriedades das famílias. Logo, para as mulheres, casar-se com os

filhos herdeiros ou que estavam destinados a receber parte da herança era algo muito importante, posto que seus futuros dependeriam das perspectivas de seus maridos.

Conforme comentado anteriormente, após as mudanças dos novos donos da propriedade em que moravam, Elinor começou a se afeiçoar à Edward Ferrars, que estava hospedado na nova propriedade de sua irmã, Fanny, a agora Sra. John Dashwood. A moça via nele as qualidades de um homem com quem poderia se casar, apesar da família dele, cuja mãe e irmã em virtude de suas personalidades conflituosas, não eram do agrado de Elinor.

> reparou apenas que ele era calado e discreto, e gostou disso. Ele não perturbava seus pensamentos com conversas fora de hora. O que chamou primeiramente sua atenção e fez com que o observasse e aprovasse ainda mais foi um comentário que Elinor fez por acaso, um dia, sobre a diferença entre ele e a irmã. Esse contraste o recomendou de maneira irresistível aos olhos da mãe (Austen, 2010, p. 68).

Ante ao trecho destacado surge a reflexão de que, em razão dos casamentos da época terem como motivação a situação financeira das famílias e não somente as emoções envolvidas entre os pretendentes, era comum ocorrerem casamentos arranjados ou que necessitasse o aval dos progenitores para que o matrimônio ocorresse, especialmente por serem os pais que controlavam o que (e se) os filhos herdaram.

A exemplo da situação, podemos citar as reações da mãe de Elinor e a de Edward frente a esse possível envolvimento amoroso. A mãe de Elinor, ao notar o interesse da filha no homem, se mostrou contente, apoiando os sentimentos da filha e encorajando o romance, desejando pelo casamento de ambos. "Assim que percebeu o primeiro sintoma de amor na atitude dele para com Elinor, considerou a possibilidade de uma relação séria como certa e passou a desejar que a data do casamento chegasse o quanto antes" (Austen, 2010, p. 68).

Em contrapartida, a mãe de Edward tinha outras perspectivas quanto aos possíveis relacionamentos do filho. Conforme fica indicado na fala de Fanny em uma conversa com a Sra. Dashwood, a Sra. Ferrars era quem determinava quanto seus filhos herdariam da fortuna da família da fortuna e tentava ditar as escolhas que eles tomariam.

> Ela [Fanny] aproveitou a primeira oportunidade para confrontar a madrasta do marido, falando com ela em termos bem claros sobre as grandes expectativas para o irmão, da convicção da sra. Ferrars de que os filhos deviam se casar bem, do risco que corria qualquer moça que tentasse atraí-lo (Austen, 2011, p. 74).

As irmãs Dashwood também tinham pontos de vista um pouco diferentes. Enquanto Elinor assumia uma postura mais discreta e reservada quanto às expectativas do casamento e seus sentimentos, Marianne idealizava o ato, sonhando e expressando como seria seu marido ideal, que este, além de uma boa condição financeira, fosse agradável, intelectual e tivesse interesses semelhantes aos seus. "Eu não poderia ser feliz com um homem cujo gosto não coincidisse com o meu. Ele precisaria ter cada um dos meus sentimentos; ler os mesmos livros, a mesma música deve encantar nós dois" (Austen, 2010, p. 69).

Por ter essa intensa idealização de um pretendente perfeito, quando Marianne é salva por Willoughby, logo surgem os sentimentos de admiração por sua personalidade galante. Outro fato que o configurou como o pretendente perfeito para a moça, foi o comentário de um conhecido, relatando de que o rapaz herdaria uma propriedade, ou seja, indica que era um bom pretendente financeiramente.

Entretanto, mais à frente na narrativa, após todo o envolvimento e esperanças dadas à Marianne que logo ocorreria um casamento, algo que era comentado por outras pessoas que viam suas interações, Willoughby a deixa por uma outra moça.

> "Essa moça — a senhorita Grey, como a senhora a chamou — ela é muito rica?", "Cinquenta mil libras por ano, minha cara. Você a conhece? Dizem que é muito elegante, fina, mas não é linda. Lembro bem da tia dela, Biddy Henshawe; que se casou com um homem muito rico. Mas a família já era rica. Cinquenta mil libras por ano! E sabe-se que virão em boa hora; pois dizem que ele está arruinado (Austen, 2010, p. 225).

A descrição feita por Austen sobre a escolha de Willoughby em se casar com a senhorita Grey e não com Marianne é compreendida como um reflexo de quais eram as preferências, ou critérios avaliados para os casamentos da época: quem tinha melhores condições financeiras, demonstrando que os matrimônios estavam configurados mais como uma questão econômica do que de afinidade.

A preferência do galanteador por uma moça rica ao invés de outra que, apesar de parecer lhe agradar, não possuía bens ou heranças futuras, influenciou em sua decisão, um reflexo direto da sociedade da época e o que ditavam como prioridade, culminando em casamentos organizados com base nas condições socioeconômicas das pessoas.

E, apesar de nem todas as mulheres da época não se casarem, como ocorreu com a própria autora, o foco em abordar este tópico na obra, ainda que sob uma perspectiva crítica de Austen, demonstra a influência de elementos sociais para a escrita do livro, ponto que pode ser analisado sob a óptica da tríplice *mímesis* de Paul Ricoeur.

3. A TRÍPLICE *MÍMESIS* DE PAUL RICOEUR

A Em sua obra *Tempo e Narrativa* (2011), Paul Ricoeur desenvolve a teoria da tríplice mímesis, distanciando-se da concepção de simples imitação da realidade e propõe a narrativa como mediadora entre o tempo vivido e o tempo narrado.

> existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras: que o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal (Ricoeur, 2011, p. 85)

A *mímesis*, de acordo com o autor, se desdobra em um processo triplo que divide-se em: *mímesis* I (prefiguração), *mímesis* II (configuração) e *mímesis* III (refiguração) e nestes três momentos, a experiência humana é articulada e reinterpretada na narrativa. "[...] a mimese se coloca entre tempo e narrativa através da função mediadora da refiguração" (Caimi, 2004, p. 59).

Em relação à *mímesis* I, ou prefiguração, são identificados os elementos antecessores à escrita. Esse nível diz respeito às estruturas simbólicas, normas culturais, práticas sociais e sistemas de valores que organizam a vida humana e fundamentam a compreensão de histórias

narradas. A prefiguração corresponde ao contexto cultural e histórico que dá sentido à narrativa, ao mundo com base na atuação e relação entre diferentes sujeitos, o que significa segundo Ricoeur (2011, p. 91) que: "se, com efeito, a ação pode ser narrada, é porque ela já está articulada em signos, regras, normas: é, desde sempre, simbolicamente mediatizada".

No momento de desenvolvimento da mimesis II, a configuração, ocorre a construção do enredo da obra, a partir do conjunto de atos prefigurativos que tecem a intriga a ser narrada, a seleção de eventos que posteriormente são organizados de forma a criar possibilidades de desfecho e sentido aos acontecimentos futuros. Além de funcionar como uma mediadora entre a prefiguração e a refiguração do cenário vivenciado. "o leitor é o operador por excelência que assume, por seu fazer - a ação de ler - a unidade do percurso de mimese I a mimese III através de mimese II" (Ricoeur, 2011, p. 87).

E por fim, na *mímesis* III, desdobra-se a refiguração. Derivada de todo o processo da *mímesis* I e II, de prefiguração e configuração da história, cujo desfecho se dá por meio do sujeito leitor e a forma como este é impactado pela narrativa experienciada e também suas posteriores interpretações, a *mímesis* III toma forma no processo de finalização do sujeito em suas concepções ante ao que lhe foi exposto.

Resumidamente, a teoria de Ricoeur pode ser compreendida na seguinte organização: em um primeiro momento, considera-se uma compreensão prévia do mundo da ação e do tempo, os elementos prefigurativos para o desenvolvimento de uma situação; em seguida, o conjunto de eventos ocorridos, que juntos configuram a história e, por fim, a refiguração da narrativa ao ser contada e transmitida a sujeitos no papel de leitores ou ouvintes, alterando a forma como veem o mundo e suas ações neste.

Ao aplicar essa abordagem na narrativa de *Razão e Sensibilidade,* compreende-se que Jane Austen, ao narrar a vida das irmãs Dashwood, parte de um universo prefigurado, já existente, com estruturas sociais rígidas, leis sobre herança, regras de casamento e papéis de gênero, que tornam as ações narradas compreensíveis e de um teor fundamental ao conflito da obra. O livro de Jane Austen se

liga, assim, a uma realidade histórica já determinada, a da sociedade inglesa do século XVIII, que se torna alvo de exploração, interpretação e ressignificação sob o âmbito da prefiguração de Ricoeur e que resulta na obra configurada pela escritora.

4 *RAZÃO E SENSIBILIDADE* SOB A ÓTICA DA TRÍPLICE *MÍMESIS*

Na teoria da narrativa de Paul Ricoeur, a *mímesis* I, ou prefiguração, corresponde ao mundo da ação humana antes de ser narrado. Trata-se de um mundo regido por regras sociais, valores culturais, códigos morais e práticas cotidianas, em suma, um campo que dá inteligibilidade às ações e aos dramas humanos. No caso de *Razão e Sensibilidade*, esse mundo prefigurado é a sociedade inglesa do final do século XVIII, com sua rígida divisão de classes, suas normas de conduta moral e, sobretudo, com suas regras patriarcais que determinam as vidas das mulheres da época.

As ações das personagens de Jane Austen derivam a partir desse contexto preexistente da sociedade inglesa do século XVIII. Um exemplo desta influência na narrativa pode ser vista em relação às legislações de direito à herança que impediam as mulheres de herdarem propriedade. Na obra, os motivos de John Dashwood ter herdado ao invés de Elinor ou Marianne não é explicada de forma extensa, citando documentos legislativos da época utilizando citações indiretas dos mesmos. A razão para tal fator se dá pelo fato de que a lei parte do universo cultural compartilhado entre a narradora, as personagens e leitores da época, configurando-se como um conhecimento prévio e não questionado.

O mesmo ocorre com as pressões sobre o casamento, que aparece não como escolha totalmente afetiva e por vontade própria, mas como instituição essencial para garantir segurança financeira e respeitabilidade social feminina. O ato matrimonial era esperado que ocorresse a todos os jovens, como exemplificado em uma das primeiras descrições da personagem da Sra. Jennings na narrativa.

> A sra. Jennings era viúva e recebia uma polpuda pensão. Tivera apenas duas filhas, e ela vivera o bastante para ver bem casadas, portanto não tinha mais nada a fazer da vida senão casar o resto do mundo. Na promoção de tal objetivo, ela era obstinadamente ativa, na medida em que suas habilidades permitiam; não perdia uma oportunidade de planejar casamentos entre todos os jovens que conhecesse (Austen, 2010, p. 87).

A prefiguração, neste contexto, é a base cultural que torna possível o enredo: sem sua presença, os elementos da narrativa não teriam sentido. A oposição entre razão, representada por Elinor, e a sensibilidade, configurada na personalidade de Marianne, só adquire significado porque está inserida em um mundo normativamente estruturado, no qual as mulheres devem modular seus sentimentos e atuações cotidianas, e até mesmo de toda suas vidas, em função das expectativas sociais.

> A chamada mímesis I põe em relevo os enunciadores nos contextos – situacional, institucional e social-macro –, destacando, pois, as condições de produção. Nesse estágio, a semiologia é convidada a dialogar com as análises de cunho sociológico e antropológico, a fim de contemplar o enunciador (no) diante do mundo e do coenunciador (Carvalho, 2019, p. 83).

O pano de fundo social é o que permite a Austen desenvolver os dilemas de suas personagens. A própria oposição entre razão (Elinor) e sensibilidade (Marianne) é um produto desse contexto, que valoriza o controle feminino como sinônimo de virtude, ao mesmo tempo em que reprime o sentimento livre e a espontaneidade.

Na segunda etapa, *mímesis* II, a narrativa transforma os elementos dispersos da realidade em uma trama com coerência, sentido e tensão interna. A autora organiza a história de maneira a revelar os efeitos da ordem social na vida das mulheres. Com base neste pressuposto, a ficção organiza os eventos de forma a evidenciar uma estrutura oculta da experiência. É nesse ponto que a crítica social de Austen se faz mais evidente: o sofrimento de Marianne ao ser abandonada por Willoughby, por exemplo, não é apenas um drama romântico, mas um exemplo direto dos sentimentos de uma moça que vivia em uma sociedade na qual desmanchar um provável compromisso matrimonial em busca de um outro mais (financeiramente) promissor era aceitável.

Enquanto Elinor sofre silenciosamente com o noivado secreto de Edward Ferrars, a narrativa dá voz ao seu conflito interno, mostrando como a racionalidade feminina exigida socialmente é, na verdade, uma forma de repressão emocional.

Essas representações ilustram como Jane Austen estruturava uma narrativa que dramatiza a tensão entre sentimento e obrigação, expondo as restrições impostas às mulheres, uma organização que, conforme Ricoeur, permite ao leitor compreender o ser humano por meio da ficção.

A terceira etapa, *mímesis* III, ocorre no momento da leitura, quando o leitor projeta o mundo do texto sobre o seu próprio mundo. A crítica social de Austen não se restringe ao tempo em que foi escrita. Ao reler *Razão e Sensibilidade* hoje, o leitor pode perceber como os dilemas das protagonistas, dependência financeira, julgamento moral, desigualdade de gênero, ainda continuam, representados em outros formatos mais contemporâneos.

O romance transforma-se, assim, em uma ferramenta crítica, capaz de elucidar sobre o momento contemporâneo. Essa atualização é o que Ricoeur chama de "fusão de horizontes": ao vivenciar a dor, os silêncios e os impasses das personagens, o leitor também reflete sobre as estruturas sociais que ainda limitam a autonomia feminina.

A literatura, diante do exposto, configura-se não apenas como um reflexo do passado, mas sim uma proposta de compreensão e mudança, através da qual podemos fazer uma leitura do mundo/sociedade.

5 Considerações finais

A partir da teoria da tríplice *mímesis* de Paul Ricoeur e os conceitos da prefiguração (*mímesis* I), configuração (*mímesis* II) e refiguração (*mímesis* III), percebemos que *Razão e Sensibilidade* vai além de um romance de época. Jane Austen, ao representar a sociedade inglesa do século XVIII, não apenas descreve um sistema patriarcal e suas injustiças, mas o reorganiza narrativamente de forma crítica e o oferece ao leitor como experiência de transformação.

Na prefiguração, temos a realidade histórica das mulheres relegadas por legislações que controlam os direitos de herança e as expectativas sociais, em especial quanto ao casamento. Jane Austen, analisa sobre um ponto de vista de apropriação desse mundo de forma prefigurada, realiza o segundo nível do processo mimético: a configuração da narrativa. Neste estágio, os dilemas morais, os conflitos de classe e os desafios impostos às mulheres são transformados em enredo, personagens e estrutura dramática e articulando os elementos dispersos da experiência social em uma totalidade inteligível. O romance, de forma a estruturar uma trama, dramatiza essa realidade por meio dos conflitos emocionais e sociais das irmãs Dashwood.

Por fim, na refiguração, o texto convida o leitor a refletir criticamente, sob a óptica da ficção, sobre a época social em que vivem, observando se há e quais são as estruturas históricas que seguem atuantes. Assim, o romance de Austen cumpre, no âmbito da teoria de Ricoeur, a função de não apenas contar histórias, mas interpretar e reconfigurar o mundo através delas.

Esta breve análise de *Razão e Sensibilidade* à luz da teoria da tríplice *mímesis* evidencia a possibilidade investigativa de explorar obras literárias, sejam elas clássicas ou contemporâneas, a partir de conceitos filosóficos referentes às organizações sociais e seus desdobramentos (regras, atuação e contexto social), tal como apresentado neste artigo. Perante isto, a busca demonstrou a viabilidade de organizar e efetivar mais estudos de mesmo teor na área acadêmica, relacionando com diversos campos de pesquisa e apresentando interligações entre eles.

De modo geral, a narrativa não apenas reproduz a realidade: ela tensiona e refigura as estruturas simbólicas herdadas. Ao colocar em destaque as limitações impostas às mulheres, como a dependência do casamento ou a exclusão legal dos bens familiares, Austen permite que o leitor perceba essas normas não como naturais, mas como construções históricas que podem ser examinadas e questionadas. Assim, o romance opera uma crítica implícita à sociedade inglesa, ao

mesmo tempo em que dá voz a experiências que frequentemente escapavam aos registros oficiais.

REFERÊNCIAS

AUSTEN, Jane. **Razão e Sensibilidade**. São Paulo: Editora Penguin-Companhia, 2010.

CAIMI, Claudia. **Literatura e história: a mimese como mediação**. Itinerários, Araraquara, 22, p. 59-68, 2004. Disponível em: https://periodicos.fclar.unesp.br › download. Acesso em: 01 de jul. 2025.

CARVALHO, C. No caminho: a hermenêutica de Ricoeur. In: **A construção da notícia: interseções entre jornalismo e comunicação estratégica**. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 79-182. Disponível em: http://doi.org/10.7476/9786556301808. Acesso em: 03 de jul. 2025.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

SOUZA, Sawana Araújo de; BELTRAME, Kátia dos Santos. **A importância da literatura: explorando seus papéis na sociedade contemporânea.** Geadel, Vol. 05 N. 02 – 2024. Disponível em: https://urlfacil.com/bzTgt. Acesso em: 03 de jul. 2025.

TONETE, Brunna de Souza. **Orgulho e preconceito: Uma análise do papel da mulher na sociedade Inglesa do século XVIII**. Brasília - DF, Julho de 2023. Disponível em: https://urlfacil.com/NcjWb. Acesso em: 04 de jul. 2025.

Capítulo 2
RESPLENDOR DE PUREZA E ABISMO DE PERDIÇÃO: AS MULHERES DE *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR, E *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*, DE CAMILO CASTELO BRANCO

Júlia Karoline Pereira Pinho

RESUMO

Este capítulo examina criticamente a construção e a representação dos papéis femininos nas narrativas românticas *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), do autor português Camilo Castelo Branco, e *Lucíola* (1862), do escritor brasileiro José de Alencar. O objetivo central é investigar de que maneira a literaturização dos corpos e virtudes femininas nessas obras do século XIX reflete, tensiona ou legitima os dispositivos morais e patriarcais vigentes nas sociedades oitocentistas ibérica e hispano-americana. Metodologicamente, adota-se a pesquisa bibliográfica de abordagem comparativa e hermenêutica, fundamentada nos aportes historiográficos de Irene Vaquinhas e na teoria filosófica da emancipação e racionalidade feminina desenvolvida por Mary Wollstonecraft. Conclui-se que, enquanto Alencar opera a redenção moral da cortesã mediante a idealização e a sacralização do sofrimento, Camilo emprega a sátira e a ironia para desmistificar a pretensa virtude burguesa, revelando como a subordinação feminina estruturava a ordem social moderna.

Palavras-chave: Representação feminina; Romantismo comparado; Filosofia e Literatura; Mary Wollstonecraft; Ética oitocentista.

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho, apresentado ao curso de Licenciatura em Letras - Português, tem como intuito analisar as figuras femininas na obra *Coração, cabeça e estômago (1862)*, do escritor português Camilo Castelo Branco, e *Lucíola (1862)*, do escritor brasileiro José de Alencar. A pertinência da leitura das duas obras é o interesse de refletir sobre as representações femininas nas sociedades brasileira e portuguesa da época. Discorreremos sobre os exemplos de falas, comportamentos e costumes destacados nos textos literários, discutindo a condição da mulher nas duas culturas.

Camilo Castelo Branco, batizado com o nome de Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco, nasceu em Lisboa no dia 16 de março de 1825. Ficou órfão de mãe com apenas um ano de vida e seu pai faleceu quando o autor estava com dez anos. Aos 16 anos casou-se com Joaquina Pereira, sua primeira esposa. Após a sua separação, Camilo casou-se novamente, com Ana, que já foi casada. Ana, ao se separar de seu marido, casa-se com Camilo, que no início de 1860 foi processado e preso pelo crime de adultério, mas acabou sendo absolvido. A partir de 1889 suas obras ganharam prestígio. Mesmo após tanto sucesso comete suicídio por causa da depressão que estava enfrentando associada à sífilis, que afetava sua visão, impossibilitando-o de enxergar e de trabalhar.

As obras de Camilo Castelo Branco eram voltadas para seus dilemas pessoais, sendo ele o maior representante do ultrarromantismo (Segunda fase do Romantismo. Marcada predominância do exagero sentimental) em Portugal. Ainda, suas obras tinham um teor sentimental e de caráter realista, ou seja, expressavam críticas à sociedade, transitando entre o Romantismo e o Realismo, que ele, em alguns aspectos, antecipa. De acordo com Moisés (2013, p 170-171) o Romantismo é um movimento composto pela exaltação dos sentimentos, do amor platônico e do nacionalismo. Já o Realismo expressa a descrição de fatos do cotidiano, ou seja, da sociedade. A exaltação dos sentimentos

na obra pode ser vista com os sete amores de Silvestre e seu encantamento pelas mulheres por que se apaixona e suas demonstrações de afeto, como cartas e declarações. O nacionalismo ocorre com as descrições da sociedade portuguesa da época e suas características. *Coração, cabeça e estômago* pode ser visto como uma obra satírica, uma ironia com a sociedade da época e com a ideia de amor romântico. Ou seja, esse escritor ultrarromântico está, nesta obra, ironizando esse movimento literário e as ideias defendidas pela sociedade da época.

José Martiniano de Alencar Júnior, conhecido popularmente como José de Alencar, foi um romancista, jornalista, advogado e político brasileiro. Nasceu no Sítio Alagadiço Novo, Mecejana, Ceará, no dia 1 de maio de 1829, filho de José Martiniano de Alencar e Ana Josefina. Decidiu ingressar no mundo dos romancistas ao se inspirar no escritor Joaquim de Manuel de Macedo com sua obra *A Moreninha* (1844). Com apenas 18 anos de idade iniciou seu primeiro romance, *Os Contrabandistas (1968)*, uma obra inacabada. No ano de 1854 atuou no correio Mercantil, descrevendo os principais acontecimentos e eventos da sociedade na época. Ainda no mesmo ano, exerceu sua profissão de advogado ao retornar para o Rio de Janeiro. Publicou seu primeiro romance, intitulado *Cinco Minutos*, apenas em 1855, no "Diário do Rio". O falecimento do seu pai em 1860 o fez se candidatar ao cargo de deputado no estado do Ceará, e foi reeleito em quatro legislaturas. Rompe com seu partido em meados de 1877. A criação da obra *Iracema* (1865) se deu após uma visita de José de Alencar a sua terra natal. Apenas em 1864 casou-se com Georgiana Augusta Cochrane, tendo quatros filhos frutos dessa união. Ao se sentir triste e melancólico, passou a fazer suas publicações com o pseudônimo de Sênio. Seu falecimento ocorreu no Rio de Janeiro no dia 12 de dezembro do ano de 1877, vítima de tuberculose.

Em sua literatura, o escritor José de Alencar utiliza algumas características como o indianismo (Movimento literário que transformou o indígena no grande herói), regionalismo (Foca nos costumes, na cultura, na fala e paisagens de regiões especificas do Brasi`) e historicismo (Tendência de explicar qualquer fenômeno

artístico, social ou político com base no contexto da época), e notamos a preponderância de obras com ênfase nos costumes do cotidiano. Ele buscava ressaltar em suas obras características típicas do povo brasileiro, produzindo uma literatura de cunho nacional, como em *Iracema*, de 1865, e *O Guarani,* de 1857, obras que são voltadas para sua nação. Assim, ingressou no romantismo brasileiro por meio da inserção dos valores nacionalistas, baseando-se em acontecimentos históricos, regionais e costumes da sua nação característicos do romance brasileiro de acordo com Candido (2004, p. 35) no livro "*O romantismo no Brasil*".

Coração, cabeça e estômago demonstra a vida amorosa de Silvestre da Silva, um homem que saiu do campo para a cidade em busca de um amor romântico, enfatizando suas frustrações, desilusões e principalmente a crítica às figuras femininas, mulheres interesseiras, frias e vaidosas. A obra é dividida em três partes, sendo a primeira: "Coração" a segunda: "Cabeça" e a terceira: "Estômago". "Coração" retrata os sete amores de Silvestre e suas frustrações. Ele, na medida em que se apaixona, se entrega totalmente ao seu amor por meio de declarações e juras de amor. "Cabeça" descreve os comportamentos da sociedade portuguesa da época no momento em que o protagonista tende a ser racional em suas escolhas. "Estômago" é a fase em que Silvestre desfruta dos prazeres da vida, optando por uma vida acomodada.

Em *Lucíola* observa-se um romance que enfatiza a purificação de uma jovem cortesã através do amor. A obra apresenta o ambiente, a sociedade e os principais costumes do Rio de Janeiro da época. O enredo gira em torno do casal composto por Paulo e "Lúcia", cujo nome de batismo é Maria da Glória. A obra destaca o preconceito dos indivíduos da época, em uma sociedade o na qual a mulher deveria ser pura, casta e subserviente ao marido, provedor do sustento. Lúcia, ao não possuir essas atribuições, e sendo uma cortesã, não era vista "com bons olhos" e mesmo seu grande amor, Paulo, tomado pela paixão, não se desligava desses estereótipos. É um romance que enfatiza o comportamento da sociedade da época em relação à figura feminina

descrevendo vestimentas, modos de comportamento, e vários estereótipos impostos às mulheres.

Ambas as obras foram publicadas no ano de 1862. Uma das diferenças pontuadas nelas pode ser vista no caráter satírico da obra de Camilo Castelo Branco, na qual algumas características femininas, como a hipocrisia e a falsidade, são detalhadas de forma exagerada como forma de recriminação. A sátira está presente nas frustrações amorosas de Silvestre, pois ele idealizava um romance perfeito com uma mulher considerada perfeita, que fosse subserviente ao marido, dona de casa, pura e casta diante dos olhares de todos. Assim, sofre inúmeras decepções. Já José de Alencar pontua em seu trabalho a idealização da figura feminina e sua pureza como uma mulher submissa, angelical e dona de casa.

A partir dessas leituras, surge o interesse de refletir sobre as representações femininas nestes romances em diálogo com a condição da mulher nas sociedades brasileira e portuguesa da época. Em romances urbanos como *Lucíola*, Alencar debruça-se sobre a sociedade fluminense do Segundo Reinado, focalizando a figura de Lúcia (Maria da Glória), uma jovem que se vê impelida à prostituição e busca a purificação espiritual pelo amor de Paulo. A narrativa mobiliza o mito da regeneração pela dor e pelo sacrifício, articulando preceitos de moralidade cristã com a estética romântica da redenção. E nos livros mencionados vemos o retrato da divinização romântica das mulheres, nas representações de sua aparência, do modo de se portar em público, das vestimentas e da falta de liberdade, pois no Romantismo o ideal é ser casta, pura e recatada. Esses costumes ocorrem até os dias atuais. Com isso, a necessidade de repensar o papel exigido da mulher perfeita que se submete à constante romantização de como agir de acordo com a sociedade em que é inserida é de suma importância. Não devemos viver sob a constante privação de nossas vontades e repreensão por determinados comportamentos.

O trabalho estrutura-se em seções analíticas que abordam primeiramente os fundamentos históricos e filosóficos do papel da mulher oitocentista, prosseguindo com o exame minucioso de *Coração,*

Cabeça e Estômago do XIX e de *Lucíola*, para, por fim, apresentar as considerações conclusivas sobre o diálogo entre Literatura e Filosofia.

2 A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NAS SOCIEDADES BRASILEIRA E PORTUGUESA DO SÉCULO XIX

O texto "*A mulher na sociedade portuguesa oitocentista: Algumas questões econômicas e sociais* (1850-1900)", da autora Irene Vaquinhas (2004), debate temas como o papel da mulher perante a sociedade portuguesa e a luta pela legitimação de seus direitos.

De início, podemos observar o debate acerca das dificuldades nas coletas de dados e informações pertinentes, que envolveram a história de milhares de mulheres na luta por igualdade, por reconhecimento de um estatuto juridicamente autônomo. Naquele momento, elas viviam sob a tutela dos maridos, sem liberdade de escolha ou quaisquer outros direitos. Elas deveriam ser totalmente obedientes aos seus maridos e gerar seus descendentes.

A separação entre casais não oferecia um respaldo às mulheres, além de não ser aceita pelos indivíduos pertencentes à sociedade da época, já que, perante os costumes da época, a mulher possuía características como fragilidade, dependência econômica, ou seja, dependia totalmente dos cuidados de uma figura masculina. Isso a impossibilitava de exercer uma profissão. Assim, havia constantemente a situação de dependência da mulher aos homens – pai, irmãos, marido – e da autonomia somente por meio da viuvez (Vaquinhas, 2004, p 150), pois o papel de provedor da família, do sustento, de gerir os negócios passa a ser ministrado pela viúva. Com isso, sua autonomia e "prestígio" perante a sociedade aumentam.

O artigo retrata uma diferença notável entre a liberdade e modo de vida de mulheres da cidade e do campo, pois as que viviam na cidade viviam sob um regime de decoros, costumes e regras a serem seguidas. Eram reféns dos bons costumes, tendo os maridos completo controle de suas vidas e finanças. Seguiam regras de vestimentas, de como se portar em eventos, e não podiam exercer um trabalho ou tomar quaisquer decisões. Diferiam-se da jovem advinda do campo, responsável por exercer um trabalho mais pesado, e se distanciando

dos costumes “civilizados” da sociedade, ou seja, dedicava-se inteiramente ao seu lar no campo, cuidando da casa, e era às vezes responsável pela colheita de azeitonas, por cortar mata ou palha, e pela realização de trabalhos manuais.

A mulher oitocentista vivia sob a constante dificuldade de ingressar no mercado de trabalho se o trabalho não estivesse ligado a funções como dona de casa ou demandasse força física ou fugisse aos costumes sociais. Apenas no século XIX puderam ingressar no mercado de trabalho, com o magistério de enfermagem, uma profissão designada à figura feminina, por ser uma profissão que se assemelha aos cuidados domésticos. Nesse sentido, também não podemos deixar de mencionar a desvalorização quanto ao salário, inferior ao dos trabalhadores do sexo masculino, sob a justificativa de que é o homem, enquanto provedor da casa, que sustenta toda a sua família, paga despesas, dentre outros, e, por isso, deve receber um valor maior. Já a mulher casada, por ser sustentada, não precisa arcar com todas as despesas e acaba recebendo um salário inferior aos demais.

De acordo com a filosofa Mary Wollstonecraft (1972, p-14) as mulheres são seres racionais, ou seja, dotadas de razão usando seu raciocínio. No qual, por isso o direito e acessos á mesma educação que os homens. Sendo assim, devem estudar, exercer uma profissão, não ficando à mercê do marido e tomadas das suas decisões. Possuem um pensamento crítico tendo, direito a formação intelectual Wollstonecraft empreende uma rigorosa crítica aos pressupostos iluministas que excluíam as mulheres da esfera da cidadania e da razão a filósofa argumenta que a fragilidade e a futilidade atribuídas ao sexo feminino não decorrem de qualquer limitação biológica ou de natureza, mas sim de um sistema educacional opressivo que adestra as mulheres para a subserviência e o mero agrado estético aos homens .

Ainda, na obra “*Uma Reivindicação dos Direitos das Mulheres*“ Mary (1972, p- 15) debate em seu escrito as chances de pregresso que não sejam por meio do matrimonio, sofrendo represálias caso não siga essa linha, e exclusão de toda, sociedade.

Quanto aos costumes, enquanto o homem podia se relacionar com diversas mulheres antes do casamento, sair na hora que desejasse,

frequentar lugares sem um acompanhante, as mulheres podiam sair somente com a presença de uma dama de companhia, uma mulher responsável por lhes acompanhar os passeios, pois a noiva e mulher perfeita para o casamento deveria ser pura, virgem, ou seja, era a personificação da pureza que iria lhe garantir um "bom casamento", sem direito a expressar sua opinião, como uma perfeita dona de casa, típica mulher-acessório. Sobre essa questão, Vaquinhas (2004, p 157-158) afirma que os grupos femininos se encontravam ausentes nos meios públicos e se sobressaiam nos campos domésticos, como as típicas donas de casas. Ao serem vistas com um homem, eram forçadas ao casamento para não ficar "mal faladas". Além disso, eram taxadas de mulheres sem carácter aquelas que possuíssem um relacionamento com mais de um homem.

Diante disso, notamos em pleno século XXI que ainda temos a necessidade da desconstrução do papel da mulher na sociedade. A mesma é vista como frágil, e, ao exercer qualquer cargo ou profissão, enfrenta o machismo descarado e a dúvida da sua capacidade pelo simples fato de ser do sexo feminino.

O artigo "*Dietética e estética no Romantismo Português: Subsídios para uma leitura feminista*" (2014), de Henrique Marques Samyn, discorre sobre temas como a representação das mulheres na sociedade daquela época, no romantismo e no ambiente doméstico, baseando-se em ideias estruturadas no machismo e sexismo vigentes em moldes de uma sociedade patriarcal. As figuras femininas eram retratadas como dona de casa, mães e esposas exemplares, além, do ideal física da magreza como sinônimo de delicadeza e fragilidade representados em obras românticas. Como explica Vaquinhas (2004 p 150): "Para os autores oitocentistas esta não era mais do que a tradução da inferioridade física e intelectual das mulheres, ou seja, as características de 'fragilidade física', 'timidez moral' e 'dependência social' que se lhes atribuíam, refletiam-se ao nível do aparelho judicial".

Ambas as características estão ligadas ao seu estado de magreza, demonstrando o conceito de beleza da época. Muitas das jovens recorriam a dietas e recursos com o intuito de se adequarem aos padrões exigidos. De acordo com Henrique Marques Samyn (2014, p. 8):

“Não apenas em Portugal as jovens buscavam adequar-se aos parâmetros estéticos românticos por meio da privação alimentar e do recurso ao vinagre, o hábito foi adotado predominantemente pelas mulheres, que bebiam vinagre para adquirir um aspecto etéreo e enfermiço”. Tudo isso, em prol de se encaixarem aos padrões impostos pela sociedade, de beleza e delicadeza, mantendo a cultura sexista, ao representar como ideal a mulher fraca, branca (que não sai de casa, não toma sol), silenciosa, que é obediente ao marido e se dedica inteiramente aos seu lar e filhos. No Brasil temos situação semelhante:

> Nota-se que a educação feminina estava, até então, intimamente ligada às possibilidades de gênero, prescrevendo-se às moças uma educação de acordo com o que era entendido como o mais apropriado e desejado à mulher daquele período: vestir-se elegantemente, dançar, tocar piano, bordar, fazer crochet, flores e pequenas pequenos trabalho de agulha, predicados esses que poderiam garantir-lhes um bom casamento e, assim, assegurar um “bom lugar na sociedade” – objetivos que eram ambicionados pela maioria. (Vasconcelos, 2009 p.177).

