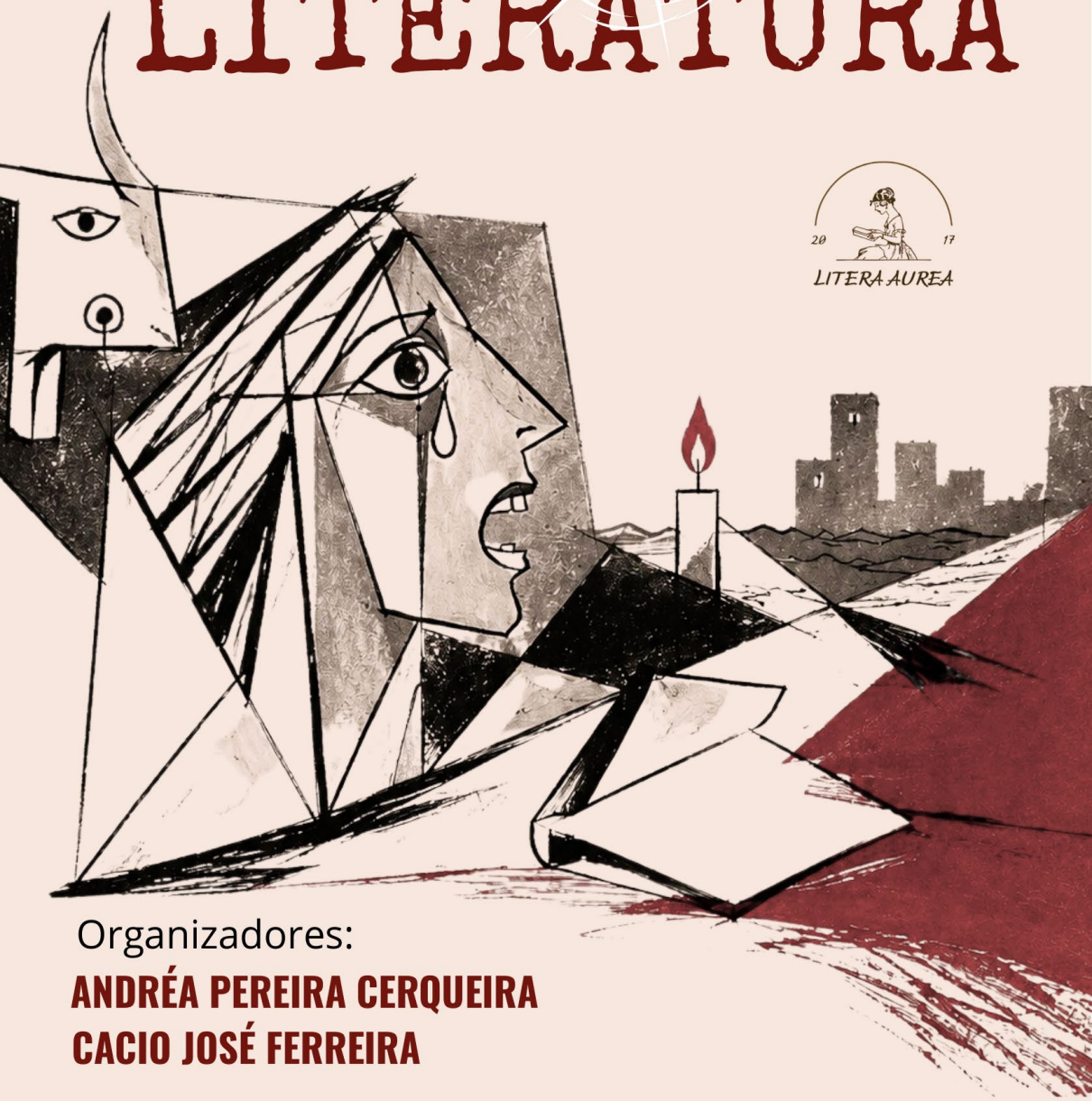


REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA na LITERATURA



Organizadores:

ANDRÉA PEREIRA CERQUEIRA
CACIO JOSÉ FERREIRA

ORGANIZAÇÃO

Andréa Pereira Cerqueira
Cacio José Ferreira

REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA



LITERATURA



2026

FICHA TÉCNICA

Editora

Rafaela Nascentes

Organização

Andréa Pereira Cerqueira e Cacio José Ferreira

Conselho editorial:

Litera Aurea (ver relação completa nesta edição)

Projeto gráfico e diagramação

Lela Fernandes

Arte de capa

Cacio José Ferreira

Revisão

Responsabilidade dos autores

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

Representações da violência na literatura [livro eletrônico] /
organização Andréa Pereira Cerqueira, Cacio José Ferreira. --
Brasília, DF : Litera Aurea, 2026.

PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-976809-1-7

1. Colonialismo 2. Ensaaios literários 3. Literatura - Crítica
e interpretação 4. Literatura comparada 5. Violência na lite-
ratura I. Cerqueira, Andréa Pereira. II. Ferreira, Cacio José.

26-379692.0

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura comparada 809

Camila Aparecida Rodrigues - Bibliotecária CRB - SP-010133/O

Todos os direitos reservados. Nos termos da Lei 9.610/1998, é proibida a reprodução total ou parcial desta obra, por qualquer meio ou processo, sem a expressa autorização da editora e dos autores.



www.literaareua.com

✉ literaareua@gmail.com

📧 [@literaareua](https://twitter.com/literaareua)

☎ (61) 9 8469-9494

CONSELHO EDITORIAL

Dom Filó (Cultne)

Prof. Dr. Abílio Neiva Monteiro
(UEMA)

Prof. Me. Alexandre dos Santos
Silva (PUC-Rio)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da
Silva Júnior (UnB)

Profª Drª Cacilda Bonfim (IFMA)

Prof. Dr. Cacio José Ferreira
(UnB)

Profª Drª Christina Bielinski
Ramalho (UFS)

Profª Drª Claudia Letícia Gonçalves
Moraes (UFMA)

Prof. Dr. Gilson Charles dos Santos
(UnB)

Prof. Dr. Itamar Rodrigues Paulino
(UFOPA)

Prof. Dr. João Paulo dos Santos
(SEDUC-GO)

Profª Drª Joseane Mendes Ferreira
(UFPB)

Prof. Dr. Jonas Rodrigo Gonçalves
(UniProcessus)

Prof. Dr. Jucelino de Sales (UEG)

Profª Drª Juliette Robichez (Unijorge-BA)

Profª Drª Luciana Barreto Machado Rezende (UnB)

Prof. Me. Luiz Antônio Inácio da
Silva (SEDUC-DF)

Profª Me. Lívila Pereira Maciel
(Instituto Concriar)

Profª Drª Maria Aracy Bonfim
(UFMA)

Profª Drª María Emilia Vico (UNR
– Argentina)

Prof. Dr. Maurício Lemos Izolan
(SEDUC-DF)

Prof. Dr. Norival Bottos Júnior
(UFAM-IEAA)

Profª Drª Raimunda Maria dos
Santos (UFPI)

Profª Drª Regina Zilberman
(UFRGS)

Prof. Dr. Thiago Aguiar de Pádua
(UniCEUB)

Prof. Dr. Thiago Pereira Russo
(USP)

*A opressão, se instaurada como norma e ainda
mais quando se manifesta com instrumentos
precisos – quase sempre
revestidos de uma moral: uma réplica da
gravidade no mundo físico. Infiltra-se nos ossos
e invade tudo. Infecciona o mundo. Infecciona o
mundo, eu disse? Sim, isto.
Uma doença.*

[Osman Lins]



SUMÁRIO

Prefácio	8
 1. Violência, soberania e justiça prévia em "Mineirinho", de Clarice Lispector	
Andréa Pereira Cerqueira; Cacio José Ferreira.....	18
 2. Representações do exílio em Yaka, de Pepetela: degredo, identidade e nação	
Joseane Mendes Ferreira; Raimunda Maria dos Santos	42
 3. Guerra, trauma e memória em Os sertões: a violência de Canudos na literatura brasileira	
Cynthia de Almeida de Souza	72
 4. Violência e subalternidade no conto "O crime do tapuio", de José Veríssimo	
Danielly Mafra; Itamar Rodrigues Paulino	95
 5. Os ritos em Dia de matar porco, de Charles Kiefer	
Luiz Antonio Inácio da Silva; Samantha Gomes Matias da Paz	117

**6. Violência e antropoceno em "Ternura e crack",
de Paulliny Tort**

Luiza de Souza Barufi; Priscila Almeida Calado 133

**7. "Nem sei que existo pra dentro":
sensacionismo, erotismo e máquinas desejantes
na "Ode triunfal" de Álvaro de Campos**

Marcos Eduardo de Araújo Sugizaki; Jade Luísa Martins Barbalho
..... 156

**8. A violência em "A feiticeira": Maria Mocoim e
a resistência do imaginário na Amazônia de
Inglêz de Souza**

Danielly Samara Mafra Pereira 183

**9. Entre o domínio e a liberdade: contradições
sociais em "Não as matem", de Lima Barreto**

Marilena Ferreira Amorim Caetano 200

**10. A estética da morte: o dilema ético da
representação do suicídio em Romeu e Julieta e
Os sofrimentos do jovem Werther**

Edivandro de Paula Castro 219

Pósfácio.....248

PREFÁCIO

A literatura sempre conviveu com a violência. Desde as epopeias da Antiguidade até as narrativas contemporâneas, dificilmente se encontrará um período da história literária em que a experiência da destruição, da guerra, do sofrimento, da opressão ou da morte não tenha ocupado lugar central na imaginação artística. Entretanto, afirmar que a violência está presente na literatura é apenas reconhecer um dado evidente.

Mais importante é compreender que a literatura jamais se limitou a reproduzi-la. Ao transformar acontecimentos em linguagem, personagens em experiências humanas e conflitos em formas estéticas, ela converte a violência em objeto de pensamento. A narrativa, a poesia, o drama e a crônica convertem os acontecimentos históricos em experiência estética, interrogam as razões que tornam determinadas violências possíveis, revelam estruturas invisíveis de dominação, deconstroem discursos legitimadores do poder e oferecem ao leitor a possibilidade de experimentar, pela imaginação, aquilo que muitas vezes permanece oculto sob a aparência da normalidade social.

Ao transformar a experiência em linguagem, a literatura produz uma forma de conhecimento que lhe é própria. Enquanto a historiografia procura reconstruir acontecimentos, o direito classifica responsabilidades, a sociologia identifica estruturas e a filosofia formula conceitos, a literatura penetra o espaço da experiência humana onde todas essas dimensões se encontram.

Ela restitui à violência aquilo que frequentemente lhe é retirado pelos discursos oficiais: sua espessura ética, afetiva e existencial. Ao fazê-lo, não elimina a complexidade dos acontecimentos; ao contrário, amplia-a. A violência revela relações de poder sedimentadas, desigualdades históricas, exclusões naturalizadas e formas de sofrimento que atravessam indivíduos, comunidades e nações.

É essa capacidade de conferir duração à experiência humana que explica a permanência de tantas obras literárias. A execução de um criminoso, a destruição de uma comunidade, a submissão colonial, a violência contra as mulheres, a marginalização social, o exílio, a degradação ambiental, a guerra ou o suicídio ultrapassam o contexto em que ocorreram e adquirem significado para diferentes épocas.

A literatura preserva essa vitalidade porque sua matéria não se limita aos acontecimentos, mas alcança as experiências humanas que neles se condensam. Por isso, quando os fatos já pertencem à história, as questões éticas que suscitam continuam abertas.

Na literatura, a violência raramente constitui apenas um episódio narrativo. Ela organiza relações entre

personagens, determina conflitos, produz silêncios, institui hierarquias e redefine modos de existência. Em muitos casos, aquilo que parece constituir o centro da narrativa revela-se apenas o sintoma de processos muito mais profundos.

O assassinato evidencia relações de soberania; a guerra revela projetos de civilização; o preconceito denuncia heranças coloniais; o amor transforma-se em domínio; o exílio converte-se em crise identitária; a degradação ambiental torna-se expressão de políticas de exclusão; a máquina moderna dissolve a própria subjetividade; o suicídio deixa de ser apenas uma decisão individual para suscitar reflexões sobre representação, ética e responsabilidade.

A violência, portanto, não constitui uma categoria homogênea. Existem violências físicas, simbólicas, jurídicas, coloniais, patriarcais, econômicas, ambientais, epistemológicas e afetivas. Frequentemente, essas modalidades não aparecem isoladas, mas articuladas entre si, formando redes complexas que atravessam sociedades inteiras.

A literatura possui precisamente a capacidade de tornar visíveis essas articulações. Ela mostra que um disparo não começa no instante em que o gatilho é acionado; que uma guerra não nasce apenas no campo de batalha; que o feminicídio não se explica pela paixão; que a exclusão social não decorre exclusivamente da pobreza; que o colonialismo não termina com a independência política; que determinadas mortes são preparadas muito antes de ocorrerem.

É justamente essa multiplicidade que orienta a presente coletânea. Os estudos aqui reunidos não procuram construir uma teoria única da violência nem reduzir obras literárias a ilustrações de conceitos previamente estabelecidos.

Ao contrário, partem da convicção de que cada texto literário produz sua própria reflexão sobre a violência, exigindo instrumentos críticos específicos e permitindo diálogos distintos com a filosofia, a história, a sociologia, a psicanálise, os estudos decoloniais, a teoria literária e os estudos culturais. A unidade do volume não reside na adoção de um único referencial teórico, mas na compreensão compartilhada de que a literatura constitui um espaço privilegiado para pensar criticamente os modos pelos quais diferentes sociedades produzem, legitimam, naturalizam ou resistem às múltiplas formas de violência.

Os artigos reunidos percorrem um amplo arco temporal, geográfico e estético. Da literatura brasileira oitocentista às narrativas contemporâneas; da poesia portuguesa às tragédias europeias; da Amazônia ao sertão brasileiro; de Angola às metrópoles modernas; da violência colonial à violência ambiental; da soberania estatal ao sofrimento íntimo.

Essa diversidade confere amplitude à coletânea e evidencia que a violência constitui uma questão transversal às tradições literárias e às experiências históricas, assumindo configurações distintas conforme os contextos em que se manifesta.

O volume abre-se com “Violência, soberania e justiça prévia em ‘Mineirinho’, de Clarice Lispector”, de Andréa Pereira Cerqueira e Cacio José Ferreira, estudo que propõe uma leitura profundamente ética do célebre conto clariceano. Dialogando com Walter Benjamin, Giorgio Agamben, Evando Nascimento e Benedito Nunes, os autores demonstram que a narrativa ultrapassa a denúncia da violência policial para interrogar os próprios fundamentos da justiça. A execução de *Mineirinho* deixa de ser compreendida apenas como abuso estatal e passa a revelar mecanismos sociais que produzem vidas abandonadas antes mesmo da punição. Ao formular a ideia de justiça prévia, o artigo desloca a responsabilidade da violência para um plano coletivo, oferecendo uma das reflexões mais originais desta coletânea sobre a relação entre literatura, direito e ética.

Na sequência, Cynthia de Almeida de Souza examina *Os sertões*, de Euclides da Cunha, mostrando como a Guerra de Canudos ultrapassa sua dimensão histórica para converter-se em memória crítica da formação brasileira. Ao articular guerra, trauma e testemunho, o artigo evidencia que a violência narrada por Euclides não constitui apenas o relato de uma campanha militar, mas a exposição das contradições de um projeto de civilização que encontrou na eliminação do outro uma de suas formas de afirmação. A literatura aparece, assim, como espaço de preservação da memória e de resistência ao esquecimento histórico.

A violência colonial reaparece sob outra perspectiva no estudo de Danielly Mafra e Itamar Rodrigues Paulino sobre "O crime do Tapuio", de José Veríssimo. Longe de restringir-se ao enredo do conto, a análise revela como a colonialidade do poder estrutura relações jurídicas, sociais e culturais na Amazônia oitocentista. A subalternização das populações ribeirinhas deixa de constituir mero pano de fundo histórico para tornar-se princípio organizador da narrativa, evidenciando que o verdadeiro crime denunciado por Veríssimo não é apenas o delito individual, mas a institucionalização da desumanização.

A dimensão colonial retorna sob perspectiva transnacional no estudo de Joseane Mendes Ferreira e Raimunda Maria dos Santos sobre *Yaka*, de Pepetela. Ao investigar o exílio, o degredo e a formação da identidade angolana, as autoras mostram que a violência colonial ultrapassa a ocupação territorial para inscrever-se nas subjetividades e nos processos de construção nacional. O romance de Pepetela evidencia que o exílio não representa apenas deslocamento geográfico, mas ruptura histórica, afetiva e identitária.

A violência de gênero ocupa posição central no estudo de Marilena Ferreira Amorim Caetano sobre a crônica "Não as matem", de Lima Barreto. A partir da crítica literária dialética, a autora demonstra que Lima Barreto transforma notícias policiais em reflexão sobre estruturas patriarcais profundamente arraigadas na sociedade brasileira.

O mérito do artigo consiste em evidenciar que os chamados crimes passionais deixam de aparecer como acontecimentos isolados para revelar uma lógica histórica fundada na negação da autonomia feminina. Ao deslocar a análise do indivíduo para a estrutura social, o estudo reafirma a extraordinária atualidade da crítica barretiana.

A coletânea prossegue com o artigo de Luiz Antonio Inácio da Silva e Samantha Gomes Matias da Paz sobre *Dia de matar porco*, de Charles Kiefer. Articulando literatura, psicanálise e antropologia, os autores investigam os rituais presentes na narrativa como formas de inserção da violência na constituição do sujeito. A brutalidade deixa de representar apenas um acontecimento episódico para integrar processos simbólicos relacionados à passagem, ao interdito, ao desejo e à formação da identidade.

Em seguida, Luiza de Souza Barufi e Priscila Almeida Calado deslocam o debate para a literatura contemporânea ao analisar “Ternura e crack”, de Paulliny Tort. O artigo demonstra como violência urbana, racismo ambiental, exclusão social e degradação ecológica convergem numa representação profundamente crítica do Antropoceno.

Os personagens marginalizados tornam-se expressão de processos biopolíticos que produzem vidas descartáveis, ampliando significativamente o alcance temático da coletânea ao incorporar questões ambientais às discussões sobre violência.

Também situada na Amazônia, a pesquisa de Danielly Samara Mafra Pereira volta-se para “A Feitiçeira”, de Inglês de Souza. Sob uma perspectiva decolonial, o artigo investiga a personagem Maria Mecoin como figura de resistência diante da violência epistêmica e colonial.

Ao interpretar os embates entre diferentes formas de compreender a Amazônia, a autora demonstra que a violência não se exerce apenas sobre corpos, mas também sobre saberes, cosmologias e modos de existência historicamente silenciados pelos projetos colonizadores.

A modernidade e suas máquinas constituem o eixo da leitura realizada por Marcos Eduardo de Araújo Sugizaki e Jade Luísa Martins Barbalho da “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos. Mobilizando Fernando Pessoa, Bataille, Deleuze e Guattari, o artigo investiga como erotismo, sensacionismo e violência articulam-se na constituição de um sujeito profundamente atravessado pelo universo industrial. A violência deixa de aparecer como confronto físico e passa a manifestar-se na dissolução do próprio eu diante das engrenagens da modernidade.

Encerrando a coletânea, Edivandro de Paula Castro propõe uma reflexão sobre *Romeu e Julieta* e *Os sofrimentos do jovem Werther*, discutindo a representação literária do suicídio a partir de seus dilemas éticos. O artigo evita tanto a censura moral quanto a romantização da morte voluntária, examinando cuidadosa-

mente as relações entre liberdade estética, recepção literária e responsabilidade interpretativa. Trata-se de um encerramento particularmente feliz para este volume, pois desloca a discussão da violência para um de seus limites mais delicados: a fronteira entre representação artística, sofrimento humano e responsabilidade ética.

Embora distintos em seus objetos, referenciais teóricos e perspectivas metodológicas, os estudos reunidos neste livro compartilham uma convicção fundamental: a violência jamais pode ser compreendida apenas como acontecimento. Ela constitui uma forma de organização das relações humanas, das instituições, dos discursos e das subjetividades. A literatura, precisamente por sua capacidade de transformar experiências em linguagem, revela essas estruturas com uma profundidade raramente alcançada por outros discursos.

Ao percorrer estas páginas, o leitor encontrará diferentes respostas para uma mesma inquietação: de que maneira a literatura torna pensável aquilo que, muitas vezes, parece insuportável na experiência histórica? Cada artigo responde a essa pergunta de forma singular.

Em conjunto, porém, demonstram que representar a violência não significa reproduzi-la, mas submetê-la ao exercício crítico da linguagem, da imaginação e da reflexão.

É essa potência interpretativa que justifica a existência desta coletânea. Em tempos marcados pela banalização da violência e pela velocidade com que imagens de sofrimento são consumidas e esquecidas, a literatura permanece como um dos poucos espaços capazes de interromper a indiferença. Ao devolver complexidade ao que frequentemente é reduzido a estatística, espetáculo ou notícia passageira, ela reafirma sua vocação mais profunda: tornar visível a humanidade precisamente onde ela parece ter sido negada.

Andréa Pereira Cerqueira

Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília

Cacio José Ferreira

*Doutor em Literatura e
Professor Adjunto na Universidade de Brasília*

VIOLÊNCIA, SOBERANIA E JUSTIÇA PRÉVIA EM "MINEIRINHO", DE CLARICE LISPECTOR

Andréa Pereira Cerqueira

Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília
(UnB).

E-mail: prof.andreacerqueira@gmail.com

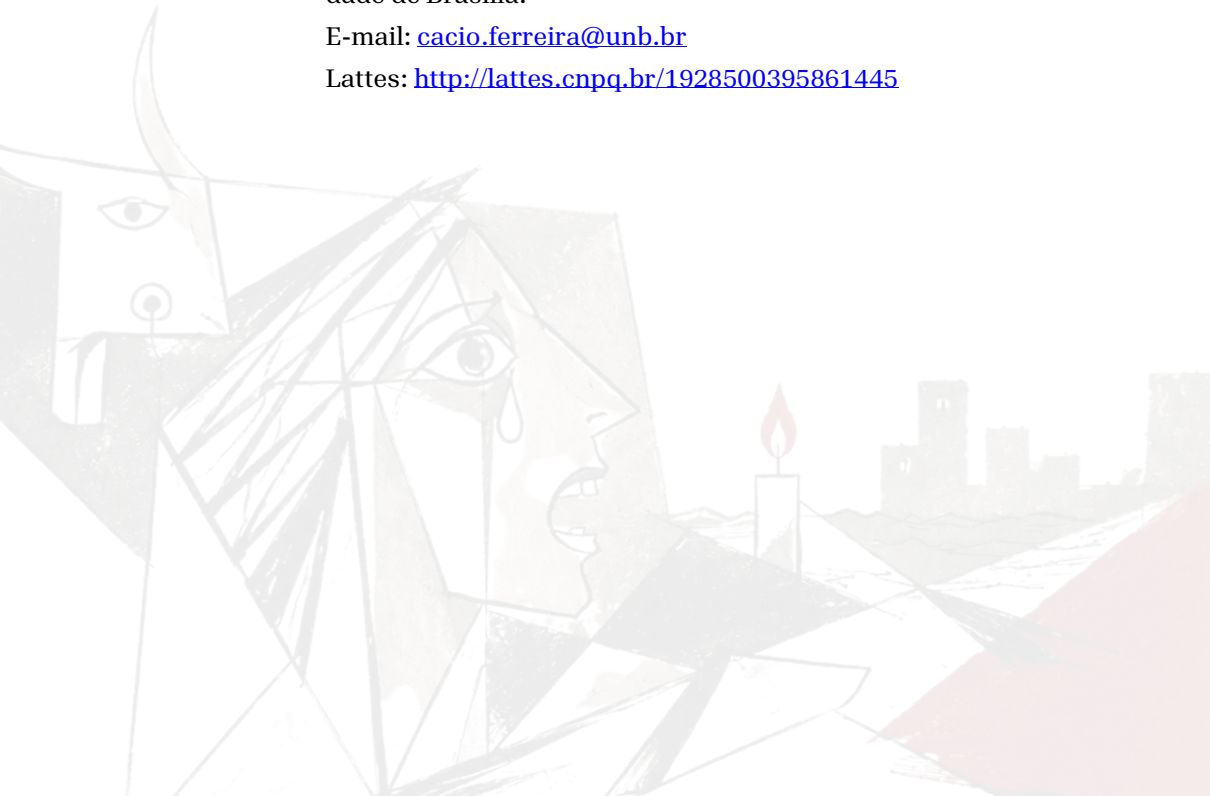
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0927406393454167>

Cacio José Ferreira

Doutor em Literatura e Professor Adjunto na Universidade de Brasília.

E-mail: cacio.ferreira@unb.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1928500395861445>



RESUMO: Este artigo analisa o conto "Mineirinho", de Clarice Lispector, a partir das relações entre violência, direito e responsabilidade ética. Tomando como eixo a execução do personagem após treze disparos, investiga-se como a narrativa ultrapassa a denúncia da violência estatal para problematizar as condições sociais e éticas que tornam possível a produção de vidas expostas ao abandono. O percurso interpretativo estabelece interlocução com Walter Benjamin, cuja crítica evidencia a permanência da violência na constituição e na conservação do direito, e com Giorgio Agamben, cuja noção de vida nua ilumina a exposição de determinadas existências ao poder soberano. O diálogo com Evando Nascimento e Benedito Nunes permite compreender que a reflexão clariceana emerge da própria experiência literária. Conclui-se que a formulação da justiça prévia constitui a contribuição singular do conto ao situar a responsabilidade compartilhada como fundamento ético da preservação da vida.

PALAVRAS-CHAVE: Clarice Lispector; Mineirinho; Violência; Justiça Prévia; Responsabilidade Compartilhada.

ABSTRACT: This article examines Clarice Lispector's short story "Mineirinho" through the interrelated concepts of violence, law, and ethical responsibility. Taking the execution of the protagonist after thirteen gunshots as its central focus, it argues that the narrative moves beyond denouncing state violence to interrogate the ethical and social conditions that produce lives exposed to abandonment. The analysis engages Walter Benjamin's critique of violence, which reveals its constitutive role in the foundation and preservation of law, and Giorgio Agamben's concept of bare life, which elucidates the sovereign production of lives deprived of legal protection. Read alongside Evando Nascimento and Benedito Nunes, the story emerges as a literary form of thought whose ethical reflection is inseparable from its narrative construction. The article concludes that Clarice Lispector formulates the notion of prior justice, grounding justice in shared responsibility rather than punitive action.

KEYWORDS: Clarice Lispector; *Mineirinho*; Violence; Prior Justice; Shared Responsibility.

Introdução

Os treze disparos que matam Mineirinho constituem o núcleo em torno do qual Clarice Lispector constrói uma das mais veementes reflexões sobre a violência em sua obra. Inspirado na execução de José Miranda Rosa, conhecido como Mineirinho, o conto, que leva o nome do contraventor, “Mineirinho” (Lispector, 2016), converte um episódio amplamente divulgado pela imprensa brasileira em uma investigação sobre os limites éticos da justiça. A morte do criminoso, longe de encerrar a narrativa, inaugura uma série de indagações acerca da legitimidade da violência exercida em nome da lei, da relação entre punição e proteção da vida e da responsabilidade coletiva diante da produção daqueles que, em determinado momento, passam a ser reconhecidos apenas como criminosos. O que mobiliza a narradora não é simplesmente o fato de Mineirinho ter sido morto, mas a sucessão dos treze disparos, cuja repetição rompe a proporcionalidade entre a necessidade de conter um fugitivo e a intensidade da força empregada para eliminá-lo.

A peculiaridade de “Mineirinho” (Lispector, 2016) decorre da forma pela qual um acontecimento histórico se converte em experiência literária. A narrativa não procura reconstruir os fatos nem discutir a culpa do personagem. Seu interesse concentra-se nas implicações éticas produzidas pela execução, fazendo da morte de Mineirinho um ponto de partida para interro-

gar os fundamentos da justiça e da violência. A literatura deixa de funcionar como simples representação do real para constituir um espaço de elaboração crítica, no qual acontecimentos particulares passam a revelar problemas que ultrapassam a circunstância histórica de sua ocorrência. É nesse sentido que Evando Nascimento (2012) compreende a escrita de Clarice Lispector como uma literatura pensante, capaz de produzir reflexão por meio de um "pensar-sentir ou de um sentir-pensar diferencial e afetivo" (Nascimento, 2012, p. 8), preservando a autonomia da experiência literária diante dos sistemas conceituais.

A leitura aqui proposta insere-se nesse campo de interlocução entre literatura e filosofia. As reflexões de Walter Benjamin (2022) sobre a violência e de Giorgio Agamben (2007) acerca da soberania e da vida nua oferecem instrumentos particularmente fecundos para compreender aspectos fundamentais do conto clariceano. Benjamin demonstra que a violência permanece implicada tanto na fundação quanto na conservação do direito; Agamben evidencia que o exercício da soberania produz vidas progressivamente privadas da proteção assegurada pela própria ordem jurídica. Essas formulações iluminam dimensões importantes de "Mineirinho" (Lispector, 2016), sobretudo porque a execução do personagem evidencia o momento em que a força legitimada pelo direito ultrapassa a finalidade que justificava seu emprego e converte a morte em manifestação do próprio poder soberano.

A hipótese desenvolvida neste artigo sustenta que "Mineirinho" (Lispector, 2016) dialoga com essas formulações sem se esgotar nelas. A narrativa constrói uma reflexão própria sobre a justiça ao formular a ideia de justiça prévia, expressão por meio da qual Clarice Lispector transfere o problema da violência para um momento anterior ao delito e à punição. A responsabilidade deixa, então, de recair exclusivamente sobre aquele que mata ou sobre aquele que pune para alcançar a coletividade que produz, pelo medo, pelo abandono e pela exclusão, as condições responsáveis pela formação de vidas progressivamente expostas à violência.

Com base nessa hipótese, o artigo examina inicialmente a crítica clariceana à violência legitimada pelo direito em diálogo com Walter Benjamin (2022). Em seguida, analisa a aproximação entre a execução de Mineirinho e a noção agambeniana de vida nua (2007). Por fim, demonstra que a formulação da justiça prévia amplia o debate sobre violência e soberania ao situar a responsabilidade compartilhada como fundamento ético da reflexão desenvolvida por Clarice Lispector.

A lei como promessa de proteção

Em "Mineirinho" (Lispector, 2016), a reflexão sobre a justiça tem início antes mesmo que a execução do criminoso seja submetida a qualquer juízo moral. A narradora desloca a atenção do homem perseguido para a consciência daqueles que assistem à sua morte

e precisam atribuir-lhe um sentido. É dessa mudança de perspectiva que nasce a reflexão responsável por organizar todo o conto:

É, suponho que é em mim, como um dos representantes do nós, que devo procurar por que está doendo a morte de um facínora. E por que é que mais me adianta contar os treze tiros que mataram Mineirinho do que os seus crimes (Lispector, 2016, p. 386).

A inquietação não decorre da inocência do personagem nem da tentativa de relativizar seus delitos. O desconforto instala-se porque a morte deixa de ser percebida como simples consequência do crime e passa a interpelar a própria comunidade que a admite.

A presença insistente do pronome "nós" amplia essa experiência individual. A narradora não fala de uma consciência isolada; assume a condição de representante de uma coletividade que participa, direta ou indiretamente, da violência exercida em seu nome. O problema deixa de pertencer exclusivamente ao criminoso ou aos agentes responsáveis pela execução. A morte de Mineirinho torna-se um acontecimento capaz de atingir todos aqueles que aceitam a eliminação do outro como resposta suficiente à ruptura da ordem social. O centro da reflexão muda, portanto, da responsabilidade penal do indivíduo para a responsabilidade ética da comunidade.

A definição da lei apresentada pela narradora afasta-se imediatamente de qualquer compreensão fundada na autoridade do Estado ou na legitimidade da

punição: "a primeira lei, a que protege corpo e vida insubstituíveis, é a de que não matarás" (Lispector, 2016, p. 388). Desloca-se aqui o problema jurídico para um horizonte ético anterior ao direito positivo. A preservação da vida constitui o fundamento sobre o qual a lei adquire legitimidade. Corpo e vida aparecem associados porque a existência humana nunca se apresenta de forma abstrata; ela se realiza em uma corporeidade vulnerável, permanentemente exposta à violência. É sobre essa condição comum que repousa a exigência de não matar.

Cada existência permanece irredutível a qualquer cálculo de compensação. A morte de um indivíduo não restitui outra vida perdida, tampouco produz um equilíbrio capaz de justificar a violência exercida em nome da ordem. A proteção jurídica encontra seu fundamento justamente nessa impossibilidade de substituição. A execução de Mineirinho introduz, então, uma fratura no próprio princípio que legitima a lei: a instituição encarregada de preservar a vida reivindica para si o poder de suprimi-la.

A narradora amplia essa reflexão ao afirmar que a lei constitui maior garantia: "assim não me matam, porque eu não quero morrer, e assim não me deixam matar, porque ter matado será a escuridão para mim" (Lispector, 2016, p. 388). A passagem introduz uma dimensão pouco explorada pelas concepções tradicionais de justiça. A proibição de matar protege quem poderia sofrer a violência, mas protege igualmente quem poderia

praticá-la. O homicídio rompe duas existências: a da vítima, privada da vida e a do agressor, privado de sua própria integridade ética. A imagem da "escuridão" condensa essa ruptura porquanto mais do que uma consequência jurídica ou religiosa, ela designa um obscurecimento da condição humana, uma perda que atinge aquele que mata antes mesmo de qualquer julgamento externo.

Essa compreensão confere novo sentido à execução de Mineirinho. A questão já não consiste em discutir se o criminoso deveria ser punido. O debate migra para a forma como essa punição é realizada e para as implicações éticas da violência empregada pelo próprio Estado. Quando a instituição encarregada de proteger "corpo e vida insubstituíveis" assume para si o poder de suprimi-los, instala-se uma tensão que atravessa todo o conto. A promessa de proteção inscrita na lei começa a conviver com a possibilidade de sua própria negação.

A leitura de Walter Benjamin (2022) permite compreender a amplitude dessa tensão. Em seu ensaio "Para uma crítica da violência", o filósofo demonstra que a relação entre direito e força permanece constitutiva da ordem jurídica moderna, pois a lei conserva a violência como condição de sua própria eficácia. O conto de Clarice Lispector (2016) transforma essa formulação em experiência literária. A narradora percebe que a confiança depositada na lei depende da expectativa de que ela permaneça vinculada à proteção da vida. Quando essa expectativa começa a vacilar, a execução

deixa de representar apenas a aplicação de uma sanção e passa a colocar em crise o próprio fundamento ético da justiça. É essa crise que se tornará visível na sequência dos treze tiros.

Os treze tiros e o colapso da justiça punitiva

Depois de enunciar a lei como princípio de proteção da vida, "Mineirinho" (Lispector, 2016) introduz uma das mais contundentes representações da violência na literatura brasileira. A execução não é narrada a partir do corpo atingido pelos disparos. O leitor acompanha a experiência da narradora, que escuta cada tiro e registra a transformação progressiva de sua própria consciência:

Esta é a lei. Mas há alguma coisa que, se me faz ouvir o primeiro e o segundo tiro com um alívio de segurança, no terceiro me deixa alerta, no quarto desassossegada, o quinto e o sexto me cobrem de vergonha, o sétimo e o oitavo eu ouço com o coração batendo de horror, no nono e no décimo minha boca está trêmula, no décimo primeiro digo em espanto o nome de Deus, no décimo segundo chamo meu irmão. O décimo terceiro tiro me assassina – porque eu sou o outro. Porque eu quero ser o outro (Lispector, 2016, p. 386–387).

A opção por transformar os disparos em uma sequência cuidadosamente enumerada altera o próprio estatuto da violência narrada. Cada tiro interrompe a possibilidade de compreender a execução como um

acontecimento único. A repetição impõe um tempo de reflexão que impede qualquer reação imediata. O leitor é obrigado a permanecer diante da cena enquanto ela se prolonga, acompanhando a lenta decomposição da certeza inicial de que a força empregada pelo Estado corresponde ao exercício legítimo da justiça.

O percurso construído pela narradora começa de maneira significativa. Os dois primeiros tiros produzem "alívio de segurança". A expressão registra uma expectativa compartilhada por qualquer comunidade organizada em torno do direito: diante de um indivíduo considerado perigoso, espera-se que as instituições encarregadas da proteção coletiva intervenham para restabelecer a ordem. O sentimento inicial da narradora não decorre de desejo de vingança nem de satisfação diante da morte iminente do criminoso. Resulta da confiança depositada na lei e em seus mecanismos de contenção da violência.

Essa confiança, entretanto, revela-se extraordinariamente frágil. O terceiro tiro não amplia o sentimento de segurança; inaugura o alerta. O quarto produz desassossego. A sucessão dos disparos deixa de representar a continuidade de uma mesma ação para converter-se em mudança qualitativa da experiência ética. A cada novo tiro, a narradora afasta-se da convicção inicial de que assiste ao cumprimento da lei. A execução passa a produzir um mal-estar crescente, incompatível com a ideia de justiça que havia sido afirmada poucos instantes antes.

A vergonha introduz um ponto de inflexão decisivo nessa progressão. Até então, os afetos permaneciam vinculados ao medo ou à insegurança. A vergonha possui outra natureza porque ela não nasce da possibilidade de também se tornar vítima da violência; nasce do reconhecimento de uma cumplicidade incômoda. Quem sente vergonha admite pertencer ao mundo que tornou aquela cena possível. A violência deixa de ser percebida como atributo exclusivo dos agentes que atiram ou do homem que recebe os disparos. Ela alcança aqueles que silenciosamente consentem com sua prática, protegidos pela convicção de que a eliminação do criminoso restabelece a ordem social.

O sétimo e o oitavo tiros marcam um ponto de inflexão na experiência da narradora. O horror já não decorre da morte de Mineirinho, mas da percepção de que a violência prossegue quando sua finalidade aparente parece ter sido alcançada. A contagem dos disparos impede que o excesso seja diluído na ideia genérica de execução. Clarice conserva o número porque ele constitui o próprio argumento do conto: treze tiros não exprimem apenas uma diferença quantitativa em relação a um único disparo; tornam visível uma violência que ultrapassa a necessidade de conter o fugitivo. A morte permanece a mesma. O significado da ação, entretanto, transforma-se radicalmente.

Walter Benjamin (2022) observa que toda ordem jurídica conserva uma relação constitutiva com a violência. Em "Para uma crítica da violência", a aplicação

da força não representa um elemento acidental do direito, mas uma condição de sua própria conservação. A leitura de "Mineirinho" (Lispector, 2016) desloca essa discussão para o plano da experiência subjetiva. Clarice não demonstra filosoficamente a presença da violência no interior da lei; faz o leitor senti-la. A contagem dos tiros acompanha o momento em que a confiança depositada na autoridade estatal deixa de sustentar-se, porque a força empregada rompe os limites que anteriormente legitimavam seu exercício.

Os dois últimos movimentos da sequência radicalizam essa experiência. Diante do décimo primeiro tiro, a narradora pronuncia o nome de Deus; diante do décimo segundo, chama o irmão. As duas invocações correspondem às instâncias tradicionalmente associadas à proteção e ao amparo: o transcendente e a comunidade humana. Nenhuma delas interrompe a execução já que violência prossegue até atingir o décimo terceiro disparo, quando ocorre a inversão decisiva do conto, pois a morte deixa de atingir exclusivamente Mineirinho. Ela alcança a própria narradora, cuja identidade já não pode sustentar a separação confortável entre quem mata, quem morre e quem apenas assiste.

A identificação da narradora com Mineirinho dissolve a distância que tornava possível justificar sua eliminação. O décimo terceiro tiro deixa de atingir apenas o corpo do fugitivo e alcança a própria ordem que o autorizou. A questão já não consiste em saber se a força poderia ser empregada, mas em compreender o que ela

revela sobre o direito que a exerce. A formulação de Benjamin ilumina esse ponto da narrativa:

A crítica do poder-como-violência é a filosofia da sua história. E é a 'filosofia' dessa história porque só a ideia do seu desfecho possibilita o enquadramento crítico, diferenciado e decisivo das suas balizas temporais (Benjamin, 2022, p. 81).

A violência passa a interessar menos como instrumento da lei do que como manifestação de sua própria lógica de funcionamento. A execução de Mineirinho encontra aí sua dimensão mais inquietante: o excesso dos treze disparos transforma-se em exposição da violência que sustenta a autoridade jurídica.

A vida nua e a suspensão da proteção jurídica

A execução de Mineirinho adquire uma dimensão ainda mais complexa quando examinada à luz da reflexão desenvolvida por Giorgio Agamben (2007) acerca das relações entre soberania e vida nua. O filósofo italiano desloca a discussão da violência para o próprio fundamento da política ocidental, sustentando que

a implicação da vida nua na esfera política constitui o núcleo originário – que encoberto – do poder soberano. Pode-se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano (Agamben, 2007, p. 14).