Com isso, as mulheres eram ensinadas as se comportarem na sociedade, vestindo roupas elegantes, aprendendo a dançar em público, ou seja, a cumprir atividades que eram destinadas apenas às figuras femininas de acordo com a cultura sexista. Assim, como Vaquinhas (2004 p 155) explica, as mulheres recebiam uma educação doméstica garantindo um casamento e respeito perante todos.

Essas premissas femininas serão retratadas nos romances através dos costumes e regras impostas às mulheres. Segundo Maria Celi Chaves Vasconcelos:

> Pelos jornais e revistas, bem como na literatura oitocentista, observa-se que eram consideradas como “bibelôs de porcelana”, “rosas perfumadas”, o “belo sexo”, “criaturas angelicais e destinadas ao lar” e, nessa perspectiva, reforçava-se a idéia de que uma vida feminina coroada de sucesso era aquela de uma jovem que cedo se casava, tinha filhos e dedicava-se integralmente à casa, ao marido e aos filhos. Qualquer destino que fugisse a essa fórmula era considerado “uma infelicidade” (Vasconcelo, 2009, p. 184).

O trecho citado demonstra como era a realidade dessas mulheres, que não podiam abdicar de uma vida destinada ao casamento, filhos e marido, tendo como regra fundamental se privar de sua liberdade e vontades, dedicando obediência e benevolência ao marido. E, ao não se

enquadrem nesses requisitos, eram consideradas infelizes por não se casarem e formarem uma família. Assim, sofriam uma grande pressão e preconceito da sociedade.

A literatura da época dialogava, pois, com uma política de controle do corpo empregada pela literatura romântica. Ao demonstrar o controle social das mulheres enfatizando essa realidade, que se contrapõe a ela, pois a maioria das mulheres não possuem esse padrão imposto, ou seja, ao mesmo tempo que a literatura consolida formas de controle já existentes, também recria outros. As mulheres sofriam com constantes cobranças e com a tentativa de se enquadrarem nos padrões impostos, na simbolização de uma mulher branca e magra. Qualquer outra característica que fugisse dessa concepção de beleza era vista como feio ou deselegante.

Vivemos em uma sociedade que sofre efeitos da romantização dos corpos femininos, como percebemos na ditadura do belo e feio, tendo como padrão de belo a mulher de cintura estritamente fina, cabelos lisos e pele clara. Muitas recorrem atualmente não ao vinagre, mas a intervenções cirúrgicas em prol de se enquadrarem aos padrões estabelecidos, como alisamento de cabelo, implante de silicone, botox, lipoaspiração, dietas, rinoplastia, dentre outros. A política de controle do corpo tem se tornado agressiva, as mulheres se submetem a procedimentos em busca de uma realidade diferente de suas características e fisionomias.

Além das questões estéticas, vemos a luta por inserção social ainda distante da igualdade entre homens e mulheres. Assim, a luta ainda continua, pois ao quesito mulher recatada, pura e submissa ao marido foram acrescidos e reformulados em sinônimos como multitarefa, ser eficiente, não deixando de lado o extremo sexismo. De acordo com Simão, Silva e Machado (2021, p. 47): "O desafio de uma mulher multitarefa, mas classificada como insuficiente, é enfrentado nas mais diversas situações, em que ela é colocada abaixo do homem, mesmo demonstrando competência e eficiência em cargos equivalentes." A simbologia de mulher perfeita continua sendo aquela que cuida da casa, trabalha e se enquadra nos padrões sociais. "Como comprovado, com o passar dos anos, a submissão apenas se tornou

mais discreta: ao invés de ser inferiorizada dentro da estrutura familiar, a mulher passa a ser subjugada no local de trabalho em troca de salário desigual." (Simão; Silva; Machado, 2021 p. 49-50)

Assim, um dos fatores que influenciam para a falta de igualdade entre homens e mulheres são as condições de trabalhos maçantes e precárias a que as mulheres são submetidas como domésticas, sem leis trabalhistas e um sindicato que apoie essa classe, além de muitas servirem como trabalhadoras para seus maridos e filhos em tarefas desgastantes e pesadas sem o direito a um salário digno. Também, vemos que os afazeres domésticos roubam o pouco de tempo disponível que resta, pois, ao final do dia, os maridos e filhos ficam à espera de um belo jantar sentados mexendo em seus celulares ou assistindo televisão, com a justificativa de estarem cansados após um longo dia de trabalho. E as mulheres? Não se cansam também? Vivemos em lares em que eventos como estes são comuns e praticados por nossos avôs, pais e irmãos. Vemos nossas mães exaustas após o trabalho ou um dia em seus lares arrumando a casa, lavando roupa ou cuidando de filhos. E, mesmo assim, se submetem a tais atividades sem pestanejarem em pedir auxílio por terem sido criadas sob a cultura de servidão.

Cabe pontuar que as estruturas de dominação oitocentistas não desapareceram subitamente, mas se reconfiguraram ao longo do tempo. Embora os direitos civis e políticos tenham sido formalmente conquistados no século XX e XXI, persistem na contemporaneidade desdobramentos desses estereótipos de gênero — manifestos na dupla jornada de trabalho, na desigualdade salarial e no julgamento moral exacerbado sobre o corpo e a sexualidade feminina. Assim, a reflexão sobre o século XIX permite identificar a gênese das violências simbólicas que ainda desafiam a sociedade atual.

Verificamos a condição da mulher nas sociedades brasileira e portuguesa e como a literatura dialoga com essa condição de repressão. Passamos agora à análise das obras literárias a fim de entender de que maneira cada uma dialoga com essa condição.

3 NÃO TINHA CALIGRAFIA NEM IDEAIS: AS MULHERES DE *CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO*

O livro *Coração, cabeça e estômago* é dividido em três partes, como traz o próprio título, que relatam a busca de Silvestre da Silva por uma mulher ideal, sendo um homem carente, apaixonado e frustrado. Saído do interior, vai para a cidade em busca de um amor baseando-se nos romances da época, nas ideias românticas presentes nos livros que lia. Acaba ludibriado pelo encantamento do amor puro, casto e com uma mulher que fizesse menção a esses valores. Silvestre mesmo contradiz essa realidade, pois é instável ao vivenciar o entusiasmo ultrarromântico, emocionalmente com vários amores, não tendo uma postura de atos de coragem ao assumir seus amores e seus erros mesmo diante das frustrações e dos julgamentos da sociedade.

Ao concluir a obra, entende-se que Silvestre buscou a felicidade através inicialmente das emoções, do coração, e, depois, da cabeça, da razão, usando a inteligência em escolhas por interesse, e, finalmente, o estômago, para ir em busca de paz e conforto, até a sua morte. Ou seja, o coração simbolizava o romantismo, carácter do protagonista, e a idealização do amor. A cabeça, o domínio da razão, como aspecto realista da obra. Por fim, o estômago, os prazeres da vida, nos domínios dos instintos, como aparece nos últimos versos do soneto de Silvestre: "Cabeça e coração senti sem vida, / no estômago busquei uma alma nova./ E encontrá-la pensei... Crença perdida!/ Mulher aos pés o coração me sova; /Foge ao mundo a razão espavorida;/E por muito comer eu desço à cova!" (Branco, 1988 p. 177-178).

Em *Coração, cabeça e estômago* podemos observar uma relação de ironia envolvendo a vida amorosa de Silvestre, demonstrando a imagem de um homem romântico, sofredor, que vivia em busca de um romance idealizado onde tenta reproduzir os comportamentos e ações dos heróis. O trecho destacado abaixo retrata o primeiro amor do protagonista, Leontina, sua vizinha, uma mulher órfã, que acabou se casando com outro por interesse.

Leontina "não tinha caligrafia nem idéias; mas os olhos eram bonitos" (Branco, 1988 p. 21). O trecho apresenta a personagem como bonita, subjugando sua inteligência e determinando sua índole. O autor

ainda pontua que ela buscava um amor apenas por interesse nos bens, pois, mesmo sendo apaixonada por Silvestre, optou por se casar com o ouvires, seu padrinho rico, que lhe provinha sustento, e, após a morte dele, casa com o almocreve, que havia ganhado na loteria.

Já o protagonista rendeu-se pelas características femininas de Leontina ao se apaixonar, ou seja, suas qualidades físicas, no caso os olhos, que transmitiam juventude, doçura e castidade. Ele se atraiu mesmo a considerando desprovida de inteligência, duvidando de seu intelecto. Sonhava com um romance de contos de fadas, onde o rapaz encantado pela mocinha fisga seu coração e vivem felizes para sempre, numa condição de submissão por parte da mulher, como obediente ao marido, dependente financeira e fisicamente de seu cônjuge, já que não tinha inteligência para uma profissão.

A segunda paixão de Silvestre foi Margarida. Ele a vê apenas pela fresta da porta. Assim como sua primeira paixão, logo que a observa pela primeira vez. Mas, como no primeiro romance, não é correspondido, e descobre que ela já era casada, frustando-se mais uma vez.

Sra. D. Catarina também foi um dos amores de Silvestre. Ao encontrá-la pela primeira vez, teve a impressão de que não era para casar, porque, além da idade avançada, conversava com todos, era tagarela. Assim Silvestre a descreve (Branco, 1988 p. 26): "A Sra. D. Catarina bailava gentilmente, conversava com todos os pespontos de tagarela muito lida em Eugenio Sue e conhecia todos os atalhos que conduzem à posse dum coração noviço". Mediante os costumes, as mulheres deveriam ser recatadas e reservadas. Mas Catarina não se enquadrava nesses padrões, sendo espontânea e sociável. Com isso, ao ser pega com o protagonista em um ato que não condizia com a castidade, ele se recusou a se casar, terminando seu romance e mantendo a desonra de Catarina, já que o quesito pureza era algo imposto às mulheres, e, ao perderem-no, deixavam de ser dignas de um casamento e do respeito da sociedade. Outro fator evidente nesse romance com Catarina é a questão do envelhecimento, precoce para as mulheres, pois, segundo essa cultura, o envelhecimento é sinônimo de perda da beleza, um atrativo que garantia um bom casamento e a

admiração de todos, diferentemente do homem, que não precisava se preocupar com sinais de envelhecimento aparentes, como flacidez, linhas de expressões, dentre outros.

D. Martinha foi um dos amores de Silvestre, tiveram um envolvimento, mas, ao traí-la com sua criada brasileira Tupinoyoyo, rompem seu caso. Ela fugia do aspecto da fragilidade e dependência dedicadas às mulheres, era uma viúva e dona de um estabelecimento administrado pela própria, possuindo mais autonomia e liberdade:

> a Sra. D. Martinha uma viúva de trinta e cinco anos, pequena, entroncada; mas bem feita e ágil. De seu tinha pouco cabelo; porém, com o abençoado capital que empregara em marrafas tecia um trançado tão abundante, principalmente ao domingo, que nunca a arte dos Canovas fez cabeça mais magnífica em adornos que a da Sra. D. Martinha. (Branco, 1988, p. 34)

Segundo o pensamento de Irene Vaquinhas, a mulher casada possuía acesso a alguns direitos, como trabalhar fora do lar, administrar seus bens sem supervisão do cônjuge. E o estado de viuvez consolidava essas premissas, dando poder à mulher de gerir seus bens. Com isso, D. Martinha detinha uma liberdade maior do que as demais senhoras, se desvinculado do ideal imposto.

São exemplares da perspectiva de Silvestre os casos de Marcolina e Paula, as últimas duas mulheres da parte "Coração". Marcolina é uma moça de bom caráter, órfã de pai, e que, por viver em uma situação de pobreza, foi obrigada a se prostituir para ajudar no sustento de sua família, sendo vendida pela mãe a um barão, com quem vivia como amante. Com ele, tinha acesso a uma boa educação, roupas e joias. Mas não podia manter contato com sua família. No decorrer do enredo se apaixona por Augusto, com quem se casa após o falecimento do barão. Porém, o romance não tem sucesso, pois, ao se casarem, o mesmo foi infiel, a traindo e deixando endividada. Conhece Silvestre em seu momento de desespero ao contrair tuberculose e se ver obrigada a reingressar no mundo da prostituição. Dessa forma o protagonista a ampara, levando-a consigo para sua cidade natal sob os cuidados dele até sua morte. Com isso, por ser prostituta, acaba não sendo aceita pela sociedade que pregava os valores da castidade feminina.

Na história da Marcolina, a lição é que, quando a mulher tem os mais altos valores morais, sendo obediente, imaculada, mãe e dona do lar, é bem-vista e aceita, e ela, mesmo com o cuidado com a família, com o sofrimento e o trabalho árduo, era desprezada pela sociedade, pois não possuía esses altos valores. Marcolina vivia em uma condição de opressão por não ter um amparo, acolhimento da sociedade, e, ao tentar se libertar dessa realidade, se viu obrigada a se prostituir, findando sua vida em função dos outros. É, por fim, intitulada ironicamente por Silvestre como "A mulher que o mundo despreza". Um dos fatores que influenciava a sociedade da época diz respeito à posição social, ao dinheiro, elemento que contribuía para o prestígio.

Temos ainda o exemplo de Paula, uma moça rica que tem como destino um casamento movido por interesses, ambições e sem emoção. Segundo Vasconcelos (2009), a cultura de casamento como arranjo entre famílias que detinham posses e dinheiro era uma prática comum entre essas famílias. Muitas famílias realizavam esse acordo quando seus filhos ainda nem possuíam idade para tal, com o propósito de expandirem seus negócios, não havendo consentimento nem questionamentos dos indivíduos envolvidos, principalmente as mulheres. Ao contrário disso, Paula é uma mulher que não se conforma com o destino imposto pelos seus pais. Comete adultério e sai com vários homens, mas, por ser muito rica, é bem aceita na sociedade. Ela é ironicamente intitulada como a "A mulher que o mundo respeita".

O que Silvestre relata é que ele foi enganado, que ela é hipócrita, tem vários amantes, em um tom de crítica. Mas é importante pensar que Paula também não se conformou com um casamento arranjado e foi atrás do exercício de sua liberdade ao se envolver com esses homens, pois demonstrava que não se conformava com sua condição de mulher casada sem possuir uma afeição pelo marido, sem afeto, aventurando-se, pois, em paixões de sua escolha.

Vemos que, com esses exemplos, o autor satiriza a sociedade portuguesa, ressaltando que "a mulher que o mundo despreza" não deveria ser taxada dessa maneira, pois ela foi obrigada a viver sob essa condição imposta pela sua necessidade, diferentemente de quem comete adultério e vive tranquilamente neste círculo social. Há uma

contradição envolvendo a sociedade e Silvestre, pois a sociedade não disponibilizava um amparo a essas mulheres, que são vistas como interesseiras, vulgares por não se assemelharem aos padrões impostos pela sociedade da época. Casar-se por interesse, trair o marido e se prostituir são exemplos que demonstram a fuga das mulheres a uma condição que lhes foi imposta.

Ao mencionarmos esses padrões impostos pelo movimento romântico, não devemos deixar de citar o modelo físico de mulher ideal trabalhado no mesmo, exposto como a personificação de um corpo magro, esbelto e cativante ao olhar de toda a sociedade. Silvestre, após inúmeras tentativas de amar, dedicou-se a uma vida pacata e sossegada ao lado de Tomásia, uma mulher que não se enquadrava nesses estereótipos de fragilidade, tendo uma cintura mais larga e fugindo dessa magreza excessiva:

> Tomásia era mulher de carne e osso mais que o ordinário. Vestia de amazona: mas ficava um pouco a quem dos limites da elegância, porque era mais larga na cintura que nos ombros visível defeito do vestido. Tinha uns longes de cara admiráveis: figurava-se-me uma flor de magnólia entre duas rocas de cerejas. (Branco, 1988, p. 145).

Além, das diferenças relacionadas ao ideal fisíco, a sua vida no campo também possuía discrepância com as demais mulheres. De acordo Vaquinhas (2004), no campo, "A realidade, porém, era diferente, baseava-se na partilha de responsabilidades e na complementariedade de funções entre homens e mulheres, ainda que, no plano normativo, a primazia permanecesse masculina". Ou seja, a mulher do campo é mais livre, possuindo direito a trabalhos e bens. Ao realizar o trabalho pesado do campo, Tomásia demonstra que a figura feminina não está destinada apenas aos cuidados do lar e a exalar fragilidade e delicadeza, podendo trabalhar, algo destinado antes aos homens:

> Tomásia era uma rapariga desempenada e com olhares derretidos. De entendimento era escura, como quem não sabia ler, nem tivera, alguma hora, desgosto de sua ignorância. Tinha vinte e seis anos e nunca estivera doente. Nunca tomara chá nem café. Almoçava caldo de ovos com talhadas de chouriço. O Sol, ao nascer, nunca a surpreendeu em jejum. Trabalhava de portas adentro com as criadas: fazia as barrelas, fabricava o pão, administrava a salgadeira e vendia os cereais e as castanhas. Regularmente calçava soquinhas debruadas de escarlate e sarapintadas de verde. As meias eram de lã ou algodão azuis; mas não usava ligas, de jeito que as meias caiam em refegos à roda do tornozelo o que não era feio. Nas romarias,

> calçava sapato de fitas e trazia chapéu desabado com plumas brancas. Os pulsos eram duma cana só, como lá dizem para exprimirem a força. (Branco, 1988, p. 145)

Nota-se que Tomásia não possuía a fragilidade feminina de mulheres delicadas, exercendo trabalhos manuais e possuindo traços de força pelo trabalho físico, como as mãos machucadas e grossas. Não era vaidosa como as demais damas, que se dedicavam a ir em modistas confeccionar vestidos, passar cremes e perfumes, e podia sair livremente pelos campos ao trabalhar na colheita e passear. Ela sai da imposição de mulher que vivia dentro de casa sem exercer nenhuma atividade relacionada a força e trabalho manual e sem poder sair sem a companhia de alguém em seus passeios.

Silvestre sempre vincula suas mulheres a um pressuposto romântico de dependência, vulnerabilidade, em que dependiam exclusivamente de um homem, possuindo sequer uma profissão como forma de amparo e sustento ao não se consolidarem como mulher casada, dona de casa e totalmente benevolente ao cônjuge. Para Silvestre esses ideais eram fortemente defendidos e aceitos na sua busca incessante pelo amor lindo, sublime e delicado. Mesmo mediante ás frustrações, não se desprendia das idealizações vazias a que as mulheres eram submetidas, e seu único sentimento de revolta era pelo fato de não se qualificarem a essas representações e não corresponderem ao seu amor.

Com isso, *Coração, cabeça e estômago* reforça esses estereótipos advindos de muito tempo, e esses exemplos persistem nos dias de hoje. Em muitas famílias podemos presenciar exemplos como esses. Posso ver isso nos meus antepassados. Minha avó teve uma descendência de oito filhos, sendo apenas duas mulheres, ambas tiveram que abdicar de suas vidas, como estudar, para realizar tarefas do lar, além de escutarem dizeres exaltando os dotes domésticos como "O que vão dizer de uma moça que não sabe ao menos cozinhar, fazer um simples arroz?" Ou seja, saber cuidar de uma casa, cozinhar, passar roupa, lavar, entre outras eram características supervalorizadas nas mulheres, diferentemente dos homens, que sempre teriam uma mulher serviçal em forma de esposa à sua disposição, se preocupando apenas em sustentar a casa.

Essa seria a moça ideal que Silvestre tanto buscava em seus romances, não se conformando com a fuga dessa realidade e se frustrando, mas sempre se aventurando em uma nova paixão, pois sempre havia um "defeito" que não condizia com seus preceitos, como ambição, autonomia e mulheres provedoras de seu sustento. Sua escolha ao final é Tomásia, uma mulher cujas características são mais voltadas para as qualidades tão buscadas em torno de seu ideal de mulher simples, que cuida do lar, transmitindo paz e sossego. Ou seja, a típica esposa perfeita.

4 FLOR CÂNDIDA E SUAVE: *LUCÍOLA*, DE JOSÉ DE ALENCAR

Temos outro exemplo da mesma situação de subalternidade feminina envolvendo Lúcia, ou "Maria da Glória", a protagonistas do livro *Lucíola* de José de Alencar.

Lucíola é um romance brasileiro que trata de uma história de amor em torno do protagonista Paulo. Ela é uma cortesã, ou seja, uma prostituta de luxo, dando prazer aos homens em troca de dinheiro, pois aos 14 anos seus pais contraíram uma doença e sua mãe foi a óbito. Pelo tempo que passaram doentes, Lúcia foi obrigada a sustentar a casa, e, como ninguém a ajudou, sua única solução foi vender-se a um velho rico chamado Couto, que tirou sua virgindade em troca de dinheiro. Com isso, seu pai, já recuperado, juntamente com sua irmã Ana, descobre toda a verdade e a expulsa de casa. Sem solução, nem lugar para ir, acaba sendo acolhida por uma dona de bordel que lhe ensina como se comportar e seduzir seus clientes.

Ao passar dos anos, Paulo, um jovem recém-formado, retorna à mesma cidade de Lúcia, e, assim que a avista, se apaixona pela figura de uma mulher doce, ingênua. Com o passar dos dias, descobre toda a verdade sobre a moça e fica arrasado, pois tinha idealizado sua imagem. Mesmo assim, acabam se envolvendo. Por ser uma prostituta de luxo, Paulo não possuía renda suficiente para sustentar suas regalias. E ela, ao se apaixonar por seu novo amante, decide abandonar os demais. Ao final, ela falece junto com seu feto, deixando Paulo sozinho, responsável pela custódia de sua irmã Ana e inteiramente dedicado à sua felicidade, evitando que se tornasse prostituta.

Paulo sempre aclamava e admirava sua imagem angelical, esses traços o deixavam encantado, pois, em meados do século XX, a personificação de ideal de beleza era representada por traços de uma heroína com semblantes que exalavam a jovialidade, doçura e ingenuidade.

> No momento em que passava o carro diante de nós, vendo o perfil suave e delicado que iluminava a aurora de um sorriso raiando apenas no lábio mimoso, e a fronte límpida que à sombra dos cabelos negros brilhava de viço e juventude, não me pude conter a admiração[...]. — Que linda menina! Exclamei para meu companheiro, que também admirava. Como deve ser pura a alma que mora naquele rosto mimoso! (Alencar, 2017, p. 11).

Em algumas partes do livro podemos observar a personificação da personagem principal como pura, inocente, assim como na citação, que demonstra a visão de Paulo como uma mulher de grande beleza, traços angelicais e doce. São representações alimentadas a romantismo. A mulher do século XIX, segundo os pensamentos românticos de uma típica heroína, deveria possuir características, de acordo com Rodrigues e Maia (2020, p. 2), que remetessem a uma mulher dócil, suave e submissa. Já o ideal de herói seria um homem mais seco, autoritário e racional. As mulheres são retratadas como fonte de aconchego, enquanto o homem é forte e protetor. Assim, podemos analisar que Paulo não se assemelha com alguns traços impostos aos típicos heróis românticos, pois, ao se envolver com Lúcia, não expôs seu romance de forma explícita e não assumiu um compromisso com a moça por medo do julgamento da sociedade. Não luta pelo seu amor a todo custo.

> Quando me lembrava das palavras que lhe tinha ouvido na Glória, do modo por que Sá a tratara e de outras circunstâncias, como do seu isolamento a par do luxo que ostentava, tudo me parecia claro; mas se me voltava para aquela fisionomia doce e calma, perfumada com uns longes de melancolia; encontrava-se o seu olhar límpido e sereno; se via o gesto quase infantil, o sorriso meigo e a atitude singela e modesta, o meu pensamento impregnado de desejos lascivos se depurava de repente, como o ar se depura com as brisas do mar que lavam as exalações da terra (Alencar, 2017, p. 15).

Através da leitura, percebemos que Paulo sofre grande influência da sociedade e dos amigos ao seu redor em relação a seu romance e visão tida de Lúcia, pois, ao ouvir boatos sobre seus comportamentos, refaz seus pensamentos em relação à jovem, mas, ao mesmo tempo, fica

intrigado com como uma moça que possuía características tão angelicais e passa um ar de inocência poderia ser cortesã e viver uma vida de riquezas e luxos com joias e roupas caras. Segundo sua visão, uma cortesã teria características de mulher sedutora, sem índole e sem pureza, sem castidade. Assim, vemos que Paulo é um típico caso de homem que vive segundo as aparências e seguindo as doutrinas e ideias da sociedade.

> Vi Lúcia sentada na frente do seu camarote, vestida com certa galantaria, mas sem a profusão de adornos e a exuberância de luxo que ostentam de ordinário as cortesãs, ou porque acreditem que a sua beleza, como as caixinhas de amêndoas, cota-se pelo invólucro dourado, ou porque no seu orgulho de anjos decaídos desejem esmagar a casta simplicidade da mulher honesta, quantas vezes defraudadas nessa prodigalidade. (Alencar, 2017, p. 24).

O fato de ela não estar envolta em tanto luxo e riqueza contribuía para que Paulo continuasse a achando inocente, pois, de acordo com a visão da sociedade, as cortesãs tinham o luxo, ostentando em suas vestimentas essa exuberância que não condizia com a idealização de moças castas, que se vestiam com simplicidade, delicadeza e inocência. No texto também podemos notar passagens que fazem alusão aos costumes e regras que as mulheres eram obrigadas a seguir na sociedade da época. Por exemplo tinham que sair apenas em companhia masculina, simbolizando uma moça respeitável segundo os padrões do século.

> Compreendi e corei de minha simplicidade provinciana, que confundira a máscara hipócrita do vício com o modesto recato da inocência. Só então notei que aquela moça estava só, e que a ausência de um pai, de um marido, ou de um irmão, devia-me ter feito suspeitar a verdade (Alencar, 2017, p. 09).

E, ao sair, Lúcia dispensava tais companhias, diferentemente das demais jovens que realizavam passeios sempre sob a companhia de um pai, irmão ou marido.

Assim, ela também representava duas vertentes, a de uma mulher angelical e de mulher fogosa, pois, ao mesmo tempo que demonstrava sua sensualidade na intimidade com seus amantes, se tornava tímida através dos momentos que desfrutava ao lado de seu grande amor.

> O que, porém continuava a surpreender-me ao último ponto, era o casto e ingênuo perfume que respirava de toda a sua pessoa. Uma ocasião, sentada no sofá, como estávamos, a gola de seu roupão azul abriu-se com um movimento involuntário, deixando ver o contorno nascente de um seio branco e puro, que o meu olhar ávido devorou com ardente voluptuosidade. Acompanhando a direção desse olhar, ela enrubesceu como uma menina e fechou o roupão; mas doce e brandamente, sem nenhuma afetação pretensiosa. (Alencar, 2017, p. 14).

Nota-se que a personagem muda completamente seus gestos e atitudes diante de seu amado, de uma moça tímida e reservada passa a ser e possuir uma paixão avassaladora, demonstrando sensualidade e desejo pelo amado e se sobressaindo aos seus estereótipos de mulher angelical, ingênua e pura.

> O rosto cândido e diáfano, que tanto me impressionou à doce claridade da lua, se transformara completamente: tinha agora uns toques ardentes e um fulgor estranho que o iluminava. Os lábios finos e delicados pareciam túmidos dos desejos que incubavam. Havia um abismo de sensualidade nas asas transparentes da narina que tremiam com o anélito do respiro curto e sibilante, e também nos fogos surdos que incendiavam a pupila negra (Alencar, 2017, p. 21).

Outro aspecto que contribui para a construção dessa imagem ambígua pode ser percebido no fato de que Lúcia não se envolvia com homens casados, pensando no bem-estar da outra mulher. Diante do pensamento da sociedade, essas mulheres não mereciam respeito, serviam apenas no quesito de dar prazer, não podendo se casar, ter filhos, constituir uma família, visto que, já estavam corrompidas.

O final do enredo retrata a morte da personagem, o que sugere uma redenção e purificação de todos os seus pecados seguindo a perspectiva findada pelo autor, que sintetiza e reforça os preconceitos da época de que a uma alma pecadora, que não segue os protótipos da comunidade, seja preferível um final trágico à aceitação. Lúcia morre para purificar seu corpo, pois vivia em constante pecado sendo cortesã e ao final encontra-se grávida. Uma gestação fora do casamento diante dos olhos da sociedade era considerada um ato de reprovação e imoralidade. Ao morrer, se desvincula de todos seus pecados, sendo purificada através da sua alma.

Com a morte da protagonista, José de Alencar nos mostra que é preferível a redenção da personagem através da morte ao desprendimento dos ideais de castidade e subalternidade feminina. É

preferível a morte à aceitação de novas ideias de liberdade e independência da classe feminina. Assim é descrita sua morte:

> Lúcia pediu-me que abrisse a janela: era noite já; do leito víamos uma zona de azul na qual brilhava límpida e serena a estrela da tarde. Um sorriso pálido desfolhou-se ainda nos lábios sem cores: sublime êxtase iluminou a suave transparência de seu rosto. A beleza imaterial dos anjos deve ter aquela divina limpidez. (Alencar, 2017, p. 123).

Outro aspecto que torna ainda mais trágico o fim de Lúcia, e, portanto, a sua redenção, é a gravidez, pois as mulheres deveriam exercer a função de dona de casa e gerar descendentes. Lúcia, ao descobrir sua gestação e recusar-se a prossegui-la, é repreendida por Paulo: "Não digas isso, Lúcia! Que mulher não deseja gozar desse sublime sentimento da maternidade!" (Alencar, 2017 p. 101). A maternidade não era algo que se relacionava a uma escolha por parte das mulheres. A cultura sexista pregava a romantização de uma mulher realizada e feliz ao conceder o direto de gerar filhos e descendentes ao seu esposo. Somente em 1960 que os métodos contraceptivos passaram as ser aceitos e utilizados por mulheres no Brasil. Vemos, por meios de nossas avôs e bisavôs, que a falta de métodos contraceptivos acarretava várias gestações seguidas e até mesmo perigosas. Mesmo com a utilização e uso de métodos contraceptivos, vivemos sob uma realidade em que apenas as mulheres se submetem ao uso de medicamentos e métodos que possuem contraindicações. Segundo Silva e Moura (2017, p. 93) no artigo "*Consequências decorrentes do uso prolongado de Contraceptivos Medicamentosos: Uma Revisão Bibliográfica*", esses métodos implicam em doenças que afetam a saúde feminina elevando o risco de trombose, atraso no ciclo menstrual dentre outros devido ao seu uso prolongado. Além da temática do aborto e sua descriminalização, que ainda é um tabu em toda sociedade.

Temos ainda o exemplo da laqueadura, um dos métodos mais eficazes na prevenção de gravidez. Ela é feita apenas em mulheres com idade de 25 anos ou mais que já possuem filhos ou que possuem precedentes de gravidez de risco ocasionando a impossibilidade de uma gestação. Pode ser feita apenas com a autorização do cônjuge, com a justificativa de que é um procedimento muitas vezes irreversível.

Vemos que o controle do corpo das figuras femininas continua sob a custódia dos homens, sem o direito à autonomia e reivindicação por parte das mulheres, mesmo sendo o corpo das mulheres.

Na obra de José de Alencar, no começo do enredo, a mocinha foge dessas ideias românticas de total dependência do homem, pois Lúcia é uma cortesã que provém seu próprio sustento. Segundo Rodrigues e Maia (2020, p. 5): "Percebe-se que, ainda que trilhe um percurso transgressor, Lúcia assume uma postura submissa em determinado ponto da narrativa". A redenção da personagem se dá na medida em que Lúcia, ao se desvincular da sua vida de cortesã, passa a viver com Paulo em um lar, realizando todos os afazeres domésticos:

> Isso fica em evidência quando, a fim de ter uma redenção, abre mão dos prazeres carnais e do luxo para viver em uma casa em Santa Teresa com sua irmã, afasta-se da vida mundana, passa a receber visitas somente de Paulo e, no intuito de ter de volta uma inocência perdida, recusa-se a ser sua amante, vivendo para ele em forma de amiga e serva (Simão; Silva; Machado, 2021, p. 43).

O autor tenta enfatizar a redenção de Lúcia através da idealização de pureza quando os protagonistas passam a viver juntos e Lúcia se recusa a ser sua amante, vivendo como amigos, sem a consumação dos desejos carnais. Mesmo ao abandonar a vida de prostituição e tentar se assemelhar aos padrões exigidos, seu passado de prostituição sempre era relembrado.

Todavia, podemos observar evidências em seu romance de pressupostos da sociedade oitocentista tendo como base valores como matrimônio, trabalho e um herói romântico. "Interessante notar que na narrativa, o personagem masculino passa a assumir uma conduta mais voltada ao ideal do homem de bem, burguês durante o processo em que as mulheres transgressoras encaminham-se para a submissão", lembram Rodrigues e Maia (2020, p. 8), pois o homem burguês é aquele que possui uma fonte de renda, trabalha para manter seu sustento e o da família. Com isso, o autor expressa a submissão das personagens ao final da trama em relação às ideias impostas pelo Romantismo às figuras femininas.

E Lúcia a todo custo tenta desvincular sua irmã Ana da sua realidade como prostituta, tentando protegê-la, pois, baseando-se nos

costumes da sociedade, devia ser uma moça que transbordava essas exemplificações de mulher perfeita. Já Paulo é um típico mocinho que morre de amores pela amada, porém não tem iniciativa de se desvencilhar das amarras impostas pela sociedade, menosprezando esse amor todo e enraizando esses estigmas em suas ações de sempre observar Lúcia como angelical e pura, não aceitando sua outra face de mulher sensual e provedora do seu sustento devido a sua falta de escolha. Com isso, nota-se que o autor, ao produzir o desfecho da obra, apenas sinaliza sua posição quanto ao padrão da figura feminina. Retrata a morte de Lúcia como forma de redenção e purificação, pois, ao não possuir características aceitas pelo Romantismo, a alternativa viável foi sua morte. Ou seja, o silenciamento da sua autonomia.

Até quando teremos homens como Paulo, que idealiza um amor puro, casto? Ou seja, busca a todo custo um amor virginal sem oferecer ao menos amparo caso a mulher não se qualifique ou se assemelhe ao ideal ambicionado, sendo preferível a ele viver um amor às escondidas ao tentar se desvincular desses paradigmas. Quanta mulheres não são taxadas de "Essa não serve para o ser mulher nem esposa pois, é mal falada. Sendo mal faladas por iniciativas como as dos homens, de se envolverem com outros parceiros, gostar de sair e se vestir como quiserem?". Muitas acabam se rendendo aos caprichos de seu parceiro e, por medo de ficarem sozinhas, acabam cedendo essas disparidades e vivem sob o silenciamento e a submissão.

Analisada à luz da filosofia moral, a narrativa alencariana, embora humanize a figura da cortesã, mantém a mulher presa à chave da vitimização e da sacralização da dor. Ao contrário do modelo de mulher racional e autônoma proposto por Wollstonecraft, Lúcia é perdoada não por sua capacidade de autodeterminação intelectual, mas por sua abnegação moral e submissão aos ideais de pureza e maternidade.

6 IDEIAS CONCLUSIVAS

Ao compararmos o contexto das obras, notamos que ambas apresentam um rígido controle sobre o corpo da mulher, que tinha que se manter pura, casta, negar o prazer do corpo, em troca do respeito de acordo com os costumes impostos pela sociedade da época, nos

mostrando uma sociedade que se importava mais com as aparências do que com a vida dessas mulheres. Quando não tinham o amparo de uma família, ou não se rendiam a um casamento, se viam obrigadas a vender seu corpo em troca de sustento, por serem proibidas de exercer uma profissão. Sofriam represálias da sociedade, como vemos no exemplo de Lúcia, que teve como única alternativa a prostituição como forma de salvação. E, ao ser vendida para Couto, o mesmo não sofreu condenação dos indivíduos pertencentes à sociedade, saindo ileso dos julgamentos por ter comprado uma jovem e a mantido como sua amante. Viviam em uma sociedade sexista na qual o sexo masculino ditava as regras e o feminino teria que seguir sem questionamentos.

Na contrapartida, ambas as obras trazem a representação das mulheres também como um escape desse movimento romântico presente nas literaturas portuguesa e brasileira, dando ênfase em características físicas das personagens e em suas personalidades marcantes. Muitas buscavam fugir desses padrões estabelecidos, querendo autonomia e igualdade de direitos, como nas histórias de Paula, Catarina, e até mesmo Lúcia. O Romantismo propunha a idealização de uma visão romântica ultrapassada para os dias de hoje em que a inocência feminina é um dos atributos essenciais. Todavia, ao analisar as obras, vemos que os autores tentaram desvincular-se inteiramente dessa ideia, mas ao fazer isso apenas reforçaram que mesmo as mulheres não possuíam autonomia suficiente para mudar essa realidade. Ao lutarem por sua liberdade e diretos acabam sofrendo represálias da sociedade. Paula é finalmente obrigada a se casar, Lúcia morre, em redenção.

Vimos que o Romantismo é um movimento que prega a representação feminina a partir de estereótipos como fragilidade, inocência, pureza e obediência, particularidades que deveriam ser gerais e impostas a toda a classe feminina. O não seguimento significaria discriminação e preconceito por parte dos demais indivíduos.

As representações de felicidade eram baseadas em um casamento, em ter filhos e cuidar do lar, não podendo a mulher exercer uma profissão fora de casa e dedicando-se inteiramente ao seu marido,

além das idealizações de corpo e comportamentos. A virgindade e perda dela foi considerada um fator determinante na vida de muitas mulheres, que eram privadas de terem uma relação sexual antes do casamento. Enquanto o homem podia ter isso desde o fim da infância, muitas se submetiam a um relacionamento sem conhecer seus corpos, suas zonas erógenas, fadadas a relações que satisfaziam apenas os desejos do parceiro. Deste modo, a orientação acerca do sexo ou quaisquer assuntos que discorressem sobre o tema eram proibidos, resultando em jovens sem uma instrução sexual adequada.

Quanto aos padrões de beleza, o corpo magro, esbelto e delicado era tido como sinônimo de beleza e elegância. Atualmente, muitas buscam a realização dessa tão almejada perfeição através de intervenções cirúrgicas, que ocasionam o não reconhecimento da sua própria identidade, modificando seus corpos, faces e semblantes, tudo em prol de uma padronização em massa das figuras femininas por parte de homens que se preocupam em exigir musas da beleza sem ao menos terem o direito ao envelhecimento, pois envelhecer significa perda da beleza e jovialidade tão aclamadas.

Os autores Camilo Castelo Branco e José de Alencar enfatizam em suas obras *Coração, cabeça e estômago* e *Lucíola* aspectos de suas personagens que fazem alusão a essas imposições. Ao mesmo tempo, tendem ao rompimento desses pensamentos com exemplos de mulheres que não se encaixavam nesses padrões e que buscavam liberdade e mudança nesses moldes de comportamentos impostos. Com isso, sofriam represálias e julgamentos.

Levando em conta essa perspectiva, a leitura de ambas as obras ratifica atributos das personagens que se enquadram e superam essa realidade sugerida às mulheres. A contribuição filosófico-literária do presente artigo reside na demonstração de que a literatura oitocentista atua como um valioso documento estético-reflexivo sobre os limites da subjetividade e da liberdade feminina na modernidade. A articulação entre a crítica histórica de Irene Vaquinhas e a filosofia política de Mary Wollstonecraft demonstra que a superação da dualidade entre o "resplendor de pureza" e o "abismo de perdição" exige o reconhecimento da mulher como sujeito pleno de razão, ética e autonomia.

Desdobramentos futuros deste estudo poderão examinar de que modo essas figurações românticas repercutiram nas primeiras manifestações do Realismo-Naturalismo e na imprensa feminina do final do século XIX.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Lucíola**. São Paulo: Via Leitura, 2017.

BRANCO, Camilo Castelo. **Coração, cabeça e estômago**. Portugal: Europa-América, 1988.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2004.
GONÇALVES, Bruna Silva; GOMES, Glériston de Moura. Consequências decorrentes do uso prolongado de contraceptivos medicamentosos: uma revisão bibliográfica. **Id on-line: Revista Multidisciplinar e de Psicologia**, v. 13, n. 45, p. 90-101, 2019.

MOREIRA, Greiciellen Rodrigues; MAIA, Cláudia de Jesus. Transgressão/submissão feminina em *Lucíola* e *Senhora*, de José de Alencar. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 9., 2010, Florianópolis. **Anais [...].** Florianópolis: UFSC, 2010. p. 1-9.

SAMYN, Henrique Marques. Dietética e estética no Romantismo português: subsídios para uma leitura feminista. **Abril**: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF, Niterói, v. 6, n. 12, p. 67-78, abr. 2014.

SIMÃO, Jenifer Schnorr; SILVA, July Helen Valle; MACHADO, Eduardo Pereira. *Lucíola*: comparações entre a protagonista de José de Alencar e a mulher contemporânea. **Inventário**, Salvador, n. 27, p. 38-51, 2021.
VAQUINHAS, Irene. A condição da mulher na sociedade portuguesa oitocentista. *In*: VIEIRA, Benedita Maria Duque (org.). **Grupos sociais e estratificação social em Portugal no século XIX**. Lisboa: Centro de Estudos de História Contemporânea Portuguesa, 2004. p. 149-160.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. Gênero, educação e cotidiano feminino na sociedade brasileira oitocentista. **Dimensões**: Revista de História da UFES, Vitória, v. 23, p. 176-191, 2009.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Uma reivindicação dos direitos da mulher**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2016.

Capítulo 3
AS RUÍNAS CIRCULARES DA *MÍMESIS*: ANÁLISE DE COMO O CONTO *AS RUÍNAS CIRCULARES* DE BORGES INCORPORAM O CONCEITO DE *MÍMESIS* DE ARISTÓTELES

Brisalina Alves do Evangelo

RESUMO

Este estudo analisa de que modo o conto *As ruínas circulares*, do escritor argentino Jorge Luis Borges (1944), incorpora os conceitos de *mímesis* desenvolvidos pelos filósofos gregos Platão e a tese de Aristóteles sobre o papel do poeta. O objetivo é investigar a percepção que esses pensadores tinham sobre a poética mimética e o papel do poeta na construção dela. Como base teórica, discutiremos as problemáticas levantadas por Platão (2011) sobre a influência da *mímesis* na sociedade, destacando-se sua crítica de que a imitação pode prejudicar o progresso racional. Para contrapor essa visão, serão utilizados os argumentos de Aristóteles (2008), que defende a poética mimética como parte intrínseca da ação humana e compreende as produções imaginativas do poeta como uma prática essencial na poética. Por meio dessa análise, busca-se demonstrar como a incorporação dessas teorias no conto de Borges permite discutir a imaginação como parte essencial da criação artística e humana. Compreendendo a poética mimética pelo que ela é um processo artístico que tem a vida humana como sua principal matéria.

Palavras-chave: *A república*; Criação; *Poética*; Simulacro.

1 INTRODUÇÃO

Na Grécia Antiga, o poético sempre ocupou um espaço de extrema importância, a ponto de o poeta Homero ter se tornado muitíssimo prestigiado por suas obras, a *Ilíada* e a *Odisseia*. Entretanto, todo o reconhecimento concedido ao poeta não impediu que Platão, ao conceber sua cidade ideal, rejeitasse as produções nas quais os poetas, além de registrarem os eventos, lhes acrescentassem suas próprias interpretações e imaginações.

O filósofo defendia que a poética deveria ser exclusivamente narrativa, pois, do contrário, seria falsa e ilusória. Uma posição à qual seu discípulo Aristóteles se opôs, argumentando que o poeta era um produtor e que, por meio de suas construções imaginativas, o artista conseguia provocar as emoções dos leitores.

Com base nessas duas teses, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1944) desenvolve um conto centrado em um mago que, ao longo da narrativa, navega entre essas duas ideias: a *mímesis* como ilusão e a *mímesis* como criação.

Diante disso, cabe questionar: na contemporaneidade, uma narrativa que não se atenha somente aos fatos seria menos importante, como defendia o pensamento platônico? Ou, pelo contrário, seria a construção imagética feita pelo poeta nas obras que as tornaria tão pertinentes, como argumentou Aristóteles?

Dessa forma, o presente trabalho configura-se como uma pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico, tendo como principal aporte teórico as concepções de Platão (2011) sobre a poética mimética e as ideias de Aristóteles (2008) sobre a *mímesis* e o papel do poeta.

Portanto, será discutido, considerando o distanciamento temporal e um contexto completamente diverso da Grécia Antiga, qual das duas conjecturas filosóficas se mantém de forma mais coerente na atualidade à luz da análise do conto *As ruínas circulares* de Borges. Quanto à estrutura do texto, inicialmente são abordadas as posições de Platão e Aristóteles sobre a *mímesis*, sendo o primeiro contrário e o segundo favorável à prática mimética na poética. Em seguida, analisa-se como Borges, em seu conto incorpora as críticas de Platão

para refutá-las a partir das observações de Aristóteles, demonstrando, por meio da ficção, a potência da imaginação literária como via de acesso à compreensão da experiência humana.

2 AS OBJEÇÕES DE PLATÃO À POÉTICA MIMÉTICA

O estudo das obras literárias no Ocidente tem sua origem com os filósofos gregos. Dentre eles, os que mais se destacaram foram Platão e seu discípulo Aristóteles, pois suas concepções sobre a poética como *mímesis*, mesmo após tantos séculos, mantêm grande relevância na atualidade.

No entanto, a tese de que a arte é uma *mímesis* (imitação) não é uma construção de autoria de Platão, como explica o tradutor J. Guinsburg:

> Era um princípio admitido na Grécia, mesmo antes de Platão, que a poesia e a arte são gêneros de imitação... Platão aprofunda e enriquece a noção a de imitação [...] segundo Platão, o estilo é a expressão da alma e exerce influência reflexa sobre ela (Guinsburg, nota 46 do tradutor, p. 157-158.)

Ou seja, na Grécia, a realidade como inspiração para a arte já era um conhecimento popularizado antes de Platão, mas coube ao filósofo expandir essa concepção. Ele o fez ao criticar a *mímesis* que fosse utilizada não só como um tipo textual restrito ao narrativo. De acordo com ele, o poeta que não só narra, mas também utiliza o discurso direto, é um imitador, pois, ao escrever as falas dos personagens, o que se apresenta é, na verdade, a fala do próprio poeta.

> é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele. E depois disto, fala como se Crises[3] fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito deste modo, sobre os acontecimentos em Ílion, em Ítaca e as provações em toda *Odisseia* (*A república*, 393a)

[3] Na obra *Ilíada*, Crises era um sacerdote que teve sua filha Criseida, capturada pelos gregos durante a Guerra de Tróia.

Entretanto, apesar de a associação da *mímesis* com as artes já ser um consenso na sociedade grega, foi através dos escritos de Platão e de Aristóteles que esse pensamento se tornou a base das discussões sobre o poético na contemporaneidade.

Outrossim, antes de nos aprofundarmos nos conceitos de *mímesis* trabalhados por Platão e na importância da contribuição do poeta para a produção da poética mimética defendida por Aristóteles, impõe-se ressaltar que o texto *A República*, de Platão, é construído visando à cidade ideal e, nela, a poética seria útil se fosse instrumento educativo, devido à sua forte influência na sociedade grega, principalmente para aqueles que ele considera mais frágeis à influência da *mímesis*.

Platão usa como exemplo para defender sua tese o fato de que, em suas obras, Homero humaniza os deuses e semideuses:

> - Então pediremos novamente a Homero e aos outros poetas que não apresentem Aquiles, que era filho de uma deusa,
> *ora deitado de lado, ora de*
> *costas, ora de cabeça para*
> *baixo .....*
> ou então "a pôr-se em pé, agitado, para vaguear ao longo da praia do pélago estéril", nem "a erguer com as mãos ambas o pó calcinado e a espalhá-lo pela cabeça", nem a chorar e a lamentar-se tantas vezes e em tais termos, como ele o imaginou (*A república*, 388a)

Platão critica a forma como Homero descreve o sofrimento de Aquiles pela morte de Pátroclo, pois, ao humanizar o semideus, o poeta facilita a empatia do público por uma divindade, o que, para Platão, não corresponde ao comportamento esperado de um semideus: "E, muito mais ainda do que isto, lhe pediremos que não represente os deuses a lamentar-se" (*A república*, 388b). Ele atribui tais representações à imaginação do poeta. Como explica Compagnon, "Em Platão, na *República*, a *mimèsis* é *subversiva*, ela põe em perigo a união social, e os poetas devem ser expulsos da cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos 'guardiões'" (Compagnon, 2010, p. 98, grifo do autor). Em outras palavras, Platão defendia uma poética alinhada à filosofia, que servisse como instrumento educativo para formar soldados corajosos, uma vez que considerava algumas das

produções miméticas enganosas e defendia que o poeta deveria ater-se aos fatos.

> pediremos vénia a Homero e aos outros poetas, para que não se agastem se as apagarmos, não que não sejam poéticas e doces de escutar para a maioria; mas, quanto mais poéticas, menos devem ser ouvidas por crianças e por homens que devem ser livres, e temer a escravatura mais do que a morte. (Platão, A república, 387a)

Sob esse viés, percebe-se que Platão reconhece a influência da poesia, mas acredita que ela deveria ser usada para inspirar os cidadãos a se tornarem soldados que não temem a morte. Gagnebin (1993, p. 68) menciona que "A crítica da *mímesis* em Platão remete a uma problemática política, antes da estética. [...] sobre a educação adequada dos guerreiros e dos dirigentes. [...] um problema ideológico de primeira importância, a saber, da educação apropriada". Ou seja, Platão deseja que a poética mimética seja usada como um instrumento educacional. Pensava assim apesar de compreender que muitos se sentissem curados ao ouvirem que mesmo os seres supremos que adoravam também eram afligidos por sentimentos tão humanos quanto o luto.

Platão chega a dirigir uma pergunta a Homero para saber em que medida suas obras permitiram a construção de uma cidade com homens melhores: "diz-nos que cidade foi, graças a ti, melhor administrada, como sucedeu com a Lacedemónia, graças a Licurgo." (Platão, A república, 399d). Dessa forma, fica claro que, para Platão, a poética mimética seria útil à sua república se ela trouxesse efeitos práticos que ele só conseguia ver na filosofia. Assim, a poética deveria limitar-se a trabalhar com seus interlocutores valores que contribuíssem para a criação de uma cidade melhor. No entanto, se assim fosse, não seria poesia, seria apenas filosofia.

Em sua conceituação da *mímesis*, Platão acrescenta à sua tese o conceito dos três pontos distantes da verdade: "chamas, por conseguinte, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador." (*A república*, 597e). Em outras palavras, o filósofo defende que a *mímesis* copia a aparência das coisas, que já são por si só uma versão imperfeita da verdade.

- Considera então o seguinte: relativamente a cada objecto, com que fim faz a pintura? Com o de imitar a realidade, como ela realmente é, ou a aparência, como ela aparece? É imitação da aparência ou da realidade?
- Da aparência.
- Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem nada conhecer dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens ignorantes, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro. (*A república*, 598b)

Em outros termos, Platão discute o objetivo da pintura como uma analogia para a finalidade da poética. Entretanto, cabe ressaltar que, na sociedade da Grécia Antiga, a pintura seguia princípios estéticos específicos, sendo a semelhança um deles. Assim, ao afirmar que o propósito da pintura seria a imitação por excelência da realidade, o filósofo está correto dentro dos ideais daquele contexto.

No entanto, ao estabelecer uma analogia entre o ideal de pintura daquele período e o que supostamente seria a poética mimética, Platão cria uma falsa simetria. Isso porque a poesia não tem como objetivo narrar acontecimentos com o propósito de ser uma cópia fiel da realidade.

3 PLATÃO E ARISTÓTELES: O QUE PODE O POETA PRODUZIR

Platão e Aristóteles possuíam conceitos importantes e divergentes sobre a função da poética mimética e o papel do poeta. O primeiro defendia que o poeta não deveria acrescentar sua imaginação, cabendo-lhe apenas narrar os fatos como seriam, com o propósito de ser fiel à verdade e com o objetivo de criar cidadãos fortes e vencedores, o último acreditava que o poeta é um criador que, ao acrescentar sua imaginação às narrativas, as eleva de maneira que permitem ao interlocutor sair de seu estágio inicial de ignorância para o autoconhecimento e o reconhecimento.

Cabe ressaltar que o objetivo da comparação dos posicionamentos dos dois filósofos não é desqualificar completamente um e validar completamente o outro. Evidentemente, os textos de Aristóteles dialogam de maneira mais completa com a contemporaneidade. No entanto, a construção de suas ideias tornou-se possível porque ele foi discípulo de Platão; ou seja, ele conseguiu construir sua tese porque ela é uma resposta direta às ideias de seu mestre.

Além disso, Aristóteles se opõe à concepção platônica ao elevar a *mímesis* acima de uma reprodução literal. O discípulo argumenta que o poeta representa a ação humana sem o compromisso com os pormenores factuais, uma vez que sua atividade consiste em selecionar os elementos mais pertinentes para conferir grandeza à obra.

> É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário. Aliás, eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. (*Poética*, 1450a)

Aristóteles defendia a poética mimética argumentando que, ao imitar as ações humanas, o poeta se aproxima mais da filosofia do que da história. Isso porque, segundo ele, tanto o poeta quanto o filósofo operam no âmbito do universal, enquanto o historiador está restrito ao específico. Diferentemente da comparação equivocada feita por Platão entre poesia e pintura, a analogia estabelecida por Aristóteles entre poesia e história possui grande coesão. Isso se deve ao fato de ambos, o poeta e o historiador, partirem da mesma base: a vida. Entretanto, Aristóteles discute que, embora a história de fato tenha o objetivo de retratar a vida com extrema fidelidade aos fatos já ocorridos, a poesia vai além.

[3] Historicamente a arte passou por diversas mudanças na forma em que ela foi percebida por diferentes sociedades. Hodiernamente, a afirmação de Platão sobre a pintura tentar imitar a arte é uma ideia completamente errônea.

O poeta, por outro lado, tem como objetivo usar a sua imaginação para contar aquilo que poderia ter acontecido.

> Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer (*Poética*, 1450a-b).

Para Aristóteles, mais do que um mero copiador, o poeta é um artista que, partindo de uma base verídica, imagina um enredo possível. Essa capacidade não é um demérito, como acusava Platão, mas sim uma qualidade. Isso porque são justamente as alterações introduzidas pelo poeta que geram o efeito emocional no público.

> Uma vez que a imitação representa não só uma acção completa mas também factos que inspiram temor e compaixão, estes sentimentos são muito [mais] facilmente suscitados quando os factos se processam contra a nossa expectativa, por uma relação de causalidade entre si. Desta forma, a imitação será mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte, pois os factos acidentais causam mais admiração quando parece que acontecem de propósito (*Poética*, 1452a)

A partir disso, o filósofo observa que são justamente os acontecimentos frutos da imaginação poética que potencializam o investimento do público no enredo e nos personagens. Isso ocorre porque, ao tomar conhecimento de que se trata de uma criação imaginativa, o leitor é levado a buscar significados mais profundos, os quais não procuraria em uma narrativa desprovida dessa inventividade. Compreendendo esse mecanismo, Aristóteles descreve

duas ações fundamentais para a tragédia: a peripécia e o reconhecimento.

A peripécia consiste na mudança drástica do rumo da ação para o seu oposto. Como define o filósofo, é "a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade" (*Poética*, 1452a). Esse recurso impressiona por revelar um planejamento magistral por parte do autor. Já o reconhecimento é a transformação de sentimentos nos personagens decorrente da revelação de um fato crucial, podendo gerar alegria ou tristeza. Trata-se de "a passagem da ignorância para o conhecimento, para a amizade ou para o ódio entre aqueles que estão destinados à felicidade ou à infelicidade" (*Poética*, 1452a). O filósofo ainda ressalta que o reconhecimento ocorre de forma mais significativa quando ele é resultado de uma peripécia. Quando a mudança interna do personagem acontece devido a resultado contrários aos que eram esperados.

A peripécia e o reconhecimento são conceitos centrais na *Poética* de Aristóteles que ilustram como a arte mimética é elevada quando o poeta introduz situações verossímeis e necessárias em suas narrativas sobre as ações humanas. Esta concepção constitui um contraponto direto às críticas de Platão, que acusava o poeta mimético de produzir uma cópia degradada da realidade.

4 AS RUÍNAS CIRCULARES DA *MÍMESIS*

Jorge Luis Borges é um escritor e poeta amplamente aclamado, sendo o livro de contos *Ficções* (1944) uma de suas obras mais elogiadas. Dessa coletânea de dezesseis narrativas, selecionamos o conto *As ruínas circulares* como base para o presente estudo.

O conto apresenta um mago de origem incerta que "vinha do Sul e que sua pátria era uma das infinitas aldeias que estão águas acima, no flanco violento da montanha, onde o idioma zenda não está contaminado de grego e onde é infrequente a lepra" (Borges, 1999, p. 25). Ele chega às ruínas de um templo de fogo com um objetivo preciso:

sonhar um homem como propósito final antes de morrer. Uma condição essencial, no entanto, é que o homem sonhado jamais deveria tocar o fogo, pois, ao fazê-lo, descobriria sua verdadeira natureza: não é um ser de existência própria, mas a projeção onírica de outro.

Ao final da narrativa, sentindo-se realizado com sua criação, o mago dirige-se ao templo de fogo para encontrar a morte. A impossibilidade de morrer, contudo, leva-o à terrível revelação: ele próprio é um sonho.

Em sua construção narrativa, Borges apropria-se do conceito platônico de que a *mímesis* está a três pontos da verdade. Assim como a pintura na alegoria de Platão, o homem sonhado em Borges existe primeiro no plano das ideias, representado no conto pelo mundo onírico, para só então ganhar existência física. Apesar de corporificado, o mago descreve sua criação como um simulacro:

> despertaram-no dois remadores, à meia-noite: não pôde ver seus rostos, mas lhe falaram de um homem mágico, num templo do Norte, capaz de pisar o fogo e não queimar-se. O mago lembrou-se bruscamente das palavras do deus. Recordou que de todas as criaturas que compõem o orbe, o fogo era a única que sabia ser seu filho um fantasma. Essa lembrança, apaziguadora no princípio, acabou por atormentá-lo. Temeu que seu filho meditasse nesse privilégio anormal e descobrisse de algum modo sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! (Borges, 1999, p. 27-28)

Em outras palavras, apesar de orgulhoso de sua criação, o mago presume que seu homem sonhado, ao descobrir ser a materialização do sonho de outro homem, sentiria vergonha. Estabelece-se, assim, que o homem sonhado não poderia saber de sua origem, pois esta seria motivo de desespero, de modo que sua felicidade estaria condicionada à ignorância sobre sua real condição. Esse raciocínio dialoga com a teoria platônica da poética mimética como algo que, por ser falso, oferece aos seus interlocutores uma falsa cura, uma vez que a verdade, para Platão, gera dor.

Até esse ponto, Borges mostra o mago dialogando com as ideias platônicas sobre o simulacro. Entretanto, simultaneamente, o mago segue a ação descrita por Aristóteles como peripécia, pois ele

considera inferior, ainda que inconscientemente, uma existência originária do sonho, em contraste com a de um homem que de fato existe e pode morrer. Essa visão o leva a desejar que o homem sonhado jamais descubra a verdade sobre sua criação, até que, no clímax da narrativa, é o próprio mago que descobre ser também o resultado do sonho de um outro.

> As ruínas do santuário do deus do fogo foram destruídas pelo fogo. Numa alvorada sem pássaros, o mago viu cingir-se contra os muros o incêndio concêntrico. Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo de seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando. (Borges, 1999, p. 28)

Dessa forma, o personagem finaliza seguindo outra ação conceitualizada por Aristóteles a de reconhecimento. Uma vez que ao não morrer o mago compreende que assim como o homem sonho é ele próprio uma criação a partir de um sonho que poderia ser de um homem real ou de outro homem sonho. Essa revelação gera no mago um misto de emoções: o alívio, a humilhação e o terror de não morrer. O personagem se percebe como inferior que um homem real, o mago, assim como a própria *mímesis* é uma criação a partir da ação humana.

Apesar do sentimento final do mago, cabe analisar que apesar de tanto ele quanto o outro homem sonhado serem simulacros. O que se percebe é a seriedade com que o processo de criação deles é conduzido e como este é um processo contínuo, uma necessidade intrínseca de criar homens que não sejam meras cópias vazias de si mesmos.

> No começo, os sonhos eram caóticos; pouco depois, foram de natureza dialética. O forasteiro sonhava-se no centro de um anfiteatro circular que era de certo modo o templo incendiado: nuvens de alunos taciturnos esgotavam os degraus; os rostos dos últimos pendiam a muitos séculos de distância e a uma altura estelar, mas eram absolutamente precisos. O homem ditava-lhes lições de anatomia, de cosmografia, de magia: as fisionomias escutavam com ansiedade e tentavam responder com entendimento, como se adivinhassem a importância

> daquele exame, que redimiria um deles de sua condição de vã aparência e o interpolaria no mundo real. (Borges, 1999, p. 25)

Assim, é perceptível que, no processo de criação de um homem sonhado, o criador depara-se com diversos pretendentes, e o mago, por meio de lições, os prepara para transcender do mundo das ideias para o mundo real. Essa transição é apresentada como uma evolução, o que configura uma discordância em relação ao que defendia Platão. No conto, para que os estudantes do sonho possam tornar-se matéria física, é necessário que o mago primeiro lhes ministre diversas lições, esperando que desenvolvam um intelecto autônomo, e não apenas repitam o que lhes foi ensinado.

> Depois de nove ou dez noites, compreendeu, com alguma amargura, que não podia esperar nada daqueles alunos que aceitavam passivamente sua doutrina e sim daqueles que arriscavam, às vezes, uma contradição razoável. Os primeiros, embora dignos de amor e afeição, não podiam ascender a indivíduos (Borges, 1999, p. 25)

Apesar de afeiçoar-se aos seus alunos, o mago mantém seriedade na composição do seu homem sonhado e não permite que sentimentos interfiram em sua escolha. Por fim, ele seleciona justamente aquele discípulo que se desenvolve intelectualmente a ponto de contradizer alguns ensinamentos, sem aceitá-los passivamente, tudo com o propósito de introduzir esse homem sonhado no mundo, ciente de que ele viveria para sempre.

Inicialmente, Borges apresenta a vida eterna como um atributo negativo em seu conto, pois seria essa característica que revelaria ao homem sonhado sua suposta inferioridade. No entanto, ao final, é essa mesma condição que permite ao mago compreender a verdade sobre si mesmo.

Desenvolvendo um aspecto da teoria aristotélica, temos o fato de a literatura, por ser uma construção imaginativa do poeta e abraçar essa característica, diferenciar-se da história. Esta, por sua vez, em certos momentos, posiciona-se como um estudo dos fatos, sem ser conduzida de forma alguma pela imaginação ou interpretação. White (1994 *apud* Ranke, 1985, p. 145-146) explica que "Ranke, quando

criticou severamente o romance [...] revelou um preconceito partilhado por muitos dos seus contemporâneos quando definiu a história como o estudo do real e o romance como representação do imaginário." O caráter imaginativo da literatura foi diversas vezes abordado como um fator que a tornaria inferior à história.

No entanto, foi essa mesma característica que permitiu que a literatura se tornasse eterna, enquanto diversos apontamentos históricos tornaram-se obsoletos com o tempo. A história, por negar seu aspecto interpretativo e buscar apresentar suas ideias sempre como verdades, acabou tendo de descartar muitas delas; já a literatura, em todas as suas faces, sempre se mostrou contemporânea.

Isso porque a literatura, da mais intimista e individualista à mais coletiva e social, sempre teve um aspecto universal. Bastos (2007, p. 18), ao analisar a poética de Aristóteles, discute como esse aspecto a aproxima mais da filosofia do que da própria história: "O balanço final é favorável ao poeta, que assim se aproxima do filósofo, por tratar do universal, enquanto o historiador dele se afasta, por limitar-se ao particular". Essa perspectiva contrapõe-se ainda mais à visão platônica, que defendia que a poética deveria ater-se ao narrativo dos fatos prováveis, sem recorrer à imaginação, por exemplo, evitando apresentar figuras poderosas, como deuses e semideuses, com sentimentos como dor e luto.

Literatura e filosofia, portanto, abordam questões humanas mesmo quando suas narrativas se revestem de figuras como deuses, magos e homens. Assim, suas produções adquirem um caráter universal que não se desgasta nem se torna menos relevante com o passar do tempo. Os dilemas morais e as angústias existenciais que atravessam tanto a literatura quanto a filosofia revelam-se temas recorrentes na história da humanidade justamente porque as experiências humanas possuem um aspecto cíclico. Quando Platão propõe suprimir os elementos imaginativos da poética, buscando que apenas os fatos norteassem, sua intenção era, em certa medida, elevar o poético a um patamar mais próximo da verdade. No entanto, o que sua crítica não contempla é que a poética opera com ferramentas distintas das da filosofia, e essa diferença não a torna inferior nem

falsa. Trata-se, antes, de linguagens diversas para abordar uma mesma verdade por vias complementares. É justamente nesse espaço de complementaridade que o conto *As ruínas circulares,* de Borges, se torna possível: nele, o pensamento filosófico não é aplicado, mas encenado, vivido e reinventado pela potência da ficção.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O filósofo Platão defendia, que a poética mimética criava ilusões, como uma pintura, com o propósito de comover, o que, para ele, era apenas uma forma de enganação, e que, para formar guerreiros fortes e líderes competentes, era preciso que só fossem permitidas narrativas reais na educação dos cidadãos. Para Platão, o poeta deveria abster-se de alterar os fatos com sua imaginação, ele considerava que as adições poéticas, repletas de emoções e situações que julgava inverossímeis para a posição grandiosa de seus personagens, embora fossem agradáveis de escutar, atrapalhavam o pensamento lógico e enfraquecia a alma ao permitir que a emoção dominasse a razão.

Todavia, Aristóteles, discípulo de Platão, compreendeu que a capacidade e a relevância da poética estavam em sua característica mimética e no trabalho do poeta de planejar suas obras, modificando partes que não contribuíam para seu propósito. Aristóteles, por sua vez, defende o trabalho do poeta como uma atividade que enobrece a representação da realidade. A peripécia, a reviravolta inesperada e lógica da trama, é uma das provas dessa elevação. Ela demonstra o planejamento e a seriedade com que o poeta elabora seu objeto, transformando a *mímesis* de uma simples cópia dos acontecimentos em uma recriação com um propósito superior: revelar a estrutura profunda e as possibilidades universais da conduta humana.

Desse planejamento estrutural emerge o reconhecimento, o momento crucial em que o personagem passa da ignorância ao conhecimento. Aristóteles identifica que, longe de ser apenas um deleite enganoso, a experiência mimética é prazerosa para o espectador de uma maneira curativa. O processo de aprendizado

profundo vivido pelo personagem reflete-se no público, que, ao se identificar com o drama, é conduzido a um profundo exame sobre si mesmo. Dessa forma, a poesia, em vez de enfraquecer, cumpre uma função psicológica e ética essencial para a vida da pólis. Aristóteles entendeu a poética mimética pelo que ela era: um processo artístico que tem a vida humana como sua principal matéria.

É isso que o escritor argentino Jorge Luis Borges também compreendeu e explorou em seu conto *As ruínas circulares*, integrante do aclamado livro *Ficções* (1944). A premissa do conto apresenta um mago que tem o objetivo de sonhar um homem como propósito final antes de morrer. Ao final da narrativa, com vergonha o mago descobre que ele próprio é um sonho.

Em sua construção narrativa, Borges apropria-se do conceito platônico de que a *mímesis* está a três pontos da verdade. Primeiro o mago encontra o homem que ele irá sonha em um sonho, a partir disso, ele começa a construir fisicamente esse homem sonhado que não pode descobrir que ele é um sonho, pois isso geraria vergonha e sofrimento, seria melhor, então, não saber a sua verdadeira natureza. Esse raciocínio dialoga com a teoria platônica da poética mimética como algo que, por ser falso, oferece aos seus interlocutores uma falsa cura, uma vez que a verdade, para Platão, gera dor.

Até esse ponto, Borges mostra o mago dialogando com as ideias platônicas sobre o simulacro. Entretanto, simultaneamente, o mago segue a ação descrita por Aristóteles como peripécia, pois ele considera inferior, ainda que inconscientemente, uma existência originária do sonho, em contraste com a de um homem que de fato existe e pode morrer. Essa visão o leva a desejar que o homem sonhado jamais descubra a verdade sobre sua criação, até que, no clímax da narrativa, é o próprio mago que descobre ser também o resultado do sonho de um outro. Dessa forma, o personagem finaliza seguindo outra ação conceitualizada por Aristóteles: a de reconhecimento. Uma vez que ao não morrer o mago compreende que, assim como o homem sonho, é ele próprio uma criação a partir de um sonho. Essa revelação gera no mago um misto de emoções: o alívio, a

humilhação e o terror de não morrer. O personagem se percebe como inferior a um homem real, da mesma forma que a própria *mímesis* é, na visão platônica, uma criação inferior.

Inicialmente, Borges apresenta a vida eterna como um atributo negativo em seu conto, pois seria essa característica que revelaria ao homem sonhado sua suposta inferioridade. No entanto, ao final, é essa mesma condição, a impossibilidade de ser consumido pelo fogo, que permite ao mago compreender a verdade sobre si mesmo. Como defende Aristóteles, ao discutir o papel do poeta, a produção de algo imaginado não cria versões vazias de algo que só pode ser perfeito no mundo das ideias. Pelo contrário, quando o poeta estrutura a *mímesis* poética, ele a coloca em um processo de reestruturação em que ele seleciona, organiza e dá forma aos elementos da ação humana. A imaginação literária, não afasta a realidade; ela permite a compreensão de um modo que um mero registro factual não alcança. Enquanto o historiador se limita ao que aconteceu, o poeta imagina o que poderia acontecer, revelando padrões, dilemas e possibilidades que atravessam épocas e culturas. É por isso que a literatura não envelhece: ela fala do humano em sua essência, em suas angústias e aspirações, permanecendo reconhecível através dos séculos.