A violência exercida sobre Mineirinho deixa, assim, de representar apenas um episódio de abuso policial para revelar um mecanismo por meio do qual o Estado define quais vidas permanecem plenamente protegidas pelo ordenamento jurídico e quais podem ser abandonadas à força soberana.

A execução de Mineirinho deixa de representar apenas um caso de violência policial quando analisada à luz da teoria da soberania desenvolvida por Agamben (2007). O problema não reside exclusivamente na ilegalidade dos treze disparos nem na desproporção da força empregada. A repetição dos tiros evidencia o momento em que a proteção assegurada pela lei deixa de alcançar determinado indivíduo. Mineirinho continua biologicamente humano, contudo sua existência já não produz os efeitos jurídicos que deveriam limitar a atuação do poder estatal. A lei permanece em vigor; aquilo que se altera é o alcance de sua proteção.

A implicação da vida nua na esfera política conduz Agamben à formulação de uma de suas categorias mais conhecidas: o *homo sacer*, definido como "a vida matável e insacrificável" (Agamben, 2007, p. 16). Sua singularidade reside na forma paradoxal de pertencimento à ordem jurídica. Submetido ao poder soberano, esse indivíduo permanece exposto à violência sem que a proteção da lei lhe seja assegurada na mesma medida. A inclusão e a exclusão deixam, assim, de constituir condições opostas e passam a operar simultaneamente, produzindo uma vida que continua alcançada pelo direito apenas enquanto objeto da decisão soberana. A

trajetória de Mineirinho aproxima-se da condição descrita por Agamben (2007) na medida em que sua relação com a ordem jurídica passa a ser mediada quase exclusivamente pela violência exercida sobre seu corpo. Embora permaneça submetido ao poder do Estado, a proteção que deveria limitar esse mesmo poder torna-se progressivamente rarefeita, até ceder lugar aos treze disparos que materializam a assimetria constitutiva da soberania. A execução deixa, então, de representar a simples eliminação de um criminoso para expor uma forma de exercício do poder em que a morte já não responde à necessidade de contenção, mas à prerrogativa de decidir quais vidas podem ser abandonadas à violência sem que a própria ordem jurídica reconheça, nesse abandono, uma contradição.

Agamben (2007) identifica nesse mecanismo uma característica constitutiva da política moderna. Segundo o filósofo,

a “politização” da vida nua é a tarefa metafísica por excelência [...] A dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, zoé-bíos, exclusão-inclusão (Agamben, 2007, p. 18).

A execução de Mineirinho inscreve-se exatamente nesse campo de tensões. A narrativa não apresenta apenas um homem morto pela polícia; ela expõe o instante em que uma vida deixa de ser reconhecida como

existência politicamente qualificada e permanece reduzida à sua dimensão biológica, sobre a qual a violência estatal pode incidir com intensidade ilimitada.

Essa leitura esclarece o sentido da identificação formulada pela narradora ao final da sequência dos treze tiros. Ao reconhecer-se em Mineirinho, ela desfaz a distância que permitia compreender aquela morte como problema exclusivo do criminoso. A violência dirigida contra um corpo considerado eliminável passa a comprometer a própria comunidade política, porque revela uma possibilidade inscrita no interior da ordem jurídica: a de que a proteção da lei possa ser suspensa sempre que o poder soberano decidir quem permanecerá incluído apenas como vida matável. A execução deixa, então, de constituir um acontecimento excepcional para expor um mecanismo permanente de funcionamento do poder.

Tal possibilidade encontra sua formulação mais conhecida na definição retomada por Agamben de Carl Schmitt, segundo a qual "soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção" (Agamben, 2007, p. 22). A definição permite compreender que a suspensão da lei não equivale à sua revogação. Ao contrário, é porque a ordem jurídica permanece vigente que ela pode retirar de determinados sujeitos a proteção que ordinariamente lhes asseguraria, fazendo coincidir, no mesmo gesto soberano, a preservação da norma e a suspensão de seus efeitos. Em "Mineirinho" (Lispector, 2016), os treze tiros figuram literariamente essa suspensão. A execução revela o instante em que o direito preserva

sua autoridade precisamente por intermédio da violência que deveria limitar, convertendo a morte do fugitivo na expressão mais radical da soberania estatal.

A justiça prévia como ética da responsabilidade compartilhada

A execução de Mineirinho constitui o ponto mais visível de uma violência que atravessa todo o conto. A narrativa concentra-se nas relações que tornam possível sua produção, situando a morte do personagem no interior de um processo marcado pelo medo, pelo abandono e pela exclusão. Sua execução adquire o valor de sintoma ao expor fraturas éticas e sociais muito anteriores aos treze disparos, inscritas nas relações pelas quais a comunidade produz e abandona aqueles que posteriormente reconhecerá apenas como criminosos.

A própria narradora formula essa exigência ao afirmar:

Uma justiça que não se esqueça de que nós todos somos perigosos, e que na hora em que o justiceiro mata, ele não está mais nos protegendo nem querendo eliminar um criminoso, ele está cometendo o seu crime particular, um longamente guardado. Na hora de matar um criminoso – nesse instante está sendo morto um inocente (Lispector, 2016, p. 390).

A passagem dissolve a oposição que tradicionalmente organiza a lógica punitiva. Justiceiro e criminoso

compartilham a mesma possibilidade de matar, razão pela qual a distância moral que parecia separá-los perde consistência. A distinção entre ambos passa a depender das circunstâncias em que essa violência encontra ocasião para realizar-se, e não de uma diferença essencial entre quem pune e quem é punido.

A justiça punitiva intervém quando a violência já produziu seus efeitos irreversíveis. Nenhuma pena restitui a vida perdida, assim como nenhuma execução recompõe a ruptura aberta pelo crime. A reflexão desenvolvida em "Mineirinho" (Lispector, 2016) concentra-se justamente nesse intervalo anterior ao momento em que a sanção se torna possível, porque é nele que se acumulam as condições responsáveis pela produção da violência que, mais tarde, o próprio direito se encarregará de punir. Clarice escreve: "Uma justiça prévia que se lembrasse de que nossa grande luta é a do medo, e que um homem que mata muito é porque teve muito medo" (Lispector, 2016, p. 390).

A expressão "justiça prévia" situa o centro da reflexão em um momento anterior ao delito. O crime integra um percurso marcado pelo medo, pelo abandono e pela exclusão, razão pela qual a punição alcança apenas o desfecho de um processo muito mais longo. A justiça imaginada pela narradora dirige-se às condições responsáveis pela produção desse percurso, atribuindo à coletividade uma responsabilidade que ultrapassa a figura daquele que executa a violência. O diálogo com Benjamin (2022) e Agamben (2007) realça a

originalidade da reflexão desenvolvida por Clarice Lispector. Enquanto ambos examinam as formas pelas quais a violência se articula ao direito e ao exercício da soberania, o conto concentra sua atenção nas condições éticas e sociais que tornam possível a produção de vidas expostas à morte. A execução de Mineirinho deixa, assim, de constituir o objeto central da narrativa para converter-se na expressão extrema de um processo iniciado muito antes dos treze disparos, quando o medo, a exclusão e o abandono já haviam comprometido a possibilidade de reconhecimento daquele homem como sujeito de uma vida digna de proteção. A responsabilidade compartilhada encontra sua formulação mais contundente quando a narradora reconhece que "meu erro é o meu espelho, onde vejo o que em silêncio eu fiz de um homem" (Lispector, 2016, p. 387). A imagem do espelho devolve à comunidade a participação silenciosa na violência que costuma atribuir exclusivamente ao indivíduo. Mineirinho passa a ocupar o lugar em que a sociedade reconhece seus próprios fracassos. O gesto de quem dispara a arma e o ato de quem comete o crime pertencem à mesma trama de relações, atravessada pelo medo, pela exclusão e pelo abandono, razão pela qual a execução revela a continuidade de uma violência formada muito antes dos treze disparos.

A elaboração da justiça prévia confirma o modo particular pelo qual a escrita clariceana produz reflexão. A categoria não preexiste ao conto nem resulta da transposição de um conceito filosófico para a narrativa.

Ela resulta da própria construção narrativa, em que linguagem, voz e acontecimento tornam inseparáveis a experiência estética e a elaboração do pensamento. É precisamente esse procedimento que Evando Nascimento (2012) identifica ao afirmar que a literatura produz formas próprias de pensamento, irreduzíveis tanto à demonstração filosófica quanto à elaboração teórica sistemática. A justiça, a violência e a responsabilidade constituem, em “Mineirinho”, problemas elaborados pela própria linguagem literária. O diálogo com Benjamin (2022) e Agamben (2007) ilumina aspectos fundamentais dessa elaboração, sem esgotar o sentido da narrativa, cuja reflexão ética se organiza segundo procedimentos que pertencem à própria escrita literária.

A imagem do espelho, decisiva para a construção da alteridade em “Mineirinho” (Lispector, 2016), é interpretada por Benedito Nunes (1989) como figura do desdobramento do sujeito. Ao examinar a recorrência da imagem do espelho, o crítico observa que “o olhar no espelho já assinala o desdobramento do sujeito, que se vê como um outro, objetivo e impessoal” (Nunes, 1989, p. 107). Em “Mineirinho” (Lispector, 2016), o espelho dissolve a fronteira entre quem observa e quem é observado, fazendo da morte do criminoso uma experiência que interpela igualmente a consciência da comunidade. A violência deixa de permanecer circunscrita ao corpo atingido pelos disparos e alcança aqueles que reconhecem sua eliminação como resposta legítima à ruptura da ordem. A identificação com Mineirinho emerge desse movimento, convertendo a alteridade no

próprio fundamento da experiência ética narrada por Clarice Lispector.

O reconhecimento de Mineirinho como parte da própria humanidade da narradora marca o ponto culminante da reflexão ética construída ao longo do conto. A afirmação "porque eu sou o outro" (Lispector, 2016, p. 387) desfaz a distância que sustentava a oposição entre quem observa e quem sofre a violência, convertendo a alteridade em princípio organizador da experiência narrada.

Reconhecer-se no outro significa admitir que nenhuma comunidade preserva integralmente sua humanidade enquanto determinadas vidas permanecem progressivamente privadas da proteção que reivindica para si. A justiça prévia nasce dessa exigência ética, orientando-se para a interrupção do processo que produz a violência antes que ela encontre, na punição, sua forma mais visível.

A formulação da justiça prévia reúne os diferentes problemas examinados ao longo do conto. A preservação da vida deixa de depender exclusivamente da resposta ao crime para converter-se em exigência anterior à própria punição. A responsabilidade compartilhada passa a constituir o fundamento ético da narrativa, fazendo da violência praticada contra Mineirinho uma interpelação dirigida à própria comunidade que a legitima. É nessa inversão do olhar que reside a contribuição singular de Clarice Lispector para a reflexão contemporânea sobre justiça e violência.

Considerações finais

A leitura do conto "Mineirinho" desenvolvida neste artigo evidenciou que a violência narrada por Clarice Lispector ultrapassa a denúncia da execução do criminoso para alcançar as condições éticas e sociais responsáveis por sua produção. Os treze disparos representam apenas a manifestação extrema de um processo iniciado muito antes da morte do personagem, quando o medo, o abandono e a exclusão já haviam comprometido o reconhecimento de sua vida como digna de proteção.

O diálogo com Walter Benjamin e Giorgio Agamben permitiu compreender dimensões fundamentais desse processo. Enquanto Benjamin demonstra que a violência permanece implicada na constituição e na conservação do direito, Agamben evidencia que o poder soberano pode produzir vidas progressivamente privadas da proteção jurídica. A narrativa clariceana, contudo, amplia essa reflexão ao dirigir sua atenção para a responsabilidade compartilhada pela formação das condições que antecedem a violência. A morte de Mineirinho passa a revelar menos o destino excepcional de um criminoso do que as contradições de uma sociedade que admite a eliminação de determinadas vidas como forma de reafirmar sua própria ordem.

A fortuna crítica de Clarice Lispector contribui para aprofundar essa leitura. Evando Nascimento permite reconhecer que a narrativa produz pensamento a

partir de seus próprios procedimentos literários, enquanto Benedito Nunes evidencia o movimento pelo qual o sujeito se reconhece no outro, experiência decisiva para compreender a afirmação na narrativa sobre alteridade que deixa de constituir apenas um tema e converte-se na condição a partir da qual a própria comunidade passa a interrogar sua participação na violência que produz.

A formulação da justiça prévia reúne essas diferentes linhas de reflexão. A preservação da vida deixa de depender exclusivamente da resposta ao crime para tornar-se exigência anterior à própria punição. A violência já não pode ser atribuída apenas àquele que mata nem àquele que executa a pena, pois ambos pertencem a uma mesma rede de relações marcada pelo medo, pela exclusão e pelo abandono. A originalidade de "Mineirinho" reside precisamente em transformar essa constatação em uma exigência ética, segundo a qual nenhuma comunidade preserva plenamente sua humanidade enquanto admitir que certas vidas permaneçam fora do campo de proteção que reivindica para si.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer**: o poder soberano e a vida nua I. 2. ed. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

BENJAMIN, Walter. Para uma crítica da violência. In: BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. 2. ed. Tradução: João Barret. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. p.57-82.

LISPECTOR, Clarice. Mineirinho. In: LISPECTOR, Clarice. **Todos os contos**. Organização de Benjamin Moser. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 386-390.

NASCIMENTO, Evando. **Clarice Lispector**: uma literatura pensante. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**: uma leitura de Clarice Lispector. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

2

REPRESENTAÇÕES DO EXÍLIO EM *YAKA*, DE PEPETELA: DEGREDO, IDENTIDADE E NAÇÃO

Joseane Mendes Ferreira

Doutora em Letras – UFPB.

E-mail: joseaneletras@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/73703948561025333>

Raimunda Maria dos Santos

Doutora em Letras - Estudos de Literatura – UFRGS. Professora da UFPI.

E-mail: professorarai@hotmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/318533550548802>



RESUMO: Este texto tem por objetivo analisar a representação do exílio no romance *Yaka* (1975), do escritor angolano Pepetela. A análise se dá a partir da trajetória de vida dos personagens principais Alexandre Semedo e a estátua Yaka, em situações que esses se envolvem no período de 1890 a 1975, numa reconstituição literária da história de Angola. Para fundamentar os estudos tomam-se como referências as concepções de Edward W. Said (2003), Salmon Rushdie (1992), Hommi Bhabha (1998) e outros que contribuem teoricamente pela busca do entendimento do conceito de sujeito degredado, fundamentando a identificação e a análise das representações do exílio em *Yaka*. O método de análise adotado é o descritivo bibliográfico. No romance, foram encontrados personagens que, por causa do degredo, vivem experiências de vida mais negativas que positivas. Esses resultados apresentam as implicações do afastamento da terra natal na formação da identidade do sujeito exilado e a sua conduta nacional.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Representação; Exílio; *Yaka*.

ABSTRACT: This text aims to analyze the representation of exile in the novel *Yaka* (1975) by the Angolan writer Pepetela. The analysis is based on the life trajectories of the main characters, Alexandre Semedo and the Yaka statue, focusing on the situations in which they are involved from 1890 to 1975, in a literary reconstitution of Angolan history. To ground this study, the theoretical frameworks utilize the conceptions of Edward W. Said (2003), Salman Rushdie (1992), Homi Bhabha (1998), among others who theoretically contribute to understanding the concept of the displaced subject, thereby anchoring the identification and analysis of the representations of exile in *Yaka*. The analytical method adopted is descriptive-bibliographical. In the novel, characters were found who, due to exile, undergo life experiences that are more negative than positive. These results present the implications of displacement from the homeland on the identity formation of the exiled subject and their national conduct.

KEYWORDS: Literature; Representation; Exile; *Yaka*.

Introdução

Antes de qualquer abordagem é importante entendermos o *corpus* em estudo. *Yaka* (1984) é uma obra do angolano Pepetela – poeta, dramaturgo e romancista pós-moderno – relacionada às experiências de vida do autor e ao seu empenho em recontar a história de sua terra e de seu povo colonizado através da arte literária. Ao escrever, o autor põe-se externo aos fatos e lança um olhar sobre a saga de uma família que vive na cidade de Benguela, em Angola, como colonos em situação de desentendimento consigo mesmo, com os nativos e outros grupos de colonizadores, pois imergem em sua verdade diferencial divergindo do contexto africano.

Artur Carlos Maurício Pestana dos Santos, Pepetela, além de romances, escreveu parábola, fábula, peças teatrais e ainda crônicas. Em *Yaka* (1984), o autor, numa expressão da angolanidade¹, representa ações que ocorrem no sul angolano, num período de quase

¹ Em Nação, identidade e unidade nacional em Angola, Manuel Jorge compreende a angolanidade como a expressão da identidade nacional angolana, construída historicamente por meio da articulação entre cultura, política, território e experiência colonial. Para o autor, a angolanidade não constitui uma essência fixa ou puramente racial, mas uma construção histórica e cultural em permanente transformação. Nesse sentido, ele identifica dois fundamentos principais para esse conceito: o político e o cultural. O fundamento político relaciona-se à luta de libertação nacional e à consolidação da soberania angolana, uma vez que a angolanidade surge como instrumento de afirmação da nação diante do colonialismo português. Já o fundamento cultural refere-se à formação de uma cultura especificamente angolana, resultante da interação entre as matrizes africanas e os elementos herdados do contato colonial português, evidenciando o caráter híbrido e plural da identidade nacional de Angola.

um século, envolvendo cinco gerações que correspondem com acontecimentos históricos, como a famosa época dos produtos coloniais (produtos tropicais – mel, borracha, açúcar, café, algodão, tabaco, milho e minérios – diamantes, ferro e petróleo). Pepetela reproduz personagens envolvidos com agricultura, pecuária e comércio, atividades próprias dos colonos e da exploração da mão-de-obra escrava, bem como colonizados engajados na luta pela liberdade.

O autor estrutura sua obra como se fosse o corpo humano; a primeira geração ele intitula “A boca”, correspondendo ao período de 1890 a 1904, quando o personagem principal desencadeador do problema por ser exilado tem seu único filho que cai de boca na terra, simbolizando a colonização da África por um português degredado, que viverá as demais gerações sob o carma do afastamento da terra natal. A segunda geração é intitulada “Os olhos”, ano de 1917, quando o personagem procura ver a realidade, sem, contudo, enxergar o seu novo país, porque não aceita outras verdades além daquela que traz de suas raízes. A terceira geração é intitulada “O coração”, correspondendo o período de 1940 a 1941, quando o personagem passa por uma série de aprovações por causa de desentendimentos com o contexto africano. A quarta intitula-se *O sexo*, correspondendo a 1961, simbolizando a impotência ou a decadência do personagem principal, após anos como patriarca da família. Por fim, a quinta geração, intitulada “As pernas”, referindo-se ao ano de 1975, quando surge o

novo sujeito angolano, e caminha com seus próprios pés, tentando afirmar-se em sua identidade nacional.

O romance em questão já foi bastante estudado e importa, neste artigo, suscitar reflexões sobre os aspectos do exílio, visto que toda a trama se desenrola por motivo do afastamento do personagem-sujeito de sua terra natal. O estudo tem como teoria norteadora a que Edward Said chamou de *Literatura de exílio* (2003), experiência estética simples, mas que para ele, conferiu dignidade a escritores que vivem ou viveram como exilados. Trata-se de uma reflexão que leva em conta o processo de colonização como um transtorno, focando-se no comportamento sofrível do colono degredado. Assim, apoia-se, teoricamente, em críticos que se preocuparam em entender os sentimentos do sujeito exilado e as implicações que o deslocamento de suas raízes pode causar e ainda, como devem ser minimizados os efeitos negativos deste desenraizamento.

O objetivo é, portanto, investigar no romance *Yaka* (1964), de Pepetela, a representação do exílio, ensaiando o conceito de sujeito exilado, identificando as contribuições dispensadas por críticos que tratam da temática do afastamento da terra natal e analisando alguns trechos do romance, que traduzem o degredo.

Ensaiando o conceito de exílio

Ao refletir sobre exílio, é importante considerar a contribuição do palestino Edward W. Said que em seu texto *Orientalismo* (1989), avalia a si próprio como um

cosmopolita. Sem raízes, revela meses antes de morrer em 2003, que não se sentia capaz de compreender o significado do vínculo amoroso a um país. Sendo exilado passa a existir entre mundos, independente e, nessa condição, inevitavelmente metia-se com temas conflitantes vivendo e provocando o desconforto, porém contribuindo ricamente para reflexões sobre assuntos complexos a exemplo do exílio. E, antes de ensaiar o conceito de exílio, é importante fazer algumas considerações acerca do processo de colonização que está estreitamente relacionado a essa questão de afastamento do lugar natal.