Conclui-se, assim, que as ideias de Aristóteles se mostram mais precisas ao entender que a *mímesis* como uma atividade que trata da vida em uma esfera aproxima à da filosofia, não por se prender a preciosismos factuais ou a reprodução exata do real, mas por buscar compreender a natureza humana em sua complexidade. Do mesmo modo, ao contrário do que criticou Platão, o que permite à obra de Homero e de Borges permanecer relevante não é o endeusamento de Aquiles ou do mago, mas a humanização que os poetas fazem deles. São nos momentos de vulnerabilidade, frustração e desnorteamento criados pelos artistas que acabam abrindo espaço para dilemas, escolhas e consequências que o registro histórico isolado jamais poderia abarcar, pois é nesse ponto que as obras dialogam com os leitores.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao romance histórico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. 2. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin. **Perspectivas**, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

PLATÃO. **A República**. Tradução de J.Guinsburg. vol. I. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1965.

PLATÃO. **A República**. 15. ed. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

WHITE, Hayden. As ficções da representação factual. In: WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014. p. 137-155.

Capítulo 4
A LITERATURA E A FRÁGIL CONDIÇÃO HUMANA: UMA LEITURA DE "SARAPALHA", DE GUIMARÃES ROSA

Juliana Santana
Raquel Castilho Souza

Roseli Bodnar

RESUMO

Este capítulo pretende indicar que o contato com textos literários nos auxilia a melhor lidarmos com a vida, com nós mesmos e com os outros. Apoiar-nos-emos em teorias filosóficas como as de Martha Nussbaum e teorias sobre a literatura como as de Antoine Compagnon. Entendemos que é possível admitir que a literatura concorre para tratarmos com a vida humana em geral e, em especial, para lidarmos da melhor forma que nos seja possível com um dos maiores incômodos que nos provoca a percepção de nós mesmos e dos outros humanos com quem convivemos: o da nossa própria fragilidade. Como exemplo do que se defende, traremos, às luzes das mencionadas teorias, uma breve e despretensiosa observação de um dos contos de *Sagarana,* de João Guimarães Rosa, qual seja, "Sarapalha". Justificamos a escolha pela forma como as emoções aparecem nesta estória e pela forma como são apresentadas as condições psicofísicas das personagens. A proposta resulta da percepção da obra de Rosa como excepcionalmente eficaz em sinalizar a nossa vulnerabilidade, em especial quando representa as emoções humanas, bem como mazelas físicas e a forma como elas afetam seus personagens, levando-os muitas vezes a reações que seriam inesperadas ou consideradas quase irracionais. Isso pode provocar reações emocionais e reflexões relevantes nos leitores, preparando-os para situações reais em que se emocionarão, embora obviamente distintas daquelas apresentadas pela ficção.

Palavras-chave: Fragilidade; Vulnerabilidade; Emoções; Literatura; Filosofia.

1 A TÍTULO DE INTRODUÇÃO

Escrevemos estas linhas instigadas por uma palestra ministrada em 2006 no Collège de France pelo Prof. Antoine Compagnon, intitulada *Literatura para quê?*, e por questões que há certo tempo povoam nossos pensamentos e estudos sobre a fragilidade[4] humana associada à temática das emoções. A questão é, pois, a de saber se o contato com a literatura pode ser tomado como um meio de nos auxiliar a melhor lidarmos com a vida, com nós mesmos, com nossa vulnerabilidade e com os outros, sendo este um de seus "para quês". Para isso observaremos teorias filosóficas, como as de Martha C. Nussbaum (2008; 2015), associando-as à teoria literária já mencionada de Compagnon. Em suma, observaremos se a literatura concorre para tratarmos acerca da vida humana em geral e, em especial, para lidarmos da melhor forma que nos seja possível com um dos maiores incômodos que nos provoca o entendimento que temos de nós mesmos e dos outros humanos com quem convivemos: aquele causado pela percepção da vulnerabilidade humana. O questionamento é proposto devido ao fato de os teóricos sinalizados como aporte para o estudo nos apresentarem teorias que soam como favoráveis ao poder que entendemos como sendo associado à literatura[5].

Como exemplo e, talvez, como prova do que analisaremos, traremos, às luzes das mencionadas teorias, uma breve e despretensiosa observação de um dos contos de *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa, qual seja, "Sarapalha". Justificamos a escolha

[4] Usamos os termos vulnerabilidade e fragilidade como sinônimos.
[5] O tema que discutimos não pretende afirmar que a literatura se feche em uma função educadora ou algo do tipo. Não obstante, propomos uma reflexão, como sinalizamos, sobre algo que trouxe questões inúmeras para os teóricos que se acercaram da literatura: aquela de seu poder. No nosso entendimento, a literatura poderia existir pura e simplesmente como tal, como arte da palavra, o que seria por si só demasiado potente. Porém, ela é poderosa para além disso, o que gerou e gera controvérsias na sua interpretação, às quais não desejamos e não podemos pôr termo, mas posso destacar a força que a literatura tem em nos fazer refletir, especialmente quando mexe com nossas emoções e nos faz, talvez, aceitar que sejamos falíveis e, demasiado, humanos.

pela forma como as emoções aparecem nele. Isto, assim esperamos, fará com que o leitor possa perceber a validade ou não do que os estudos supramencionados nos sinalizam e, por conseguinte, do é exposto neste capítulo. A proposta é feita pois entendemos que a estória de Rosa mostra a nossa fragilidade, a nossa vulnerabilidade, em especial quando retrata de forma tão precisa as emoções humanas e a forma como elas afetam seus personagens, levando-os muitas vezes a reações que seriam inesperadas ou consideradas quase irracionais. Também por provocar em nós reações emocionais e reflexões sobre nossa condição humana, sobre aquilo que pode haver de mais sensível nela e nos levar a pensar sobre como nos portamos frente a isso.

Entendemos "Sarapalha" como "uma estória de amores"[6], mas igualmente de ódio, de remorso e também de morte, abordando ao seu modo a questão do luto vivido para além daquele sentido com as situações de morte. Estas emoções aparecem no texto de formas variadas. Para observar se temos razão, partiremos do pressuposto, tão aceito quanto negado, de que o homem é um ser complexo por ser composto tanto pela razão quanto pelas emoções.

Para cumprir o que pretendemos com este capítulo, dividiremos a reflexão nele presente em três momentos. No primeiro, traremos nossas justificativas a escolha de "Sarapalha" como exemplo de texto literário que levanta a reflexão sobre a questão aqui proposta. Para isso, apresentaremos um breve resumo do conto e algumas considerações iniciais acerca dele no contexto deste estudo.

Num segundo momento, traremos propostas teóricas como as que já indicamos sobre a relação das emoções com a vulnerabilidade humana. Serão discutidos aspectos que os teóricos em tela expõem a fim de elaborar suas reflexões acerca das emoções, sejam elas reais ou ficcionais, ainda, reais, porém provocadas por intermédio do ficcional. As teorias indicarão o modo como a abordagem literária das emoções, a narrativa que a literatura é capaz de realizar de emoções próximas às

[6] Sendo o amor (entre outras emoções) tema frequente na literatura de Rosa, inspirador de estudos tais como os apresentados pelo Prof. Benedito Nunes em seu *A Rosa o que é de Rosa* e por Luiz Roncari em seu *O Brasil de Rosa.* Textos que também nos servem de ancoragem teórica, embora não sejam o foco central do que escrevemos.

vivenciadas, pode concorrer para elaborar a forma como lidamos com emoções com as quais possamos nos deparar no dia a dia, em situações das mais diversas.

No terceiro momento, observaremos o poder acima mencionado a partir do exemplo de "Sarapalha". O conto, a nosso ver, demonstra como obras literárias podem despertar emoções em seus leitores. Do mesmo modo, é exemplo de como a literatura pode representar emoções e situações muito próximas às que deveras podemos experienciar. Tendo essas afirmações em conta, arriscamos ainda a afirmar que a narrativa rosiana é propícia para nos levar a refletir ou ao menos a imaginar o que sentiríamos em situações que tais e como a elas reagiríamos a elas. O que nos leva a pensar em coisas que fazem de nós seres frágeis, vulneráveis e, por isso mesmo, humanos. Reforçamos, assim, a ideia de que a literatura igualmente nos permite um melhor preparo para situações da vida, mesmo quando apresentando situações ficcionais diversas das que vivenciamos em nossa realidade cotidiana.

Para justificar nossa escolha pelo conto em questão, vamos começar este estudo com um breve resumo. "Sarapalha", terceiro texto do primeiro livro do gênero publicado por João Guimarães Rosa, *Sagarana* (1946), é ambientado no interior de Minas Gerais. Narra a história de dois primos que vivem juntos nas terras da posse de um deles, o mais velho, Primo Ribeiro. Primo Argemiro, mais moço, ajuda na lida. Com a chegada da malária ao lugar, ambos adoecem, e Primo Argemiro não consegue abandonar o parente à própria sorte. Mas há algo mais: Primo Ribeiro fora casado. Três anos antes da cena em tela, sua esposa Luísa o abandonara. Fora trocado por um boiadeiro que ali se hospedara. É assim, com a revelação da traição e da dor causada pela ex-esposa a Ribeiro que a estória toma rumo.

Luísa, moça interiorana tipicamente mineira, espalhava emoções pela vida de quem com ela se encontrava. Deixa Ribeiro doente e apaixonado. Deixa Argemiro nas mesmas condições, ele que também se apaixonara pela mulher do primo. Ambos abandonados a um afeto não correspondido, morte em vida pela qual padecem como que enlutados.

Em meio a um surto febril, Argemiro revela o real motivo de ter ficado por ali. Ribeiro, agora recuperado da crise daquela tarde, dói-se

de tal maneira que prefere maldizer e expulsar Argemiro de suas terras e de sua vida em um ato de ira e com desejo de vingança, doído do amor e da confiança traídos.

Assim, é devido aos amores, às dores, à desesperança, à tristeza e ao sentimento de luto que assolam os personagens principais de *"Sarapalha",* vulneráveis de corpo devido ao estado débil provocado pela malária e vulneráveis de "alma" por todos as emoções que os afetam, que justificamos ler "Sarapalha" à luz das teorias que apresentaremos neste estudo. No texto de Rosa, há questões acerca da natureza humana. Ele une suas páginas ficcionais num desenho da fragilidade que pode despontar no homem devido ao seu estado físico doente, mas igualmente por ser passional. Sendo assim, apontaremos as emoções ali representadas, que podem ser mais dolorosas que as doenças do corpo, como possíveis sinais da vulnerabilidade humana. A forma como a vulnerabilidade é representada em "Sarapalha" pode nos levar a imaginar situações como as que são descritas e provocar com isto reações emocionais e reflexões sobre a condição humana.

Pensamos que a estória seja incômoda pelo fato de expor a humanidade de um modo desconcertante. O cenário infestado de doença, do corpo e da alma, com vidas puídas pelos males físicos, pelo abandono e pela desesperança, incomoda sobremaneira. E isso nos afeta especialmente ao mostrar como aquelas duas personagens principais são vulneráveis a tudo quanto lhes acomete: à malária, ao abandono de uns pelos outros, ao pelo abandono ao qual eles mesmos se entregaram devido à sua existência sem saída, abandono de si mesmos, da propriedade e do cão Jiló, dos quais já não cuidam mais, e de tudo ali que poderia ter alguma importância. Mas, especialmente, por estarem abandonados, ainda, às emoções que sentem. Estas, entre os outros tantos "males" de Ribeiro e Argemiro, sinalizam aquilo que pretendemos destacar neste estudo: a fragilidade humana como esta pode ser representada de forma literária e, por que não, filosoficamente, mas pela via da literatura, fazendo-nos refletir e nos posicionar diante das nossas emoções e de tal condição.

Para refletir sobre isto, recorreremos a teorias como as de Nussbaum, que, entre outras fontes, recorre a Aristóteles para tratar da fragilidade e da vulnerabilidade como partes constituintes do humano, bem como às de Compagnon. Este reforçará com suas teorias acerca da literatura, de seu poder e de sua função, o que é proposto pelos filósofos que servem de base para a pesquisa.

Muitos pensadores ao longo de séculos posicionaram-se frente às emoções de forma reticente ou contrária a elas. As posturas eram de desconfiança, especialmente quando eram despertadas pela literatura. Por exemplo, Platão, em *A República* (2010). Livro X, defendia que as poesias de até sua época eram indignas de ter lugar na cidade que se idealizava, entre outros motivos, porque provocavam o lado irracional humano, de sua alma[7]. Com isso, traziam à tona as mazelas que tal irracional poderia acarretar para os cidadãos e a cidade. Considerava-se, assim, o aspecto nocivo da potência da literatura, com seus efeitos sobre os humanos. Frente a isso, o filósofo ateniense já propunha uma espécie de terapia que seria aplicada (pretensiosamente) por via da filosofia. A esta seria concedido o poder e a tarefa de "tratar" as emoções, calando-as sob o jugo da razão ou lhes concedendo uma forma aceitável para a vida em comunidade, política ou filosófica.

Porém, é ainda no século IV a.C., o mesmo século de Platão, que aparece uma postura mais condescendente quanto ao que se sente e que poderia ser despertado de alguma forma pela literatura. A despeito de igualmente considerar que as emoções figuravam ao lado da parte irracional da alma humana (1973, *Ética a Nicômaco* I, 13), Aristóteles, na *Poética* (2011, VI), sinalizava que a tragédia tinha por tarefa provocar o medo, a piedade, a catarse de tais emoções e ainda um prazer que lhe era específico[8]. Ao que parece, esse filósofo, diferente

[7] Postura diferente pode ser observada no *Fedro,* com uma espécie de elogio à inspiração, à loucura divina que acometia os poetas e ao transformar o próprio Sócrates num tipo de poeta, no terceiro discurso sobre *érōs* que aparece no diálogo (cf. Constâncio, 2025).

[8] O assunto da catarse na *Poética* e na filosofia de Aristóteles é por demais espinhoso para ser tratado neste texto. Merece um estudo à parte. Portanto, pedimos desculpas por apenas fazer esta menção a ela, para citar indiretamente a definição de tragédia trazida no capítulo 6.

do predecessor, entendia que a tragédia tinha o poder de despertar e mexer de certo modo com as emoções humanas citadas, porém não entendia isto como um malefício. Ao contrário, as tragédias concorreriam para a educação do *páthos* (emoção) humano e, talvez, colaborassem para uma espécie de educação e até de aperfeiçoamento moral. Isso porque quem se dirigia aos espetáculos ou ao menos ouvia a recitação de um desses poemas poderia sofrer o reconhecimento de situações emocionais, certamente não idênticas (*Poética* IV), mas possíveis de acontecer no cotidiano e mesmo reagir melhor a elas do que quem não tivesse contato com este eficiente meio de educação emocional (Almeida, 2017).

Teorias como as acima mencionadas vêm sendo revisitadas e reinterpretadas no pensamento contemporâneo. Filósofas como Nussbaum têm feito uma volta às antigas opiniões acerca das emoções, operando, com um olhar atento e diferenciado, uma espécie de reabilitação delas ou ao menos de certas teorias de radicação na filosofia antiga acerca delas. A filósofa propõe, em seu livro *Upheavals of thought* (2001), que as emoções e a fragilidade ou vulnerabilidade humana que poderiam deixar transparecer são, nada mais, nada menos, que sinais típicos da natureza humana e que não deveriam ser causa de tanto pejo e punição como foram por tanto tempo. Isso porque o ser humano não é somente racional, ou, como certa vez se propôs, a razão não é "o próprio homem" (*Ética nicomaqueia* X, 7): o homem é um ser complexo e também composto pelas emoções. "Os seres humanos possuem um nível de impotência física desconhecido do resto do reino animal – junto com um nível muito alto de sofisticação cognitiva" (Nussbaum, 2015, p. 30). Mas, fragilidades como as que sinaliza a filósofa são coisas que o ser humano sempre deseja deixar para trás, destacando sua inteligência. O que gera, ao menos a princípio, ansiedade e vergonha, afirma a estudiosa - com base em Freud -, bem como destas vem o desejo de completude. O que pode ser extremamente nocivo para cada um e para os outros. Com o passar do tempo, tendemos a rejeitar tudo que nos mostra a nós mesmos e aos

outros como animais e mortais[9]. Pensamos que isto seja indicativo da relação de certo lado do homem com sua vulnerabilidade e com aquilo que ele pretende ocultar de si. Em suma, Nussbaum (2015, p. 35) explica: "os homens aprendem que sucesso significa estar acima do corpo e de suas fragilidades [...] – por exemplo, que a única maneira de ser bem-sucedido é ser perfeito e controlar tudo". Por isso, como mencionamos, fecham-se as portas para coisas como as artes, em especial, para a literatura, que mexem com tais fragilidades emocionais que podem refletir, como na citação, fragilidades do corpo.

Tais afirmações aparecem em outro livro da filósofa intitulado *Sem fins lucrativos: por que a democracia precisa das humanidades*? (2015). Nele a estudiosa faz o que considera um manifesto em prol de uma educação plural, na qual estejam incluídos os estudos, por exemplo, da filosofia e da literatura[10]. Ao tratar especificamente desta última, propõe que ela favorece nossa imaginação, nossa capacidade de nos colocarmos no lugar do outro, de sentir com o outro, ou ao menos de imaginar o que o outro sofre e sente. O que entendemos que remeta à proposta da *Poética* de Aristóteles mencionada anteriormente. A literatura, ela pensa, favoreceria as associações humanas em regimes democráticos e, associando os dois estudos da filósofa mencionados, concorreria para que entendêssemos melhor nossa condição humana. Movimento que requereria um olhar mais favorável a tudo aquilo que por vezes se considerou como fragilidade, como nosso lado "débil" e digno mesmo de ser extirpado.

Com o auxílio da filósofa, entendemos que neste lado estão as nossas emoções e que a literatura, como no caso de "Sarapalha" , pode nos auxiliar a desenvolver e manter certas capacidades que nos humanizam e associam:

---

[9] É o que Nussbaum (2015, p. 32) aponta com base nas pesquisas experimentais de Paul Rozim, etc.

[10] Neste manifesto, publicado originalmente em 2010, a filósofa denuncia uma crise mundial da educação que ameaça a democracia. Afirma que competências a ela necessárias estão sendo descartadas e se isso prosseguir, "todos os países logo estarão produzindo gerações de máquinas lucrativas, em vez de produzirem cidadãos íntegros que possam pensar por si mesmos e, criticar a tradição e entender o significado dos sofrimentos e das realizações do outros" (Nussbaum, 2015, p. 4). Pensamos que a crise tenha se perpetuado, mas que a literatura e a filosofia ainda possam, nas poucas oportunidades que têm, ser um tipo de oásis para a reflexão que a filósofa sinaliza como necessária à nossa tão cara e desgastada democracia.

> Essas competências estão ligadas às humanidades e às artes: a capacidade de pensar criticamente; a capacidade de transcender os compromissos locais e abordar as questões mundiais como um "cidadão do mundo"; e, por fim, a capacidade de imaginar, com simpatia, a situação difícil em que o outro se encontra (Nussbaum, 2015, p. 8).

Com tal defesa de uma educação para a cidadania para todos, que preza pelas artes e pelas humanidades sem descuidar do ensino de ciências, economia e tecnologias, Nussbaum dedica seu trabalho a pensar como a presença das humanidades na educação favorece a democracia. Mas não trataremos da relação da literatura com a formação para democracia porque extrapolaria o que pretendemos com este texto. Não obstante, para contemplar especificamente os nossos interesses com este escrito, valer-nos-emos de seus estudos, de modo especial para defender que a literatura teria o poder de atuar de uma forma benéfica em matérias de conhecimento do humano, de percepção de si mesmo, de forma a lidar melhor consigo e com as emoções com as quais convivemos. De como ela permite pôr por terra "uma pretensão de controle num mundo que ninguém de fato controla" (Nussbaum, 2015, p. 39) e que nos enreda, desde pequenos, a querer domesticar nossas emoções e outras coisas a elas relacionadas, quando, em realidade, a humanidade compartilha vulnerabilidades. Coisas que a narrativa centrada nas fragilidades de Argemiro e Ribeiro pode permitir que as imaginemos. O que, a nosso ver, inverteria em parte certas propostas antigas acerca da necessidade de uma terapia filosófica para as emoções, mesmo para aquelas despertadas pela literatura. Favoreceria, com um tom a nosso ver mais aristotélico, a proposta de uma literatura que se mostrasse, essa sim, "terapêutica" em relação ao que se sente e ao como se sente, na contramão de outras posturas antigas. Isso incorreria em questões éticas, fazendo com que a literatura assumisse – talvez não tão fortemente como seu intento grego primeiro e principal – um papel crucial na formação emocional do ser humano. Igualmente, permitiria que trabalhasse como um agente de aperfeiçoamento à medida que, até mais que a filosofia, propusesse à sociedade uma reflexão sobre a condição humana, mas

igualmente sobre o que é outro e diferente. Isso favoreceria a tolerância – ou a compaixão e a empatia, como na proposta de Nussbaum - e o espírito de partilha de uma condição vulnerável, frágil, é certo, mas ao mesmo tempo congregaria muitas das pessoas que pudessem ser tocadas por tal agente humanizador.

Desse modo, a vulnerabilidade representada pela capacidade humana de se emocionar não seria mais, como fora em algumas visões de Platão em *A República*, entendida como algo nocivo ao homem. Vinda da literatura, por exemplo, não se consideraria que esta teria um poder maléfico em relação a quem dela ou de certas de suas formas se aproximasse. Não seria algo a ser reprimido, a ser posto de lado em uma boa vida humana e até mesmo suprimido de uma tal existência. Assim, ao ler sobre os primos, suas dores e seus amores, é possível sentir com eles, ou imaginar situações dolorosas como as deles sem ter de vivê-las. Com isso nos sensibilizamos para as situações reais que suscitarão emoções, sejam elas próprias ou alheias. Repensado a partir de teorias e leitura de certas teorias como as de Nussbaum, estariam reabilitadas a literatura e as emoções que a cercam. Teriam na verdade uma grande importância para as associações humanas - democráticas e pacíficas. Assim, a literatura promoveria a sensibilização em relação ao outro e um maior conhecimento de si como humano, vulnerável, porém não indigno e menor que outros seres por isso.

Para a filósofa, um cidadão deve ser capaz de "imaginação narrativa. Isso significa a capacidade de pensar como deve ser se encontrar no lugar de uma pessoa diferente de nós" (Nussbaum, 2015, p. 95). Definição que se aproxima daquela dada por Aristóteles, na *Poética* 13, acerca da compaixão. Emoção que Nussbaum (2001) igualmente enfoca, ressaltando que tal capacidade é cultivada na família, mas igualmente em todas as etapas da educação, que "devem reservar um lugar de destaque no currículo para as humanidades e para as artes, desenvolvendo um tipo de educação participativa que estimula e aprimora a capacidade de perceber o mundo através do olhar de outra pessoa" (Nussbaum, 2015, p. 96). Sem nos determos às análises sobre como isso se dá desde a infância, vamos apenas destacar novamente

que ela defende que é crucial para nossa coexistência desenvolver em nós, desde pequenos[11], a capacidade de imaginar como os outros experienciam suas vivências.

Aqui entram, mais uma vez, as estórias como a *"Sarapalha"*. Isso porque, pautada em Winnicot[12], Nussbaum apresenta-nos a ideia de que as artes conservam o "espaço lúdico" na vida adulta e permitem cultivar a empatia. Diante delas nos encantamos como crianças. As artes e a poesia possibilitariam às crianças, afirma, compreender-se e ao outro, sem objetificações:

> Tais educadores perceberam logo que a contribuição mais importante das artes para a vida depois da escola era fortalecer os recursos emocionais e criativos da personalidade, dando às crianças a capacidade de compreender tanto a si como aos outros, algo que, caso contrário, lhes faltaria. Não consideramos automaticamente outro ser humano como alguém pleno e profundo, que tem ideias, aspirações espirituais e sentimentos. É extremamente fácil considerar que o outro não passa de um corpo – o qual, então, pensamos poder usar para os nossos objetivos, sejam eles prejudiciais ou benéficos. Enxergar uma alma naquele corpo representa uma conquista, e essa conquista é sustentada pela poesia e pelas artes, que pedem que nos maravilhemos com o mundo interior daquela forma percebida por nós – e, também, que nos maravilhemos com nós mesmos e com nossas próprias profundezas (Nussbaum, 2015, p. 102).

Apesar de o texto falar sobre a educação das crianças, na sequência sinaliza o papel significativo das artes no autodesenvolvimento ao longo de toda a vida, bem como na abertura aos outros. Ratificamos que as artes estimulariam os sentimentos e a imaginação: a estudiosa entende que a literatura (juntamente com as outras artes) "estimula a compreensão" (Nussbaum, 2015, p. 106). O que colabora com a proposta deste trabalho acerca da potência da literatura para estimular emoções e imaginação, bem como seu trato. Ela possibilita aos que leem compreender melhor a si mesmos e ao menos imaginar que sentir é algo natural ao complexo que chamamos de ser humano, não sendo, portanto, algo vergonhoso e que deva ser

[11] Para isso, Nussbaum se apoia em D. Winnicot, com suas propostas acerca do lúdico para a formação humana, o que não podemos fazer nem sequer descrever neste momento.

[12]

calado, como lemos no texto de Rosa quando um primo se apaixona pela esposa do outro e oculta tal sentimento, resultando posteriormente na reviravolta da estória com a revelação do amor de Argemiro por Luísa. Um contexto que reflete possibilidades reais e, assim, como sinaliza Nussbaum (2001). Desse modo, a literatura, pensa, permite experimentar posições alheias, diferentes, sem que elas realmente ocorram. O que desenvolve, entre outras coisas, empatia e compaixão[13], emoções essenciais à convivência respeitosa e equânime.

A ênfase de Nussbaum na compaixão como uma das emoções fundamentais às democracias parece remeter à *Poética* (bem como à *Retórica*, 2010), na qual tal emoção é descrita como relacionada ao homem que "é infeliz sem o merecer" (*Poética* 1453a3). Ali confere-se às tragédias a possibilidade de nos colocar no lugar do outro, havendo um tipo de julgamento envolvido, ou um tipo de imaginação chamada por Nussbaum (2001, p. 319) de "julgamento da possibilidade similar". Para que isso aconteça, não é estritamente necessário que a pessoa focalize a relação da outra consigo mesma, mas imaginar-se em uma posição de possibilidade similar ajuda na medida da imaginação da felicidade da própria pessoa, porque seres humanos têm dificuldade de relacionar os outros consigo mesmos, a não ser por pensamentos com os quais já estejam preocupados. Perceber o outro em tal situação faz imaginá-lo e pensar sobre nós mesmos, sobre as possibilidades que a vida nos reserva, sobre a nossa vulnerabilidade frente aos infortúnios tais como os que acometem as personagens de Rosa, embora saibamos de seu caráter ficcional.

Assim, a despeito das teorias mencionadas serem de origens não brasileiras e se valerem de análises de textos que não são advindos exatamente da nossa literatura, pensamos que nos ajudam a pensar um pouco sobre a potência da literatura de Rosa e, como foi exposto, fazem ao menos imaginar o que é outro, diferente de nós, e pensar sobre nós mesmos, inclusive sobre as nossas fragilidades. A nosso ver,

[13] Há que se notar que a filósofa ressalta que a contramão também pode vir a ser pela mesma via, a das artes. Podem favorecer estigmas e coisas que tais, a depender do que apresentam e representam.

"Sarapalha" com suas frágeis e sofredoras personagens é favorável à viabilidade de teorias como as que expusemos.

A narrativa de Rosa teria o poder do literário de expor para o leitor a vulnerabilidade humana; é texto capaz de aguçar a imaginação de quem o lê a ponto de, como na proposta de Nussbaum, despertar certa empatia e compaixão pelas personagens e circunstâncias do que é ali representado, levando à possibilidade de se colocar no lugar do outro. A filósofa entende que em reações a obras como "Sarapalha", o mal-estar em nós se deve à grande identificação que temos com os eventos apresentados pela ficção. São, nas palavras de Aristóteles parafraseadas pela autora, "o tipo de coisa que pode acontecer" (Nussbaum 2001, p. 166). Isso porque, ao causar todo o desarranjo que traz para o leitor, mostrando as personagens ali presentes em situação emocional e física extremamente debilitada e fragilizada, o texto nos faz sentir, refletir e até reagir sobre os motivos do mal-estar que nos provoca. Faz com que pensemos neste lado humano que ainda hoje, a despeito das teorias que reabilitam as emoções, é malvisto e que ainda muitos pretendem que seja silenciado em nós por entenderem que seja um sinal de fraqueza.

Algo que destaca Nussbaum acerca das tragédias gregas pode ser útil para que pensemos o que propomos sobre "Sarapalha". Tal estória

> não é para os muito jovens; e não é exatamente para os jovens. As pessoas maduras sempre precisam expandir suas experiências e reforçar sua posse das verdades éticas centrais. [...] familiarizam-nos com as coisas ruins que podem acontecer na vida humana, ou seja, como nosso aspecto humano naturalmente vulnerável, muito antes de a própria vida fazer isso: assim ativam a preocupação com os outros que estão sofrendo o que a pessoa não sofreu. [...] Os gregos cultivavam a emoção principalmente pelo drama; uma criança contemporânea pode aprender essas mesmas histórias míticas, ou seu equivalente moderno (Nussbaum, 2001, p. 428-429, tradução nossa).

Literaturas que familiarizem o jovem leitor, mas também o leitor adulto , com uma vasta variedade de possíveis sofrimento, fatos e situações aos quais é vulnerável, mas às quais possa reagir, levam ao

reconhecimento e à preocupação, mas especialmente à percepção de uma humanidade em comum e de seus traços específicos. Valida também voltar tal proposta a "Sarapalha".

Retornando ao nosso ponto de partida, a literatura, também da forma como nos é apresentada por Compagnon, teria tal poder. Seria potente em nos levar a pensar sobre nós mesmos, para melhorarmos intelectual e eticamente, dentre outras das suas possibilidades, outros de seus "para quês". Isso no sentido em que nos fornece conhecimentos sobre nós mesmos de um modo que outros saberes não o fazem: de modo quase lúdico, ao aguçar a imaginação, reforçamos. Ao nos fazer imaginar, sentir e mesmo pensar, ela pode igualmente nos proporcionar mudanças em nossas atitudes frente ao mundo, ao que nele se apresenta diverso ou semelhante a nós, e ainda assim inconveniente para nós. Com isso, traz perspectivas acerca da alteridade e de nós mesmos, de modo especial quando nos toca com personagens que sofrem de alguma forma.

"Sarapalha", entendemos, exerce sobre seus leitores esta potência: quando lemos sobre o estado febril e delirante de Ribeiro e Argemiro, que por esta fraqueza física deixam escapar suas mais fundas emoções, traz um ponto de reflexão sobre nossa vulnerabilidade. Todos estamos sujeitos a mazelas físicas e a revelar o que tentamos ocultar. Não nos permitimos sentir e muito menos deixamos que os outros saibam o que sentimos para não expressarmos nossa verdade mais oculta e não ficarmos à mercê do outro. Sentir, emocionar-se, especialmente manifestar determinadas emoções, como um amor proibido pela mulher alheia, é sinal de fraqueza moral, é socialmente reprovável, um tabu, um pecado[14]. Quem sente algo assim deve sufocar o seu sentir; trata-se de um interdito considerado necessário à coesão da comunidade humana na qual se está inserido, como o meio familiar ao qual pertencem os dois primos do conto.

Amores como o de Luíza pelo boiadeiro de Iporanga, como o de Argemiro pela esposa do primo e como o de Ribeiro pela ex-esposa traidora são proibidos por serem sinais das maiores fraquezas e das

[14] Vide o mandamento que parece perseguir o Primo Argemiro, que impõe: "Não cobiçar a mulher do próximo".

coisas mais reprováveis conforme códigos de conduta humana que são signos de pessoas que têm domínio de si. Tais emoções exporiam, se tomarmos em conta o que boa parte da tradição filosófica (religiosa e social) já evocada propõe, o que conservamos de pior. Por isso devem ser, no mínimo, guardadas em nós e, de preferência, sublimadas por uma severa educação das emoções.

Porém, o texto rosiano pode nos levar a pensar, a imaginar como seria sentir, como seria viver toda uma situação como esta sem realmente vivenciá-la. Tal associação levaria a certo aprendizado e prazer, permitiria que experimentássemos por intermédio da ficção alguns dos pontos mais vulneráveis do ser humano, aquilo do qual somos proibidos e contra o qual somos educados por toda uma vida para realmente não ter de passar. Portanto, entendemos que nos prepara para a vida, ou teria tal poder. Ao mesmo tempo, o amor fraterno sentido pelos primos antes da ciência de Ribeiro da suposta traição de Argemiro poderia servir igualmente como algo que nos prepararia para a vida, para enfrentar certas situações que poderiam provocar em nós emoções similares. Por exemplo, ao saber de um motivo torpe para uma associação humana, um amor sincero e preocupado com o bem-estar do outro poderia transformar-se em ira e desejo de vingança, como sinalizado.

É assim que interpretamos a postura educadora de certos textos literários. Pensamos que Nussbaum entenda da mesma forma. É assim, a nosso ver, que Compagnon pensa, ao menos em parte, a sua justificativa de para que ainda nos envolvemos com literatura. Esta, entre outras teorias, pensa a literatura como crucial não somente para a formação ou educação de nossas emoções, mas igualmente para que nos tornemos seres humanos melhores. Isto, a nosso ver, implica lidar com nossa vulnerabilidade, que traz como um de seus fatores preponderantes, segundo as teorias antes mencionadas, a nossa vertente emocional, que é algo propriamente humano, a despeito de tantas vezes ter sido negado como tal.

2 FINALIZANDO: *SARAPALHA* E A BUSCA DE ENTENDIMENTO SOBRE A VULNERÁVEL CONDIÇÃO HUMANA

Entendemos que "Sarapalha" nos mostra algo considerado temível, vergonhoso e reprovável no homem. A estória apresenta dois homens adultos que, para além das doenças das quais padecem seus corpos, também estão doentes da alma. A malária os enfraqueceu e tornou curta e dolorosa sua breve existência na terra. Mas o que lhes dói mais são as emoções de amores traídos, calados e não correspondidos pelos quais passam e que os levam ao luto por um ente querido ainda vivo[15], bem como a uma vergonha de uma traição apenas tencionada, mas não concluída, e a uma ira que ferve repentinamente a ponto de vingança quando a suposta traição vem à tona.

Tudo isso afeta as personagens de Rosa no mundo ficcional que o escritor cria. Porém, se tomarmos em conta as teorias apresentadas que nos sinalizam que textos literários têm o poder de nos educar emocionalmente e, talvez, de nos preparar para as reações que teremos diante de situações que na vida nos levarão a emoções semelhantes às representadas nos textos da literatura, entenderemos que a narrativa rosiana vê alargado seu "para quê". Ela deixa de figurar no mundo como um incremento da realidade que teria a função de distrair e deleitar enquanto leva os leitores a um doce estado de prazer com sua forma poético-literária. Passaria a ter igualmente a potência de agir no modo como os leitores percebem a si mesmos, as reações emocionais que têm frente ao que leem e ao que podem vivenciar, como indicado nas teorias filosóficas de Nussbaum e Compagnon que tratamos neste estudo.

Assim, entendemos que "Sarapalha" anda na esteira de leituras como as que observamos. Permite que o texto literário, e não somente a filosofia, concorra para uma espécie de "terapia" das emoções. Com isso, a literatura exporia, pelos meios que lhes são peculiares, e estimularia a lida com a vulnerabilidade humana. Especialmente quando se trata da fragilidade que nos acompanha desde nossa

[15] Sobre esta interpretação, conferir Santana (2022).

constituição própria, física e emocional. Ao despertar ao menos a imaginação de quem dela se acerca, permite que se possa estar mais bem preparado para lidar com o que se sente, com o que se vivencia e com o que de alheio possa aparecer ao longo da vida, fora da ficção.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, J. S. **A racionalidade das emoções em Aristóteles.** Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2017. Disponível em https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/183420 Acesso em 16 jul. 2026.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

ARISTÓTELES. **Ethica Nichomachea I 1-12 e X6-10 – Tratado da felicidade.** Tradução de Marco Zingano. São Paulo: Odysseus, 2025.

COMPANGON, A. **Literatura para quê?** Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DIÓGENES LAÉRCIO. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres.** Tradução de Mário da Gama Cury. Brasília: Editora UnB, 1988.

INWOOD, B. *Ethics and Human Action in Early Stoicism*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

NUNES, B. **A Rosa o que é de Rosa:** Literatura e filosofia em Guimarães Rosa. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

NUSSBAUM, M. C. *Upheavals of thought*: The intelligence of emotions. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

NUSSBAUM, M. C. **Sem fins lucrativos***:* Por que a democracia precisa das humanidades. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

PLATÃO. **A república.** Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2012.

RONCARI, L. **O Brasil de Rosa**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, J.G. Sagarana. In: **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTANA, J. O particular e o universal em *Sarapalha*, de Guimarães Rosa. In.: **Olhares contemporâneos sobre a Literatura:** Pluralidade, ficção e crítica literária. Maria Perla Araújo Morais; Roseli Bodnar (Orgs.) Campinas: Pontes Editora, 2022.

Capítulo 5
A LEITURA COMO ATO: INCISÃO E REFIGURAÇÃO EM A PESTE

Gabriela Mochizuki de Oliveira

RESUMO

Este capítulo investiga a articulação entre literatura, psicanálise e filosofia, tomando a linguagem como eixo estruturante da constituição do sujeito. O problema central reside em compreender como o ato de leitura promove uma torção na experiência da recepção, que não se perfaz com a refiguração. O encontro do leitor com o texto é, em verdade, capaz de abalar a estabilidade da cadeia de significantes do sujeito leitor, ante a impossibilidade de uma sutura na narrativa, inviabilizando o refúgio nas totalizações de sentido. A travessia por *A Peste*, de Albert Camus, demonstra que a experiência estética, ao confrontar o leitor com o furo em seu próprio discurso, consolida a leitura como uma prática ética e criativa. A incisão que resulta desse encontro transforma e convoca o leitor a se deparar com o impronunciável, com Real que não pode ser simbolizado, permitindo a emergência de novas e inconclusas posições subjetivas.

Palavras-chave: *A Peste*; Incisão; Literatura; Psicanálise; Refiguração.

1 INTRODUÇÃO

A dinâmica articulação entre a psicanálise e a literatura é tema que chama a atenção, tanto pela sua especificidade quanto pelas suas possibilidades, coexistindo variados métodos e abordagens que permeiam esse diálogo.

A literatura como instância promotora de efeitos no sujeito leitor não é uma temática nova, tendo sido absorvida pelos estudos da recepção. Sem nos determos a essa tradição, tomaremos como via de entrada a hermenêutica de Paul Ricœur (1913-2005) e passaremos dos efeitos conscientes da leitura para os efeitos inconscientes, tomando como base conceitos e modos de pensar da teoria de Jacques Lacan (1901-1981).

Antes, porém, de adentrarmos as teorias citadas, interessa-nos demonstrar a incontestável e estreita relação de Sigmund Freud (1856-1939), conhecido como o "pai da psicanálise", com a literatura, observando-se que trânsito entre ambas as searas foi espontâneo desde a origem. Freud utilizava a literatura para ampliar a compreensão de seus estudos e isso se deve à sua predileção pelas artes em geral. Para ele, um psicanalista competente deveria dominar também o campo literário para iniciar sua prática (Rabaté, 2017, p. 163-164).

Como destacou Peter Gay numa das biografias mais conhecidas sobre o médico austríaco, *Freud – Uma vida para o Nosso tempo*:

> Seus tratados, monografias e artigos demonstram suas amplas leituras, boa memória e exigente senso estilístico. Como sabemos, ele recorria com frequência a seus clássicos alemães favoritos, principalmente Goethe e Schiller, e a Shakespeare, que lhe colocava enigmas fascinantes e cujas obras era capaz de recitar extensamente em inglês quase perfeito (Gay, 2012, p. 177).

Em 1936, Freud foi ganhador do Prêmio Goethe de Literatura e é sabido que em seu acervo pessoal os textos médicos cediam espaço a títulos universais, dramaturgias e tratados sobre religião e mitologia (Rabaté, 2017, p. 164), justificando as extensas referências artísticas e mitológicas em sua obra.

Embora a existência de uma intersecção entre a literatura e a psicanálise seja facilmente constatada pelo leitor minimamente atento da bibliografia psicanalítica, por abordar conceitos como narcisismo e complexo de Édipo e autores como Goethe, Edgar Alan Poe, Dostoiévski e Rilke, essa articulação possui seus vieses, bastante explorados pela academia.

Se, de um lado, temos a psicanálise clínica, que exige a fala do analisante e a escuta do analista (análise propriamente dita), do outro, Freud traz a chamada *psicanálise aplicada*, movimento pelo qual se busca estender os conceitos psicanalíticos para além do *setting* terapêutico, alcançando diversas áreas da sociedade e da cultura.

Embora existam divergências quanto à nomenclatura *psicanálise aplicada*, com autores como Fabio Herrmann propondo o termo *clínica extensa* e Laplanche, que a denomina *psicanálise extramuros* (Kobori, 2013), este estudo manterá a terminologia freudiana original. Assim, utiliza-se o termo *psicanálise aplicada* para designar a aplicação da teoria psicanalítica na análise de objetos e fenômenos culturais

Desse modo, importa inscrevermos essa íntima e genuína articulação entre a psicanálise e a literatura como uma das possíveis veredas da psicanálise aplicada.

Nos estudos que se debruçam sobre a articulação entre literatura e psicanálise, é comum encontrarmos o foco no inconsciente do autor, como no caso do estudo da obra de James Joyce por Lacan, publicado no Seminário 23, nos conceitos psicanalíticos ou mesmo em um suposto inconsciente dos personagens, como no estudo de Freud em O Infamiliar, sobre a obra de E.T.A. Hoffmann. No entanto, nosso interesse volta-se para o inconsciente do leitor.

Esse diálogo é aprofundado tendo a hermenêutica ricœuriana como instância de mediação. A conexão entre Paul Ricœur e a psicanálise parte do próprio filósofo, que se dedicou ao estudo da obra freudiana e, em 1965, publicou *Da Interpretação: Um Ensaio sobre Freud*, livro em que retoma sua antiga preocupação de "integrar o inconsciente psicanalítico à filosofia reflexiva francesa" (Di Matteo, 2021, p. 214).

Contudo, embora houvesse certa simpatia de Ricœur por Freud e alguma aversão por Lacan (1901-1981), o que propomos neste estudo é um batimento da hermenêutica de Paul Ricœur com a teoria psicanalítica de orientação lacaniana, motivado pelos conceitos desta última acerca do sujeito como efeito da cadeia significante e da incisão como fenômeno capaz de promover transformações no sujeito.

Destaca-se a singularidade dessa aproximação heurística, que busca encontrar, em ambas as perspectivas, um espaço fértil de intersecção para reflexão, sem apagar as divergências existentes.

Empregaremos o resultado dessa articulação ao estudo da obra *A Peste* (1947), de Albert Camus, a partir de uma perspectiva própria, pela qual investigaremos os efeitos de leitura, apontando possíveis abalos e rearranjos na cadeia significante do sujeito leitor, ou ainda resultando em efeitos outros de ordem psicanalítica. Nesse contexto, serão mobilizados conceitos lacanianos que permitem pensar como a narrativa fictícia imita a realidade e tem potencial de modificar a posição subjetiva do leitor, convocando-o a um novo lugar ético em sua existência.

Tais efeitos configuram uma elaboração psíquica que ultrapassa a interpretação consciente: é quando o leitor, vendo-se afetado pela literatura, identifica-se com ela, desloca sentidos, articula significantes e, nesse processo, produz novos saberes e ocupa novas posições subjetivas.

Essa articulação prescinde do conhecimento psicanalítico tanto pelo autor quanto pelo leitor, não obstando, no entanto, possíveis críticas e estudos literários e psicanalíticos nos mais diversos formatos, sentidos e interesses.

Cabe, contudo, uma última ressalva: a proposta deste estudo não é, de forma alguma, dizer que literatura produz uma análise, uma vez que a experiência analítica exige o estabelecimento da transferência e a presença do analista. Ao articular experiências estéticas e psicanalíticas, o que propomos é uma escuta dos efeitos que a linguagem literária pode produzir — efeitos que se aproximam da lógica do ato analítico. Não se trata, portanto, de uma leitura da literatura pela psicanálise como chave de interpretação nem tampouco

da psicanálise como meio de análise de autores e personagens. Trata-se, outrossim, de uma teorização que recai sobre os efeitos da leitura no sujeito do inconsciente, que possibilitam a transformação do leitor não apenas em seu conhecimento como também em sua forma de experienciar a existência.

A escolha de *A Peste* como *corpus* literário se justifica por sua potência dramatúrgica e simbólica na encenação de um mundo em colapso, que convoca o leitor a um reposicionamento ético e subjetivo diante do mal, do amor, da responsabilidade, da morte e do sentido da existência individual e coletiva. O romance, que narra a eclosão de uma epidemia na cidade de Orã, opera uma construção simbólica que questiona os automatismos do cotidiano, a repetição do discurso normativo e os modos habituais de se relacionar com o medo e o sofrimento.

A obra se articula de forma satisfatória com a noção de transformação do leitor, ao configurar um enredo em que a repetição, a resistência e a subversão são elementos centrais: enquanto alguns cidadãos de Orã resistem à peste com negação, buscam por culpados, justificativas ilusórias ou tentativas de fuga, outros reagem, questionam, se posicionam e subvertem a ordem. Ao mesmo tempo, a epidemia avança, insiste, repete, atravessa. Nesse cenário em que dogmas religiosos, cultura local e ordem social são questionados pela realidade que devasta a cidade, os personagens são levados a reflexões profundas sobre vida e morte.

Note-se que a peste opera como o absurdo camusiano: ela não tem justificativa, não tem culpados, não oferece redenção e nem sentido. Se o absurdo nomeia a fratura entre o desejo humano de clareza de sentido e o silêncio irracional do mundo, o real lacaniano refere-se ao que escapa à simbolização e insiste apesar dela. Ambos conceitos, real e absurdo, compartilham a mesma recusa de sentido completo e de prevalência do desamparo. É nesse ponto de convergência que a leitura de *A Peste* se torna especialmente fecunda: o texto camusiano já opera, em sua própria lógica, com aquilo que a psicanálise lacaniana teoriza como o encontro do sujeito com o real.

No que tange à hermenêutica ricœuriana, o texto configura o mundo vivido (Mímese I e II), revelando-o como um espaço instável, atravessado por fatos que não se deixam organizar plenamente e habitado por pessoas com seus medos, desejos e pensamentos. A obra apresenta um cenário e um enredo singulares que são recebidos pelo leitor (Mímese III) e, pela maestria da arte literária, contorna suas resistências e modos de pensar e viver relativamente estabilizados, abrindo espaço para novas articulações, novos discursos, perspectivas e percepções.

O estudo passará, portanto, por três fases: a compreensão do inconsciente em Freud e em Lacan, indicando este último como referência de nossos estudos; a hermenêutica de Paul Ricœur, com sua tríplice mimesis; retomada da teoria lacaniana, em especial no que se refere à incisão e ao chamado efeito sujeito, perfazendo a articulação com sua aplicação ao estudo da obra de Albert Camus.

1. PSICANÁLISE, HERMENÊUTICA E LITERATURA: UMA ARTICULAÇÃO FRUTÍFERA

Para que possamos apresentar uma possível articulação entre psicanálise, hermernêutica e literatura, algumas premissas precisam ser ventiladas: o inconsciente em Freud e em Lacan, a incisão lacaniana e as três mímeses de Paul Ricœur.

1.1. O INCONSCIENTE EM FREUD E O INCONSCIENTE EM LACAN

Fundador da psicanálise, Freud dedicou sua vida ao estudo do inconsciente, formulando teorias que estabeleceram as bases das ciências da mente. Sua obra, embora técnica e inovadora, é também envolvente e continua a influenciar profundamente a compreensão da psique humana.

Jacques Lacan, psicanalista francês cuja obra representa uma releitura radical dos textos freudianos, declarou seus estudos como um "retorno a Freud" (Lacan, 1998), ressignificando e introduzindo conceitos

que visavam sobretudo uma melhor compreensão e aplicabilidade da teoria psicanalítica.

Segundo Lacan (1988, p. 30), Freud buscava o inconsciente através do tropeço, da rachadura, da fresta, das falhas, dos lapsos e das omissões. Tais manifestações permitiriam o acesso aos conteúdos recalcados, tornando possível sua elaboração no processo analítico. Propôs, então, uma visão radicalmente diferente, afirmando que "o inconsciente é estruturado como uma linguagem" (2008, p. 267). Nesse enunciado, já se demarca algo do inconsciente: é uma estrutura. Não é, portanto, um espaço a ser acessado ou um conteúdo a ser desvelado. Também não é uma estrutura na ou dentro da linguagem, mas é uma instância que se estrutura como uma linguagem. Dutra (2021, p. 39) simplifica: "O inconsciente de Lacan não remonta a nenhum continente que abarcaria conteúdos, é vazio de conteúdos, não há nenhum conteúdo que lhe corresponda, posto que é pura trama significante."

Jacques Lacan (1988, p. 146) explica que "o inconsciente não é ambiguidade de condutas, futuro saber que já se sabe por não se saber, mas lacuna, corte, rutura que se inscreve em certa falta". Assim, o que chega mais perto de assumir um estatuto ôntico em relação ao inconsciente é o buraco, a fenda (Dutra, 2021, p. 39). "Onticamente, o inconsciente é o evasivo", afirma Lacan, e "esse estatuto ôntico é frágil, porém ético. A fenda é por onde o inconsciente vem à luz por um curto instante" (Lacan, 2008, p. 38-39). O inconsciente é, portanto, fenômeno que se manifesta como vacilação, diante da rachadura, do lapso, reconhecendo-lhe a descontinuidade, de modo que sempre que aparece também escapa (Lacan, 2008, p. 32-33).

1.2. AS TRÊS MÍMESES DE PAUL RICŒUR

A hermenêutica de Paul Ricœur representa grande contribuição à filosofia contemporânea, especialmente no campo da interpretação textual e da compreensão da experiência humana. Em sua obra publicada em 1983, *Tempo e narrativa 1: a intriga e a narrativa histórica*, Ricœur propõe uma teoria da narrativa baseada em três momentos

que articulam a relação entre a experiência vivida, a configuração da narrativa e a transformação da compreensão do mundo pela apropriação do texto pelo leitor. Esses três momentos — Mímese I (pré-figuração), Mímese II (configuração) e Mímese III (refiguração) — formam um ciclo hermenêutico que permite avançarmos nas compreensões acerca de como o ser humano dá sentido ao tempo e à ação por meio da narrativa.

A Mímese I diz respeito ao que existe antes da história ser contada: são as situações, costumes e referências culturais que formam o pano de fundo das ações humanas. É o cenário e as condições que fazem uma narrativa possível.

A Mímese II é o momento em que, ao contar uma história, o autor organiza numa sequência lógica os acontecimentos que estavam soltos, criando a trama. Ela "extrai sua inteligibilidade de sua faculdade de mediação, que é de conduzir do montante à jusante do texto, de transfigurar o montante em jusante por seu poder de configuração" (Ricœur, 1994, p. 86).

Já a Mímese III é o momento de apropriação do texto pelo leitor e acontece quando a narrativa é lida. A partir dessa leitura, o leitor projeta no texto seu horizonte de compreensão, seus significantes e sua história. Nesse encontro, a obra adquire um sentido que antes não existia, adensado pela experiência singular do leitor. Este, por sua vez, adquire novos conteúdos da obra, que lhe permitem vivenciar o mundo por novas perspectivas, ressignificar aspectos de sua própria existência e transformar a si e seu mundo pela experiência da narrativa.

Ao referir-se à Mímese III, Ricœur alerta:

> É, em compensação, a tarefa da hermenêutica reconstruir o conjunto das operações pelas quais uma obra eleva-se do fundo opaco do viver, do agir e do sofrer, para ser dada, por um autor, a um leitor que a recebe e assim muda seu agir. (Ricœur, 1994, p. 86)

Essa tríplice mímese revela o caráter dinâmico da leitura, que não se limita à decodificação de signos ou a encontrar a intenção do autor, mas envolve uma transformação do próprio sujeito. A hermenêutica

ricœuriana, portanto, não é apenas uma teoria da leitura, mas uma filosofia da existência mediada pela linguagem e pela narrativa.

É na Mímese III que o processo hermenêutico se destaca e é nela que nos apoiaremos para articular com a teoria lacaniana. Nesse estágio, a leitura não é uma simples recepção passiva, mas um ato criativo e transformador pelo qual o leitor é convidado a receber o texto como elemento que se dilui em sua própria experiência, emergindo dessa absorção interpretações subjetivas da narrativa, por um lado e, por outro, novos significantes que são absorvidos por seu discurso. Nas palavras de Ricœur, "seguimos, pois, o destino de um tempo prefigurado em um tempo refigurado, pela mediação de um tempo configurado" (Ricœur, 1994, p. 87).

1.3. A REFIGURAÇÃO, A INCISÃO NA CADEIA DE SIGNIFICANTES E A SINGULARIDADE DO SUJEITO

Para Lacan, o sujeito não preexiste à linguagem, mas é efeito da relação entre os significantes. Por significante, entende-se um elemento diferencial da linguagem que não possui sentido em si mesmo, mas só opera na relação com outros significantes, articulando-se de maneira sempre singular.

Os significantes se concatenam numa rede relativamente e provisoriamente estável, produzindo efeitos de fixação na posição do sujeito. Essa formação dos significantes em uma cadeia permite seu atravessamento por deslizamentos e rupturas, diante dos quais tornam-se possíveis novos enredamentos e, assim, novos posicionamentos subjetivos.

Essa cadeia de significantes é o que torna possível o campo discursivo no qual o sujeito se inscreve e se constitui. Em outras palavras, o sujeito é efeito de sua inscrição no campo do Outro, nessa cadeia pré-existente. Sua posição nessa rede discursiva não é fixa e se desloca conforme a articulação significante, seu desejo e suas experiências.

Nesse estudo, estudamos a literatura como uma possível via pela qual sejam produzidas verdadeiras incisões na cadeia significante do sujeito leitor, pelo contato direto entre o mundo do texto e o seu próprio mundo. O termo "incisão" aqui empregado visa transpor o conceito clínico de corte, ato do analista, para o campo literário, indicando um furo na cadeia significante em que o sujeito leitor se inscreve, produzido quando o texto apresenta o que surpreende, o que é estranho, o que subverte, o que não se encaixa nos sentidos já estabilizados no discurso. Ao situar cada personagem singularmente, a narrativa confronta o leitor com propostas de sentido capazes de questionar e até mesmo suspender seus sentidos habituais. Trata-se, portanto, de uma analogia estrutural em que o corte é o ato analítico e a incisão é o efeito produzido pelo texto literário.

Inicialmente, defende-se que a disposição dos fatos e o encadeamento das frases de ação que constituem a totalidade da história narrada — o que Ricœur denomina intriga — encontram paralelo na clínica lacaniana, na qual os significantes articulam a narrativa do sujeito, produzindo uma organização da experiência temporal sem se reduzir a um mero reflexo dos acontecimentos. Assim, o sujeito da análise traz fragmentos que, ainda que de forma precária, constituem uma trama. Cada enunciação permite que ele se escute de maneira diferente, possibilitando o estudo particular dos enodamentos da repetição, do recalque ou de outros traços do inconsciente.

Assim como no texto narrativo, nessa enunciação clínica também ocorre a configuração — Mímese II — na qual a sucessão de acontecimentos é transformada em um arranjo configurante, permitindo que a história siga e seja contada. Assim, "graças a esse ato reflexivo, a intriga inteira pode ser traduzida num 'pensamento', que é justamente seu 'assunto' ou seu 'tema'" (Ricœur, 1994, p. 105).

Nesse movimento, o sujeito não apenas fala e elabora sua narrativa, mas também se escuta e se lê. O analista sustenta a escuta para que essa narrativa se organize. De seu lugar de analista, intervém no discurso, apontando lacunas, repetições e contradições, promovendo cortes na cadeia de significantes, abrindo a possibilidade de surgimento de novos encadeamentos e sentidos.

Ao abordar a psicanálise, Ricœur conclui que o objeto do psicanalista não são os fatos neutros, mas o sentido que o sujeito atribui a esses fatos, como ele os enxerga (Ricœur, *apud* Lustoza e Freire, 2006, p. 14), admitindo a aproximação da escrita narrativa com a narrativa clínica.

Na literatura, a refiguração (Mímese III) ocorre quando o leitor, ao ler o texto, reconhece relações entre acontecimentos, padrões e sentidos, gerando sua própria interpretação. É nesse momento que a narrativa adquire seu sentido pleno, restituindo ao tempo do agir e do padecer (Ricœur, 1994, p. 110). Para essa refiguração, o leitor utiliza elementos de sua própria história, saber e experiência, estabelecendo um íntimo contato entre o mundo do texto e o seu próprio mundo (Ricœur, 1994, p. 110).

É possível afirmar que, desse encontro, emergem novas interpretações e também efeitos de leitura: deslocamentos de perspectiva, ampliação do horizonte de compreensão e transformações éticas e existenciais. O texto, ao propor um mundo possível, convida o leitor a habitar esse mundo, enxergando sua própria existência à luz da narrativa.

Eleva-se então a importância do leitor, promovendo-se o deslocamento do protagonista, por assim dizer, no curso da mimese, do autor ao leitor, perfazendo o acontecimento na partilha da experiência do autor com o leitor por meio da linguagem (Ricœur, 1994, p. 119). O leitor recebe a experiência que a obra propõe, ou, nas palavras de Ricœur, "o mundo e sua temporalidade, que ela exibe diante de si" (Ricœur, 1994, p. 120). A literatura é capaz de apresentar ideias novas, disruptivas ou questionadoras, seja pela explicação prolixa e racional, seja pelas técnicas da arte literária, por metáforas e metonímias.

Se, no divã, o furo se apresenta no momento em que o sujeito é convidado (pelo analista ou pelo próprio processo) a romper o automatismo e a repetição de sentidos estabelecidos, criando espaço para uma reelaboração de sua interpretação do mundo, na experiência de leitura pode surgir algo análogo: a narrativa atua silenciosamente no discurso do leitor, abrindo rachaduras e lacunas na cadeia de significantes em que o sujeito se vê inserido, convocando-o a se

reposicionar subjetivamente diante de sua própria realidade, a produzir novos sentidos, a atribuir novos significados.

Ao defrontar-se com o mundo do texto — previamente configurado pelo autor —o leitor tem suspenso o arranjo usual de significantes que já compunham seu universo simbólico, vislumbrando faltas, falhas e hiatos fecundos onde pode reorganizar sua relação com os significantes.

Assim, a leitura não apenas oferece novas interpretações (como um acréscimo ao já sabido). Pelas frestas abertas pela narrativa, o sujeito é convidado a lidar com sentidos e posicionamentos subjetivos inéditos em seu repertório, intensificando o potencial do texto como agente de ruptura e recomposição.

O leitor participa da tessitura de sentidos do texto e também é atravessado, desestabilizados e transformado pela experiência de leitura. O texto não apenas se inscreve na experiência do sujeito, como ressoa e mobiliza elementos que o constituem.

2. A INCISÃO NA REFIGURAÇÃO EM *A PESTE*

A obra *A Peste*, romance existencialista publicado em 1947 por Albert Camus, revela-se como um terreno fértil para a articulação entre literatura e psicanálise, especialmente a partir da noção de incisão como defendemos, com função análoga ao corte lacaniano. O texto camusiano, ao retratar a experiência coletiva da peste e seus efeitos singulares na subjetividade de cada personagem, entrega ao leitor um vasto campo de reflexão ante uma situação fictícia desafiadora.

O enredo se desenrola na cidade argelina Orã, descrita como feia e monótona, cujos habitantes (chamados concidadãos) estão mergulhados em uma rotina materialista. O texto critica de forma velada essa sociedade e a guerra que assolava a França, sendo tido como uma alegoria ao período histórico.

A cidade é subitamente invadida por ratos que começam a emergir do subsolo para morrer nas ruas, sendo este fenômeno um prelúdio da peste bubônica que colocaria a cidade em estado de sítio e dizimaria parcela significativa de sua população. O narrador, o

médico Bernard Rieux, acompanha a escalada da doença, cuidando dos doentes do começo ao final da narrativa, com o livramento de Orã.

Ao redor do médico, gravitam outros personagens que incorporam a trama e as reflexões: o jornalista Rambert, que busca uma fuga para reencontrar sua amada; o padre Paneloux, que se esforça para encontrar um sentido teológico para a peste; o misterioso Tarrou, que compartilha com Rieux o peso da resistência ética; e Joseph Grand, o servidor público que, em sua luta com a linguagem, tenta exaustivamente escrever um manuscrito durante toda a narrativa.

Embora a obra apresente um enredo denso, são as questões existenciais levantadas que a destacam. Camus explora temas como o absurdo da vida, a revolta consciente, a solidariedade humana, a moralidade, o mal, o heroísmo cotidiano e outras tantas possibilidades de encontro do leitor consigo mesmo, com a ética e com sua existência.

Por meio de uma narrativa bem elaborada, o autor insere o leitor num contexto gravíssimo em que a cidade é sitiada e deixada à própria sorte, uma situação que aparta os cidadãos de Orã do resto do mundo, os isola e retira-lhes o direito de pertencer à totalidade humana. Além de conduzir o leitor ao estado do desamparo primordial – conceito de Freud que descreve a sensação primitiva de vulnerabilidade e solidão diante da percepção de que o indivíduo está desprovido de proteção e recursos ("Inibições, Sintomas e Ansiedade", de 1926, e "O Mal-Estar na Civilização", de 1930), Camus pressiona essa situação e toca a própria condição humana, colocando o leitor, por meio dos personagens, diante de variados dilemas que, embora acessíveis a todos, raramente são livremente e voluntariamente enfrentados por qualquer pessoa.

Esse deslocamento do leitor para a perspectiva de cada personagem, como se vestisse sua pele, permite também um deslocamento do discurso. O leitor é convidado a entender o personagem em suas posturas e atitudes, ao mesmo tempo em que lida com sua perspectiva diante das situações descritas. Concomitantemente, ele enxerga, compreende e julga o personagem, imaginando ainda o que ele mesmo faria ou pensaria naquela circunstância, como se posicionaria no contexto narrado.

Interessa percebermos a tríplice Mímese de Ricœur na obra literária em estudo. Albert Camus foi contemporâneo da Gripe Espanhola, que durou de 1918 a 1919. Embora fosse ainda criança na época, a epidemia permaneceu como memória vívida para as gerações seguintes. Aos dezessete anos, o autor foi diagnosticado com tuberculose, o que lhe rendeu uma longa e difícil batalha ao longo de sua vida. Além disso, a morte de seu pai, antes de ele completar um ano, e a figura materna silenciosa e adoentada marcaram profundamente sua existência. Provavelmente, esses eventos influenciaram sua visão sobre a fragilidade humana, a morte, o sofrimento e o absurdo.

Nesse contexto encontramos os subsídios da narrativa, a Mímese I, a pré-figuração que denota o mundo vivido antes da narrativa. Refere-se às pré-compreensões, aos símbolos, às memórias consolidadas do escritor.

Albert Camus utiliza-se de sua genialidade na Mímese II, transportando suas percepções filosóficas individuais para uma realidade fictícia detalhada. A tecitura da narrativa e as reflexões são, muitas vezes, como verdadeiras previsões do que se passaria durante a pandemia de Coronavírus que assolou o mundo nos anos 2020 a 2023, com uma precisão assustadora. Essa correspondência com a vida real favorece a identificação do leitor com a narrativa e instaura, pela experiência da leitura, frestas discursivas que evocam sentimentos, anseios e angústias existenciais que habitam o imaginário do sujeito.

Assim, a obra atua como dispositivo de reorganização dos registros do leitor, no nível da Mímese III, rompendo com o discurso habitual e abrindo espaço para novas articulações conscientes e inconscientes. A leitura, portanto, desloca o sujeito-leitor e permite a atribuição de novos sentidos a significantes até então cristalizados, assim como o esvaziamento de sentido, de toda sorte transformando o sujeito.

Considerando as implicações teóricas delineadas até aqui acerca dos processos de identificação, deslocamento e reconfiguração subjetiva suscitados pela leitura, passamos à análise de alguns trechos do *corpus* literário selecionado. Busca-se, com isso, examinar como

essas operações se concretizam em trechos específicos, permitindo a articulação entre o referencial conceitual adotado e a experiência psicanalítica propiciada pelo texto.

2.1. TRECHO: A FILOSOFIA DO PADRE PANELOUX

Camus é comumente destacado por sua genialidade. Araújo (2014) o estuda em sua capacidade de criar o engajamento do leitor. Para Camus (1963, p. 10), a filosofia se torna acessível pela narrativa, conforme sua célebre frase, encontrada na obra *Cadernos, 1935-1942,* em tradução livre, "se você quer ser um filósofo, escreva romances". Em *A Peste*, Camus usa sua capacidade narrativa para levar o leitor a um processo de reflexão existencial denso e profundo.

A angústia do padre Paneloux ante a peste é representada em sua busca constante por justificativas embasadas na religião. Em seu último sermão, defendeu a ideia de que haveria contradição na consulta de um padre com um médico, posto que estaria se rebelando à ordem divina. Dias depois, o padre Paneloux foi acometido pela peste e se negou a buscar atendimento médico:

> Ao fim dessas crises, deixava-se cair para trás, com todos os sinais de esgotamento. Por fim, erguia-se de novo e, durante um breve momento, olhava para a frente, com uma fixidez mais veemente que toda a agitação anterior. Mas a velha senhora hesitava ainda em chamar o médico e contrariar o doente. Podia ser um simples acesso de febre, por mais impressionante que parecesse.
>
> À tarde, contudo, tentou falar com o padre, recebendo como resposta apenas algumas palavras confusas. Renovou a proposta. Mas então o padre ergueu-se e, meio sufocado, respondeu-lhe distintamente que não queria um médico (Camus, 2024, p. 216).

Paneloux seguiu fiel às suas ideias e, no dia seguinte, disse "que ia mal, que não precisava de médico e que bastava que o levassem para o hospital, para que tudo se fizesse segundo as regras" (Camus, 2024, p. 217). Levado ao hospital, o padre foi encontrado morto após a primeira noite. Ante a confusão de sintomas, na ficha registraram "caso duvidoso".

O trecho trazido para análise é apenas uma das inúmeras cenas reflexivas que preenchem a narrativa. O autor apresenta o discurso religioso, que busca sentido diante do inexplicável. Nos últimos dias, Paneloux não mais argumenta, não justifica, nada fala, parecendo encontrar-se com o limite da palavra — aí onde ela não mais tampona o real.

O padre não cede de suas crenças, agindo em conformidade com elas até o fim. Conforme enuncia Lacan no Seminário 7, a única culpa possível é a de ter cedido do próprio desejo (Lacan, 1988, p. 373). Paneloux, à sua maneira, escapa dessa culpa e é essa integridade trágica que confronta o leitor.

Na perspectiva psicanalítica, sofre o leitor um abalo nos sentidos até então fixados ao se deparar com a força da ideologia e da crença do padre diante da finitude, permitindo um questionamento profundo acerca de sua própria capacidade de sustentar seus desejos e sua coerência entre o que acredita e o que pratica.

Na ficha do hospital, o registro como "caso duvidoso" encerra o trecho com maestria. Nem o discurso religioso nem o discurso médico ousou nomear a *causa mortis*, representando a impossibilidade de limitar todas uma cena repleta de sentidos a um nome. A narrativa convoca o leitor a rever sua própria vida, identificando momentos em que o real apresentou-se, manifestada sua impossibilidade de simbolização.

O padre da narrativa é o protagonista de outros trechos de potencial abalo interno do leitor, mas analisaremos agora uma cena envolvendo outros dois personagens: Rambert e Tarrou.

2.2. TRECHO: A REVELAÇÃO DE QUE RIEUX ENCONTRA-SE SEPARADO DE SUA ESPOSA, PELA PESTE

Logo no início da obra, o jornalista Raymond Rambert, que fazia uma pesquisa em Orã para um jornal parisiense, é apresentado. O jovem foi surpreendido pelo fechamento dos portões da cidade, o que o separou de sua amada. Nasce então o anseio que marca sua trajetória:

inicialmente, ele mobiliza todos os esforços para fugir e reunir-se à mulher, mas, ao longo da narrativa, é confrontado por dilemas éticos e pelo envolvimento crescente com os destinos coletivos de Orã.

Também no início do romance ocorre a despedida do médico Rieux de sua esposa que, adoentada, é encaminhada a uma casa de saúde. Essa seria a última vez que o casal estaria junto, sendo o médico comunicado da morte da esposa no final da trama. Durante todo o estado de sítio da cidade, o médico voltou-se aos cuidados dos doentes, enquanto comunicava-se com sua esposa, internada em clínica distante, por raros telegramas.