A respeito do sentimento de nacionalismo, o que incomodava Said (2007) não era o fato de cada nação ter seus afiliados, mas destes terem o dever de preocupar-se tão somente com o seu país. Para ele, isso poderia ocasionar a divisão de uma população como nos países colonizados em que se registram dois grupos: um mais forte, que normalmente seria o colonizador certamente mais preparado para a invasão, dominação; e o outro mais fraco, o colonizado, que ficaria povo vulnerável e seria o alvo da opressão. Nesse caso, o descontentamento é inevitável. Essa situação de desagrado é bem recorrente em sociedades pós-colonialistas que acabam por descerrar lutas para a realização de seus sonhos de descolonização.

Sobre o processo de colonização, sabe-se que se trata do deslocamento do sujeito de sua terra natal. E também que é a velha prática de um tomar do outro, estabelecendo-se a relação de poder e de exploração do

colonizado. Dessa maneira, as potências colonizadoras adotavam políticas específicas de exploração, por meio das quais indivíduos eram deslocados ou deportados para se fixarem em terras estrangeiras, passando a ocupar as mais diversas e promissoras áreas da atividade humana. Nesse contexto, o colonizado frequentemente sofria o que Torres (*apud* Dáskalos, 2000, p. 2–3) denominou “asfixia política” – ao relatar a expulsão de Sócrates Dáskalos² de Angola por sua luta anticolonial –, uma condição na qual o sujeito colonizado reage de forma debilitada, encontrando-se sem alternativas de ação

O processo colonizador, atizado pela ganância tende a esmagar o outro em todos os sentidos, desde a valorização profissional e pessoal. O colonizador, mesmo em situação de deportado, assume o domínio do espaço do outro. Dáskalos relata:

Chegam a Benguela muitos deportados políticos, alguns dos quais vão fixar-se no Huambo e Bié. Dos que se fixaram no Huambo, lembro-me do Francisco Da Silva Martins, conhecido pelo Cara Fatal porque tinha o rosto cheio de cicatrizes que o desfiguravam de modo particular. O Cara Fatal, que era meu padrinho de baptismo, era um homem de vastos conhecimentos, acérrimo aficcionado pela tauromaquia e pelo te-

² Sócrates Dáskalos foi um poeta e intelectual angolano perseguido pelo regime colonial português devido à sua atuação anticolonial e ao seu envolvimento com os movimentos de libertação de Angola. Por sua militância política e defesa da independência angolana, foi preso e expulso de Angola, experiência que influenciou fortemente sua produção literária voltada para a resistência, o exílio e a identidade nacional angolana.

atro. Era o anfitrião dos artistas portugueses que visitavam o Huambo e o indispensável “inteligente” das corridas de touros. Fundou um jornal humorístico de curta duração chamado “O Pêsego” (Dáskalos, 2000, p. 42).

Dáskalos (2000), em seu relato como angolano relembra o que vivenciou, mostrando que o grupo a colonizar nem sempre é o que tem o poder e sim o que vem em nome do poder político ou por causa dele, deportado. Mesmo assim, são colonizadores que se fixam no lugar do outro e conquista *status*. No caso do seu padrinho, destacando-se pelo vasto conhecimento e até pelo poste físico. Esse deslocamento sem a questão da escolha como no caso das políticas de colonização, ou por questões histórico-social ou cultural para Said (2003, p. 43) tem saldo sempre negativo. Para ele, o que há são alguns aspectos positivos, mas no final, deslocar é mutilar, pois sempre há algo deixado para trás. Isso é o que ele chama de “fratura incurável entre o ser humano e o lugar natal”.

Para Navarro-Albaladejo (2004, p. 13) o exílio é uma experiência de vida triste e ambivalente. Como Said, ela defende que é o corte de afinidades com o espaço de origem. A autora ainda afirma que esses temas relacionados à quebra de laços de nacionalidades têm sido abordados por literatos de forma recorrente nas últimas décadas. Também para Schmidt:

Inventar um país como lugar de pertencimento é a primeira tarefa a que se lançam os escritores angolanos

em sua luta de libertação. O resultado disso é a construção, em conjunto, de um sujeito e de uma nação pós-coloniais, ambos sendo inventados e narrados na literatura (Schmidt, 2009, p. 142).

No ponto de vista de Schmidt (2009), o fazer literário não é míope a grandes acontecimentos como uma luta pela independência de um país ou o transtorno do deslocamento do sujeito de suas terras de origem. Para Said (2003), esse último revela o que ele chamou de literatura de exílio, estética experimental singela, porém que tem conferido a muitos escritores certa dignidade pela sua condição de exilado. O tema prever a ética à medida que representa um seguimento da sociedade afastado de suas raízes. Posto por vieses literários torna-se mais viável mostrar uma realidade que, mesmo através da ficção, reflete a vida de um povo deixado de lado pela história oficial.

Said (2003), ainda faz lembrar que o afastamento da terra natal ocorre em diferentes circunstâncias, podendo ser classificado como expatriado: aquele que resolve viver em outro país, muitas vezes, por motivos pessoais ou sociais; emigrados, aqueles que, por escolha própria deixam sua terra natal, podendo ou não retornar ao lugar de origem e; o pior deles, o exilado, aquele que é expulso e impedido de voltar a sua terra. E, nesse último tipo de afastamento é que se toma como motivo para a análise do romance *Yaka* (1984), de Pepetela.

Para entrever a representação do sujeito exilado no romance é preciso que o enfoque do estudo seja centrado no elemento mais preponderante à visibilidade da temática: os personagens. Porém estes ligados ao enredo, vinculados às suas experiências de vida, enfatizando aspectos de desconforto identitário ocasionado pelo afastamento do sujeito de suas raízes.

O próprio Said, ao experimentar o exílio, vivendo entre a Arábia e a América, por exemplo, admite em seu ensaio *Entre Mundos* (2003), que seu passado foi anulado para que ele pudesse adquirir seu *status* cultural e esclarece isso ainda melhor, quando escreveu sua autobiografia *Out of Place* (Fora do Lugar) em 2000. A família Semedo em *Yaka* (Pepetela, 1984) é a representação dessa condição de sujeito deslocado. Desse modo,

[...] o exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível experienciar. Ele é uma fratura incurável entre o ser humano e o lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada (Said, 2003, p. 54).

Pepetela, no romance *Yaka* (1984), conta a história de portugueses que experimentam a cultura africana e enquanto não apagam o seu passado não conseguem a liberdade. É o caso do personagem Joel, descendente de exilado português que adquire uma identidade nova, que nem era portuguesa, nem era africana. Assim, com o novo *status* cultural consegue sentir-se em casa, porém tendo que desconsiderar suas raízes. É nesse sentido, que Said afirma:

E embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre (Said, 2003, p. 43).

Pepetela, enquanto escritor, alia-se à história para contar com arte e engenho a saga da família Semedo. Oriundo de Portugal, o primeiro Semedo, Óscar, com acento no O à lusitana, como afirma Antonio Calado no prefácio do romance *Yaka* (1984, p. 5), chega a Angola degredado como muitos outros portugueses chegaram ao Brasil. E, nessa história de degredo que, como insinua Said, mesmo com desfecho positivo não culmina em felicidade plena; esse exílio deixa fratura. E, considerando que, durante o desenrolar da trama, os personagens convivem com o medo, com as incertezas e ainda, levando em conta que o desfecho do romance um e, somente um, dos descendentes é o herói e esse mesmo desenraizado, Pepetela alinha-se às experiências de Said (2003) sobre as concepções de exílio.

A experiência do exílio torna-se negativa à medida que o sujeito não se reconhece ou convive com perguntas sem respostas, a respeito de si mesmo, acerca de suas origens. Trata-se de uma situação em que o degredado é tolhido de contar sua própria história, causando o desconforto sentimental que o leva a esconder-se de si próprio. Como observa Bhabha (1998, p. 226),

[...] ser obrigado a esquecer – na construção do presente nacional – não é uma questão de memória histórica; é a construção de um discurso sobre a sociedade que desempenha a totalização da vontade nacional.

Inserido no contexto de ideias destoante, o sujeito camufla a sua memória histórica. Essa memória, dificilmente registrada nos livros de história, por questões de ordem política ou por se tratar de memória sentimental é, convenientemente, tratada por viés literário como faz Pepetela em *Yaka*. Assumindo um discurso pós-colonialista, o autor compõe uma narrativa carregada de elementos como a ironia e o insólito para representarem o exílio, a exemplo da escolha da estátua Yaka como sendo o segundo personagem principal e a escolha do sobrenome Semedo dada a uma família, que por seu passado de degredo, ironicamente, convivem com o medo.

O romance de Pepetela enquanto “narrativa de cisão” como explica Bhabha (1998, p. 227), reitera nas falas dos personagens em diversos cortes ao longo da narrativa, o exílio em sua forma mais dolorosa e sombria, que é o sentimental. Na concepção de Said (2003), é a fuga do passado e a incapacidade de se desenraizar dele que grande parte da vida o exilado ocupa-se em compensar a perda que o desorienta.

Para Said (2003, p. 59), as pessoas têm consciência de uma cultura, um cenário, um país; os exilados têm consciência de pelo menos dois desses aspectos. Assim, encaminham-se para uma visão que ele chamou

de “contrapontística” do exílio. Diante disso, é interessante lembrar o que escreve Rushdie (1992) sobre a questão da assimilação e da integração, trazendo seus conceitos para a situação do sujeito exilado. Estes, como os negros na Inglaterra não se integram, mas devem assimilar preceitos do novo país para conseguir uma convivência harmoniosa. No entanto, nem sempre é imposto regras ao exilado, sendo o próprio cotidiano a delinear o comportamento e, até que se integre e assimile a realidade do outro, o sujeito exilado vive o ponto alto do conflito, que para Said, por mais que busque a superação deste conflito, chega ao máximo, a um ponto tênue, suportável.

As representações do exílio em *Yaka*

Em *Yaka* (1984), o sujeito exilado é representado inicialmente por Óscar Semedo e, a partir dele, PePETela constrói a trajetória de cinco gerações da família Semedo, revelando como o exílio ultrapassa a dimensão individual para transformar-se em herança histórica e identitária. O nascimento de Alexandre Semedo simboliza, metaforicamente, a continuidade de uma espécie de maldição do degredo, pois o personagem nasce já marcado pelo deslocamento, pela fragmentação cultural e pela tensão entre pertencimento e exclusão.

Assim, o romance evidencia que o exílio não se restringe ao afastamento geográfico da terra natal, mas implica também uma ruptura subjetiva que atravessa

gerações e molda a construção identitária dos sujeitos. Nessa perspectiva, é como se fosse lançada a *maldição do exílio* (grifo nosso).

Nasci em 1890, embaixo duma árvore. A minha mãe foi assistida pela velha Ntumba, escrava ganguela. A escrava, talvez por velhice, deixou-me cair no pó. Segundos apenas. Os suficientes para no meu corpo ficar misturado o pó da terra e os líquidos que trazia comigo ao sair da mãe. O pai berrou que ia matar a velha. A mãe disse que foi sem querer. A velha só chorava lavando-me. Depois o pai acalmou (Pepetela, 1984, p. 9).

O trecho que inicia o romance *Yaka*, pertencente à primeira parte intitulada *A boca*, possui forte densidade simbólica e funciona como uma espécie de prenúncio da trajetória identitária de Alexandre Semedo. Desde as primeiras linhas, Pepetela constrói uma narrativa marcada pela ambivalência cultural e pela tensão entre pertencimento e deslocamento, aspectos fundamentais para a compreensão do exílio no contexto colonial angolano.

A própria divisão da obra em partes associadas ao corpo humano sugere uma leitura alegórica da formação da nação angolana, sendo a “boca” o espaço da fala, da memória e da transmissão cultural. Assim, a linguagem torna-se elemento central na constituição identitária dos sujeitos, sobretudo em uma sociedade marcada pela violência colonial e pela fragmentação cultural.

O nascimento de Alexandre “embaixo duma árvore” apresenta um simbolismo profundo dentro das tradições africanas. A árvore representa ancestralidade, proteção, origem e ligação espiritual com a terra. Em muitas culturas africanas, ela constitui um espaço sagrado de encontro entre o mundo material e o espiritual, funcionando como símbolo da continuidade da vida e da memória coletiva. Desse modo, o fato de Alexandre nascer nesse espaço sugere que sua identidade já nasce atravessada pela África, ainda que biologicamente pertença à linhagem de colonizadores portugueses. Pepetela, portanto, evidencia desde o início a condição híbrida do personagem, situado entre duas culturas e incapaz de pertencer integralmente a qualquer uma delas.

Essa condição híbrida intensifica-se no momento em que Alexandre cai ao chão e tem o corpo misturado ao “pó da terra”. O pó simboliza a África, o território angolano, enquanto os “líquidos” que trazia do ventre materno remetem simbolicamente à herança europeia. A fusão desses elementos representa o encontro conflituoso entre colonizador e colonizado, Europa e África, identidade portuguesa e identidade angolana.

Nesse sentido, Pepetela sugere que Alexandre carrega em si uma identidade fragmentada, marcada por uma dualidade permanente. A cena do nascimento torna-se, assim, uma metáfora da própria constituição da sociedade colonial angolana, formada pelo contato violento entre culturas distintas.

A análise dessa passagem pode ser aprofundada a partir das reflexões de Homi Bhabha (1998) acerca da hibridez cultural. Para o teórico, o sujeito colonial ocupa um “entre-lugar”, um espaço ambíguo no qual as identidades deixam de ser fixas e passam a ser negociadas continuamente. Alexandre Semedo nasce justamente nesse entre-lugar: embora seja descendente de europeus, sua existência encontra-se inevitavelmente ligada ao território africano. O contato do corpo com a terra africana simboliza a impossibilidade de separação entre essas duas dimensões identitárias. Dessa forma, Pepetela desconstrói a ideia colonial de pureza cultural ao demonstrar que a identidade colonial é inevitavelmente híbrida.

Além disso, a presença da velha Ntumba, descrita como “escrava ganguela”, amplia a dimensão simbólica do trecho. Ela representa a ancestralidade africana e o passado de violência que sustenta a estrutura colonial. O fato de ser justamente uma mulher negra e escravizada quem participa do nascimento de Alexandre sugere que a própria constituição da identidade colonial depende da presença africana, ainda que o colonialismo tente negá-la ou silenciá-la.

A queda do menino no pó não ocorre por acaso; simbolicamente, ela funciona como um ritual involuntário de ligação à terra angolana. A tentativa da escrava de lavar o bebê pode ser interpretada como um gesto de reparação, mas também como a impossibilidade de apagar a marca deixada pela terra africana sobre o corpo do personagem.

A reação do pai, ao ameaçar matar a velha Ntumba, revela o incômodo diante dessa ligação simbólica entre o filho e a África. O grito do pai representa a tentativa frustrada de preservar a separação entre colonizador e colonizado, europeu e africano. Contudo, a narrativa deixa evidente que essa separação já não é possível. O destino de Alexandre encontra-se traçado desde o nascimento, pois ele passa a carregar em si as marcas do território africano e das contradições do colonialismo. O posterior acalmar do pai sugere uma resignação diante de algo inevitável: a fusão identitária produzida pelo próprio processo colonial.

A condição de exilado manifesta-se, portanto, desde o nascimento do personagem. Embora Alexandre tenha nascido em Angola, ele herda a condição de deslocamento de Óscar Semedo, degredado português incapaz de retornar à terra natal. Edward Said (2003) afirma que o exílio produz uma ruptura irreparável entre o sujeito e o lugar de pertencimento, gerando uma identidade marcada pela perda e pela instabilidade. Em *Yaka*, essa ruptura ultrapassa a dimensão individual e transforma-se em herança familiar. Alexandre nasce em território africano, mas permanece preso à memória europeia do pai, vivendo constantemente entre dois mundos.

A cena do nascimento também pode ser interpretada como uma metáfora da própria Angola colonial. Assim como Alexandre possui uma identidade fragmentada e híbrida, a nação angolana surge historicamente marcada pelo encontro violento entre culturas,

línguas e tradições distintas. Pepetela utiliza a experiência individual do personagem para representar um processo coletivo de formação nacional, demonstrando que a identidade angolana se constrói em meio às tensões do colonialismo, da resistência e da mestiçagem cultural.

A condição de degredado atribuída a Óscar Semedo em *Yaka* remete a uma tradição histórica e simbólica profundamente enraizada na cultura ocidental. Conforme destaca Aline Scavani (2013), o degredo aparece frequentemente nas narrativas bíblicas como forma de punição e expulsão, associando-se à perda da terra, da identidade e do pertencimento. Em Pepetela, essa dimensão simbólica do exílio é retomada quando Alexandre relembra a trajetória do pai:

Meu pai, Óscar Semedo, apontou em Moçâmede, dez anos antes. Degredado, acusado de ter morto a mulher a machadadas. Ele sempre disse que era falso, mas foi essa a condenação (Pepetela, 1984, p. 9).

O trecho revela não apenas a condição jurídica do personagem, mas também a marca moral e social que o acompanha. O degredo transforma Óscar Semedo em um sujeito permanentemente deslocado, condenado ao afastamento da terra natal e à reconstrução forçada de sua existência em território estranho. Pepetela utiliza essa experiência individual para problematizar o próprio processo colonial angolano, demonstrando que

Angola, além de espaço de colonização, também funcionava como lugar de desterro para sujeitos marginalizados pela metrópole portuguesa.

Nesse sentido, a narrativa evidencia que o colonialismo produziu identidades fragmentadas e sujeitos marcados pela exclusão e pelo desenraizamento.

Essa experiência de deslocamento torna-se ainda mais evidente quando Óscar Semedo tenta ocultar sua condição de degredado diante dos soldados:

Quis logo ir embora, porque os soldados perguntavam donde vêm, por que atravessaram o território curvale com um bebê, que coisa! Perguntas difíceis para quem tinha de contar pela primeira vez a estranho a história do degredo (Pepetela, 1984, p. 12).

O fragmento evidencia o desconforto e a vulnerabilidade do sujeito exilado, que percebe constantemente sua condição de estrangeiro. Segundo Edward Said (2003), o exílio produz uma ruptura dolorosa entre o indivíduo e sua terra de origem, criando uma sensação permanente de não pertencimento. Em *Yaka*, Óscar Semedo perde a possibilidade de retorno à pátria e também sente a necessidade de silenciar o próprio passado para ser aceito socialmente. O medo de revelar a história do degredo demonstra que o exílio ultrapassa a dimensão geográfica e atinge profundamente a subjetividade do personagem, levando-o a negar parte de sua identidade. Dessa forma, Pepetela evidencia que o sujeito exilado vive em constante tensão entre memória e

sobrevivência, tentando adaptar-se às exigências sociais do novo território enquanto carrega as marcas psicológicas do afastamento e da exclusão,

A estátua Yaka ocupa, no romance de Pepetela, uma posição central na construção simbólica da narrativa, funcionando não apenas como objeto decorativo ou elemento místico, mas como uma verdadeira consciência crítica da história colonial angolana. Pela liberdade da criação literária, Pepetela transforma a estátua em uma espécie de segundo protagonista, cuja presença silenciosa acompanha as gerações da família Semedo e testemunha os conflitos entre colonizador e colonizado.

A relação entre Alexandre Semedo e a estátua é marcada pela tensão e pelo enigma, pois ela parece representar tudo aquilo que o personagem se recusa a reconhecer em si mesmo: sua participação na lógica opressora do colonialismo. Ao afirmar em pensamento: “Estou para ver. E para contar a quem entende. Sofrendo” (Pepetela, 1984, p. 14), a estátua assume uma dimensão alegórica profundamente significativa. O sofrimento mencionado por Yaka não é individual, mas coletivo e histórico; trata-se do sofrimento da terra angolana submetida à violência colonial, das populações silenciadas e da memória africana transformada em objeto pelo colonizador.

Contudo, ainda que transformada em objeto, a estátua preserva sua capacidade de olhar, interpretar e julgar. Nesse sentido, Pepetela subverte a lógica colonial, pois aquilo que deveria ser apenas peça exótica

passa a ocupar simbolicamente o lugar de consciência moral da narrativa.

Nesse contexto, a estátua Yaka assume papel fundamental como testemunha silenciosa da história da família Semedo. A estátua representa a memória ancestral africana e acompanha o desenrolar das gerações, observando criticamente as tensões do colonialismo. Sua presença no romance reforça a ideia de que a terra angolana possui uma memória própria, capaz de registrar os conflitos e contradições vividos pelos sujeitos coloniais.

Percebe-se que incapacidade de Alexandre Semedo de compreender plenamente os sinais emitidos pela estátua revela sua própria alienação identitária. Durante quase toda a vida, ele convive com o medo, a dúvida e a sensação de deslocamento sem perceber que seu sofrimento decorre justamente da contradição de viver entre dois mundos.

Pepetela constrói, assim, um personagem marcado pela fragmentação subjetiva típica do sujeito colonial descrito por Homi Bhabha (1998). Alexandre encontra-se num “entre-lugar”, incapaz de assumir plenamente tanto a identidade europeia herdada quanto a pertença africana construída pela experiência histórica em Angola. A ironia presente em seu nome reforça essa condição: Alexandre remete à ideia de força e heroicidade, associada a Alexandre, o Grande, mas o personagem revela-se incapaz de agir decisivamente diante das transformações históricas e políticas que presencia.

Sua existência é marcada pela hesitação e pela passividade, características que Pepetela associa ao colono decadente. O sofrimento de Alexandre, portanto, não nasce apenas do exílio herdado do pai, Óscar Semedo, mas também da recusa em reconhecer o outro como sujeito legítimo. A “maldição” da família Semedo consiste justamente na incapacidade de estabelecer uma relação harmoniosa com a terra e com os povos africanos. Apenas Joel, representante da quinta geração, consegue romper esse ciclo ao respeitar a estátua Yaka e reconhecer nela não um objeto exótico, mas uma expressão legítima da memória e da identidade angolana.

Essa transformação geracional aproxima-se das reflexões de Edward Said (2003) sobre cosmopolitismo e pertencimento. Para Said, o exílio pode produzir sujeitos capazes de desenvolver uma consciência crítica mais ampla, compreendendo que a identidade não precisa estar rigidamente presa à ideia de uma única pátria. Em *Yaka*, Joel representa justamente essa possibilidade de superação das fronteiras identitárias herdadas do colonialismo.

Diferentemente de Alexandre, ele não se relaciona com Angola como espaço provisório ou território de exploração, mas como lugar de pertencimento e compromisso político. O respeito que demonstra pela estátua Yaka simboliza, portanto, o reconhecimento do outro e da cultura africana como constituintes legítimos da identidade nacional. Pepetela sugere, assim, que apenas através da abertura ao outro é possível romper com

as marcas do exílio e do desenraizamento colonial. Entretanto, como observa Elisa Goldam (2004) ao discutir o pensamento de Said, o exílio nunca produz uma separação absoluta da origem, pois permanece sempre um vazio emocional ligado à perda. Essa dimensão aparece de forma intensa na trajetória da família Semedo, cujos membros vivem permanentemente divididos entre memória e adaptação, passado e presente, Europa e África. Mesmo após décadas em Angola, o sentimento de não pertencimento continua a marcar suas experiências.

Pepetela, que também vivenciou experiências de deslocamento e exílio, projeta no romance uma parte das inquietações históricas e identitárias da própria Angola. Seu lugar de enunciação, semelhante ao que Said identifica no intelectual exilado, permite-lhe transformar a experiência do desenraizamento em instrumento crítico de reflexão sobre a nação. Esse desassossego manifesta-se de maneira evidente na trajetória de Óscar Semedo e prolonga-se em Alexandre.

Óscar, estudante de Direito em Portugal, nunca consegue adaptar-se verdadeiramente às atividades comerciais que passa a exercer em Angola. Seu fastio diante da nova vida simboliza a dificuldade do sujeito exilado em reconstruir plenamente a própria identidade após a ruptura com a terra natal.

Essa sensação é herdada por Alexandre, como revela o trecho:

O fastio de Óscar Semedo transmitiu-se a mim. No princípio tudo era diferente, achei tudo engraçado

medir e vender coisas, contar o dinheiro no final do dia. Se havia gente na loja, divertia-me. Mas havia dias vazios, sobretudo no final do mês. E o tédio vinha. Contava à mãe e ela tinha pena de mim. Vida chata. Não a quero para ninguém. Um dia enchi-me de coragem e disse ao pai que assim nos chateávamos mais. Por que não me contava a vida em Portugal? Ele nunca falava dela (Pepetela, 1984, p. 57–58).

A herança transmitida não é apenas material ou familiar, mas psicológica e identitária. Alexandre herda o tédio, a melancolia e o sentimento de inadequação do pai, demonstrando que o exílio em *Yaka* ultrapassa a experiência individual e transforma-se em marca geracional. O trabalho cotidiano, inicialmente percebido como novidade, rapidamente converte-se em vazio existencial, revelando que a ausência de pertencimento impede qualquer realização plena.

O desejo de Alexandre de conhecer a vida do pai em Portugal evidencia também sua tentativa frustrada de reconstruir uma identidade perdida. O silêncio de Óscar sobre o passado demonstra o trauma do exílio e a impossibilidade de reconciliar-se com a memória da terra natal. Said (2003) afirma que o exilado frequentemente oscila entre a tentativa de preservar o passado e a necessidade de esquecê-lo para sobreviver no novo contexto. Em *Yaka* (1984), essa tensão produz sujeitos desorientados e emocionalmente fragmentados. Alexandre busca respostas junto à estátua Yaka, mas nunca consegue compreendê-la completamente porque sua crise não está fora, e sim dentro de si mesmo.

A estátua permanece “muda” porque representa justamente aquilo que Alexandre se recusa a ouvir: o reconhecimento da violência colonial e da necessidade de transformação subjetiva. Quando “falava cada vez menos e só com a estátua” (Pepetela, 1984, p. 49), Alexandre mergulha num processo de isolamento e decadência. O silêncio passa a simbolizar sua incapacidade de diálogo tanto com a própria família quanto com a realidade histórica ao redor. Aos poucos, ele perde espaço dentro da própria casa, substituído pelo genro Bartolomeu, outro personagem que reproduz as práticas coloniais de dominação.

A leitura de Said torna-se ainda mais pertinente quando o crítico afirma que “o exílio não é uma questão de escolha; nascemos nele, ou ele nos acontece” (Said, 2003, p. 57). Alexandre encarna precisamente essa condição: embora tenha nascido em Angola, herda o exílio do pai e vive permanentemente deslocado.

Sua existência é marcada pela passividade e pela incapacidade de romper com o sofrimento herdado. A própria estátua Yaka o define, já no final do romance, como “o crítico passivo duma situação dela vivendo” (Pepetela, 1984, p. 211). Essa expressão evidencia a contradição do personagem, que percebe as injustiças do colonialismo, mas não possui coragem ou força moral para enfrentá-las.

Em oposição a Alexandre surge Joel, representante de uma nova geração capaz de construir uma identidade verdadeiramente angolana. O fato de Joel não possuir nome grego, rompendo a tradição familiar,

simboliza precisamente o afastamento da herança colonial europeia. Enquanto Alexandre associa o nome do bisneto à insignificância, Pepetela revela que é justamente Joel quem conseguirá superar o ciclo de alienação e desenraizamento vivido pela família Semedo.

Avançavam sobre Bemguela. Depois veio Joel despedir, partia para frente do combate, os sul-africanos avançam e vamos tentar travá-los em Catengue. O teu primeiro combate não vai ser afinal no Huambo. Não avô. Vai ser aí em Catengue. Esta invasão é para impedir a independência, mas eles não chegam a Luanda, avô, não chegam (Pepetela, 1984, p. 298).

Alexandre Semedo, a vida inteira, desestabilizado pelas condições de herdeiro das mazelas do degredo do pai, mesmo consciente da nova identidade do bisneto Joel, construída, no entendimento de Said (2003, p. 57), sob as condições subjetivas do exílio, mostra-se desesperançoso. Enquanto que Joel, movido pelo sentimento de pertencimento só pensa em vitória para sua nação. O que mais tarde esse triunfo se confirma resultando na independência de Angola.

Essa transformação torna-se evidente no momento em que Joel parte para lutar pela independência de Angola. O diálogo evidencia o contraste entre as duas gerações. Alexandre permanece marcado pelo pessimismo e pela insegurança herdados do exílio, enquanto Joel demonstra convicção e pertencimento nacional. Diferentemente dos antepassados, Joel não vê Angola como espaço provisório ou território de exploração, mas como pátria a ser defendida.

Pepetela representa, através dele, a possibilidade de superação das marcas coloniais e do exílio identitário. A independência angolana simboliza, portanto, não apenas uma libertação política, mas também a construção de uma nova consciência nacional, capaz de reconciliar memória, pertencimento e identidade.

Considerações finais

No romance, cintila o desejo do autor em contar, através da arte literária a história de Angola que a história oficial não contou, apropriando-se da estética literária pós-moderna, própria do pós-colonialismo, pois a ironia permeia por toda a narrativa a partir dos nomes atribuídos aos personagens até o desfecho da narrativa. Há também um elemento próprio desse estilo que é o insólito, correspondendo à liberdade do autor em criar algo incomum que é a estátua Yaka como se fosse um segundo personagem principal, além de outros aspectos bem preponderantes do discurso pós-colonial. Além disso, a representação do sujeito exilado, que é temática própria desse tipo literário.

A representação do exílio e suas implicações no romance vão sendo notadas à medida que se avança na análise do enredo se encaminhando para a caracterização identitária do sujeito degredado como aquele angustiado, mutilado. A começar pelo conceito de sujeito exilado, que no romance é representado por Óscar Semedo, sujeito degredado conceituado por Said por aquele que é impedido de voltar a sua terra natal.

Em seguida, na análise daquilo que mais incomoda Said que é a questão do sujeito preocupar-se somente com o seu país. Então, como numa maldição, Alexandre Semedo, ao nascer em terras da África, mesmo descendente de português, terá que integrar-se e assimilar a cultura africana para obter harmonia, do contrário será visto como outro grupo. Alexandre Semedo não se comporta como cidadão luandense, pois não assimila nem se integra e passa a vida inteira como sujeito deslocado. Ligado ao seu país de origem, o sujeito exilado é fadado a viver com estigma de colono e sofre, porque não abre mão de verdades próprias, que causa desentendimento com o colonizado.

O romance *Yaka* representa, sobretudo, uma fratura incurável entre o sujeito e sua terra natal. Alexandre Semedo morre como nasceu, com a boca na terra, após a revelação da estátua Yaka sobre sua conduta de impostor. Ele roubava na loja e criticava a situação para incubar os remorsos como seu pai fazia ao esconder o passado, a fim de se isentar de um crime “político ou de morte” que cometeu. Portanto, leva para o túmulo o seu carma.

Essa fratura revela-se também, através do personagem Joel, que mesmo sendo herói criado pela literatura num episódio romântico, como pensa Said, faz seus esforços para compensar a dor mutiladora da separação de suas origens. Essa fenda foi deixada de herança por Óscar Semedo, que nunca quis revelar a verdade sobre o real motivo do seu degrado. Então, Joel (novo sujeito que tente minimizar os efeitos do exílio),

busca firmar-se em sua nação, mesmo desconhecendo suas origens.

Portanto, *Yaka* constrói uma crítica profunda ao colonialismo português ao demonstrar que o sistema colonial produz sujeitos deslocados, fragmentados e marcados pelo desenraizamento. O romance revela que o exílio, longe de ser apenas uma punição individual, transforma-se em experiência coletiva e histórica, influenciando a formação da identidade nacional angolana. Pepetela evidencia, com isso, que Angola nasce de encontros conflituosos entre culturas, memórias e sujeitos atravessados pela violência colonial.

Referências

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução: Miriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

DÁSKALOS, Sócrates. **Um testemunho para a História de Angola: Do Huambo ao Huambo**. Lisboa: Editora Vega, 2000.

GOLDAM, Elisa. **Entre mundos: o exílio e a identidade nacional na obra de Edward W. Said**. Revista Digital do NIEJ. N.6, 2004.

JORGE, Manuel. Nação, Identidade e Unidade Nacional em Angola. **Latitudes**, n. 28, Dezembro 2006, p. 3-10.

NAVARRO-ALBALADEJO, Natalia. **El espejismo del exílio en la era posnacional**: Mario Benedetti, Zoe Valdés y Leopoldo Maria Panero. Tese (Doutorado, Department of Spanish, Italian and Portuguese) – The Pennsylvania State University. 2004.

PEPETELA, Arthur Maurício Pestana dos Santos. **Yaka**. Prefácio: António Calado. São Paulo: Ática, 1984.

RUSHDIE Ahmed Salmon. **Imaginary Homelands: Essays and Criticism**. London: Granta Books, 1992.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio**. In: Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SCAVANI, Aline. **Entre a emigração e o exílio**: um estudo do afastamento da terra natal em A caverna de José Saramago. Revista Estação Literária. Londrina, v 10B, p. 142–153, jan. 2013.

SCHMIDT, Simone Pereira. “Onde está o sujeito pós-colonial?” **ABRIL – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, v. 2, n. 2, p. 139–143, abr. 2009.

GUERRA, TRAUMA E MEMÓRIA EM
OS SERTÕES: A VIOLÊNCIA DE
CANUDOS NA LITERATURA
BRASILEIRA

Cynthia de Almeida de Souza

Doutoranda em Literatura pela Universidade de Brasília
(UNB).

E-mail: cynthiaalmeida@ufam.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2334534284245867>



RESUMO: Este artigo analisa a representação da violência em Os sertões: campanha de Canudos, de Euclides da Cunha, considerando a obra como narrativa marcada pela guerra, pelo trauma coletivo e pela memória histórica. Parte-se da compreensão de que a literatura, ao elaborar experiências extremas, pode ultrapassar o simples registro factual e assumir função crítica diante de processos de exclusão, silenciamento e destruição social. O objetivo geral consiste em analisar como a violência de Canudos é construída literariamente por meio das categorias de guerra, trauma e memória. Para isso, busca-se compreender a relação entre literatura, violência e testemunho, examinar a violência histórica presente na narrativa euclidiana e interpretar a escrita de Euclides da Cunha como forma de denúncia e resistência. A metodologia adotada consiste em revisão bibliográfica, de caráter qualitativo e interpretativo, com recorte temporal de 1905 a 2025. A análise evidencia que Os sertões não apenas narra a campanha militar, mas problematiza os discursos de civilização que legitimaram o massacre. Conclui-se que a obra permanece atual por transformar Canudos em memória crítica da formação brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Violência; Trauma; Memória.

ABSTRACT: This article analyzes the representation of violence in Os sertões: campanha de Canudos, by Euclides da Cunha, considering the work as a narrative marked by war, collective trauma, and historical memory. It is based on the understanding that literature, when elaborating extreme experiences, can go beyond factual record and assume a critical role in relation to processes of exclusion, silencing, and social destruction. The general objective is to analyze how the violence of Canudos is literarily constructed through the categories of war, trauma, and memory. To achieve this purpose, the article seeks to understand the relationship between literature, violence, and testimony, examine the historical violence present in Euclides da Cunha's narrative, and interpret his writing as a form of denunciation and resistance. The methodology consists of a bibliographic review, with a qualitative and interpretative approach, covering the period from 1905 to 2025. The analysis shows that Os sertões does not merely narrate the military campaign, but also questions the discourses of civilization that legitimized the massacre. It concludes that the work remains relevant because it transforms Canudos into a critical memory of Brazilian formation.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Violence; Trauma; Memory.

Introdução

A literatura brasileira apresenta obras que convertem experiências de violência em elaboração estética, reflexão crítica e preservação da memória coletiva. Entre elas, *Os sertões: campanha de Canudos* (Cunha, 2019), de Euclides da Cunha, ocupa lugar singular por representar a guerra não apenas como acontecimento histórico, mas como expressão de conflitos sociais, políticos e simbólicos. Ao abordar a destruição de Canudos, a obra evidencia o choque entre o projeto republicano, a população sertaneja e os discursos de civilização que buscaram justificar a repressão armada contra uma comunidade marginalizada.

A escolha da obra como objeto deste artigo decorre de sua relevância para compreender como a literatura registra e problematiza formas extremas de violência. A narrativa euclidiana ultrapassa a descrição da campanha militar e revela a presença de desigualdades, fome, abandono e exclusão na formação social brasileira. Siega; Ceribeli (2023) observam que a obra permite aproximar violência e precariedade material, aspecto fundamental para interpretar Canudos como resultado de tensões históricas profundas. Dessa maneira, o texto literário não apenas narra o conflito, mas questiona os mecanismos que permitiram sua legitimação.

Diante disso, o problema que orienta esta análise é: de que modo *Os sertões* (Cunha, 2019) representa a violência de Canudos como experiência de guerra,

trauma e memória na literatura brasileira? Essa questão permite examinar a obra em sua dupla dimensão, ao mesmo tempo documental e literária, sem reduzi-la a um simples registro dos fatos. Burnett (2023) compreende que a força trágica da narrativa euclidiana está na maneira como a catástrofe de Canudos é reorganizada em linguagem crítica, expondo uma ferida nacional produzida pela própria modernização republicana.

O objetivo geral deste artigo é analisar a representação da violência de Canudos na obra de Euclides da Cunha, a partir das categorias de guerra, trauma e memória. Para alcançar esse propósito, foram definidos três objetivos específicos: compreender a relação entre literatura, violência e testemunho; examinar a violência histórica na narrativa euclidiana; interpretar a escrita de Euclides da Cunha como denúncia e resistência. Essa delimitação permite observar a obra como espaço de elaboração de uma experiência traumática, especialmente quando Rodrigues; Sarmento-Pantoja (2023) indicam que a memória do trauma exige formas de enfrentamento do silêncio e da permanência da dor coletiva.

A relevância deste artigo está na atualidade crítica de *Os sertões* (Cunha, 2019) para a leitura das contradições brasileiras. A obra possibilita compreender que a violência estatal, quando transformada em matéria literária, deixa de aparecer como fato isolado e passa a revelar processos de exclusão, apagamento e construção do inimigo interno. Silva (2023) aponta que o sertão, na escrita de Euclides da Cunha, está ligado às tensões

entre modernidade e violência, permitindo interpretar Canudos como espaço atravessado por preconceito social, imposição política e repressão militar. Assim, a análise literária também assume dimensão ética e histórica.

A metodologia adotada consiste em revisão bibliográfica, de caráter qualitativo e interpretativo, centrada na leitura crítica de *Os sertões* (Cunha, 2019) e de produções acadêmicas relacionadas à literatura, violência, trauma, memória e testemunho. O recorte temporal do material utilizado compreende publicações de 2020 a 2025, considerando a edição mais recente da obra literária principal e a bibliografia crítica selecionada. A análise busca compreender a construção narrativa da Guerra de Canudos, observando como a linguagem de Euclides da Cunha articula denúncia, memória histórica e representação do sofrimento coletivo.

Literatura, violência e testemunho

A relação entre literatura e violência ultrapassa a simples exposição de agressões, mortes ou confrontos armados. O texto literário pode converter experiências-limite em linguagem, atribuindo forma simbólica a dores que, muitas vezes, são apagadas por versões oficiais da história. Tega (2021) compreende o testemunho como espaço em que corpo e palavra enfrentam silenciamentos, permitindo discutir quem tem direito à fala e quais vidas são reconhecidas como memoráveis.

Desse modo, a literatura atua como campo de disputa ética e simbólica.

Essa compreensão amplia o modo de observar a violência no interior das narrativas, pois ela não aparece apenas como tema externo ao texto. Em muitas obras, a experiência violenta interfere na estrutura narrativa, na configuração das vozes e na maneira como os acontecimentos são organizados. Souza; Guimarães (2021) indicam que o trauma tende a romper linearidades, uma vez que a dor modifica a própria possibilidade de narrar. Na narrativa euclidiana, essa instabilidade surge na alternância entre descrição, grandiosidade verbal e indignação diante da catástrofe de Canudos (Cunha, 2019).

A literatura de testemunho também não deve ser reduzida ao depoimento direto de quem vivenciou determinado episódio traumático. Ela pode surgir como escrita que recolhe rastros, interpreta marcas e confronta discursos que buscaram justificar a violência. Sergio (2024) observa que a memória traumática se organiza por lacunas, resíduos e retornos, impedindo que a dor seja plenamente apagada. Na obra de Euclides da Cunha (2019), o testemunho aparece atravessado por contradições, mas ainda assim denuncia a campanha de Canudos como ferida histórica.

O modo como os sujeitos violentados são nomeados e classificados constitui outro ponto decisivo para a leitura literária da violência. Cruz; Junqueira (2024) apontam que a escrita pode elaborar o trauma quando

enfrenta formas de silenciamento produzidas por relações de poder. Na narrativa euclidiana, os habitantes de Canudos são muitas vezes descritos por categorias vinculadas ao pensamento científico e social da época (Cunha, 2019). Ainda assim, a própria narrativa desloca esse olhar ao reconhecer a resistência sertaneja e a brutalidade da ofensiva militar.