Nesse contexto, há um trecho que merece destaque, em que os personagens Rambert, Rieux e Tarrou (que é grande amigo de Rieux) conversam. O diálogo ocorre antes do jornalista se dispor a auxiliar as equipes de ajuda médica, enquanto ainda justifica sua manutenção como estrangeiro, apartado dos dilemas da cidade:

> Perguntou a Rieux como iam as comissões. Havia cinco equipes trabalhando. Esperavam criar outros. O jornalista tinha se sentado na cama e parecia preocupado com as unhas. Rieux examinava-lhe a silhueta curta e robusta, curvada à beira da cama. Descobriu de repente que Rambert o fitava.
> – Sabe, doutor, pensei muito na sua organização. Se não estou nela, é porque tenho minhas razões. Quanto ao resto, creio que saberia ainda sacrificar a minha vida: fiz a guerra na Espanha.
> – De que lado? – perguntou Tarrou.
> – Do lado dos vencidos. Mas desde então, pensei um pouco.
> – Em quê? – insistiu Tarrou.
> – Na coragem. Agora, sei que o homem é capaz de grandes ações. Mas se não for capaz de um grande sentimento, não me interessa.
> – Tem-se a impressão de que ele é capaz de tudo – disse Tarrou.
> – Não. É incapaz de sofrer ou de ser feliz por muito tempo. Portanto, não é capaz de nada que preste. – Olhou para eles e continuou: – Vejamos, Tarrou, você é capaz de morrer por um amor?
> – Não sei, mas parece-me que não, agora.
> – Está vendo? Você é capaz de morrer por uma ideia, é visível a olho nu. Pois bem, estou farto das pessoas que morrem por uma ideia. Não acredito em heroísmo. Sei que é fácil e aprendi que é criminoso. O que me interessa é que se viva e que se morra pelo que se ama.
>
> No trecho, Rambert inicia sua argumentação, encadeando as ideias. O personagem sustenta que a verdadeira dignidade não reside no heroísmo ideológico, mas na fidelidade ao que se ama concretamente. Para ele, apenas o amor justificaria a morte.

> Rieux escutara o jornalista com atenção. Sem deixar de olhar para ele, disse, suavemente:
> – O homem não é uma ideia, Rambert.
> O outro saltou da cama com o rosto inflamado de paixão.
> – É uma ideia, e uma ideia curta, a partir do momento em que se desvia do amor. E, justamente, nós já não somos capazes de amar. Resignemo-nos, doutor. Esperemos vir a sê-lo e, se verdadeiramente não for possível, esperemos a libertação geral sem brincar de herói. Não irei mais longe.
> Rieux levantou-se com um ar de súbito cansaço.
> – Tem razão, Rambert, tem toda a razão, e por nada deste mundo eu gostaria de demovê-lo do que vai fazer, que me parece justo e bom. Mas devo dizer-lhe uma coisa: não se trata de heroísmo. Trata-se de honestidade. É uma ideia que talvez faça rir, mas a única maneira de lutar contra a peste é a honestidade.
> – O que é honestidade? – perguntou Rambert, com um ar subitamente sério.
> – Não sei o que ela é em geral.
> – Ah! – disse Rambert com raiva. – Não sei qual é o meu trabalho. Na verdade, talvez esteja errado ao escolher o amor.
> Rieux o enfrentou:
> – Não – disse com energia –, não está errado.
> Rambert olhava-os, pensativo.
> – Creio que ambos nada têm a perder em tudo isso. É mais fácil ficar do lado bom.
> Rieux esvaziou o copo.
> – Vamos – disse. – Temos muito que fazer.
> E saiu.

O médico Rieux escuta e expõe seu ponto de vista sem que negue as justificativas de Rambet. Nesse contexto, nota-se a apresentação de uma nova cadeia de argumentos, em que a palavra "honestidade" assume um papel central na conversa e é diretamente questionada. Observemos como "ser honesto" é o que determina a validade da escolha.

Quando Rieux eleva o significante "honestidade" como medida, Rambert hesita. O médico pontua que, para ele, honestidade significa simplesmente fazer o seu trabalho. Nesse ponto, o jornalista vacila. Sua resposta, raivosa, no sentido de que não sabe qual é o seu trabalho, termina numa tentativa de inversão da discussão em um apelo: "talvez esteja errado ao escolher o amor."

Essa hesitação demonstra que a interpelação do médico fez oscilar as certezas de seu interlocutor. No campo psicanalítico, podemos dizer que a fala de Rieux operou um corte, desestabilizando a cadeia de significantes sustentada por Rambert.

> Tarrou seguiu-o, mas pareceu mudar de ideia no momento de sair; voltou-se para o jornalista e disse:
> – Sabe que a mulher de Rieux se encontra numa casa de saúde a algumas centenas de quilómetros daqui?
> Rambert fez um gesto de surpresa, mas Tarrou já saíra.
> Muito cedo, no dia seguinte, Rambert telefonou para o médico.
> – Aceitaria que eu trabalhasse com o senhor até encontrar um meio de deixar a cidade?
> Houve um silêncio do outro lado da linha, e depois Rieux disse:
> – Sim, Rambert. Muito obrigado.
> (Camus, 2024, p. 154)

A frase dita por Tarrou é clara, objetiva e cortante, entregando uma informação nova e potente, capaz não apenas de desestabilizar o discurso do sujeito, como o que acabara de fazer Rieux, alcançando a dimensão do real que as palavras apenas haviam circundado. O debate é retirado do campo das abstrações e encarnado no drama pessoal do médico. Afetado, Rambert percebe a precariedade de seus argumentos ante o Real, restando-lhe apenas o ato: o engajamento imediato.

O trecho também tem potencial de colocar o leitor em crise — a eloquência do jornalista e a sequência convincente de seus argumentos orienta para um sentido de possível engajamento do leitor. Contudo, não é uma defesa que corta a lógica do discurso, é a apresentação de uma nova perspectiva e, posteriormente, a revelação de um fato.

Quem está ausente e doente é a esposa, não apenas uma mulher com quem se sonha, talvez, um dia estar junto, como no caso de Rambert. Não se trata de uma incógnita quanto ao estado de saúde de um ou outro, ela está doente e inacessível. Ainda assim, Rieux se arrisca pelos concidadãos, se expõe à peste, trabalha. É ético e, em suas próprias palavras, honesto (Camus, 2024, P. 154).

Esse corte simbólico, que desconstrói a lógica de Rambert, reverbera no leitor, instaurando um deslocamento ético. A ruptura provocada no discurso pela fala de Tarrou opera no arco mimético descrito por Ricoeur: a narrativa pode afetar a compreensão do leitor sobre si e sobre o outro. Esse movimento, que representa a Mímese III, ultrapassa o plano do argumento lógico e convoca o leitor à alteridade

e ao reconhecimento do sofrimento compartilhado. Nesse sentido, a dinâmica mimética na obra de Camus completa seu ciclo: parte da Mímese I, que é uma experiência pré-figurada; organiza-se na configuração da trama pela Mímese II; e retorna ao mundo do leitor como desafio ético e refiguração pela Mímese III.

A experiência de Rambert, ao ser atravessado pelo sofrimento do outro, funciona como paradigma do percurso do leitor diante da narrativa: somos interpelados não apenas a compreender o drama, mas a reconhecer nossa posição diante de situações devastadoras apresentadas pelo autor. A escolha de Rieux, silenciosa e contundente, reflete a sustentação de uma posição ética diante da adversidade. Sob essa ótica, a cena analisada evidencia o impacto do sofrimento do outro nos personagens (Rambert e Tarrou) e no leitor, culminando em uma experiência de desestabilização subjetiva.

É nessa fresta que surge do esvaziamento de sentidos que emerge a possibilidade de transformação do sujeito. Se, na Mímese III, o leitor perfaz o texto e, tangenciando o mundo do texto com seu mundo, sua consciência e sua compreensão, se transforma, pela via psicanalítica podemos dizer que o texto é capaz de tocar também o inconsciente do leitor, operando cortes em sua cadeia de significantes, promovendo deslocamentos subjetivos e transformando-o.

2.3. TRECHO: GRAND E SUA OBSESSÃO COM A PRIMEIRA FRASE DE SUA OBRA

O personagem Joseph Grand ocupa um lugar especialmente significativo nesta análise. Funcionário público discreto, atravessa toda a narrativa comprometido com o trabalho com o médico Rieux e na redação de seu manuscrito.

De saúde frágil, vivia num estado contínuo de esgotamento durante a epidemia. É apresentado como um grande trabalhador, consistente em suas atividades, tendo assumido uma espécie de secretaria das equipes sanitárias da cidade, registrando todas as estatísticas necessárias. O narrador registra seu reconhecimento nos seguintes trechos:

> Desse ponto de vista, e mais que Rieux ou Tarrou, o narrador considera que Grand era o verdadeiro representante dessa virtude tranquila que animava as comissões sanitária. Aceitara sem hesitação, com a boa vontade que o caracterizava. Manifestara apenas o desejo de se tornar útil em pequenos trabalhos. Estava velho demais para o resto. Das dezoito às vinte horas podia ceder o seu tempo. E, como Rieux lhe agradecesse calorosamente, ele se admirava: "Não é o mais difícil. Há peste, é preciso nos defendermos, é evidente. Ah, se tudo fosse tão simples assim!" E repetia sua frase.
> [...]
> Sim, se é verdade que os homens insistem em propor-se exemplos e modelos a que chamam heróis, e se é absolutamente necessário que haja um nesta história, o narrador propõe justamente esse herói insignificante e apagado que só tinha um pouco de bondade no coração e um ideal aparentemente ridículo. (Camus, 2024, p. 127-130)

O enfrentamento da rotina — com suas dores, sua disciplina e constância, com o cumprimento dos deveres, suas consequências e suas perdas — representa a resistência silenciosa ao absurdo, tão discorrida por Camus no ensaio filosófico *O Mito de Sísifo*, publicado em 1942.

Nesse contexto, Grand é elevado à categoria de herói dessa filosofia dentro do romance: alguém que, diante da ausência de sentido, persiste — silenciosamente, humildemente — em seu trabalho cotidiano.

Seu comprometimento também é notado em seu projeto pessoal. Obcecado, dedica-se obsessivamente à construção de uma única frase — que reescreve, retoca e revisita inúmeras vezes, sem jamais considerá-la satisfatória. Essa repetição compulsiva revela um impasse no campo do simbólico: a busca pela palavra exata transforma-se em confronto com o vazio que emerge diante da impossibilidade de uma significação plena.

Ao ser perguntado sobre o desenvolvimento de seu manuscrito, se ainda faltava muito, Grand responde:

> – Não sei. Mas a questão não é essa, doutor. Não, a questão não é essa.
> Na obscuridade, Rieux adivinhava que ele agitara os braços. Parecia preparar qualquer coisa, que veio bruscamente, com eloquência:
> – O que eu quero, sabe, doutor, é que no dia em que o manuscrito chegar ao editor, ele se levante depois de ter lido e diga aos seus colaboradores: "Meus senhores, tirem o chapéu!".

> Esta brusca declaração surpreendeu Rieux. Parecia-lhe que o companheiro fazia o gesto de se descobrir, levando a mão à cabeça e trazendo o braço à posição horizontal. Lá em cima, o estranho silvo parecia redobrar de intensidade.
> – É verdade – dizia Grand –, é necessário que seja perfeito. (Camus, 2024, p. 99)

A obstinação pela perfeição nos remete à busca por desejos que muitas vezes se mostram impossíveis. Uma busca intrínseca à natureza humana, em especial na estrutura neurótica. A narrativa, ao descrever o processo, permite uma identificação genuína do leitor com o personagem, possibilitando o tangenciamento do sujeito do inconsciente e o desencadeamento de processos transformativos em sua estrutura.

Grand insistia na ideia de alcançar essa perfeição:

> – Isto é apenas uma aproximação. Quando eu conseguir transmitir perfeitamente o quadro que tenho na imaginação, quando a minha frase tiver o próprio ritmo deste passeio a trote um-dois-três, um-dois-três, então o resto será mais fácil e, sobretudo, a ilusão será tal, desde o princípio, que será possível dizer: "Tirem o chapéu!". (Camus, 2024, p. 101)

Importa destacar que o personagem expressava em seu corpo as suas angústias. Em uma cena, ao pegar a folha de papel para mostrar para Rieux, tremia enquanto as gotas de suor desciam pela sua testa. Sua sensibilidade era tão latente que sentia angústia só de ver sua pequena esposa atravessar a rua (Camus, 2024, p. 81).

Grand nunca deixa de pensar na ex-companheira, que o abandonara. Ao ventilar o assunto, agora numa metalinguagem, aborda o desafio da fala:

> Simplesmente, continuava a pensar nela. O que teria desejado seria escrever-lhe uma carta para se justificar. "Mas é difícil", dizia. "Há muito tempo que penso nisso. Enquanto somos amados, somos compreendidos sem palavras. Mas uma pessoa não ama sempre. Em dado momento, eu devia ter encontrado palavras para retê-la, mas não consegui." Grand assoava-se numa espécie de guardanapo xadrez. Depois, limpou o bigode. Rieux o observava (Camus, 2024, p. 82)

O personagem atribui à falta de simbolização do real a partida da amada. Paralisa-se diante da lacuna do que não foi dito, da frase que não se perfez, das palavras não encontradas — assim como no manuscrito, que começa com a frase "Numa bela manhã do mês de

maio, uma elegante amazona percorria, numa soberba égua alazã, as aleias floridas do Bois de Boulogne" e também o detém (Camus, 2024, p. 101).

Essa mesma frase vai sendo modificada ao longo da narrativa, revelando a obsessão de Grand por encontrar a formulação perfeita:

"Numa bela manhã de maio, uma esbelta amazona, montada numa soberba égua alazã, percorria as aleias floridas do Bois de Boulogne" (Camus, 2024, p. 128);

"Numa bela manhã de maio, uma esbelta amazona, montada numa suntuosa égua alazã, percorria as aleias cheias de flores do Bois de Boulogne" (Camus, 2024, p. 129);

"Numa bela manhã de maio, uma esbelta amazona, montada numa suntuosa égua alazã, percorria, no meio das flores, as aleias do Bois..." (Camus, 2024, p. 245).

O leitor se depara, então, com a fratura fundamental da linguagem – o vazio entre o que se deseja expressar e o impossível de ser dito, o encontro com o inefável.

Em seu leito de morte, Grand extrapola os limites de sua angústia:

> Algumas horas depois Rieux e Tarrou foram encontrar o doente meio erguido no leito, e Rieux ficou aterrado ao ler no seu rosto os progressos do mal que o queimava. Mas parecia mais lúcido, e de repente, com uma voz estranhamente cavernosa, pediu que lhe trouxessem o manuscrito, que guardara numa gaveta. Tarrou deu-lhe as folhas, que ele estreitou contra o peito, sem olhá-las, para, em seguida, estendê-las ao médico, convidando-o com um gesto a ler. Era um manuscrito curto de umas cinquenta páginas. O médico folheou-o e compreendeu que todas as páginas traziam apenas a mesma frase, indefinidamente copiada, retocada, enriquecida ou empobrecida. Incessantemente, o mês de maio, a amazona e as aleias do bosque confrontavam-se e dispunham-se – de maneiras diversas. A obra continha também explicações, por vezes demasiado longas, e variantes. Mas no fim da última página, uma mão aplicada tinha apenas escrito com uma tinta ainda fresca: "Minha querida Jeanne, hoje é Natal..." Por cima, numa caligrafia cuidada, figurava a última versão da frase.
> – Leia – disse Grand. E Rieux leu:
> – "Numa bela manhã de maio, uma esbelta amazona, montada numa suntuosa égua alazã, percorria, no meio das flores, as aléias do Bois..."
> – É isso? – perguntou o velho numa voz febril. Rieux não levantou os olhos para ele.
> –Ah! – disse o outro, agitando-se. - Bem sei. Bela, bela não é o termo certo.
> Rieux pegou-lhe a mão por cima do cobertor.
> – Deixe, doutor. Não terei tempo...
> O peito levantava penosamente, e ele gritou de repente:
> – Queime-o!

> O médico hesitou, mas Grand repetiu a ordem com um tom tão terrível e com tal sofrimento na voz, que Rieux atirou as folhas para o fogo quase apagado. O quarto iluminou-se rapidamente, e um calor breve o aqueceu. Quando o médico voltou para junto do doente, este tinha as costas voltadas e quase tocava a parede com o rosto. Tarrou olhava pela janela, como estranho à cena. Depois de ter injetado o soro, Rieux disse ao amigo que Grand não passaria daquela noite, e Tarrou ofereceu-se para ficar. O médico aceitou. (Camus, 2024, p. 244-245)

Ao ordenar a queima do manuscrito, Grand sucumbe à angústia. Desiste de alcançar a perfeição, de encontrar o símbolo capaz de significar seu desejo. Aceita o limite do indizível e, ciente de seu fim próximo, entrega sua obra ao fogo, num ato de finalizar o que se sabe que nao será realizado.

> Toda a noite, a ideia de que Grand ia morrer o perseguiu. Mas, no dia seguinte de manhã, Rieux encontrou Grand sentado na cama, falando com Tarrou. A febre desaparecera.
> Restavam apenas os sinais de um esgotamento geral.
> – Ah, doutor – dizia Grand. - Fiz mal. Mas vou recomeçar. Lembro-me de tudo, vai ver.
> – Esperemos – disse Rieux a Tarrou.
> Mas ao meio-dia, nada mudara. À noite, Grand podia considerar-se salvo. Rieux não compreendia nada daquela ressurreição. (Camus, 2024, p. 244-245)

Esse rico excerto de *A Peste* revela o grande confronto do sujeito com o real lacaniano: as palavras escapam, as ideias retornam em repetição. Grand busca a palavra, o símbolo, a frase perfeita, que nunca aparece, que insiste em apresentar o personagem ao fracasso, ao desejo nunca alcançado, à noção de "objeto a".

Para Lacan, de forma extremamente superficial e suscinta, o "objeto a" é o objeto causa do desejo, aquilo que persiste em se manter inalcançável e que, por isso mesmo, mantém-se no campo do desejo.

Grand gira em círculos. Prende-se à repetição, à busca por um ideal de perfeição que não apenas não é atingido como não pode ser atingido. Mantém seu desejo aprisionado sob pena de deixar de existir. Seu corpo reage às emoções com grande sensibilidade – treme, sua, adoece. Sua recuperação milagrosa coloca em xeque o diagnóstico: teria sido mesmo acometido pela peste ou seus sintomas seriam apenas a somatização de suas angústias? Não há respostas, mas também não há questionamentos. Grand apenas segue culpando a falta de palavras pela sua angústia, pela sua infelicidade, pela sua busca, pela partida de sua inesquecível amada. Porém, ao desistir da

busca pela palavra perfeita, encontra a cura do corpo e, quiçá, da alma.

Há, no contexto, tanto metáfora quanto metonímia. Por um lado, a frase inacabada é a representação metafórica da carta não escrita a Jeanne. As palavras perfeitas jamais poderão ser encontradas, ou acarretaria numa conclusão lógica imaginária de dizer o que queria dizer a Jeanne, o que a teria impedido de ir embora. A obra nunca acabada é, também, o luto nunca concluído. Ao queimar o manuscrito, prevalece a silhueta singela e honesta do indizível.

Essa descrição do furo é incisiva: corta sem aviso, desarma a lógica e desorienta. Sem oferecer explicações, arrasta o leitor para sua própria experiência — para os momentos em que também lhe faltaram as palavras, para as situações que ficaram no passado, sem remendo. Nessa identificação com o silêncio, o sujeito-leitor se reconhece no desencontro da linguagem, nos instantes precisos e irreversíveis em que as frases não ditas marcaram o real.

Em Camus, a resolução vem pelo fogo — elemento transmutador que consome, assim como a peste. Entre a obra e o corpo, estabelece-se uma nova metáfora: Grand renuncia à obra, à frase perfeita que jamais encontrará, para preservar o corpo. A obra é queimada; o corpo sobrevive. A metáfora se completa: a palavra inalcançável, que aprisionava o sujeito no circuito do desejo, é abandonada, e o que resta é o corpo vivo.

A Mímese III aqui se revela especialmente potente: abre perspectivas que transcendem o texto e se alargam para a condição humana. Não se trata apenas da experiência de Grand, mas da experiência de todo sujeito que já se viu diante do real que escapa à simbolização — o momento em que a linguagem falha e resta apenas o silêncio, a ausência, a lacuna. Trata-se de um traço da humanidade: a fresta pela qual o sujeito espreita o inexprimível, sem ter competência para dizê-lo.

Assim, entre o fogo que consome o manuscrito e a febre que abandona o corpo, há o sinal de uma escolha radical: Grand aceita não dizer. E nessa desistência da palavra perfeita — impossível, sufocante — encontra, enfim, a possibilidade de viver.

É nesse ponto que o sujeito é apresentado à incisão cortante: a percepção de que a impossibilidade de dizer não é um acidente, mas uma marca estruturante da existência. Não se trata de superar a falha, mas de habitá-la — reconhecer que o real, por definição, escapa à simbolização. Diante dessa falta que não se preenche, mas se atravessa, o sujeito já não pode permanecer no mesmo lugar. Suspenso entre o que não pode nomear e o que já não sustenta, é levado a se deslocar, a reposicionar-se. Assim, a desistência de Grand não é fracasso, mas gesto ético e necessário: ao abrir mão da palavra inalcançável, ele se autoriza a viver — não apesar da falta, mas com ela. Mais uma vez, Grand age com sabedoria heroica de quem atravessa o real, fazendo o que precisa ser feito.

O leitor, em contato com o texto, é desestabilizado. Compreende algo que estava dentro de si, mas que não sabia, sendo a metáfora mesma do inconsciente. Ante a falta de explicações, mas de algum modo afetado pela cena, é convocado a se reposicionar diante de seu próprio desejo, de suas faltas e de sua própria história.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente reflexão buscou evidenciar a riqueza e a complexidade da articulação entre literatura, psicanálise e filosofia. Ao aproximar a hermenêutica de Paul Ricœur da psicanálise de orientação lacaniana, reconhecemos não apenas diferenças teóricas, mas potenciais fecundos de diálogo, tendo a linguagem como eixo estruturante da constituição do sujeito.

Paul Ricœur dedicou-se ao estudo da obra freudiana, como se evidencia em sua publicação *Da Interpretação: Ensaio sobre Freud* (1965). Durante o início da década de 1960, ele chegou a participar de alguns seminários de Lacan, mas optou por distanciar-se das formulações lacanianas, sobretudo em virtude de divergências epistemológicas e filosóficas significativas, privilegiando uma hermenêutica orientada à reconciliação e narrativa do sujeito em contraponto ao enfoque estrutural e linguístico de Lacan (Lustoza e Freire, 2006). Esse percurso evidencia a complexidade do diálogo entre

filosofia e psicanálise, ressaltando tanto as afinidades quanto as tensões entre as abordagens.

Enquanto Lacan enfatiza o sujeito dividido, permanentemente barrado em sua busca de completude e confrontado com o sentido sempre fugitivo — como se ilustra pelo paradoxo de Zenão (Lacan, 1985), Ricœur aposta na força da narrativa como espaço de refiguração e (re)conciliação do sujeito consigo e com o mundo. Se para Lacan não há hermenêutica completa possível, pois o corte e o furo marcam a impossibilidade do sentido fixo, é justamente nesse ponto de tensão que o diálogo se estabelece: é o movimento entre cisão e reconciliação, ausência e busca, que permite pensar novas formas de subjetivação com participação da literatura.

A travessia por *A Peste*, de Albert Camus, evidenciou o poder da literatura enquanto ato de leitura que provoca incisões que afetam o sujeito leitor, permitindo um abalo em sua estrutura interna. O caminho indicado por Ricœur oferece solo fértil para desdobramentos.

Diante dessa desestabilização, o sujeito é convocado a novos posicionamentos. É aqui que a revolta camusiana e a ética lacaniana convergem de forma surpreendente, já que ambas recusam a ilusão de completude e exigem que o sujeito assuma uma posição ética. Se Camus nomeia essa exigência como revolta lúcida diante do absurdo, Lacan a formula como responsabilidade do sujeito diante do real que não se simboliza. A leitura de *A Peste*, ao produzir incisões no discurso do leitor, opera nesse mesmo território: convoca não à resolução, mas à assunção de uma posição ética diante do que não tem resposta, convidando o leitor a habitar a falta, a impossibilidade e o inexplicável e, atravessando-os, transforma sua relação com o Real.

A literatura manifesta-se, portanto, como um campo de lacunas simbólicas onde a subjetivação se torna possível, deixa de ser mera recepção para consolidar-se como uma prática ética e criativa, capaz de ampliar as possibilidades de sentido, mesmo diante do que parece impronunciável.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Raphael Luiz de. A literatura reengajada: notas sobre criação e engajamento em Albert Camus. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 21, p. 105-120, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.5007/1984-784X.2014v14n21p105. Acesso em: 14 set. 2025.

CAMUS, Albert. **A Peste**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2024.

CAMUS, Albert. **Notebooks 1935-1942**. Tradução de Philip Thody. Nova York: Knopf, 1963. Disponível em: https://archive.org/details/notebooks19351942000unse. Acesso em: 14 set. 2025.

DI MATTEO, Vincenzo. Ricœur, leitor de Freud e Lacan. **Eleuthería: Revista do Mestrado Profissional em Filosofia da UFMS**, Campo Grande, v. 6, n. especial, p. 207-223, out. 2021. Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/reveleu/article/view /14502. Acesso em: 16 set. 2025.

DUTRA, Flávia. Inconsciente freudiano x inconsciente lacaniano. In: DUTRA, Flávia; COLARES, Karime; MEZZA, Martín (orgs.). **Lacan, a revolução negada**. Curitiba: Editora CRV, 2021. p. 32-41.

GAY, Peter. **Freud:** uma vida para o nosso tempo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KOBORI, Eduardo Toshio. Algumas considerações sobre o termo Psicanálise Aplicada e o Método Psicanalítico na análise da Cultura. **Revista de Psicologia da UNESP**, Assis, v. 12, n. 2, p. 73–81, dez. 2013. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script-=sci_arttext&pid=S1984-90442013000200006&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 16 set. 2025.

LACAN, Jacques. A coisa freudiana ou o sentido do retorno a Freud em psicanálise. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 401-436.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20**: mais, ainda (1972-1973). Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LUSTOZA, Rosane Zétola; FREIRE, Ana Beatriz. Para uma crítica da leitura hermenêutica da psicanálise. **Natureza humana**, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 9-33, 2006. Disponível em: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1517-24302006000100001&script=sci_abstract. Acesso em: 16 set. 2025.

RABATÉ, Jean-Michel. Psicanálise e literatura: Por que, hoje? **Trivium: Estudos Interdisciplinares**, Rio de Janeiro, ano IX, ed. 2, p. 162-171, 2017. Disponível em: http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2017v2p.162. Acesso em: 14 set. 2025.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa** (tomo 1): a intriga e a narrativa histórica. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campias, SP: Papirus, 1994.

Capítulo 6
A LITERATURA ENGAJADA EM *NOTÍCIA DOS SOBREVIVENTES* E *MATADOURO BRASIL - NOTÍCIA SOBRE UM GENOCÍDIO TROPICAL*, DE PEDRO TIERRA

Jaziva Ramos de Jesus

RESUMO

A literatura engajada demarca um viés da escrita em que o autor assume claramente um posicionamento crítico, político, social ou ideológico consciente. Neste estudo, apresenta-se como referência teórica a abordagem feita por Jean Paul Sartre, filósofo francês, na obra *Que é a literatura?*. Nessa perspectiva, ele defende a ideia de que o engajamento só alcança sua plenitude, no texto narrativo, porque o escritor pode desenvolver o significado das coisas por meio do signo linguístico, distinguindo significado de significante, nas artes. Assim, este artigo se propõe a fazer uma análise do engajamento literário de um texto do escritor Pedro Tierra, a partir do entendimento de engajamento expresso por Sartre, utilizando como método a pesquisa bibliográfica.

Palavras-chave: Literatura engajada; Texto narrativo; Sartre; Pedro Tierra.

1 INTRODUÇÃO

Jean Paul Sartre, filósofo francês, em seu livro *Que é a literatura?,* apesar deste título, não se ocupa em buscar um conceito para a arte literária. No caso, ele propõe uma discussão de como o escritor deve se portar na constituição desse ofício. Encontra-se, ali, portanto, a ideia de que a literatura – e, consequentemente, seu autor - deve ser engajada, ou seja, deve estar a serviço de uma representação direta e fiel da realidade.

As relações desta obra sartriana com a filosofia, ética e estética, em sua essência, as aproximam da função social da arte literária, presentes, por exemplo, na crítica marxista. A obra de Pedro Tierra assume esse viés de forma inequívoca, ativista, tanto em sua prosa quanto em sua poética, embora sua narrativa em prosa seja minoritária no conjunto de sua obra. Escolheu-se, portanto, o texto *Notícia dos sobreviventes*, que faz parte do livro *Dies Irae Oito testemunhos indignados e uma ressureição,* para fazer os apontamentos acerca de uma obra literária engajada. Para a exploração teórica, como suporte, foram utilizados os trabalhos de Perrone-Moisés (2023), Silva (2004) e Souza (2008), entre outros. Ainda, como método de pesquisa, quanto ao objetivo e à forma de abordagem, respectivamente, as pesquisas explicativa e qualitativa e, fundamentalmente, quanto aos procedimentos adotados na Coleta de Dados, a pesquisa bibliográfica. Para isso, foram realizadas consultas a referências em livros críticos e textos técnicos, tais como artigos e monografias, disponíveis na internet em páginas acadêmicas.

2 SARTRE E A LITERATURA ENGAJADA

A noção de e*ngagement* em Sartre não tem sua gênese nas questões estéticas, formais. Se sua condição de filósofo lhe impunha o ato de pensar, o ato de questionar sobre a condição política do seu tempo, sua opção por ocupar um espaço de homem de ação foi decisiva para consolidar sua visão de uma função social para a literatura. Sendo assim, as situações sócio-históricas do mundo,

particularmente da França, na década de 1940, propiciaram condições perfeitas para isso. A ocupação do país pela Alemanha nazista, de 1940 a 1944, empurrou Sartre para a Resistência (militância que o levou à prisão). É desse período a contribuição de Sartre com o jornal clandestino *Les Letrres Françaises*, editado pelo Comitê dos Escritores da França ocupada, em que os escritores exerciam, de forma anônima, a resistência intelectual.

> Nesses panfletos impressos sem assinatura, coalhados de invectivas contra as ignomínias do colaboracionismo, atravessados por imagens e valores caros à tradição clandestina que àquela altura se formava, veem-se esboçados temas e argumento que a partir do imediato pós-guerra seriam amplamente desdobrados na obra de Sartre (Vidal Filho, 2024, p. 1).

É nesse contexto de turbulência, juntamente com a Segunda Guerra Mundial, que Sartre exercita sua militância política e intelectual e, assim, publica, em 1947, o ensaio *Que é a literatura?* (*Qu'est-ce que la littérature?*). Esse ensaio foi publicado inicialmente na revista *Les Temps Modernes* e, depois, incluído no volume *Situations, II* (Vidal Filho, 2024). Destaca-se que este texto servirá de base teórica para as discussões apresentadas neste artigo.

Nesse livro, Sartre apresenta sua noção de literatura engajada de forma muito didática, no formato de um manual. Não se pretende, entretanto, aprofundar as minúcias teóricas das suas proposições, visto que a ideia é tomar algumas referências essenciais possíveis de associar ao formato de literatura produzida por Pedro Tierra, no texto objeto deste estudo. Ao examinar a literatura, Sartre o faz a partir de três estágios em que interroga: *O que é escrever? Por que escrever? e Pra quem se escreve?*, que, de forma sintética, são questões respondidas por Sartre, a primeira, a própria literatura engajada; a segunda, para que o homem se sinta essencial ao, na condição de artista, produzir a obra de arte; e a terceira, Sartre responde com a consciência de que o autor deveria escrever para todos, mas acaba escrevendo para poucos. Em outros termos, há um fosso entre o que deveria ser o público ideal e o público real (Vidal Filho, 2024).

No contexto da literatura engajada, em Sartre, outro ponto sublinhado pelos teóricos é a relação entre ética e estética.

Souza (2008) ressalta esses pontos ao comentar sobre a abordagem de Jean Paul Sartre confrontando o autor francês com a posição defendida pelo filósofo alemão Immanuel Kant.

Os dois pensadores se distinguiriam exatamente na forma como entendem a relação do leitor com a obra, que, para Kant, seria uma fruição prazerosa, enquanto Sartre vê no leitor uma participação ativa, uma espécie de recriador livre, que ultrapassa o papel de simples consumidor. E se, por um lado, o escritor escreve contando com a contribuição generosa do leitor, no sentido de atribuir ou ampliar sentidos, por outro lado, o leitor, ao fazê-lo, inclui sentidos afins a suas próprias inclinações morais. É nesse ponto que estética e ética se entrelaçam.

Ética e estética, entretanto, mantêm-se distintas para Sartre porquanto seja o belo um valor que só se aplica ao imaginário e, no contexto da literatura, figura-se normalmente de forma simbólica. Neste caso, ao contribuir para a constituição de sentidos, o leitor não está, necessariamente, assumindo atitudes estéticas diante da vida, do real. Souza (2008, p. 13) sintetiza: "Ora, não obstante essa incomensurabilidade, ética e estética se tocam porque o valor estético requer liberdade, seja do autor, seja do leitor". Eis, essencialmente, o que se busca apontar neste estudo, a partir do suporte teórico de Silva (2004) e Souza (2008), com as inferências do texto em prosa *Notícia dos sobreviventes*, o qual faz parte do livro *Dies Irae Oito testemunhos indignados e uma ressureição*, de Pedro Tierra.

Acerca da prosa e seus instrumentos, aponta Souza:

> O prosador, porque nomeia, age: sua prosa é ação, é uma certa atividade; nomeando um objeto, uma parte do mundo, não o refletimos simplesmente, nós o alteramos, isto é, nós agimos. Portanto, desvelar uma situação é também construí-la. Daí simplesmente porque a prosa não é neutra, não é pura contemplação as palavras são *pistolas carregadas*; quando fala, o prosador atira. (grifo da autora) (Souza, 2008, p. 15).

Além do texto em prosa, optou-se, ainda, por acrescentar a leitura do texto poético *Matadouro Brasil - notícias de um genocídio tropical*.

Por tratar-se de um poema narrativo, em que as premissas da literatura engajada estão presentes, entende-se a validade de sua inclusão. Em outros termos, pretende-se apresentar uma das marcas mais relevantes da literatura de Pedro Tierra: o texto poético lírico, em forma de poemas, sem perder seu compromisso com uma literatura de denúncia e resistência.