A memória, quando associada ao trauma, não funciona como simples recuperação de fatos passados. Ela exige uma elaboração capaz de impedir que a violência seja dissolvida pelo esquecimento ou absorvida por discursos justificadores. Rodrigues; Sarmiento-Pantoja (2023) destacam que narrar a dor não significa encerrá-la, mas criar condições para sua permanência crítica. Na obra, Canudos é preservado como ruína histórica, social e humana, tornando-se lembrança incômoda da República que se afirmava como projeto de ordem e civilização (Cunha, 2019).

A leitura de Canudos também evidencia que fome, seca e marginalização não atuam apenas como cenário da narrativa. Esses elementos integram a formação da violência, pois revelam um processo prolongado de abandono social e incompreensão cultural. Siega; Ceribeli (2023) aproximam *Os sertões* (Cunha, 2019) de obras que articulam literatura, fome e conflito, mostrando a relevância da precariedade material na experiência sertaneja. Assim, a guerra narrada por Euclides da Cunha não nasce de um fato isolado, mas de desigualdades historicamente acumuladas.

A ideia de testemunho, nesse sentido, envolve uma responsabilidade da linguagem diante do horror representado. Tega (2021) demonstra que a palavra testemunhal desafia discursos que naturalizam o sofrimento de determinados corpos e grupos sociais. Na narrativa euclidiana, a escrita tensiona a imagem heroica da campanha militar e expõe a fragilidade moral de uma República que combateu sertanejos como inimigos da nação (Cunha, 2019). A literatura, com isso, retira a violência do campo da normalidade e a recoloca como problema ético, político e histórico.

A tensão entre documento e elaboração estética é fundamental para compreender a força da obra. A narrativa parte de um acontecimento histórico, mas não se restringe ao registro factual da Guerra de Canudos, pois reorganiza a experiência da destruição por meio de recursos narrativos, imagens intensas e julgamento crítico. Cunha (2019) constrói uma escrita que observa, descreve e acusa, fazendo da campanha militar um episódio de brutalidade nacional. Essa combinação permite que a obra seja lida como narrativa histórica e, simultaneamente, como construção literária da violência.

A presença do trauma na obra também se manifesta pela dificuldade de narrar uma destruição de tamanha proporção sem reduzi-la a simples acontecimento militar. Souza; Guimarães (2021) mostram que a experiência traumática desestabiliza a linguagem porque desafia formas habituais de representação. Na narrativa euclidiana, a catástrofe de Canudos aparece em

imagens de ruína, resistência e aniquilamento, produzindo uma escrita que tenta organizar racionalmente o horror, mas deixa transparecer o espanto diante da violência praticada contra a população sertaneja (Cunha, 2019).

A literatura, portanto, torna-se espaço de memória quando impede que a violência seja lembrada apenas pela versão dos vencedores. Rodrigues; Sarmiento-Pantoja (2023) permitem compreender que a elaboração do trauma depende da permanência de vestígios capazes de confrontar o esquecimento. Na narrativa, a destruição de Canudos permanece como acusação histórica, pois conserva a presença dos vencidos e evidencia os limites de um projeto civilizatório sustentado pela força (Cunha, 2019). Desse modo, testemunho, memória e violência articulam-se como eixos centrais da obra.

Canudos e a violência histórica em *Os sertões*

Na narrativa de Euclides da Cunha (2019), a Guerra de Canudos é apresentada como expressão de conflitos que ultrapassam o confronto militar propriamente dito. A obra articula tensões entre sertão e litoral, pobreza e autoridade, religiosidade popular e racionalidade republicana, revelando um país dividido por diferenças sociais profundas. O autor organiza sua leitura a partir do território, do sertanejo e da campanha,

mas a força crítica do texto aparece quando a incompreensão se converte em extermínio. Para Silva (2023), o sertão euclidiano evidencia a convivência entre modernidade e violência, já que a República recorreu à destruição para afirmar sua legitimidade.

A construção de Canudos como ameaça resultou de interpretações externas produzidas por agentes políticos, militares e jornalísticos. O arraial foi associado ao fanatismo, à barbárie e ao perigo monarquista, antes mesmo de ser compreendido em sua organização social e religiosa. Siega; Ceribeli (2025) analisam como a mídia republicana do fim do século XIX contribuiu para formar leituras apressadas sobre Canudos, influenciando a percepção pública do episódio. Na obra euclidiana, essa atmosfera de suspeição antecipa a violência física, pois a destruição material foi precedida pela fabricação simbólica do inimigo.

A violência histórica representada na obra também se revela na desigualdade entre a força estatal e a condição precária dos sertanejos. Ainda que Euclides da Cunha (2019) utilize categorias ligadas ao pensamento científico de sua época, o desenvolvimento da narrativa impede que os moradores de Canudos sejam reduzidos a imagens simplificadas de fanatismo. Souza (2024), ao tratar das mulheres de Canudos e dos silêncios presentes na narrativa euclidiana, mostra que a obra permite perceber sujeitos frequentemente apagados da memória do conflito. A violência, portanto, não se limita à morte física, pois também envolve exclusão narrativa e apagamento histórico.

O avanço do Exército contra o arraial assume, no texto, a forma de uma tragédia nacional marcada pela desproporção. A campanha não aparece como embate equilibrado, mas como processo conduzido por incompreensão, medo político e força destrutiva. Burnett (2023) interpreta *Os sertões* (Cunha, 2019) em chave trágica, destacando que a narrativa encaminha o conflito para uma catástrofe já anunciada por suas próprias contradições. Com isso, o heroísmo militar é deslocado por uma sensação de desconforto moral, pois a linguagem da civilização passa a encobrir uma prática sistemática de aniquilamento.

A imagem do sertão como espaço atrasado e resistente à modernidade contribui para a legitimação da violência contra Canudos. Na obra, o território, os corpos e os costumes sertanejos são descritos por um observador letrado que alterna fascínio, estranhamento e julgamento. Cunha (2019) revela, dessa maneira, a distância entre quem narra e o mundo narrado, sem impedir que a resistência sertaneja adquira grandeza própria na obra. Essa tensão indica que a violência também nasce da recusa em reconhecer a diferença como parte legítima da formação nacional.

O episódio de Canudos não pode ser lido apenas como fato militar encerrado no século XIX, pois a narrativa expõe fraturas permanentes da sociedade brasileira. A obra mostra que a pobreza sertaneja, em vez de receber resposta política, foi enquadrada como ameaça à ordem republicana. Siega; Ceribeli (2023) situam *Os sertões* (Cunha, 2019) em uma tradição literária que

aproxima violência, fome e exclusão, tornando visíveis os mecanismos que transformam populações pobres em problema social. Assim, a questão social foi deslocada para o campo da guerra, produzindo uma resposta armada à miséria e ao abandono.

A campanha militar necessitou de uma justificativa simbólica para sustentar sua brutalidade diante da opinião pública. O sertão foi imaginado como território perigoso, atrasado e incompatível com o projeto republicano de modernização, o que permitiu tratar Canudos como obstáculo à ordem nacional. Silva (2023) contribui para compreender esse processo ao associar o imaginário euclidiano às tensões entre progresso e violência. Na narrativa de Cunha (2019), o contraste entre o discurso civilizatório e a prática do massacre transforma a guerra em julgamento literário do próprio país que a produziu.

Trauma, memória e narrativa do massacre

A representação do massacre na narrativa euclidiana ocupa lugar central na articulação entre trauma e memória, pois o texto se aproxima do limite da linguagem diante da destruição (Cunha, 2019). Euclides da Cunha (2019) descreve a ruína de Canudos com intensidade visual, sonora e moral, fazendo do leitor uma testemunha tardia da violência. Souza; Guimarães (2021) indicam que o trauma, quando narrado, não se apresenta como lembrança pacificada, mas como experiência que retorna em imagens perturbadoras. Em

Canudos, esse retorno aparece nos escombros, nos corpos, na resistência final e na impossibilidade de transformar o massacre em vitória limpa.

A força traumática da obra manifesta-se na maneira como o arraial é progressivamente cercado, bombardeado e reduzido a ruínas. Cunha (2019) constrói a cena do ataque final por meio de imagens de destruição material e humana, nas quais casas, igrejas, becos e corpos se confundem em um mesmo processo de arrasamento. A violência não é apresentada como gesto abstrato do Estado, mas como ação concreta sobre um espaço habitado por homens, mulheres, crianças, velhos e doentes. A memória literária nasce desse detalhamento incômodo, que impede a campanha de ser lembrada apenas como operação militar.

No centro dessa elaboração, a narrativa registra a destruição de Canudos como experiência extrema de aniquilamento. Em uma passagem sobre o bombardeio final, Euclides da Cunha descreve a transformação física do arraial, destacando o efeito devastador da artilharia sobre as casas e sobre os sujeitos que nelas buscavam abrigo:

Via-se a transmutação do trecho torturado: tectos em desabamentos, prensando, certo, os que se lhes acolhiam por baixo, nos commodos estreitos; tabiques esboroando, voando em estilhas e terroes, arrombados; e aqui, alli, em começo dispersos e logo depois ligando-se rapidamente, sarjando de flammas a poeira dos escombros, novos incêndios, de súbito deflagrando (Cunha, 2019, p. 589).

Esse trecho concentra a dimensão traumática da obra, pois a linguagem não suaviza a violência nem a converte em cena gloriosa. Rodrigues; Sarmiento-Pantoja (2023) afirmam que a memória perante o trauma se constrói pela insistência em dar forma ao que ameaça desaparecer. Ao mostrar os tetos desabando sobre pessoas escondidas, Euclides da Cunha (2019) desloca o foco da estratégia militar para a vulnerabilidade humana. A cena torna visível aquilo que a versão oficial tenderia a ocultar: a campanha atingia um povoado inteiro, não apenas combatentes armados.

A narração do massacre também se distingue pelo contraste entre a potência tecnológica do Exército e a resistência desesperada dos últimos habitantes de Canudos. Burnett (2023) interpreta a obra como tragédia porque o desfecho não oferece reconciliação, apenas a consciência tardia de um crime histórico. A artilharia, as granadas e o cerco aparecem como instrumentos de uma modernidade violenta, incapaz de reconhecer humanidade nos corpos que destrói. Desse modo, a narrativa transforma a cena final em denúncia da razão militar, cuja eficiência técnica amplia a dimensão moral da catástrofe (Cunha, 2019).

A memória do massacre não se organiza apenas pela descrição do fim, mas também pela recuperação das condições que conduziram a ele. Sergio (2024) destaca que a literatura de testemunho trabalha com a permanência de feridas históricas, fazendo com que o passado continue interrogando o presente. Na obra, Canu-

dos permanece como lembrança incômoda porque revela a violência dirigida contra grupos excluídos do pacto nacional (Cunha, 2019). A narrativa impede que o arraial seja reduzido a episódio superado, pois sua destruição continua funcionando como índice de desigualdades, preconceitos e autoritarismos persistentes na formação brasileira.

A relação entre trauma e silêncio também atravessa a obra, sobretudo quando se pensa nos sujeitos menos visíveis da narrativa. Souza (2024) chama atenção para as mulheres de Canudos e para os horizontes de silêncio que cercam sua presença na obra de Euclides da Cunha. Essa perspectiva amplia a leitura do massacre, pois mostra que a violência não atinge todos os corpos da mesma maneira nem é lembrada com a mesma intensidade. Mulheres, crianças e idosos aparecem muitas vezes como massa sofrida, o que exige uma leitura crítica capaz de perceber tanto o que a obra revela quanto o que deixa parcialmente oculto.

A construção memorialística da narrativa também depende da tensão entre linguagem científica, épica e testemunhal. Cruz; Junqueira (2024) apontam que a escrita do trauma pode produzir deslocamentos quando enfrenta formas de apagamento e transforma a dor em elaboração simbólica. Em Euclides da Cunha (2019), essa elaboração não se dá de forma neutra: o texto carrega marcas de seu tempo, mas também ultrapassa parte delas ao reconhecer a campanha como crime. A memória do massacre, portanto, surge de uma escrita

contraditória, na qual o olhar que classifica é também o olhar que acusa.

A permanência de Canudos na literatura brasileira decorre dessa capacidade de transformar a derrota dos vencidos em acusação contra os vencedores. Tega (2021) entende o testemunho como palavra que resiste ao silenciamento de corpos historicamente vulnerabilizados. Na obra euclidiana, a resistência não está apenas na luta dos sertanejos, mas na própria sobrevivência narrativa daquilo que se tentou eliminar (Cunha, 2019). O massacre torna-se memória porque a obra impede sua dissolução no discurso patriótico. A literatura, ao preservar a cena da destruição, questiona a legitimidade da força que se apresentou como ordem.

A escrita de Euclides da Cunha como denúncia e resistência

A dimensão denunciativa da obra aparece desde a forma como Euclides da Cunha (2019) desloca a campanha de Canudos do campo da vitória militar para o terreno da responsabilidade histórica. Na nota preliminar, ao definir o episódio como “um crime”, o autor rompe com qualquer celebração da ofensiva republicana e insere a narrativa em uma perspectiva de julgamento moral (Cunha, 2019). Essa tomada de posição transforma a obra em acusação contra a violência estatal. Para Burnett (2023), a força trágica do texto euclidiano decorre justamente desse reconhecimento da catástrofe como falha ética da civilização.

A partir dessa inflexão crítica, a denúncia construída pela obra não se apresenta de modo simples ou livre de tensões internas. A escrita de Euclides da Cunha (2019) incorpora marcas do pensamento racial, científico e evolucionista de seu tempo, o que torna sua leitura atravessada por ambiguidades. Silva (2023) contribui para compreender essa complexidade ao indicar que o imaginário do sertão, em Euclides, se constitui entre modernidade e violência. Assim, a narrativa denuncia a barbárie republicana ao mesmo tempo que conserva elementos ideológicos do período em que foi produzida.

Além dessa contradição, a resistência da obra se fortalece quando a narrativa recusa limitar Canudos à perspectiva dos vencedores. A guerra não é apresentada apenas como operação necessária à defesa da República, mas como resultado de leituras precipitadas, medo político e construção simbólica do inimigo. Siega; Ceribeli (2025) mostram que a mídia republicana contribuiu para enquadrar o arraial como ameaça, alimentando interpretações que antecederam a destruição. Em contraste, a obra reabre o acontecimento e fragiliza a versão oficial ao permitir que a memória dos vencidos atravessasse a narração.

Nesse movimento, a denúncia também se expressa pela atenção ao sofrimento coletivo provocado pela campanha militar. O arraial aparece como comunidade marcada por pobreza, religiosidade, abandono e resistência, e não apenas como agrupamento inimigo a ser eliminado. Souza (2024), ao discutir as mulheres

de Canudos, evidencia camadas de silêncio presentes na obra e amplia a percepção sobre sujeitos vulnerabilizados pela guerra. Desse modo, a narrativa permite observar que a violência atingiu uma população inteira, submetida à fome, ao cerco, ao bombardeio e ao apagamento histórico.

A memória, nesse percurso, torna-se elemento decisivo para compreender a função crítica da narrativa. A destruição de Canudos não é tratada como fato encerrado, mas como ferida inscrita na história brasileira e reativada pela linguagem literária. Rodrigues; Sarmiento-Pantoja (2023) destacam que a memória traumática exige estratégias capazes de enfrentar os efeitos do esquecimento. Embora não restitua integralmente as vozes sertanejas, a obra abre uma fissura na narrativa dominante ao sugerir que a violência republicana não pode ser justificada como exigência civilizatória.

Por esse ângulo, a escrita euclidiana também resiste ao revelar os limites da ideia de progresso defendida pela República. A modernização nacional, em vez de integrar Canudos, respondeu ao arraial com repressão, desconfiança e aniquilamento. Siega; Ceribeli (2023) observam que a obra aproxima fome, violência e exclusão, permitindo interpretar o sertão como espaço em que a modernidade exibiu sua face mais agressiva. A literatura expõe essa inversão ao mostrar que a miséria foi tratada como ameaça, enquanto a força militar foi apresentada como solução política.

Essa crítica ganha maior densidade quando se percebe que a narrativa transforma a campanha em

problema nacional, e não apenas regional. A destruição do arraial revela um país incapaz de reconhecer a humanidade de grupos pobres, religiosos e afastados dos centros de poder. Sergio (2024) assinala que a memória traumática na literatura impede que acontecimentos violentos sejam encerrados como passado morto. A escrita euclidiana mantém Canudos como pergunta incômoda sobre o tipo de nação que se afirma pela eliminação de seus próprios habitantes.

Ao lado dessa permanência crítica, a obra também mostra que a denúncia literária pode nascer de uma escrita tensionada por limites e impasses. Euclides da Cunha (2019) observa o sertanejo a partir de um lugar letrado e externo, mas, ao narrar a campanha, desloca parte dos pressupostos que sustentavam a inferiorização de Canudos. Silva (2023) permite compreender essa oscilação ao relacionar o sertão euclidiano às disputas entre modernidade, violência e representação. Por isso, a resistência da obra não decorre de uma pureza discursiva, mas da capacidade de expor a barbárie contida no próprio projeto civilizatório.

Dessa maneira, *Os sertões* (Cunha, 2019) permanece fundamental para pensar os vínculos entre literatura, Estado e violência no Brasil. A obra converte a guerra em denúncia, a ruína em memória e a derrota dos sertanejos em acusação contra os vencedores. Burnett (2023) interpreta essa construção como parte da dimensão trágica do texto, enquanto Cunha (2019) sustenta a força moral da narrativa ao reconhecer o caráter criminoso da campanha. Com isso, a escrita euclidiana

preserva Canudos como marco crítico da literatura brasileira e como resistência ao apagamento dos corpos vencidos.

Considerações finais

A análise realizada evidenciou que *Os sertões* apresenta a violência de Canudos como uma experiência marcada pela guerra, pela dor coletiva e pela permanência da memória histórica. A obra não se limita ao relato da campanha militar, pois converte a destruição do arraial em questionamento profundo aos discursos que associavam civilização, ordem e progresso à ação armada do Estado. Nesse percurso, a literatura surge como instrumento de elaboração crítica, capaz de revelar a brutalidade escondida por narrativas oficiais e de expor os limites éticos de um projeto nacional construído sobre exclusões.

A discussão sobre literatura, violência e testemunho permitiu observar que a escrita literária pode transformar experiências traumáticas em linguagem sem reduzir sua complexidade. Na narrativa euclidian, a narração assume essa função de modo ambíguo, pois combina descrição, julgamento, perplexidade e denúncia. O texto registra Canudos a partir de uma perspectiva atravessada por tensões históricas e ideológicas, mas essa condição não enfraquece sua relevância crítica. Ao contrário, evidencia a dificuldade de narrar a violência quando ela se inscreve em uma sociedade marcada por desigualdades persistentes.

A leitura da violência histórica demonstrou que o massacre de Canudos não pode ser compreendido como simples episódio militar. O conflito revela processos mais amplos de marginalização social, desumanização dos sertanejos e uso desproporcional da força contra uma comunidade pobre e religiosamente organizada. O sertão, tratado como espaço de atraso e ameaça, foi convertido em território a ser dominado, enquanto seus habitantes passaram a ser vistos como inimigos da República. A narrativa de Euclides da Cunha, ao expor esse processo, mostra que a destruição do arraial resultou de uma lógica política e simbólica de eliminação.

A interpretação da escrita de Euclides da Cunha como denúncia e resistência também permitiu compreender a permanência crítica da obra na literatura brasileira. O texto impede que Canudos seja lembrado apenas como derrota dos sertanejos ou como vitória militar do Exército. Ao deslocar o sentido da campanha, revela a violência exercida contra sujeitos pobres, religiosos e socialmente marginalizados, transformando o acontecimento em uma ferida aberta da história nacional. A obra preserva, ainda que de maneira tensa, a memória dos vencidos e questiona a legitimidade da força apresentada como instrumento de civilização.

Conclui-se, portanto, que a narrativa permanece atual por demonstrar como a literatura pode interrogar a história quando esta tenta justificar a barbárie em nome da ordem. A violência contra Canudos não per-

tence apenas ao passado, pois continua a iluminar formas de exclusão ainda reconhecíveis na sociedade brasileira. Ao transformar guerra em memória e massacre em denúncia, a obra preserva a dimensão humana daqueles que foram silenciados pela violência. Com isso, obriga o leitor a refletir sobre os limites de um país que, em diversos momentos, associou progresso à destruição de grupos colocados à margem.

Referências

BURNETT, Henry. Os sertões: incipit tragoedia. ArtCultura, Uberlândia, v. 25, n. 47, p. 26–49, jul./dez. 2023. Disponível em: <<http://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/73164>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

CRUZ, Cecília Lara da; JUNQUEIRA, Maria Aparecida. Trauma e testemunho na poesia contemporânea brasileira escrita por mulheres. SOLETRAS, Rio de Janeiro, n. 50, 2024. Disponível em: <<http://e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/87626>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: edição crítica**. 2. ed. São Paulo: Ubu Editora; Edições Sesc São Paulo, 2019.

RODRIGUES, Ana Maria Baía; SARMENTO-PANTOJA, Augusto. As estratégias da memória perante o trauma. Literatura e Autoritarismo, Santa Maria, n. 4, 2023. Disponível em: <<http://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/74753>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

SERGIO, Mauro. A memória e o trauma na literatura de testemunho: uma análise a partir da obra “Pesadelo: narrativa dos anos de chumbo”, de Pedro Tierra. Revista Historiar, Sobral, v. 16, n. 31, p. 124–142, 2024. Disponível em: <<http://historiar.uvanet.br/index.php/1/article/view/509>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

SIEGA, Paula Regina; CERIBELI, Maria Cláudia Bachion. Canudos e a mídia republicana de fim de século: os gestos de leitura de Euclides da Cunha e Machado de Assis. Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 60, n. 1,

e48172, 2025. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pu-crs.br/fale/article/view/48172>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

SIEGA, Paula Regina; CERIBELI, Maria Cláudia Bachion. Literatura, violência e fome: pontos convergentes nas linhas d'Os sertões, d'A bagaceira, d'O quinze e Pedra Bonita. *Revista Odisseia*, Natal, v. 8, n. especial, p. 77-97, 2023. Disponível em: <<http://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/31989>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

SILVA, Anderson Pires da. O imaginário do sertão: modernidade e violência em Euclides da Cunha, Glauber Rocha e Shiko. *Landa*, Florianópolis, v. 11, n. 2, p. 220-240, 2023. Disponível em: <<http://revista-landa.ufsc.br>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

SOUZA, Irisvaldo Laurindo de; GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. Trauma e testemunho em “A noite da espera”, de Milton Hatoum. **Literatura e Autoritarismo**, Santa Maria, n. 37, 2021. Disponível em: Portal de Periódicos da UFSM. DOI: . Acesso em: 5 jun. 2026.

SOUZA, Janaína de Oliveira. As mulheres de Canudos e os horizontes de silêncio: um olhar sobre o feminino em Os Sertões de Euclides da Cunha. *Boletim do Tempo Presente*, São Cristóvão, v. 12, n. 09, p. 31-41, 2024. Disponível em: <<http://periodicos.ufs.br/tempopresente/article/view/20163>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

TEGA, Danielle. Corpos que transgridem, palavras que resistem: um debate sobre gênero e testemunho. *Mediações: Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 26, n. 3, p. 621-638, 2021. Disponível em: <<http://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/42400>>. Acesso em: 5 jun. 2026.

VIOLÊNCIA E SUBALTERNIDADE NO CONTO “O CRIME DO TAPUIO”, DE JOSÉ VERÍSSIMO

Danielly Mafra

Mestra em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ/UFOPA) é pesquisadora do Grupo de Pesquisa e Extensão em Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (CNPq/GEPI-CIMA) e do Grupo Epistemologia do Romance (CNPq/UnB).

E-mail: ls6699470@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3260904317179019>

Itamar Rodrigues Paulino

Doutor em Teoria Literária (UnB), professor e pesquisador na Universidade Federal do Oeste do Pará, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ/UFOPA).

E-mail: itasophos@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7267990477179816>



RESUMO: O presente artigo examina as relações de poder no conto “O crime do Tapuio” publicado em 1899 por José Veríssimo, sob a ótica da subalternidade imposta na Amazônia oitocentista. A partir de uma perspectiva decolonial, investiga-se como a personagem Bertrana personifica a colonialidade do poder, exercendo um domínio que transcende a esfera doméstica para configurar uma autêntica aniquilação subjetiva de Benedita e José Tapuio. A metodologia consiste em uma análise descritiva e crítica da narrativa, fundamentada na articulação interdisciplinar entre Literatura, História e Direito. Através de fragmentos que expõem a violência estrutural conferida aos povos ribeirinhos, o estudo demonstra como o sistema jurídico imperial, pautado na Constituição de 1824, operava em descompasso com a realidade social, culminando em uma narrativa do limite. Conclui-se que a obra de Veríssimo denuncia o verdadeiro crime: a desumanização institucionalizada que compõe a gênese das desigualdades amazônicas.

PALAVRAS-CHAVE: José Veríssimo; Colonialidade; Violência; Narrativa do limite.

ABSTRACT: This article examines the power relations in the short story “O Crime do Tapuio”, published in 1899 by José Veríssimo, through the lens of the subalternity imposed on the nineteenth-century Amazon. From a decolonial perspective, it investigates how the character Bertrana personifies the coloniality of power, exercising a dominance that transcends the domestic sphere to configure an authentic subjective annihilation of Benedita and José Tapuio. The methodology consists of a descriptive and critical analysis of the narrative, grounded in an interdisciplinary articulation between Literature, History, and Law. Through fragments that expose the structural violence inflicted upon riverside (ribeirinho) populations, this study demonstrates how the imperial legal system, based on the 1824 Constitution, operated out of step with social reality, culminating in a narrative of the limit. It concludes that Veríssimo's work denounces the true crime: the institutionalized dehumanization that constitutes the genesis of Amazonian inequalities.

KEYWORDS: José Veríssimo; Coloniality; Violence; Narrative of the Limit.

Introdução

Entre as narrativas que compõem *Contos Amazônicos* (1899), publicado pela primeira vez em 1899, destaca-se “O crime do Tapuio”, de José Veríssimo, conto que retrata aspectos da vida ribeirinha amazônica e das tensões sociais características do final do século XIX. José Veríssimo, embora conhecido como crítico literário, demonstrou no conto sua habilidade ficcional ao retratar, com natural sensibilidade, os dramas vividos pela sociedade amazônica sob o colonialismo imposto à região e que afetou o modo de vida da população ribeirinha.

A história da ocupação do território amazônico revela que os povos originários e as populações miscigenadas construíram um legado profundamente marcado pela subalternização herdada da colonização europeia. Por meio de sua perspectiva crítica, Veríssimo observa que a literatura surge como uma expressão de pensamento e sentimento desvinculada dos arranjos metropolitanos, pois “é exatamente essa persistência no tempo e no espaço de tal sentimento, manifestado literariamente, que dá à nossa literatura a unidade e lhe justifica a autonomia” (Veríssimo, 1916, p. 5). Esquecer os modos de resistência desses povos significa deslegitimar sua história e suas tradições, além de marginalizar saberes e práticas fundamentais para a construção de suas identidades. Esse processo perpetua ciclos de exclusão e desigualdade, tornando indispensável uma

reflexão crítica sobre as narrativas históricas e o reconhecimento da diversidade cultural como valor essencial.

Este estudo debruça-se em uma análise como narrativa do limite, na qual, a violência que José Veríssimo narra em “O crime do Tapuio” (1899) não é o ato final do enredo, resultando em crime, mas coloca o leitor em contato com a fronteira humana e como o ser ribeirinho lida com os diversos níveis de violência ao ser considerado subalternizado, distante dos dispositivos legais que deveriam dar a garantia de um bem viver dentro da sociedade brasileira amazônica do século XIX.

A estética da violência na literatura como denúncia da História

Hegel, em *Cursos de Estética* (2001), enfatiza que é na liberdade da produção e das configurações que conseguimos fruir da beleza artística. Tanto na criação quanto na contemplação, desprendemo-nos das regras e do que nos é rigidamente regado. Assim, a arte, como expressão da imaginação e da atividade livre da fantasia, revela-se mais livre do que a própria natureza, enveredando pelos caminhos da criação expressiva e perpetuando-se como uma produção própria e inesgotável.

E a literatura? Não seria ela a própria fruição do belo artístico? Não seria essa a liberdade de produzir o confronto entre as amarras sociais e o desejo de eman-

cipação? Sob esse prisma, a arte, fundamentada no livre jogo da imaginação (*Einbildungskraft*), apresenta-se na literatura como uma ferramenta imprescindível para a narração inelutável. Enquanto Hegel aponta a criação estética como expressão da liberdade, a história que descreve o Brasil impõe à literatura o desafio de desconstruir modelos estereotipados que, por muito tempo, sufocaram as verdades que a ficção buscava desvelar.

A literatura pós-colonial na Amazônia, assim como no restante do Brasil, é um elemento constitutivo da identidade nacional, não acidental. Deste modo, o século XIX representou o advento dessa literatura de ruptura dos modelos literários europeus, para, assim, compor a realidade social que construía o território nacional a partir das relações humanas. Os escritores deste século usaram a fruição do belo para tecer as feridas que edificavam a sociedade brasileira em diversos espaços e grupos sociais.

Os movimentos literários acendiam no Brasil a centelha das relações entre os egos experimentais³, pessoas-personagens praticamente reais que viviam todas as mazelas que a sociedade da época oferecia. Os gêneros literários refletiam as temáticas que rondavam os grupos sociais como a fome, a pobreza e a violência.

³ Ego experimental: 1. De origem filosófica e não psicanalítica, expressão criada pelo escritor tcheco Milan Kundera para designar as personagens dos seus romances; “eu em experimentação”, separadamente, do latim ego (eu) e experimentālis (relativo à experimentação); 2. Potencialização do elemento estético “personagem” nos estudos da Epistemologia do Romance, com aplicabilidade ampliada para além da obra kunderiana (Silva, 2019, p. 35).

Esta última tem ganhado múltiplas formas no campo literário e a literatura faz essa denúncia, o que, na verdade, nunca foi presa aos padrões de censura para que nenhum enredo pudesse descrever a resistência estética.

José Veríssimo, amplamente conhecido como crítico da literatura brasileira, coloca seu espírito crítico em ação na engenharia literária. Por meio de seus *Contos Amazônicos* (1899), consegue dar voz a uma Floresta Amazônica silenciada pelo colonialismo europeu. O escritor consegue relacionar o meio natural com a relação efervescente, mesclando povos originários, povos tradicionais, povos ribeirinhos e até os grupos colonizadores, em uma sintonia e contraste com a desarmonia do enredo.

A violência ocorrida na região amazônica no período pós-colonial revelou que a relação humana foi heterogênea, contribuindo para o desenvolvimento de modelos de resistência identitária e cultural entre os habitantes. Ao mostrar a violência vivida pelo sujeito amazônida ou que este tenha provocado ato violento, não se pressupõe em nossa análise que o comportamento temperamental do ego experimental venha a ser perigoso, passível de julgamento por ser um ser totalmente desprezível, mas reforça-se a sua forma de sobrevivência ao jogo de dominação exercido entre grupos superiores e inferiores na Amazônia oitocentista. Assim, Hannah Arendt, em *Sobre a Violência* (1969), examina se a violência é, por natureza, instrumental,

ou seja, como todos os meios, ela depende da orientação e de justificativas para o que almeja e, assim, esta torna-se o último recurso do poder.

Ao transpor a brutalidade para o plano literário, José Veríssimo (1899) converte a violência em objeto estético, deslocando-a do determinismo natural para o campo da responsabilidade ética sem perder a essência do ambiente amazônida. A narrativa deixa de ser uma mera descrição de atos selvagens para consolidar-se como uma denúncia arquitetada sobre a percepção subjetiva dos habitantes diante das opressões estruturais ocorridas em solo ribeirinho.

Nesse sentido, a confissão de José Tapuio transcende a mentira comum; esta constitui-se como um objeto estético capaz de articular uma realidade fraturada pela marginalização e pelo racismo colonial. Ao confirmar um crime não consumado e submeter-se ao rito de uma sociedade segregacionista, José Tapuio utiliza a própria condenação para desnudar as engrenagens da legislação imperial, transformando o seu silêncio em um gesto de revelação dos contrastes que transcorriam na Amazônia não só em sua defesa pessoal, mas também sem se importar em passar por diversas situações para ajudar outro personagem marginalizado no enredo.

O triângulo de conflitos em “O crime do Tapuio”, de José Veríssimo

O conto “O crime do Tapuio” (Veríssimo, 1899) concentra-se em três egos experimentais basilares: Bertrana, Benedita e José Tapuio. Esses egos formam um triângulo de conflitos advindos de questões como opressão, discriminação e exploração, como mostrado por José Veríssimo, trazendo à tona traços internalizados na floresta amazônica e como estes conflitos não eram antes explicitados nas literaturas referentes à Amazônia, principalmente sobre as relações humanas estremecidas no seu interior. Deste modo, abordaremos os pontos iniciais que culminaram em José Tapuio cometendo tal crime contra Benedita.

Como o próprio título do conto recomenda, Veríssimo descreve a motivação da condenação de José:

No dia tantos de tal mês do ano do nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil oitocentos e tantos no distrito de tal, o índio José, conhecido por José Tapuio, agregado de Felipe Arauaçu, raptara da casa deste uma menor de nove ou dez anos de idade, afilhada do dito Felipe Arauaçu, estuprara-a e matara-a em seguida no lugar Uruátapera, vizinho daquele no qual se dera o crime, tudo segundo confessou o sobre-dito réu José Tapuio (Veríssimo, 1899, p. 137–138).

“O crime do Tapuio” (Veríssimo, 1899) se passa no rio Trombetas, no baixo Amazonas, no Pará. O local de narrativa concentra-se em um sítio isolado, propriedade de Bertrana, uma mulher de traço colonizador. Os critérios físicos de Bertrana, exigidos pela narrativa, ocultam nuances comportamentais que se revelam ao longo da trama.

A velha Bertrana, a sogra de Filipe, era mulher de mais de quarenta anos, baixa e magra como uma espinha de peixe. Tinha a cara comprida, muito branca, de uma alvura lavada, sem cor, emoldurada nuns cabelos duros, ainda todos negros que habitualmente trazia soltos nas costas. Os dentes, apontados à faca, consoante o gosto das mulheres do sertão, perfeitos e claros, saltavam-lhe fora da boca desgraciosa, imprimindo no lábio inferior, arrouxado e excessivamente fino, a sua forma de serra. Uma larga orla escuro-azulada, qual se vê nos ascetas ou nas colarejas cansadas, circulava-lhe os olhos miudinhos, negros, de má expressão. O nariz pequeno e afilado desenhava-se com muita pureza, fazendo singular contraste no seu semblante, onde todos o notavam logo com uma perfeição deslocada. Prezava-se de branca (Veríssimo, 1899, p. 101–102).

O escritor propõe que o modelo explorador europeu, personificado por Bertrana, transcenda a devastação ambiental; ele expõe ao leitor uma exploração silenciosa e institucionalizada no território amazônico: a exploração humana nos recantos ribeirinhos. Tais espaços, embora inicialmente descritos como simples e pacatos, são cercados por uma floresta que submerge

conflitos profundos e relações desarmoniosas entre os habitantes tradicionais.

No enredo, ao descrever Bertrana como uma figura superior que ‘prezava-se de branca’ (Veríssimo, 1899), Veríssimo descortina o sistema de branquitude imposto na região amazônica, revelando este como um dispositivo inicial de superioridade em meio ao isolamento social dentro do rio Trombetas, agarrando-se à ideia de que como as populações ribeirinhas residiam longe dos espaços urbanos e corriqueiros, a presença branca nas vilas e recantos ribeirinhos exalava um sinônimo de poder econômico e hierarquização social inferiorizando assim povos miscigenados.

A narrativa concentra-se inicialmente na vinda de Benedita, uma criança cabocla, entregue a Bertrana por seu genro, Felipe. Este, padrinho de batismo da menina, a recebeu de seus genitores biológicos, descritos como uns pobres caboclos do Trombetas (Veríssimo, 1899). Neste sentido, a expressão pobres caboclos já sugere a condição de vulnerabilidade e marginalização social que é empregada à sociedade ribeirinha amazônica. A relação entre a mulher e a criança dá início à exploração doméstica infantil, desenrolada por Veríssimo:

Uma criança triste, magra, mirrada como as plantas tenras, expostas a todo o ardor do sol, tal era Benedita. No seu corpinho escuro, coriáceo, em geral apenas coberto da cintura para baixo por uma safada saia de pano grosso, percebiam-se sobre as costelas à mostra, os sulcos negros do umbigo de peixe-boi. Na

sua falazinha, rouquenha por contínuos resfriamentos, havia como que uma nota trêmula de choro. Não conhecera jamais as alegrias da infância livre e solta (Veríssimo, 1889, p. 114).

A vida sofrida de Benedita revela traços precoces do escravismo na Amazônia, ou seja, a dominação eurocêntrica que desconsiderava a humanidade e os direitos à liberdade da população tradicional e tratava essa mesma população como propriedade privada suscetível a serviço da mão de obra escrava. No enredo, o escritor apresenta o tratamento pejorativo que Bertrana conferia à Benedita: “— Ah! sua vadia! Eu aqui quase a morrer e esta preguiçosa a dormir. Já, pegue na chocolateira e vá-me fazer um chá de vassourinha [...]” (Veríssimo, 1899, p. 124).

Sob a ótica de Hannah Arendt (1969), a autoridade legítima pressupõe um reconhecimento inquestionável e consentido por parte daqueles que obedecem, prescindindo tanto da coerção física quanto da persuasão. No entanto, no cenário amazônico oitocentista que tenciona o conto, o que se observa não é a autoridade arendtiana em sua pureza conceitual, mas sim a sua deturpação: uma dominação impositiva que instrumentaliza a vulnerabilidade de Benedita por ser uma criança indefesa e subalternizada, para naturalizar o abuso e perpetuar a assimetria senhorial.

E assim levava todo o dia. Batia-lhe por dá cá aquela palha, com um encarniçamento feroz contra a criança. Depois de jantar, ao meio-dia, dormia uma longa sesta até às três horas e a pequena ali ficava, em

pé, com as magras mãozinhas no punho da rede – embalando-lhe o sono indolente – um sono profundo, a desmentir-lhe as contínuas queixas. Corno era natural, ele lhe faltava à noite. Não podia dormir com dores, dizia ela. Carecia d'ar, acordava Benedita, que dormia na esteira, sob a rede. A pequena levantava-se tonta, estremunhada, e vinha embala-la. E a desoras saía do seu quarto, com ringir sinistro, a guinchar fino e compassado do esse da sua rede, rangendo sobre a escápula de ferro (Veríssimo, 1899, p. 111).

Desse modo, a narrativa de José Veríssimo traz à luz o ambiente tóxico e opressivo vivido pela criança e reduz sua existência inocente a uma insignificância dolorida, revelando, assim, que havia no território amazônida oitocentista um jogo de poder sobre um grupo autoconsiderado superior, desejando e aplicando seu domínio a grupos dominados, considerados inferiores:

Com pouco mais de sete anos, deram-na seus pais ao padrinho, que a pedira prometendo seria tratada como filha. Não possuía nunca um desses brincos que fazem a felicidade das crianças, nem correria jamais atrás das borboletas loucas com a grande alegria da infância de fazer mal a um inseto. Era uma coisa, menos que uma coisa, daquela mulher má. Ao redor de si apenas via, ou ódio ou desamor, a traduzir-se em maus tratos de uns ou na indiferença quase hostil de outros. Até então, nesse pequeno mundo em que há dois anos já vivia, e onde os mesmos cães famintos lhe rosnavam à passagem, uma única criatura tivera para ela um olhar piedoso e uma, palavra compassiva (Veríssimo, 1899, p. 114–115).

A personalidade de Bertrana demonstra a perversidade contra outros personagens da narrativa. Além de Benedita, outro personagem surge no enredo como uma tábua de salvação na vida da criança, José Tapuio. Este era um dos trabalhadores do sítio de Bertrana que percebe o martírio de Benedita e cria um laço parental com a menina, por meio de traços que os unem: a origem ribeirinha cabocla e tapuia, por serem sozinhos e renegados onde vivem, ocasionando dessa maneira, um compartilhamento de traumas. Conforme o narrador, José Tapuio:

Ali em casa do Arauaçu afeiçoou-se por Benedita, com afetos de pai. De volta da pesca ou do mato, raro era não trazer-lhe um mimo qualquer, uma fruta, um mari-mari de beira-rio, ou um jutaí da mata virgem. Apanhando-a só entregava-lhe às escondidas o seu presente, com um sorriso mal esboçado e estas palavras:

— Toma p’ra ti...

Estando em casa ajudava-a na cozinha, partia-lhe a lenha, lavava-lhe as vasilhas. Vendo-a chorar, seu semblante ordinariamente impassível e carregado parecia confranger-se, e, incapaz talvez de exprimir melhor o que porventura lhe ia n’alma, dizia-lhe em voz rispida, mas interessada e a modo de suplicante:

— Não chora... (Veríssimo, 1899, p. 115–116).