Falou-se, anteriormente, em liberdade no processo de composição da narrativa, por parte do autor, no ato da criação, bem como do leitor, no processo de leitura, interpretação e atribuição de sentidos. Nessa interpretação, voltando-se ao olhar e à abordagem do escritor, entra-se em um aspecto entendido por alguns teóricos como lugar de fala[16]. Perrone-Moisés vê o lugar de fala como algo justificável e oportuno, principalmente em uma sociedade desigual e preconceituosa como a nossa. No entanto, ele alerta que isso pode se tornar um problema ao se tornar exclusivista a ponto de tentar o cancelamento de vozes dissonantes. O engajamento, nesse contexto, para expressar sua plenitude, não pode ser sectário.

De acordo com os teóricos, entende-se que a liberdade da escrita está submetida às particularidades da narrativa ficcional, inclusive no sentido de manutenção dos artifícios estéticos. Essa liberdade, entretanto, não é absoluta, ao contrário, deve comungar de um imperativo estético e moral (Souza, 2008), visto que, sem o qual, o engajamento político, por exemplo, pode descambar para o puramente panfletário. A literatura é uma arte e, como tal, tem suas especificidades. No entender de Perrone-Moisés:

[16] A expressão "lugar de fala" subsiste em um contexto de resistência de grupos minoritários, notadamente negros e grupos LGBTQIA+, no sentido de fazer ouvir sua voz, seus direitos, sua cultura etc. Há, particularmente, um enfoque quando, dentro desses grupos minoritários, sobressai a questão de gênero e se pensa no silenciamento da voz feminina. Djamila Ribeiro publicou um livro com esse título, não por acaso, em uma coleção chamada Femininos Plurais. Ela não se ocupa em buscar um conceito de lugar de fala, no seu lugar, historicista, algumas autoras e obras importantes do feminismo lembram que o lugar é o lugar social que essas minorias ocupam e que isso deve estar para além do discurso linguístico. Portanto, ao tratar do conceito, "não pensar discurso como amontoado de palavras ou concatenação de frases que pretendem um significado em si, mas como um sistema que estrutura determinado imaginário social, pois estaremos falando de poder e controle" (Ribeiro, 2017, p. 32).

> A liberdade do narrador em assumir o lugar do outro e o efeito colateral do texto no leitor. [...] texto literário não é testemunho nem manifesto em nome de uma verdade, não tem uma mensagem explícita, mas faz pensar nas questões psicológicas, sexuais e sociais, a partir de uma história inventada. E o leitor, seja ele quem for, homem ou mulher, brasileiro ou estrangeiro, tem capacidade de dar essa resposta porque ele é humano, isto é, capaz de ter sentimentos e julgamento moral (Perrone-Moisés, 2023, p. 376).

A literatura, portanto, é "semi-imaginante e semi-significante", para usar uma expressão de Souza (2008, p. 20), oscilando entre os polos da beleza e do engajamento. Ainda, tematiza os paradoxos e contradições humanas construindo imaginários que não podem ser confundidos com "abstração e alienação" (Souza, 2008, p. 20). A ambiguidade é da natureza desse tipo de arte.

Na literatura, Sartre limita o engajamento à prosa[17], considerando que, em outras artes, não existe a mesma liberdade artística, porquanto não esteja o uso da significação na linguagem, pelo menos não de forma prioritária, fazendo com que a liberdade, no caso do não engajamento, seja mais abstrata (Souza, 2008).

Outros tipos de arte, como a pintura e a música, por meio de notas e cores, embora carreguem significações, não lidam com a plenitude da significação como a narrativa em prosa. Seus sentidos são mais obscuros prejudicando o engajamento. Esses outros artistas, que não os escritores, embora tomem posições, não o fazem por meio de uma arte significante, no sentido que entende Sartre. A arte não-significante, por outro lado, não teria o poder que as palavras têm de suscitar indignação. Para exemplificar esse ponto, Sartre utiliza o quadro *O Massacre de Guernica*, de Pablo Picasso, em que ele vê os méritos da obra-prima, mas entende que, com ela, o pintor espanhol não conseguiu conquistar os corações para a causa espanhola. Fora esse quadro, uma narrativa exigiria milhares de palavras para tentar expressar o alcance da denúncia que pretendia (Souza, 2008).

[17] Quando se trata de estudos teóricos da literatura, é comum que os textos fiquem datados e que algumas questões teóricas possam ser superadas ou contestadas por outras posições teóricas posteriores. Não se trata, apesar disso, de apresentação de "verdades" absolutas, que não existem em termos de teorias da arte, de um modo geral. Aspectos controversos, nesse sentido, por fugirem ao objetivo deste artigo, não serão tratados aqui.

Assim, nas palavras do próprio Sartre, um outro exemplo capaz de demonstrar a primazia do signo[18] sobre as coisas em si, como entendimento do engajamento do texto narrativo seria:

> Mas, dirá você, e se o pintor fizer casas? Pois bem, precisamente, ele as *faz*, isto é, cria uma casa imaginária sobre a tela, e não um signo de casa. E a casa assim manifesta conserva toda a ambiguidade das casas reais. O escritor pode dirigir o leitor e, se descrever um casebre, mostrará nele o símbolo das injustiças sociais, provocará nossa indignação. Já o pintor é mudo: ele nos apresenta um casebre, só isso; você pode ver nele o que quiser. Essa choupana nunca será o símbolo da miséria; para isso, seria preciso que ela fosse signo, mas ela é coisa (Sartre, 2015, p 21).

Em reforço à compreensão da supremacia da narrativa, como forma mais completa de se expressar os significados, Sartre traça uma interessante analogia à submissão que todos os cidadãos devem ter para com a lei e como não é possível ignorá-la, uma vez que as leis são firmadas por um código linguístico. De igual forma, o escritor, que tem como instrumento de criação a linguagem, não pode alegar inocência diante do mundo ou fingir que não entende seus artifícios, porque, conforme Sartre:

> Uma vez engajado no universo da linguagem, não pode nunca mais fingir que não sabe falar: quem entra no universo dos significados não consegue mais sair; deixemos as palavras se organizarem em liberdade, e elas formarão frases, e cada frase contém a linguagem toda e remete a todo o universo; o próprio silêncio se define em relação às palavras, assim como a pausa, em música, ganha seu sentido a partir dos grupos de notas que a circundam (Sartre, 2015, p. 32).

Embora, na sua essência, seja possível aproximar a literatura engajada da literatura de resistência, particularmente, no que diz

---

[18] Para melhor compreensão da distinção feita por Sartre entre literatura engajada e não engajada, arte significante e não-significante, convém explicar a utilização, por parte do autor, da palavra "signo". Em filosofia, o termo é definido "como Qualquer objeto ou acontecimento, usado como menção de outro objeto ou acontecimento". Esse conceito, entretanto, deve às definições de Saussure para Signo, Significado e Significante, em que o linguista estabeleceu as seguintes definições:
Significante é o material do signo, um elemento tangível, perceptível, que nos mostrará a forma escrita ou falada do signo. **Significado** é conceito do signo, o elemento abstrato; por meio dele conseguimos formar uma representação mental, a partir do que sabemos sobre o assunto. E o **signo** é a unidade fundamental que nos traz a sensação de que algo faz sentido. Disponível em: http://www.filosofia.com.br/vi_dic.php?pg=1&palvr=S;
https://www.clubedoportugues.com.br/signo-significante-significado/. Acesso em: 15 maio 2026.

respeito aos objetivos de provocar reflexões e conscientização do leitor acerca das injustiças, as duas podem apresentar traços distintivos. Ambas estão sujeitas às intencionalidades do autor, mas se a literatura engajada, que Sartre restringe à narrativa e ao uso dos signos linguísticos, tiver seu foco no posicionamento crítico e ideológico de uma realidade social injusta qualquer. A literatura de resistência, além de poder ser exercida na poética, constitui-se como uma manifestação artística que busca dar voz aos marginalizados, aos grupos minoritários oprimidos.

Esse tipo de arte ocupa um espaço de denúncia, de luta por liberdade e justiça, de forma atuante por seus escritores. Exemplos da literatura de resistência podem estar na escrita feminista e antirracista. A militância política de Pedro Tierra, especialmente na denúncia das opressões da ditadura militar brasileira, é outro exemplo de literatura que, além do seu engajamento, é também uma literatura de resistência.

3 O ENGAJAMENTO LITERÁRIO EM PEDRO TIERRA

Hamilton Pereira da Silva, nascido em 1948, na cidade de Porto Nacional, então estado do Goiás, iniciou sua militância política juntando-se à Aliança Libertadora Nacional, movimento pelo qual foi preso e torturado aos 24 anos, em 1972. A necessidade de denunciar os horrores de um Estado de exceção fez com que ele começasse a produzir poemas ainda na prisão, razão pela qual utilizou o pseudônimo de Pedro Tierra. A militância política revolucionária proporcionou ao escritor a vivência de episódios trágicos e dramáticos ao longo dos anos de ditadura. Apesar disso, o gênero literário preferencial em sua bibliografia é o lírico poético, com exceção do seu livro publicado em 2019, o romance *Pesadelo: narrativas dos anos de chumbo*, bem como algumas crônicas ou relatos eventuais, dispersos em outras publicações, todas as suas demais obras são em forma de poemas. Mesmo nesse romance é possível identificar uma narrativa poética ao longo dos capítulos, especialmente naqueles em que os temas são mais confessionais.

Seria natural esperar que um escritor empenhado em uma literatura de denúncia e resistência, extremamente política e engajada, optasse pela narrativa em prosa, no entanto, os horrores vividos e o sofrimento dos torturados são retratados com artifícios de linguagem simbólicos, metafóricos e subjetivos, permanecendo universais. Os versos brancos e livres da poesia contemporânea servem à feição para o exercício de uma poesia épica e discursiva de Pedro Tierra, no dizer de Juarez Guimarães, na introdução do livro *A Estrela Imperfeita*.

Neste estudo, a fim de identificar seu engajamento, apresenta-se análise de dois textos narrativos de Pedro Tierra, nos termos das inferências teóricas aqui tratadas. O primeiro texto, *Notícia dos sobreviventes*, foi publicado em 1999, uma pequena coletânea autofinanciada do autor, com o título de *Dies Irae – oito testemunhos indignados e uma ressurreição*. No prefácio dessa edição, D. Pedro Casaldáliga, ao se referir à obra do autor, destaca que:

> Sua palavra não só constata as lutas populares, as resistências insurgentes ou os martírios e massacres, a repressão – ditatorial ou democrática, militar ou econômica -, não só constata, nem só grita, reivindica engajada, mobiliza com todos os *sangues convocados* (Tierra, 1999, p. 8, grifo do autor).

Essa opinião vem seguida de uma síntese, a qual Casaldáliga considera como os três substantivos capazes de definir a alma-conteúdo da poesia de Pedro Tierra: a Terra, a Indignação ética e a Memória. Complementa-se que todos os poemas desse autor são um testemunho indignado, como o próprio autor destaca no título da obra.

No texto *Notícia dos sobreviventes* consta uma referência histórica bem específica, o que é uma demarcação clara de seu engajamento e intencionalidade de denúncia. Refere-se ao massacre proporcionado pela invasão da Polícia Militar no assentamento dos Sem-Terra, em 1996, no município de Eldorado dos Carajás, no Pará. O texto inicia tendo como epígrafe a frase de Santo Agostinho: o sangue dos mártires é a semente da liberdade.

Fiel ao seu estilo, o autor, já nas primeiras linhas, recorre à metáfora para intensificar o horror que pretendia descrever:

> As pessoas desandaram a correr em todas as direções. Encurraladas. Explosões de bombas, os dentes das metralhadoras mastigando descargas curtas. Primeiro para o alto, para semear medo. Depois para colher as pernas, como ceifadeiras e o estampido seco dos fuzis (Tierra, 1999, p. 17).

O texto é dividido em subcapítulos, com títulos independentes. Após uma breve introdução, o primeiro subtítulo é *A cidade insubmissa*. Entende-se logo o porquê. Trata-se das agruras de estar em um acampamento de assentados, da rígida disciplina, que objetiva manter o foco nos objetivos propostos, das doenças endêmicas e até sobre a fome em virtude da escassez dos mantimentos. Os significantes linguísticos que demarcam essa crueza são claros e objetivos, mas o autor os intensifica com passagens como essas:

> A essa hora do dia, com o sol rachando tabocas lá fora, a floresta protege o acampamento do calor e filtra a luz que incide sobre os rostos desses sertanejos e sertanejas castigados pela vida. Rostos que realizam aquela mistura sutil de dor, astúcia, medo coragem e vagas luzes de esperança, quando recebem o sopro de uma palavra amiga: o rosto dos acossados.
> [...]
> Uma das condições indispensáveis para a disciplina é a fixação de um objetivo claro, *estruturante* do comportamento do indivíduo ou do grupo que o converte numa dimensão essencial da vida. Um objetivo capaz de submeter as pessoas que o escolheram, às mais difíceis condições para consegui-lo. Um objetivo gerador dessa capacidade de abnegação e sacrifício inconcebíveis para as pessoas que levam uma vida *normal* (Tierra, 1999, p. 20, grifo do autor).

Some-se a isso o estabelecimento da *lei seca*, que se impõe como uma medida imprescindível de administrabilidade dos acampamentos; a preocupação em dispor de medicamentos e alimentos, que possam suprir necessidades básicas; da escola improvisada, que tenta garantir a instrução mínima aos filhos dos acampados. Tudo isso permeia o texto como um compromisso que a narrativa tem com uma ética social e coletiva, que garanta os objetivos a serem alcançados.

> Os fogões mantêm acesa a vida sob os barracos. [...] Em torno do qual deles se move a vida dos acampados. [...] A água, na bacia de alumínio, é regrada. Os latões são divididos com as famílias mais próximas. [...] Enquanto percorro, depois de almoçar, o estreito corredor de *ruas* entre os ranchos, reparo no caprichoso desenho das esteiras trançadas em palhas de babaçu. Prestam-se a múltiplas funções. São esteiras, cortinas, divisórias feitas por mão de artista, reproduzindo a tradição

> secular herdada das comunidades indígenas e dos negros (Tierra, 1999, p. 23-24, grifo do autor).

Embora tenha-se frisado a narrativa neste estudo, para reproduzir a posição teórica de Sartre acerca da literatura engajada, acrescentou-se o poema *Matadouro Brasil – notícia sobre um genocídio tropical*, que faz parte do livro *Estrela Imperfeita*, um livro bem atual de Pedro Tierra. Esse livro é contemporâneo de acontecimentos políticos que fazem parte, ainda hoje, da vivência política e social do Brasil. Fatos como o *Impeachment* da ex-presidenta Dilma Roussef, em 2016, e a ascensão da extrema direita com a eleição de Jair Bolsonaro, em 2018; a pandemia e o rastro de morte e orfandade que deixou para trás (e ainda deixa), constituem um conjunto de episódios bem presentes na vida dos brasileiros. Tierra aponta, nos poemas desse livro, que o ativismo político não pode cessar, que a permanente vigilância é necessária, porque tempos sinistros continuam a permear a história do país.

A edição utilizada aqui é a segunda, uma versão digital hospedada na página da Fundação Abramo. Na apresentação do livro, o autor expressa bem a atmosfera política que justifica, inclusive, a reedição do seu livro, sete anos depois da primeira edição:

> O país foi tragado por mecanismos infernais. Remetido rumo a uma espiral descendente e infinita de tragédias. Sob os olhos do poeta, condenados a viver e contemplar o espanto desses dias e noites que se recusam a despedir-se e dissipar-se em suas próprias cinzas, os espelhos se movem para refletir um passado que latejava sob nossos pés como um rio subterrâneo de ódios não pressentidos (Tierra, 2021, p. 136).

A própria estrutura de composição do livro serve como artifício de enunciação do discurso de forma a preparar previamente o espírito do leitor para os sentidos políticos a que os poemas se propõem. Sendo assim, mesmo optando pela poesia, pela forma de poemas, o autor não esvazia a intensidade de seu engajamento. Dividido em seis capítulos, ou livros poéticos, com menos de dez poemas em cada um, os títulos sugerem claramente a intencionalidade discursiva. Tem-se, desse modo, inferências das leituras políticas a partir de títulos como *A encarnação da tempestade*, *Contra seu ventre nascemos*, e, de forma

mais sintomática, *Que país seremos depois das valas comuns*, este último, com três poemas pós-pandemia da Covid19. Deste livro, será lido o poema *Matadouro Brasil - notícia sobre um genocídio tropical*. Este texto expressa bem a sensação que acometeu a população do país (e do mundo), não apenas pelo número assustador de mortos da pandemia, mas pelas discutíveis opções políticas dos líderes dos governos, que, em muitos casos, colocaram interesses estranhos à proteção da vida dos cidadãos.

A primeira estrofe do poema inicia com uma indagação sobre nossa humanidade cuja percepção se perdeu ou se colocou em dúvida no contexto sombrio da pandemia:

> Humano não é o impulso
> de partilhar a sorte de alguém,
> cujo rosto nunca vimos,
> mas por algum sinal do sangue
> na parede ou no destino
> reconhecemos irmão?

Ou o escasseamento do espírito de solidariedade e empatia, que muito se viu no período da pandemia, e que o poeta questiona na segunda estrofe:

> Quem de nós ignora
> que morremos um pouco
> no corpo que tomba
> ao nosso lado, alvo de um balaço
> ou sufoca a caminho do hospital?

Ainda, há um esvaziamento dos sentimentos afetivos básicos, os quais se perderam nas relações interpessoais, tanto entre as pessoas parentalmente mais próximas, quanto nas amizades, na vizinhança e até mesmo entre pessoas comuns, na vida comum. Além disso, acrescentou-se a essa perda o distanciamento promovido pelo ódio político, pelas diferenças ideológicas e toda sorte de intolerância:

> Afinal, o que foi feito do berço
> de águas e verdes e afetos
> que imaginávamos cultivar?
> [...]
> Devastado pela dor e pelo ódio,
> já não reconhecemos como o lugar
> que moldamos para nascer e amar
> na geografia afetiva da alma.

Uma referência histórica demonstra o quanto o poema está comprometido com os meandros políticos, mesmo que sua temática essencial seja a mortandade durante a pandemia e a culpa da elite política nesse episódio. A estrofe abaixo, ao se referir aos "palácios de vidro" de Brasília (sabe-se disso pela referência aos pedreiros candangos), mostra o quanto as desigualdades socioeconômicas distanciam os homens de classes diferentes e o quanto a indiferença de quem desfruta dos privilégios condena os demais ao descaso.

> Pergunto aos palácios de vidro
> erigidos pelas mãos dos pedreiros candangos:
> que país será construído
> sobre os ossos dos povos
> condenados ao matadouro?

O poema inteiro preserva a estrutura narrativa na enunciação, abrindo mão das construções simbólicas, das figuras de linguagem como a metáfora, para focar na mensagem objetiva que quer transmitir. A denúncia se mostra mais contundente na medida em que a seleção vocabular opta por palavras fortes e impactantes. Há nessa estrofe e, por extensão, em todo o poema, uma nítida ética social capaz de invocar a urgência do senso de humanidade, que deveria orientar as relações entre os indivíduos, principalmente nos momentos de tragédia, de convulsões sociais.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante da leitura e análise dos trechos dos textos *Notícia dos sobreviventes* e *Matadouro Brasil*, conclui-se que, sem nenhuma dúvida, se está diante da literatura engajada de que trata Jean Paul Sartre. O texto tematiza um acontecimento histórico identificável, o qual também está explicitamente referenciado, neste caso, acerca de um ataque da Polícia Militar a um Acampamento dos Sem-Terra no município de Eldorado dos Carajás, em 1996. A conotação política do texto é, portanto, incontroversa, bem como a posição que o autor assume de denúncia da ação policial como um crime.

Ali estão presentes, além dos aspectos formais da linguística a que se refere o filósofo francês, uma ética político-social, um claro

compromisso do autor com as demandas sociais do seu tempo, a denúncia das desigualdades sociais, do embate das lutas de classes. Também, os vários tipos de intolerância responsáveis, em grande medida, pelas misérias e pelos dramas sociais, não só em território brasileiro, mas no mundo.

É possível perceber que as habilidades artístico-literárias do autor e sua refinada exigência estética lhe permitem ultrapassar a prescrição de Sartre para a literatura engajada do uso do signo linguístico na narrativa. Pedro Tierra utiliza uma profusão de imagens simbólicas, de figuras metafóricas e de artifícios criativos da linguagem para descrever, ou mais do que isso, enfatizar os horrores que pretende denunciar, sem renunciar a sua militância política, sua resistência aos desmandos, sua defesa intransigente da democracia e da tolerância. Seus poemas, bem como sua prosa, conseguem conciliar o lirismo, comumente associado ao subjetivismo das expressões artísticas, com a força da denúncia, do seu engajamento político.

REFERÊNCIAS

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Literatura engajada. Disponível em: https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/212813/196569. **Revista Criação & Crítica**, *35*, 2023, pp. 370-383. Acesso em: 10 ago. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SILVA, Franklin Leopoldo. **Ética e Literatura em Sartre**. Ensaios introdutórios. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

SOUZA, Thana Mara de. **Sartre e a Literatura Engajada**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TIERRA, Pedro. **Dies Irae:** oito testemunhos indignados e uma ressureição. Brasília, 1999.

TIERRA, Pedro. **Estrela Imperfeita**. Disponível em: https://fpabramo.org.br/editora/wp-content/uploads/sites/17/2021/10/Estrela-imperfeita2-v5-1-1.pdf. Acesso em: 10 ago. 2025.

VIDAL FILHO, Antonio Fernando Longo. Literatura e resistência. **Trans/form/ação**: revista de filosofia da Unesp, v. 47, n.1, 2024.

Capítulo 7
LAMENTOS E ECOS: AUERBACH, KRISTEVA E A REALIDADE REPRESENTADA NA LITERATURA POPULAR

Deusirene Tavares Rodrigues Soares

RESUMO

Este capítulo analisa a representação do luto coletivo na literatura popular a partir da figura da carpideira na obra *O Canto da Carpideira*, de Lucelita Maria Alves. O objetivo é compreender como essa figura representa o luto coletivo à luz das categorias de *mímesis*, em Erich Auerbach, e de abjeção, em Julia Kristeva. Trata-se de uma pesquisa qualitativa, de caráter bibliográfico e analítico-interpretativo, baseada na leitura crítica da obra em diálogo com os referenciais teóricos. A análise evidencia que a literatura popular, sob a perspectiva auerbachiana, confere densidade às experiências marginalizadas, enquanto, sob a ótica kristeviana, a carpideira se configura como figura liminar entre o sagrado e o abjeto. Conclui-se que a literatura popular não apenas representa o real, mas também amplia categorias filosóficas ao expressar o luto como experiência coletiva, a dor como linguagem e a memória como forma de resistência.

Palavras-chave: Abjeção; Carpideira; Literatura Popular; Luto; *Mímesis*.

1 INTRODUÇÃO

A literatura popular, por sua natureza oral, coletiva e profundamente enraizada nas vivências de grupos historicamente excluídos, constitui um espaço privilegiado para a emergência de vozes subalternas, práticas culturais esquecidas e formas alternativas de conhecimento. Diferentemente das estéticas hegemônicas consagradas pelos cânones eurocêntricos, seu valor simbólico reside justamente em sua capacidade de traduzir sentimentos, memórias e identidades múltiplas através de formas narrativas dinâmicas, frequentemente transmitidas de forma oral ou entrelaçadas aos gestos e rituais cotidianos.

Nesse universo, o lamento presente em cantos fúnebres, cerimônias de despedida e práticas performáticas transcende o mero sentimentalismo. Ele se torna uma gramática da dor coletiva, uma escrita corporal e sonora capaz de organizar o caos emocional e dar forma à perda. Ao narrar a ausência, o lamento também constrói sentido, reconstruindo a memória como forma de existência e resistência cultural. Nesse contexto, a figura da carpideira adquire um papel central: ela não apenas lamenta os mortos, mas atua como mediadora entre mundos, tecendo redes de significados que conectam passado, presente e futuro.

É exatamente nessa chave interpretativa que a obra O Canto da Carpideira, de Lucelita Maria Alves, assume relevância especial. Ambientada num Brasil rural marcado por desigualdades estruturais e apagamentos culturais, a narrativa acompanha a trajetória de Celestina, uma mulher negra, pobre e invisibilizada, que ocupa a função ritualística de carpideira em sua comunidade. Sua presença na narrativa vai além da simples representação de uma prática ancestral: ela encarna um arquétipo que sintetiza traumas históricos, resistências femininas e tensões entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o abjeto.

Para compreender essa complexidade, este trabalho propõe um diálogo entre dois grandes referenciais teóricos: a teoria da mímesis de Erich Auerbach e a teoria psicanalítica da abjeção de

Julia Kristeva. Auerbach, em Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental (2015), defende que a literatura tem o poder de representar o mundo com profundidade, inclusive ao retratar vidas anônimas e cotidianas. Seu conceito de "realismo sério" abre espaço para a valorização de textos que emergem das margens, como é o caso da literatura popular.

Por outro lado, Kristeva, em Powers of Horror (1982), introduz o conceito de abjeção como aquilo que perturba a ordem simbólica, aquilo que ameaça a integridade do sujeito e precisa ser expulso. No entanto, esse elemento abjeto persiste, assombrando a cultura e a linguagem. A carpideira, ao lidar com o corpo morto, o choro público e o luto coletivo, inscreve-se precisamente nessa zona ambígua, sendo ao mesmo tempo reverenciada e marginalizada.

Nesse sentido, este estudo se justifica pela necessidade de ampliar o olhar crítico sobre a literatura popular, frequentemente marginalizada nos estudos acadêmicos, evidenciando sua potência estética, política e simbólica. Ao focalizar a figura da carpideira como representação do luto coletivo, a pesquisa contribui para a valorização de saberes e práticas culturais historicamente silenciadas, além de promover um diálogo interdisciplinar entre literatura e filosofia. Dessa forma, o trabalho busca não apenas analisar uma obra específica, mas também colaborar para o aprofundamento das discussões sobre memória, linguagem e resistência no campo dos estudos literários.

Portanto, a questão central que orienta esta investigação é: como a figura da carpideira, na obra O Canto da Carpideira, representa o luto coletivo a partir das categorias de *mímesis*, em Erich Auerbach, e de abjeção, em Julia Kristeva?

O objetivo geral é analisar como a figura da carpideira representa o luto coletivo na literatura popular, à luz dos conceitos de *mímesis* e abjeção. Como objetivos específicos, busca-se: compreender o conceito de *mímesis* em Auerbach aplicado à literatura popular; analisar o conceito de abjeção em Kristeva na construção simbólica da carpideira; examinar como a personagem Celestina representa o

luto coletivo na obra O Canto da Carpideira; e investigar de que forma a literatura popular articula memória, dor e resistência por meio dessa figura.

Para alcançar esses objetivos, o artigo está organizado em três momentos. Inicialmente, discute-se a noção de *mímesis* em Erich Auerbach, destacando sua contribuição para a compreensão da representação do real na literatura. Em seguida, aborda-se o conceito de abjeção em Julia Kristeva, com ênfase nas relações entre linguagem, corpo e luto. Por fim, realiza-se a análise da obra *O Canto da Carpideira*, evidenciando como a figura da carpideira representa o luto coletivo e articula memória, dor e resistência na literatura popular.

Ao articular as perspectivas de Erich Auerbach e Julia Kristeva, este estudo propõe evidenciar como a literatura popular constitui um espaço de elaboração simbólica do luto coletivo, no qual memória, linguagem e resistência se entrelaçam na construção de sentidos sobre a experiência humana.

2 PONTES ENTRE VOZES: AUERBACH E KRISTEVA NA ESCUTA DO POPULAR

A análise da literatura popular exige um olhar atento às formas como a realidade é representada e como as subjetividades marginalizadas encontram espaço simbólico para se expressar. Para isso, este artigo se apoia em dois pilares teóricos fundamentais: Erich Auerbach, com sua reflexão sobre a mímesis e o realismo literário, e Julia Kristeva, com sua abordagem sobre o abjeto, o luto e a linguagem. A seguir, exploram-se essas contribuições em duas frentes interligadas.

2.1 AUERBACH E O REAL LITERÁRIO: A *MÍMESIS* COMO ESPELHO DA EXPERIÊNCIA HUMANA

A leitura proposta por Erich Auerbach em sua obra monumental Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental (2015)

não apenas redefine os fundamentos do estudo literário, mas também reconfigura nossa compreensão sobre o papel da arte ficcional no registro e na elaboração da condição humana. Como o próprio Auerbach afirma, " a tarefa de representar a realidade consiste em capturar a vida tal como ela se manifesta nas suas formas mais autênticas, sem mutilar suas contradições ou simplificá-la em fórmulas estéticas" (Auerbach, 2015, p.19).

Ao articular categorias como historicidade, estilo e profundidade existencial, Auerbach oferece uma cartografia crítica que valoriza a complexidade subjetiva e social das narrativas, mesmo quando estas emergem de contextos aparentemente marginais ou periféricos.

Para Auerbach, a mímesis não é simplesmente a imitação da realidade, nem um mero reflexo mecânico do mundo empírico. Trata-se, antes, de uma operação estética sofisticada, capaz de capturar as nuances mais íntimas da experiência humana, incluindo suas contradições, silêncios, ambiguidades e zonas de sombra. Ele demonstra isso com maestria ao comparar dois dos pilares da tradição ocidental: a Odisseia, de Homero, "tudo se passa em primeiro plano" (Auerbach, 2015, p.15), nos textos bíblicos do Velho Testamento "o fundo permanece na penumbra, carregado de significados oculto" (Auerbach, 2015, p.15), revelando uma abertura para a ambiguidade moral e para o drama interior. Essa diferença permite a Auerbach identificar o que ele chama de "realismo sério", que "confere às ações humanas, por mais simples que sejam, uma significação profunda e inesgotável" (Auerbach, 2015, p. 23).

Essa concepção de "realismo sério" é crucial para repensar a posição da literatura popular nos estudos acadêmicos e culturais. Tradicionalmente relegada a um segundo plano, frequentemente tratada como entretenimento folclórico, expressão lúdica ou objeto de curiosidade antropológica, a literatura popular encontra em Auerbach um defensor inesperado e rigoroso. Ao propor uma "totalidade aberta" da experiência literária, "rompe com as fronteiras rígidas entre alta e baixa cultura" (Malcher, 2021, p. 88), permitindo que textos provenientes das margens simbólicas da cultura sejam lidos com o

mesmo escrutínio hermenêutico reservado aos clássicos da tradição eurocêntrica.

Esse deslocamento teórico ganha especial relevância quando aplicado à análise de obras como *O Canto da Carpideira*, de Lucelita Maria Alves (2014). Nele, a carpideira não aparece como uma figura folclórica ou um mero resquício de práticas arcaicas, mas como uma personagem que condensa em si uma densidade simbólica extraordinária. Ela é, ao mesmo tempo, mediadora entre mundos, o visível e o invisível, o sagrado e o profano, o passado e o presente; ela é voz e corpo da memória coletiva, guardiã de histórias que resistiram ao esquecimento histórico e cultural. Nesse sentido, "a narrativa é uma das formas mais poderosas de preservar a memória contra o esquecimento" (Ricoeur, 2007, p.85), e a carpideira corporifica essa função.

Sua atuação, marcada por gestos ritualísticos, cantos fúnebres e uma escuta sensível, constitui uma forma de reelaboração simbólica do cotidiano. A carpideira não lamenta apenas os mortos; ela traduz em linguagem poética a dor dos vivos, transformando o luto em narrativa e a ausência em presença simbólica. Assim como as grandes heroínas trágicas da literatura clássica, Antígona, Medeia, Fedra, a carpideira carrega uma dimensão existencial que ultrapassa o individual e se inscreve no coletivo. No entanto, diferentemente dessas figuras canônicas, cujas vozes ecoam nas tragédias gregas e nas salas de aula universitárias, a carpideira fala de um lugar marginalizado, de um Brasil profundo e ancestral, onde a oralidade, a memória e o rito ainda são formas legítimas de conhecimento, expressão e resistência. Como lembra Zumthor (1993, p. 67), "a voz, na oralidade, é corpo que fala, memória que se encarna."

É justamente nesse ponto que a mímesis auerbachiana alcança sua plenitude na literatura popular. É ali nos versos de cordel, nas cantigas de roda, nos relatos orais e nas performances rituais, que o real se apresenta em sua forma mais crua e, paradoxalmente, mais elaborada. Ao reconhecer a grandeza estética dos relatos oriundos das margens, Auerbach nos convida a escutar o que a literatura popular tem a dizer e, mais do que isso, a reconhecer nesse dizer a

profundidade da experiência humana em sua forma mais autêntica. Como afirma Cândido (2004, p.174), "a literatura é um direito de todos, pois responde uma necessidade universal e expressão e fruição da palavra".

Assim, a carpideira não é apenas uma personagem da narrativa de Lucelita Maria; ela é também uma metáfora poderosa para a própria função da literatura popular. Assim como a carpideira dá voz ao que foi sepultado, a literatura popular dá forma ao que foi esquecido, dando corpo à memória, sentido ao luto e significado à resistência. Em última instância, tanto a carpideira quanto a literatura popular encarnam uma forma radical de testemunhar o humano em sua inteireza: suas fragilidades, seus dramas, suas esperanças e sua capacidade de persistir mesmo diante do silêncio imposto pela história.

2.2 KRISTEVA E A LINGUAGEM DO ABJETO: O FEMININO, O LUTO E A TRANSGRESSÃO SIMBÓLICA

A leitura crítica da literatura popular ganha uma nova dimensão quando incorporamos os conceitos propostos por Julia Kristeva, especialmente aqueles desenvolvidos em *Powers of Horror* (1982), obra seminal em que a autora introduz o conceito de abjeção como experiência fundadora da identidade psíquica e da ordem simbólica. Segundo Kristeva (1982, p. 4), a abjeção "não é um objeto diante de mim, mas algo de que me afasto, algo que não respeito como objeto. É, antes, aquilo que perturba uma 3identidade, um sistema, uma ordem". Não se refere meramente ao que é rejeitado ou considerado sujo ou imoral; diz respeito àquilo que ameaça as fronteiras entre o eu e o outro, entre o humano e o inumano, entre o sagrado e o impuro, aquilo que abala a própria estrutura do sujeito e, por isso, precisa ser expulso, mesmo que continue assombrando-o.

O abjeto habita o limiar da linguagem e do corpo, manifestando-se naquilo que escapa à nomeação e à representação. Ele surge nos gestos excessivos, nas emoções descontroladas, nos corpos que transgridem normas sociais e nos espaços onde a ordem

simbólica se rompe. Para Kristeva (1982, p.3), "o cadáver é o paradigma máximo do abjeto: "o cadáver, visto sem Deus e fora da ciência, é a mais completa de todas as repulsas. É a morte infestada a vida". Mas o abjeto também se manifesta em práticas culturais, rituais e vozes que desafiam a ordem estabelecida, e é nesse espaço ambíguo e carregado de significados que a carpideira emerge como figura central.

Na tradição cultural brasileira, especialmente no interior nordestino e centro-oeste, a carpideira ocupa um lugar peculiar na economia simbólica do luto. Sua presença em rituais fúnebres vai além da mera função ritualística: ela é mediadora entre mundos, entre os vivos e os mortos, entre o visível e o invisível. Seu trabalho envolve tocar o corpo sem vida, vocalizar a dor coletiva, transformar o silêncio em canto e a ausência de memória. Por isso, sua posição é profundamente paradoxal: ao mesmo tempo em que é reverenciada como guardiã do rito, é frequentemente marginalizada como corpo e voz que transita por territórios proibidos. Como observa Oliveira (2020, p.57), " o abjeto, quando vocalizado, converte-se em resistência simbólica, deslocando o interdito para o campo da afirmação coletiva".

Essa ambiguidade simbólica situa a carpideira no coração do conceito kristeviano de abjeção. Ela encarna aquilo que é necessário e, ao mesmo tempo, temido, o elemento que garante a passagem da morte à memória, mas que também ameaça "contaminar" o espaço social com sua proximidade com o cadáver e com o excesso emocional. Ao chorar publicamente, entoar cantos fúnebres e assumir a dor dos outros como sua própria carga existencial, a carpideira não apenas expressa o luto, ela denuncia as ausência de reconhecimento, de memória e de escuta.

Kristeva (1989, p. 12) também discute a melancolia como forma de luto não elaborado, "uma dor que permanece fixa, não metabolizada, que se inscreve na linguagem e molda a subjetividade". Nesse sentido a carpideira pode ser compreendida como uma subjetividade melancólica, cuja voz, marcada por pausas, repetições e entonações ritualísticas, carrega uma memória ancestral que resiste ao

esquecimento. Ela não apenas representa o feminino marginalizado, mas o encarna em carne, som e gesto. Sua presença no texto literário, como em *O Canto da Carpideira*, é uma forma de reinscrição do corpo feminino como espaço de saber, de escuta e de resistência. Como aponta Butler (2015, p.53), " o luto público é um ato político, pois torna visível as vidas que o poder tentou apagar".

Mais do que isso, a carpideira desafia as fronteiras entre o sagrado e o profano, entre o permitido e o interdito. Sua atuação ritualiza o luto e organiza simbolicamente o caos emocional da comunidade, garantindo que a dor seja acolhida e transformada em palavra. No entanto, sua posição na hierarquia social e religiosa é frágil: tolerada durante o velório, frequentemente ignorada ou até estigmatizada fora dele. É justamente nessa ambivalência simbólica que reside sua força política e estética. Ao ocupar um espaço de exclusão e, ao mesmo tempo, de necessidade, a carpideira revela a tensão constitutiva da sociedade entre o que é valorizado e o que é reprimido.

A incorporação dessa figura na literatura popular, como faz Lucelita Maria Alves em *O Canto da Carpideira*, transforma-a em um dispositivo narrativo poderoso. Sua presença tensiona as estruturas simbólicas da narrativa tradicional, introduzindo vozes e saberes que historicamente foram calados. Como apontam críticas feministas contemporâneas, figuras como a carpideira desestabilizam as normas de gênero e de representação, pois introduzem no texto literário uma linguagem que é, ao mesmo tempo, íntima e coletiva, visceral e ritualizada, abjeta e poética. Sua voz não se limita a exprimir o sofrimento alheio, ela o transforma em arte, em denúncia e em resistência.

Além disso, a prática das carpideiras tem raízes antigas e plurais, remontando a tradições africanas, indígenas e mediterrâneas. Em muitas culturas ancestrais, mulheres eram responsáveis por lamentar os mortos, entoando cânticos que davam sentido à perda e mantinham viva a memória dos que partiram. Essas práticas envolviam gestos dramáticos, entonações específicas e performances

corporais que misturavam oração, poesia e ritual (Zumthor, 1993). No Brasil, essas tradições foram elaboradas, incorporando elementos do catolicismo popular, da oralidade afro-brasileira e da cultura rural, criando uma forma única de expressão simbolicamente.

Deste modo, a carpideira não é apenas uma personagem da narrativa de Lucelita Maria; ela é uma figura arquetípica, que condensa séculos de história, dor e de resistência. Sua voz ecoa através do tempo, atravessando gerações de mulheres que aprenderam a transformar o choro em canto, a dor em linguagem e a memória em presença. Ao dar-lhe protagonismo literário, Lucelita não apenas resgata uma tradição esquecida, mas reinventa-a como gesto político e estético, capaz de interrogar as estruturas de poder e de significação vigentes.

Ao articular os conceitos auerbachianos de realismo e representação com os kristevianos de abjeção e luto, podemos compreender a carpideira como uma ponte entre o histórico e o psíquico, entre o social e o íntimo, entre o rito e a ruptura. Entre lamentos e ecos, ela nos ensina que há potência na dor e que há linguagem onde antes havia apenas silêncio, confirmando que a literatura popular é espaço privilegiado de memória viva e de resistência simbólica.

3 A CARPIDEIRA COMO ARQUÉTIPO DE LUTO POPULAR

A figura da carpideira, presente na obra *O canto da Carpideira* (Alves, 2014), representa muito mais do que uma personagem tradicional dos rituais fúnebres. Ela simboliza uma subjetividade coletiva, marcada por exclusão, ancestralidade e resistência (Cascudo, 2001). A seguir, analisam-se três dimensões fundamentais dessa figura arquetípica.

3.1 O LAMENTO COMO RESISTÊNCIA SIMBÓLICA

O lamento da carpideira, longe de ser reduzido a um mero desabafo emocional ou uma expressão espontânea de dor, constitui uma prática ancestral profundamente enraizada em dinâmicas de

resistência simbólica, política e cultural. Como afirma Pollak (1989, p. 9), "a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, e sua transmissão pode ser um ato de resistência". Nesse sentido, o pranto da carpideira transforma a dor em linguagem, o silêncio em presença e a ausência em memória coletiva.

Ao vocalizar o sofrimento do outro, seja ele individual ou comunitário, a carpideira não apenas expressa o luto: ela o ritualiza, inscrevendo-o em um espaço público e compartilhado, onde a dor se torna narrativa, testemunho e legado (Pollak, 1989). Seu pranto, ritmado e encenado, é uma forma de narrar aquilo que foi historicamente silenciado: as perdas não reconhecidas, os corpos marginalizados, as vidas que não foram dignamente lembradas. Butler (2015) observa que algumas vidas são "passíveis de luto" enquanto outras são socialmente desvalorizadas, e o lamento da carpideira confronta diretamente essa desigualdade simbólica.

Na obra O canto da Carpideira, de Lucelita Maria Alves (2014), a personagem Celestina encarna essa potência do lamento como gesto de denúncia e afirmação identitária. Mulher negra, periférica e invisibilizada, Celestina rompe com os estigmas que historicamente relegaram figuras como a sua ao silêncio ou à caricatura. Como observa Cruz (2021), Celestina assume o protagonismo de sua própria história, subvertendo o lugar tradicionalmente atribuído às mulheres negras na literatura brasileira, muitas vezes reduzidas a coadjuvantes, vítimas ou símbolos exóticos da pobreza.

Essa dimensão performática e política do lamento manifesta-se ainda mais intensamente na oralidade e na performance do luto, elementos centrais da prática da carpideira. Como destaca Evaristo (2005), essas formas de expressão podem ser compreendidas como "escrevivência", narrativas que emergem diferente da experiência, vivida e que se inscrevem na coletividade: "nossos textos são escritos com a tinta da vida, e esta, por sua vez, é atravessada pela experiência de nossas vozes e memórias" (Evaristo, 2005, P. 21).

A escrevivência, nesse contexto, não é apenas uma escrita do vivido, mas uma escrita que se faz com o corpo, com a voz, com a

memória e com a ancestralidade. É uma forma de conhecimento que nasce da carne e do tempo, que habita a pele e o sopro, que se transmite de boca a boca, de geração a geração.

Estudos etnográficos recentes sobre a prática das carpideiras no Brasil (Oliveira, 2020) revelam que o lamento é cuidadosamente ensaiado, com variações de intensidade, ritmo e entonação que visam provocar comoção e empatia coletiva. Essa preparação indica que o lamento é uma linguagem codificada, carregada de significados culturais, espirituais e afetivos. Como lembra Zumthor (1993), a oralidade ritual é performática e "faz do corpo o primeiro instrumento da memória".

Além disso, o lamento da carpideira carrega uma dimensão política que não pode ser ignorada. Ao ocupar o espaço público com sua voz, ela desafia a lógica do apagamento e da invisibilidade. Sua presença física e sonora no velório é um ato de audácia, uma quebra de protocolos sociais que normalmente restringem a expressão pública da dor feminina, especialmente quando se trata de corpos racializados e marginalizados. Seu canto é um gesto de insurgência contra a cultura do silêncio que recai sobre os corpos racializados. Trata-se de uma forma de justiça simbólica: enquanto a sociedade ignora certas mortes, a carpideira lhes dá o peso que merecem, garantindo que "ninguém morra duas vezes, primeiro fisicamente, depois no esquecimento" (Ricoeur, 2007).

Assim, o lamento da carpideira deve ser compreendido como um dispositivo simbólico de resistência que articula memória, identidade e ancestralidade. Entre lágrimas e palavras, entre o rito e a poesia, entre o sussurro e o grito, a carpideira nos ensina que lamentar é também lembrar, e lembrar é, sobretudo, resistir. Seu trabalho não termina com o enterro. Ele persiste na memória da comunidade, na repetição de seus versos, na transmissão oral de seus cantos. Assim, o lamento se torna uma forma de permanência simbólica, uma resistência que atravessa gerações e que, por meio da palavra, do corpo e do gesto, constrói um legado que desafia o tempo e a opressão.

4 ENTRE O SAGRADO E O ABJETO: A CARPIDEIRA COMO FIGURA LIMINAR

A carpideira é, por excelência, uma figura liminar, que habita as bordas entre mundos, transitando com destreza entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o profano, entre o permitido e o interdito. Sua presença nos rituais fúnebres não se limita a um papel funcional ou decorativo, ela é profundamente simbólica e estruturante do próprio significado da morte na cultura popular. (Turner, 1969). Como mediadora de fronteiras, a carpideira toca aquilo que a sociedade tende a rejeitar ou ocultar: o corpo sem vida, o sofrimento manifesto, o silêncio da perda. Em sua voz e em seus gestos, transforma esses elementos em linguagem ritual e poética, criando uma ponte entre o humano e o transcendente, entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo.

Para Kristeva (1982) o abjeto é aquilo constitui um dos fundamentos da ordem simbólica, pois diz respeito àquilo que ameaça a integridade do sujeito e precisa ser expulso para manter a estabilidade psíquica e social. O abjeto não é simplesmente o outro distante, mas algo que está muito próximo, que perturba, que escapa à categorização e à nomeação. Ele é o que causa repulsa, mas também fascínio ao mesmo tempo. A carpideira, ao aproximar-se do cadáver, ao chorar publicamente e ao tocar o que é considerado impuro, encarna essa figura abjeta. Ela transgride o espaço da racionalidade moderna, onde a morte é higienizada, medicalizada e frequentemente escondida. (Ariés, 1977).

No entanto, paradoxalmente, ela não é apenas rejeitada, é também necessária. Sua atuação ritualiza o luto, dando forma ao caos emocional e oferecendo à comunidade um caminho simbólico para lidar com a perda (Van Gennep, 2011). Nesse sentido, a carpideira é simultaneamente marginal e central, impura e sagrada, rejeitada e reverenciada. Sua posição ambivalente revela a tensão constitutiva da sociedade entre o que é valorizado e o que é reprimido. É nessa zona de indeterminação que reside sua força política e simbólica.

Segundo o Centro de Investigação e Documentação sobre Práticas Culturais (CIDESP, 2025), a carpideira é vista como mediadora entre os vivos e os mortos, sendo responsável por conduzir o luto coletivo e garantir que o falecido seja lembrado com dignidade. Essa mediação não é apenas espiritual, mas também social e afetiva: ela organiza o espaço do velório, orienta os sentimentos da comunidade e transforma o momento da morte em um rito de passagem compartilhado. Sua função, muitas vezes invisibilizada pela modernidade e pelo racionalismo urbano, revela uma sabedoria ancestral que compreende o luto como experiência coletiva e não apenas individual.

Essa dimensão pedagógica da dor é fundamental para entender o papel da carpideira como guardiã da memória cultural. Ao vocalizar o luto, ela ensina a comunidade a sentir, a lembrar e a elaborar a perda, não como um fechamento, mas como um processo contínuo de reconstrução subjetiva e coletiva. Sua voz, carregada de pausas, repetições e variações tonais, age como um compasso emocional, guiando os presentes através das etapas do luto e oferecendo um modelo performático de como expressar a dor sem cair no vazio absoluto da ausência.

Além disso, a carpideira carrega em si uma herança cultural milenar, que remonta a práticas antigas encontradas em diversas civilizações. No Egito antigo, mulheres especializadas em lamentações acompanhavam os rituais funerários (Assmann, 2001). Na Grécia clássica, as threnodes eram responsáveis por cantar elegias durante o enterro (Alexiou, 2002). Na Mesopotâmia, textos como os lamentadores de Uruk registravam prantos femininos destinados a acalmar o espírito desencarnado (Kramer, 1981). Já tradições judaicas e africanas, o choro ritualizado era parte integral do processo de despedida, misturando oração, poesia e performance corporal. (MBITI, 1991).

Essa prática ancestral encontra eco na obra de Lucelita Maria, cuja representação da carpideira aproxima-se daquela descrita nas narrativas bíblicas. Tal continuidade cultural evidencia que se trata de um costume transmitido ao longo das gerações. Um

exemplo encontra-se na Bíblia no livro de II Samuel, onde é relatado que Joabe procurou uma mulher astuta em Tecoa para simular um luto diante do rei Davi. "[...] mandou buscar uma mulher astuta em tecoa, e lhe disse: Finja que está de luto: vista-se de preto e não se perfume. Aja como uma mulher que há muito tempo está de luto" (II Samuel 14.2).

No Brasil, especialmente nas regiões do Nordeste e Centro-Oeste, essa tradição foi reelaborada sob influências diversas: indígenas, africanas e católicas populares (Brandão, 1981). As carpideiras incorporaram elementos de cultos tradicionais, danças de terreiro e rezas cristãs, criando um repertório simbólico único, que mistura oração, poesia, canto e performance. Esse sincretismo não apenas enriquece a prática da carpideira, mas também a torna profundamente brasileira, um testemunho vivo da pluralidade cultural do país (Cascudo, 2001).

Na obra *O Canto da Carpideira*, de Lucelita Maria Alves (2014), a personagem Celestina não apenas representa essa dualidade simbólica, entre tradição e sobrevivência, mas a vive com intensidade. "A velha carpideira começou o lamento, sem paga, para os mortos sobre a mesa. A falta de recursos da família enlutada era um entrave para a prosperidade da carpideira, naquele meio dia calorento". (Alves,2014, p.39).

Mais adiante, a autora reforça o caráter profissional e tradicional da atividade: "Dora não sabia que havia um trabalho artístico e social, e ainda religioso, que deveria ser executado por pessoas experiente. Profissional gabaritado. Tradição mantida por família de carpideiras. Carpideira por ofício" (Alves, 2018, p. 40).

Mulher negra, pobre e marginalizada, ela assume a posição de guardiã da memória coletiva, preservando a história daqueles cujas vozes foram silenciadas pelas estruturas de poder. Seu trabalho simultaneamente físico espiritual: ela prepara o corpo do morto, entoa versos ancestrais, conduz os rituais e, sobretudo, preserva a identidade daqueles que a sociedade tentou apagar. Em sua voz, há tanto a angústia do presente quanto o eco do passado, uma ancestralidade que insiste em permanecer.

Sua voz, entre o grito e o sussurro, entre o rito e a ruptura, é a própria linguagem da fronteira, onde o humano se revela em sua dimensão mais vulnerável e, paradoxalmente, mais poderosa. A carpideira, ao lamentar, não apenas chora: ela convoca, denúncia, cura e transforma. Ela é, enfim, a guardiã do limiar, a intermediária entre dois mundos, a porta-voz daquilo que não pode ser dito e que, mesmo assim, insiste em ecoar.

5 REALIDADE REPRESENTADA: LUTO, EXCLUSÃO E ANCESTRALIDADE

A literatura popular, ao incorporar a figura da carpideira, não se limita a resgatar uma personagem tradicional dos rituais fúnebres, ela reconfigura sua presença como símbolo narrativo de experiências coletivas profundamente marcadas pela exclusão, pela ancestralidade e pela resistência. Como observa Cândido (2006, p.177), a literatura "é fator indispensável da humanização", pois revela e preserva aspectos da experimentação que as formas oficiais de registro tendem a omitir. Assim, essa representação vai muito além da mera evocação de um costume antigo ou folclórico; revela uma rede densa de significados que atravessa o corpo feminino, a oralidade como forma de saber e a memória como território de disputa simbólica.

Em *O Canto da Carpideira*, Alves (2014), o cenário rural e as trajetórias das personagens femininas expõem um Brasil profundo e silencioso, um país de vozes abafadas, de saberes transmitidos pela escuta e de histórias que sobrevivem à margem da história oficial. Nesse universo ficcional, o luto não é apenas um evento privado ou passageiro, ele se torna, como afirma Ricoeur (2007, p.83), "um trabalho de memória" capaz de organizar o tempo, os espaços e as relações sociais.

A carpideira emerge como central na tessitura desse tecido simbólico, pois seu canto não apenas lamenta a morte biológica, mas também vocaliza as ausências provocadas por séculos de violência estrutural, racismo histórico e apagamento cultural. Sua voz, entrecortada por pausas, repetições e silêncios eloquentes, carrega

em si a história não contada de uma comunidade, ecoando os gritos sufocados, os nomes esquecidos e os corpos negados.

Nesse contexto, a ancestralidade não aparece como pano de fundo temático ou simples referência identitária, ela se apresenta como uma força estruturante da narrativa, como um motor pulsante que sustenta a própria dinâmica do texto. A carpideira é herdeira de uma linhagem invisível de mulheres que, ao longo de gerações, mantiveram viva a memória de seus mortos e de seus vivos por meio do canto, do gesto e da presença ritualística. Como destaca Cruz (2021), "a escuta é um gesto político e poético" que preserva a memória das mulheres, especialmente das mulheres negras, pobres e periféricas, permitindo que suas histórias sejam recontadas e reimaginadas.

Esse papel de guardiã da memória ancestral dá à carpideira uma dimensão quase xamânica: ela não apenas recorda, mas invoca ao narrar, ela faz retornar aqueles cuja passagem foi apagada pelas forças da opressão, pelo descaso institucional e pela amnésia histórica. Sua voz torna-se, nesse sentido, um portal para o passado e um chamamento urgente ao presente. Como ressalta Bosi (1994, p. 17), "a memória é sempre um ato de resistência contra o fluxo do esquecimento". É por isso que sua atuação não pode ser compreendida apenas no âmbito do rito funerário, ela pertence ao campo mais amplo da resistência simbólica, da existência e da curadoria da memória social.

Além disso, a carpideira representa uma subjetividade coletiva que desafia a lógica individualista da modernidade. Seu lamento não é apenas pessoal, mas comunitário; ele ecoa as perdas de um povo inteiro, as ausências provocadas pela desigualdade, pelo racismo estrutural, pela violência estatal e pela negação sistemática da escuta. Como observa Carpinejar (2023), "no luto não dói apenas o passado, mas o futuro que não ocorreu". Ao vocalizar esse luto, a carpideira denuncia não apenas a morte física, mas também as mortes simbólicas que atravessam a vida dos marginalizados: a morte do reconhecimento, da dignidade, da possibilidade de sonhar.

Seu canto é, portanto, um gesto de insurgência contra o esquecimento, uma afirmação de que a vida insiste em permanecer mesmo diante do apagamento. A carpideira não chora apenas por quem partiu, ela chora por tudo aquilo que foi perdido, por todas as oportunidades ceifadas, pelos direitos negados, pelas trajetórias interrompidas. E nesse choro, há um movimento de reconstrução subjetiva e coletiva: o lamento se transforma em narrativa, o silêncio em presença e a dor em linguagem política.

A literatura popular, ao dar voz a essa figura, realiza uma operação estética e ética fundamental: transforma o luto em linguagem e a exclusão em presença simbólica. A carpideira torna-se, assim, um arquétipo que sintetiza múltiplas dimensões da experiência humana, corpo que sofre, voz que canta, memória que resiste, rito que transforma. Sua presença na narrativa popular permite que o luto seja compreendido não como um evento isolado, mas como prática coletiva, histórica e profundamente simbólica, um rito de passagem que também é um ato de afirmação cultural e política.

Mais do que isso, a carpideira revela-se como figura de mediação entre o humano e o trans- humano, entre o visível e o invisível, entre o sagrado e o abjeto. Ela é mediadora entre os vivos e os mortos, entre o passado e o presente, entre o individual e o coletivo. Sua função transcende o plano narrativo e toca o território do mito e do arquétipo, posicionando-a como guardiã de um saber ancestral que se manifesta tanto na voz que chora quanto na voz que denuncia, que convoca e que resiste. Essa representação, portanto, não apenas resgata uma tradição milenar, mas a reinventa, atualizando seus sentidos e ampliando seu alcance. Ao transformar a carpideira em personagem literária, a obra de Alves inscreve no imaginário contemporâneo uma figura que carrega em si a força do passado e a urgência do presente.

Nesse contexto, o diálogo entre Erich Auerbach e Julia Kristeva revela-se fundamental para a compreensão dessa construção simbólica. A partir de Auerbach, é possível reconhecer que a literatura popular opera uma forma de representação do real que confere densidade e complexidade a experiências historicamente

marginalizadas, como o luto coletivo. Já a perspectiva de Kristeva permite compreender a carpideira como figura de abjeção, situada nos limites da ordem simbólica, cuja presença evidencia tensões entre o corpo, a linguagem e a morte.

Por sua vez, a literatura devolve à reflexão filosófica a concretude dessas categorias, ao encarnar, na figura da carpideira, aquilo que a teoria apenas conceitua: o luto como experiência coletiva, a dor como linguagem e a memória como forma de resistência. Desse modo, o ganho teórico dessa articulação reside na possibilidade de compreender a literatura popular não apenas como objeto de análise, mas como espaço ativo de produção de conhecimento, capaz de tensionar e ampliar os próprios limites da reflexão filosófica.

Sua presença na literatura popular é, enfim, um manifesto de que a arte pode ser instrumento de justiça simbólica, permitindo que vozes historicamente silenciadas sejam ouvidas. Como afirma Walter Benjamin (1994, p. 223), "nada do que aconteceu deve ser considerado perdido para a história" e a carpideira, em sua voz e em sua ação, cumpre exatamente esse papel.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, buscou-se compreender como a literatura popular, ao incorporar a figura da carpideira, constrói uma linguagem simbólica capaz de representar experiências sociais e subjetivas frequentemente silenciadas pelos discursos hegemônicos. A pergunta que orientou esta investigação, de que maneira a carpideira expressa uma realidade atravessada pelo luto, pela exclusão e pela ancestralidade, revelou-se fértil para o diálogo entre teoria literária e psicanálise, especialmente a partir das contribuições de Erich Auerbach e Julia Kristeva. Nesse horizonte, a literatura popular emerge como território de escuta e de elaboração simbólica, onde os ecos do passado e os lamentos do presente se transformam em narrativa, memória e resistência.

A articulação entre a *mímesis* auerbachiana e a abjeção kristeviana permitiu uma leitura mais densa e sensível da carpideira como figura literária. Auerbach (2015), ao valorizar a representação do cotidiano e das experiências humanas não heroicas, oferece uma chave para compreender como a literatura popular pode refletir a complexidade do real, inclusive quando este é marcado pela dor, pela marginalização e pela invisibilidade. Já Kristeva (1982), ao explorar o abjeto como aquilo que ameaça a ordem simbólica, ilumina a carpideira como figura liminar, que transita entre o sagrado e o impuro, entre o silêncio e a linguagem, entre o luto e a denúncia. Essa intersecção teórica revelou que a carpideira não é apenas uma personagem ritualística, mas um arquétipo que encarna a ambiguidade do humano, situada entre a presença e a ausência, entre o gesto ancestral e a palavra insurgente.

Nesse sentido, a carpideira torna-se uma mediadora entre mundos: entre o visível e o invisível, entre o íntimo e o coletivo, entre o passado que insiste em retornar e o presente que busca escutar. Sua presença na literatura popular não apenas evoca o luto, mas propõe uma escuta ética e politicamente engajada, que valoriza saberes periféricos, práticas ancestrais e subjetividades historicamente excluídas. Como argumenta Cruz (2021), ao possibilitar a escuta dessas vozes femininas e periféricas, a narrativa de Lucelita Maria Alves reconfigura a memória coletiva e desafia os limites do cânone literário, propondo uma nova cartografia da dor e da resistência.

Refletir sobre o papel da carpideira na literatura popular é, portanto, aceitar o convite para uma escuta radical, uma escuta que reconhece a potência da dor como linguagem e da memória como gesto político. É compreender que há subjetividades que resistem à invisibilidade e que se fazem ouvir por meio do canto, do corpo e da palavra escrita. A carpideira, ao lamentar, não apenas honra os mortos, mas também convoca os vivos a lembrar, a sentir e a transformar. Seu canto, entre o rito e a ruptura, entre o sussurro e o grito, é uma forma de reinscrever no presente aquilo que a história tentou apagar.

Assim, a literatura popular, ao dar voz à carpideira, reafirma sua vocação como campo de resistência estética e simbólica. Ao longo desta investigação, foi possível compreender que, na obra *O Canto da Carpideira*, a figura da carpideira representa o luto coletivo por meio de uma linguagem que articula memória, dor e ancestralidade, evidenciando a potência da literatura na elaboração simbólica de experiências marginalizadas.

Ao revisitar as contribuições de Erich Auerbach e Julia Kristeva, este estudo demonstrou que a literatura popular não apenas representa o real com profundidade, mas também tensiona as fronteiras da ordem simbólica ao incorporar figuras como a carpideira, situada entre o sagrado e o abjeto. Nesse sentido, a principal contribuição deste artigo reside em evidenciar que a literatura popular atua como espaço de produção de conhecimento, no qual categorias teóricas como *mímesis* e abjeção são não apenas aplicadas, mas também ampliadas a partir da experiência literária.

Além disso, os resultados desta análise abrem possibilidades para novos desdobramentos teóricos, como investigações sobre a relação entre literatura popular e psicanálise, estudos sobre oralidade e performance do luto, bem como análises comparativas com outras figuras femininas marginalizadas na literatura. Também se aponta a relevância de aprofundar o diálogo entre literatura e filosofia, considerando a literatura não apenas como objeto, mas como forma ativa de reflexão sobre o ser humano.

É nesse cruzamento entre *mímesis* e abjeção, entre memória e insurgência, que se afirma a potência política e poética da carpideira e, com ela, da própria literatura popular, como espaço de escuta, resistência e reinscrição simbólica da experiência humana.

REFERÊNCIAS

ALEXIOU, M. **The ritual lament in Greek tradition**. Lanham: Rowman & Littlefield, 2002.

ALVES, L. M. **O canto da carpideira**. Palmas: EdUFT, 2014.

ARIÈS, P. **História da morte no Ocidente:** da Idade Média aos nossos dias. Tradução de P. A. Pompéia. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ASSMANN, J. **A morte como tema da história cultural**. Tradução de V. Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2001.

AUERBACH, E. ***Mímesis:*** a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de G. B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política***:* ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de S. P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, A. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRANDÃO, C. R. **O que é folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BÍBLIA. II Samuel 14:2. Edição Pastoral. São Paulo: Paulus, 2002.

BUTLER, J. **Vida precária***:* os poderes do luto e da violência. Tradução de R. Cataldo. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade***:* estudos de teoria e história literária. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPINEJAR, F. **Manual do luto**. São Paulo: Planeta, 2023.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO E DOCUMENTAÇÃO SOBRE PRÁTICAS CULTURAIS. **Carpideiras:** significado e importância cultural no Brasil. 2025. Disponível em: https://cidesp.com.br. Acesso em: 20 jun. 2025.

CRUZ, A. S. da. A representação feminina em "O canto da Carpideira", de Lucelita Maria Alves. **Humanidades & Inovação**, Palmas, v. 8, n. 60, p. 1-12, nov./dez. 2021. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/6150. Acesso em: 20 jun. 2025.

EVARISTO, C. Da representação à auto-apresentação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, 2005.

GENNEP, A. van. **Os ritos de passagem**. Tradução de M. L. Machado. Petrópolis: Vozes, 2011.

KRAMER, S. N. **História começa em Sumer**: 39 primeiras vezes da história registrada. Tradução de J. A. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

KRISTEVA, J. **Powers of horror**: an essay on abjection. New York: Columbia University Press, 1982. KRISTEVA, J. Sol negro: depressão e melancolia. Tradução de M. C. Netto. São Paulo: Escuta, 1989.

MALCHER, B. **O método *Mímesis***: contribuições de Erich Auerbach à crítica literária. Revista Textos de Mestrado, v. 1, n. 1, p. 1-20, 2021. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/14465/13573. Acesso em: 20 jun. 2025.

MBITI, J. S. **Introdução à religião africana**. Tradução de M. A. Silva. São Paulo: Loyola, 1991.

OLIVEIRA, M. R. D. de. O conceito de abjeção em Julia Kristeva. **Revista Seara Filosófica**, Pelotas, n. 21, p. 1-15, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/searafilosofica/article/view/19975. Acesso em: 20 jun. 2025.

POLLAK, M. **Memória e identidade social**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1989.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de A. François. Campinas: Unicamp, 2007. TURNER, V. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Tradução de N. M. de Souza. Petrópolis: Vozes, 1969.

ZUMTHOR, P. **A letra e a voz**: a "literatura" medieval. Tradução de A. de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Sobre as organizadoras

JULIANA SANTANA

É professora do Colegiado de Filosofia, do PPG Letras, do PPGFil e PROF-Filo da UFT. Doutora em Ética e Filosofia Política pela UFSC, Mestra em Estética e Filosofia da Arte pela UFOP, universidade na qual também obteve bacharelado e licenciatura em Filosofia. Membro dos grupos de pesquisa e estudo NONADA e *Mímesis* da UFT.

RAQUEL CASTILHO SOUZA

Doutora em Artes, mestra em Educação e psicóloga. Atualmente, é professora da Universidade Federal do Tocantins (UFT), em Palmas, onde também atua como docente do Programa de Mestrado Profissional em Artes (PPGArtes). Com experiência na interface entre Psicologia e Educação, dedica-se ao ensino, à pesquisa e à extensão, explorando temas como interculturalidade, interdisciplinaridade, subjetividade e desenvolvimento humano. Sua atuação destaca-se também nos processos artísticos e metodológicos no ensino das Artes, na didática e na mediação cultural.

ROSELI BODNAR

Graduada em Letras - Português/Inglês pela Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - PR (atual UNESPAR), e em Direito. Especialista em Língua Portuguesa e Literatura, pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de União da Vitória - PR (Convênio com Universidade Estadual de Londrina - UEL), mestra em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC e doutora em Letras pela PUCRS. Docente do PPG Letras, do PPGFil e do Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro da UFT. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Observatório das Artes- UFT, do Grupo *Mímesis* - UFT e do Grupo de pesquisa Literatura, Arte e Mídia, da Universidade Estadual do Tocantins - Unitins.

Sobre as autoras

RÚBIA LÚCIA OLIVEIRA

Professora da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), com formação em Filosofia, Administração e doutorado em Letras. Ao longo de sua trajetória acadêmica e profissional, tem atuado em diferentes cursos e áreas do conhecimento, construindo uma experiência marcada pelo diálogo interdisciplinar e por um olhar especialmente voltado para a ética, a educação e as questões sociais. Sua atuação é orientada pelo interesse pelas relações humanas e pelos desafios que atravessam a sociedade contemporânea, buscando aproximar a universidade das pessoas e das realidades sociais que a cercam.

SUZANA FERNANDES SANTOS SILVA

Graduada em Letras - Língua Inglesa pela UFT (2022), Mestre em Letras pela UFT (2026) e professora concursada da Seduc-TO desde 2024.

JÚLIA KAROLINE PEREIRA PINHO

Natural de Colinas do Tocantins e atualmente reside em Palmas. É graduada em Letras – Português pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), com campus em Porto Nacional, e atualmente aprofunda sua formação acadêmica cursando mestrado em Literatura Comparada. Movida por uma paixão profunda pelas palavras, pela leitura e pela pesquisa, demonstra um compromisso constante com a excelência acadêmica e profissional. Com trajetória marcada pela dedicação contínua à qualificação, buscando sempre unir a sensibilidade literária ao rigor teórico para contribuir de forma significativa com a educação, a cultura e a difusão do conhecimento na região tocantinense e no cenário nacional.

BRISALINA ALVES DO EVANGELO

Natural do Pará, Brisalina é professora de Língua Portuguesa, licenciada pelo IFTO e mestranda pela UFT. Apaixonada pela literatura desde a juventude, hoje encontra realização plena ao transformar essa paixão em sua profissão.

GABRIELA MOCHIZUKI DE OLIVEIRA

Gabriella Mochizuki de Oliveira é graduada no curso de Direito pela Universidade Federal do Tocantins, pós-graduada em Psicanálise pela Faculdade do Centro Oeste Paulista, Neuropsicanalise Clínica pela Faculdade Metropolitana do Estado de São Paulo, e mestranda no PPGLentras da Universidade Federal do Tocantins. É Servidora Pública Federal e atua também como psicanalista de orientação lacaniana. É membro do grupo de estudos e pesquisas da obra de Guimarães Rosa - Nonada.

JAZIVA RAMOS DE JESUS

Jaziva Ramos de Jesus é mestranda do PPGLetras da Universidade Federal do Tocantins, Campus Porto Nacional (2024). Especialista em Linguística Aplicada à Educação pela Faculdade Venda Nova do Imigrante (2022). Graduada em Letras - Língua Portuguesa e Língua Inglesa e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal do Tocantins (2012). Professora efetiva da Rede Municipal de Ensino de Palmas-TO. Elaboradora e revisora de itens do Sistema de Avaliação Educacional de Palmas - SAEP.

DEUSIRENE TAVARES RODRIGUES SOARES

Deusirene Rodrigues Tavares Soares é pedagoga e mestranda em Letras pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), Campus de Porto Nacional, com pesquisa na área de Literatura Comparada. Atua como professora na educação básica.

Revisão linguística

MARCIA REGINA SCHWERTNER

Pesquisadora pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de Estudos Literários, da Universidade Federal do Tocantins. Doutora em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Portugal. Mestre em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Integrou o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, de Portugal, e atua junto aos Grupos de Pesquisa Literatura, Arte e Mídia, da Universidade Estadual do Tocantins, e Escrita Criativa: Escrevo para alguém escrevo para ninguém, da Universidade Federal do Tocantins, Brasil.

EDUFT
Conhecimento na palma da mão