No conto, José Tapuio é um indígena, um caboclo escuro e forte, de feições por vezes risonhas, característica incomum entre os próprios caboclos ribeirinhos. Vendido aos quinze anos por um machado e uma

libra de pólvora a um *regatão*⁴, entrou na civilização pela via da injustiça, ou ‘pela porta baixa’, como alude Veríssimo, iniciando assim o processo de desumanização do homem miscigenado, tratado como mercadoria no comércio local, ocorrendo já no século XVII a partir do aparecimento e do uso do indígena como objeto comercial (Bellotto, 1988). Após ter sido cativo de uma tribo inimiga por quinze anos, fora trazido por Filipe para atuar como seu agregado e subordinado de sua sogra, assim como aconteceu com Benedita.

O tratamento dado ao personagem não difere do de Benedita. Por sua origem indígena e pobre, Bertrana confere a si mesma a prerrogativa de violentar tanto físico quanto verbalmente seu escravo legitimando assim, sua hierarquia social, como descreve o autor:

Sentia-se que ele odiava a velha Bertrana. De uma feita, ao passar-lhe pela porta da sala, a viu castigar barbaramente a rapariguinha, parou e seus olhos faiscaram cólericas ameaças à velha. Passou-lhe pela mente matá-la naquele momento, mas logo abandonou essa ideia, assustado, porque a primeira ação do contacto da nossa sociedade com essas naturezas selvagens é torná-la pusi-lânime. A velha, porém, que lhe leu a ameaça no gesto irritado com que parara ele a fitá-la, não se livrou do medo. Interrompeu o castigo e vendo-o ir, praguejou-lhe atrás: — Cruz! O diabo do tihoso do inferno U... Vai-te. Ele, entretanto, dava tratos à sua limitada imaginação, a fim de descobrir

⁴ O regatão é um comerciante ambulante que viaja entre centros regionais e comunidades rio acima, comercializando mercadorias para pequenos produtores caboclos e comerciantes do interior em troca de “produtos regionais”, agrícolas e extrativistas na Amazônia (McGrath, 1999).

um meio de furtá-la àquela miserenda existência que ali vivia. Essa sua afeição pela pequena não escapou aos da casa, e Bertrana, descobrindo-a, disse alguma coisa de obscenidade cruel (Veríssimo, 1899, p. 117).

A trama converge as situações semelhantes desses dois personagens em um único destino: a liberdade, por meio de um gesto ético dentro da narrativa. Destarte, Veríssimo tece a libertação que José oferece à criança Benedita ao sequestrá-la do cativo de Bertrana usando a si próprio como a rede de apoio:

Benedita saiu a chorar, com o vaso na mão, toda trêmula. Lá fora escondido por detrás do forno de farinha, topou com o José, que lhe surgiu ao encontro, assustando-a muito. Antes, porém, que lhe escapasse da garganta o grito que ela ia soltar amedrontada, ele disse, esforçando-se por ameigar a voz:

— Não chora...

E pegando-lhe a mão falou-lhe baixinho ao ouvido. Ao cabo deste colóquio, que foi rápido, levantou-a nos braços vigorosos, e deu o andar acelerado para a floresta escura que elevava, por detrás do sítio, no céu claro estrelado, o seu enorme perfil negro, na qual se embrenhou.

Daí por pouco as outras pessoas do sítio ouviram a voz áspera da velha a bradar repetidas vezes, colérica:

— Benedita!... Benedita!... (Veríssimo, 1899, p. 125).

Na narrativa, Veríssimo encerra de maneira superficial a escravidão e a opressão sofridas pelos dois personagens ao saírem da propriedade de Bertrana. O ato de sequestrar Benedita simboliza o encerramento

do profundo sofrimento vivido pelos povos tradicionais no interior amazônico, reduzindo sua dignidade humana, e José, em meio às tensões vividas por ser empregado de Bertrana, consegue quebrar todo um ambiente hostil ao demonstrar cuidado e atenção ao pedir para que a criança não sofra mais ao dizer ‘não chora’, revelando traços paternos. Entretanto, a liberdade vislumbrada pelos dois egos experimentais ao deixarem a propriedade projeta-se ilusória e serve somente como transição para uma violência ainda mais institucionalizada no decorrer do enredo.

A situação conflituosa evidenciada pelo escritor ilustra a hierarquia social existente entre uma senhora, Bertrana, e seus escravos Benedita e José, em que inúmeras distinções de classe e raça determinavam relações interpessoais e o valor que cada pessoa tinha dentro da sociedade, abrindo uma margem comum em que o escravo podia assumir como própria e natural sua condição de animal possuído (Gorender, 2016).

Assim, a narrativa de Veríssimo não se limita a apontar as mazelas sociais das populações tradicionais; ela evidencia como os resquícios de uma dominação violenta persistem. Tal exploração, historicamente voltada aos seres humanos, estende-se à Floresta Amazônica, desencadeando catástrofes ambientais que comprometem a lógica de vida não apenas na região, mas em todo o país.

A legalidade do escravismo em “O crime do Tapuio” no século XIX

O enredo “O crime do Tapuio”, escrito por José Veríssimo, destaca as circunstâncias vividas pelas populações originárias e tradicionais na Amazônia em um contexto colonialista e colonizador.

A literatura tecida pelo autor levanta questões fundamentais a serem meditadas sobre o Brasil do século XIX, que estava passando por um processo de consolidação da identidade nacional, em que os direitos da população pobre, miscigenada, originária eram ignorados e em que o processo de escravismo ainda era borbulhante nesse período, sustentando a espinha dorsal do enredo, determinando como os personagens Benedita e José são descartados pela estrutura senhorial.

Antes do período de 1800, a legalidade do escravismo imposta em terras brasileiras já era de responsabilidade da Coroa portuguesa, que consistia em persuadir, regulamentar a apropriação humana indígena ou, em determinados momentos, limitar o uso do cativo por meio da jurisdição jesuítica, que, na prática, não era eficaz. Conforme Bellotto,

A Coroa era também polo da apropriação do indígena, já que interferia por meio de suas prerrogativas de empregador de mão-de-obra para edificações públicas, ou de legislador supremo, ora a legitimar, ora, a proscrever. A legalidade do cativo era dada pelo Governador, a quem os interessados deviam solicitar autorização. Lei de 10 de setembro de 1611 estabelecia que o Rei nomearia Capitães das aldeias por três

anos, autorizando-os a “descer” gentios, “usando para isto de meios e palavras brandas, afagos e promessas sem lhes nunca fazer força ou moléstia alguma por não quererem vir”. Cada capitão levaria consigo um religioso, preferindo sempre os da Companhia de Jesus, por serem práticos na língua “com que melhor persuada o gentio a descer” (Bellotto, 1988, p. 52).

A prerrogativa da Coroa citada por Bellotto simboliza a legitimação do cativeiro humano, refletindo na situação do personagem José Tapuio, não sendo um escravo de direito de Bertrana, mas um ser que nasceu livre, mas que fora negociado pelos comerciantes, *regatões* e proprietários de terras da época, fato comum da época que subvertia a norma legal em favor da exploração regional. Assim, o espaço de José é transformado em um campo de sujeições, pois, de acordo com Foucault (2009), é neste que também se encontra o opressor atuando sistematicamente e onde quer que o seu poder se exerça, a liberdade do oprimido desaparece.

Nesse contexto, essa estrutura legal converge para a escravidão virtual citada por Maltez (2018, p. 47): “era a expressão do sistema de endividamento, por meio do qual as populações indígenas menos ‘civilizadas’ eram persuadidas a exercerem atividades contínuas” e a Amazônia, como qualquer outra região brasileira, estava inclusa nesse cenário colonial. O modelo de dominação encravado na Amazônia e igualmente no

restante do país reflete por meio do tratamento da personagem Bertrana conferido a Benedita e José sobre como as relações sociais se iniciaram na região.

Povos originários, povos advindos forçosamente e povos que miscigenaram nesta região passaram, como retrata José Veríssimo, por um dos mais desprezíveis tratamentos. Notemos que o colonialismo trouxe a escravidão como negação da liberdade ao indivíduo e agravou a ação dos fatores que se opunham ao espírito de trabalho, ao matar no homem livre a necessidade de cooperar e organizar-se, submetendo-o, ao mesmo tempo, à influência amolecedora de um povo primitivo (Holanda, 1995).

Na narrativa, a atitude de José Tapuio descortina um cenário de injustiças que extrapola o sistema escravista formal, revelando que a legalidade do século XIX estava longe de ser igualitária. A Constituição de 1824, outorgada por Dom Pedro I após a Independência, consolidou-se em um modelo centralizador e pouco democrático que perdurou por sessenta e cinco anos. O cerne dessa estrutura era o Poder Moderador, mecanismo que conferia ao Imperador uma autoridade expansionista, permitindo-lhe intervir nos demais poderes e potencializar sua vontade política.

Nesse cenário, as instituições brasileiras operavam de forma excludente: embora houvesse uma arquitetura jurídica formal, os direitos civis e a aplicação da lei não abrangiam a totalidade da população de forma equânime. Essa disparidade entre a norma e a realidade social é o que Veríssimo (1899) tece com maestria

na última parte do conto, quando José é submetido ao julgamento.

No cenário jurídico, o autor imprime o desconforto das autoridades à frente do caboclo a ser julgado, fazendo do tribunal o cenário da indiferença institucional, afastando-o do palco da justiça que deveria ser a prioridade legal. Veríssimo descreve o juiz de direito não pela competência de magistrado, mas pelas conveniências que construía com a elite local, submetendo-se aos trâmites que uma minoria desejava. E o público do julgamento que impulsionava o debate acerca do crime de José era composto por essa mesma classe alta urbana que dirigia a economia e as relações políticas de Óbidos.

No enredo do julgamento, Veríssimo (1899) coloca como contrapeso a defesa de José Tapuio, não com o interesse de defender o acusado de tal conduta denunciada, mas de tampar o vazio da legalidade em um tribunal. José é julgado pela sua aparência e origem pelo promotor do caso, ao ser chamado de fera, um tigre carniceiro, o que leva à animalização do homem e à sua passividade em tentar, por meio de seu silêncio, compreender aquele ambiente degradante, em total oposição ao discurso favorável aos seus senhores, descritos como pessoas generosas e respeitáveis.

O desfecho do julgamento de José contrapõe todo o cenário de culpabilidade do tribunal quando Benedita aparece viva e acompanhada dos pais. José admite todo o crime afirmando que estava fazendo um bem para a criança, tornando assim a justiça local inútil,

cumprindo a dimensão estética do conto: o seu gesto humano em salvar o oprimido.

Considerações finais

José Tapuio fora acusado de um crime que não cometeu e julgado por ter admitido fazê-lo. O conto de José Veríssimo o sentencia pelo crime desde o título, generalizando sua origem, iniciando a narrativa expondo a vítima, uma criança pobre de sete anos. Também, nessa mesma ótica, o autor já coloca em contrapeso a forma como o caboclo fora tratado desde o início como um objeto de escambo, trazendo Benedita sem direitos e sem liberdade, tirada de seu ambiente familiar.

A narrativa segue discorrendo sobre a rotina da criança, uma vida de exploração e violência doméstica em casa de brancos. O conto revela as nuances de violência sofrida pelos povos amazônidas, violência que adentra outros espaços sociais e naturais, colocando em vista que a escravidão era regulamentada pela legislação da época.

Longe de ser uma narrativa de passividade, o conto de José Veríssimo serve como um potente manifesto contra o apagamento dos povos tradicionais, revelando que, sob a moldura rígida das leis imperiais, residia uma Amazônia fraturada, onde a dignidade humana precisava ser resguardada à custa da própria liberdade.

Referências

ARENDT, Hannah. **On violence**. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. Política indigenista no Brasil colonial (1570–1757). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, Brasil, n. 29, p. 49–60, 1988. DOI: 10.11606/issn.2316-901X.v0i29p49-60. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rieb/article/view/70058>. Acesso em: 5 jan. 2026.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **MICHEL FOUCAULT: Uma Trajetória Filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica**. 2. ed. rev. Tradução de Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. Introdução: Antonio Cavalcanti Maia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. Tradução Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MALTEZ, Juliano Fabrício de Oliveira. **A Amazônia na ficção de José Veríssimo e Inglês de Sousa**. 2018. 115 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MCGRATH, David. Parceiros no crime: o regatão e a resistência cabocla na Amazônia tradicional. **Novos Cadernos NAEA**, Belém, v. 2, n. 2, p. 57–72, dez. 1999. DOI: <http://dx.doi.org/10.5801/ncn.v2i2.109>. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/ncn/article/view/109>. Acesso em: 18 mai. 2026.

SILVA, Nathália Coelho da. Ego experimental. In: **Verbetes da Epistemologia do Romance**. Vol. 1. Brasília: Verbena, 2019

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. **História de um pescador**. Cenas da vida do Amazonas. 2^a ed. Belém, FCPT/SECULT: 1990.

VERÍSSIMO, José. O crime do tapuio. In: VERÍSSIMO, José. **Scenas da vida amazonica**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1899.

VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.

OS RITOS EM *DIA DE MATAR PORCO*, DE CHARLES KIEFER

Luiz Antonio Inácio da Silva

Doutorando em Literatura e Práticas Sociais no Pós-lit/UnB e professor de língua portuguesa na Secretaria de Educação do Distrito Federal.

E-mail: lsilvaunb@gmail.com

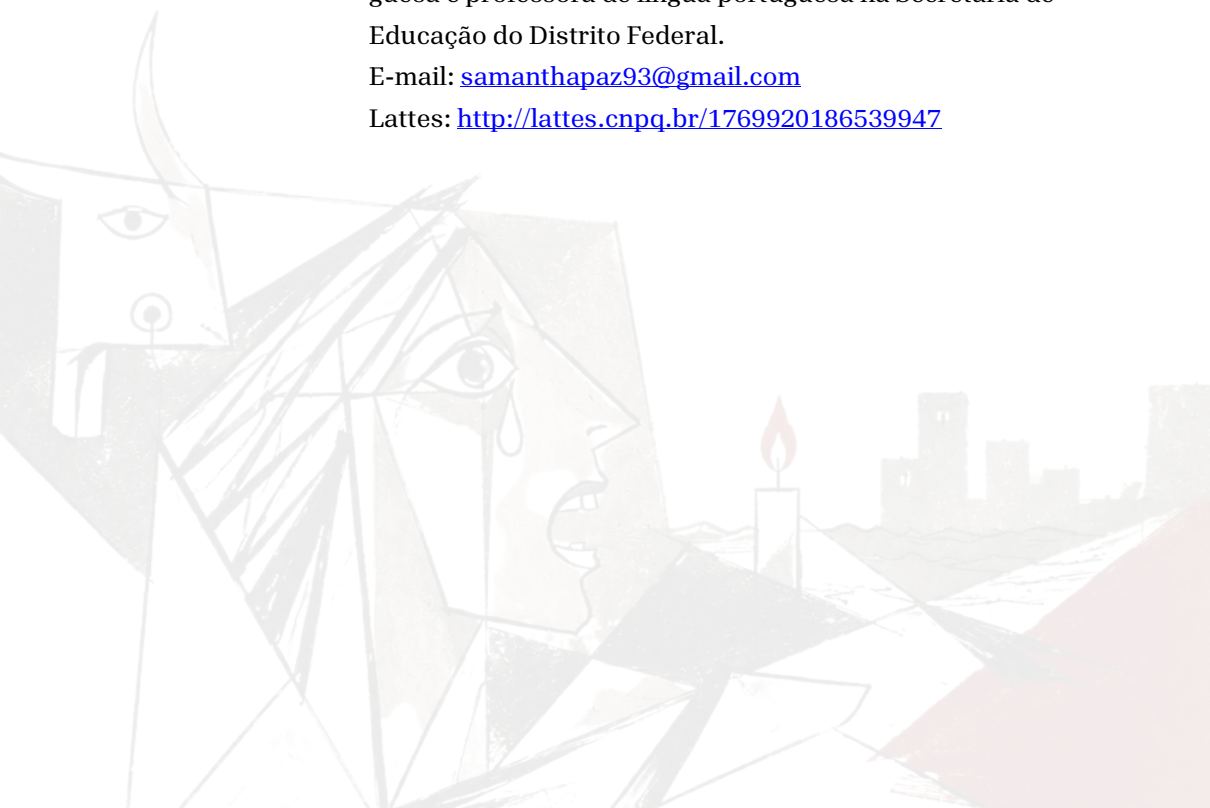
Lattes: <https://lattes.cnpq.br/9932778335162061>

Samantha Gomes Matias da Paz

Especialista em Metodologia do Ensino da Língua Portuguesa e professora de língua portuguesa na Secretaria de Educação do Distrito Federal.

E-mail: samanthapaz93@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1769920186539947>



RESUMO: Este artigo objetiva a análise do romance *Dia de Matar Porco* do escritor Charles Kiefer. Na obra, há diferentes tipos de ritos que serão interpretados à luz de ferramentas teórico-metodológicas emprestadas da psicanálise e da antropologia. Os ritos de passagem, segundo Arnold van Gennep, são divididos em três etapas, característica observada nos ritos descritos na narrativa, associados à demarcação do papel do homem perante a sociedade. Ademais, a narrativa se desenrola a partir de uma relação incestuosa entre o protagonista e sua irmã, que culmina no assassinato do pai. Desse episódio, buscaremos entender a importância dos tabus sociais e o desejo inato de violência, este último teorizado por René Girard, um dos autores principais que instrumentam esta análise.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Psicanálise; Tabus; Ritos.

ABSTRACT: This article aims to analyze the novel *Dia de Matar Porco*, by Charles Kiefer. The work portrays different types of rites, which are examined through the theoretical frameworks of psychoanalysis and anthropology. According to Arnold van Gennep, rites of passage are structured into three stages, a pattern that is reflected in the narrative and associated with the protagonist's transition into the social role of adulthood. Furthermore, the narrative is structured around an incestuous relationship between the protagonist and his sister, culminating in the murder of their father. Drawing on this episode, the article examines the significance of social taboos and the innate propensity for violence, the latter theorized by René Girard, whose work constitutes one of the principal theoretical foundations of this analysis.

KEYWORDS: Literature. Psychoanalysis; Taboos; Rites.

Introdução

Seria possível recuperar o sangue, os pelos, as patas, o rabo e as vísceras e reconstruir o porco? A vida-porco é também irrecuperável.

[Kiefer]

O trecho supracitado, pertencente à obra *Dia de Matar Porco* (2014), de Charles Kiefer, relata a impossibilidade de se “revivenciar” acontecimentos. Contudo, a escrita possibilita lançar luz sobre os nossos passados, enxergar como um terceiro aquilo que não fora compreendido antes. O sujeito ao rememorar ou criar universos ficcionais, tem a possibilidade de investigar aspectos do mundo e, sobretudo, da alma humana, até então desconhecidos. Nesse movimento, emerge um ponto de contato entre a literatura e a psicanálise.

A respeito da confluência entre essas duas áreas, atribui-se à Freud a suposta e célebre frase: “aonde quer que eu vá, eu descubro que um poeta esteve lá antes de mim”. Esse fato decorre do objetivo comum dos dois campos de investigar a natureza humana. Por essa razão, os psicanalistas têm se debruçado sobre as grandes obras da literatura, desde a antiguidade clássica até a contemporaneidade. Obras como *Édipo Rei* (2021), *Antígona* (1996) e *Hamlet* (2019) figuram entre as obras capitais para os estudiosos do campo.

Cabe a ressalva de que não se trata de *levar o autor ao divã*, prática comum durante no início do século XX, quando os estudos da obra literária a partir de uma perspectiva psicanalítica não estavam consolidados.

Trata-se, pois, da utilização de ferramentas metodológicas da psicanálise para a investigação do texto literário, sem reduzi-lo a um manifesto do inconsciente. Neste artigo, buscaremos investigar a presença dos rituais e sua significação na constituição do sujeito na obra *Dia de Matar Porco* (2014), de Charles Kiefer.

A matança dos porcos

O título da obra, *Dia de Matar Porco*, faz alusão a uma tradição presente em pequenas comunidades agrícolas, na qual o abate do animal consiste em um ritual coletivo. Essa tradição funciona também como metáfora, pois marca o rompimento da infância: os meninos começam a ser iniciados nas responsabilidades e atividades da vida adulta. Já adulto e experiente, Ariosto, ao escrever sobre esse episódio em sua biografia, questiona esse costume e analisa a falta de percepção dos mais velhos de sua época quanto às consequências que um ritual tão brutal poderia gerar na mente de uma criança.

De onde eles tiraram aquilo? O que pretendiam? Ou era tão rudimentar a sua consciência que sequer percebiam a dimensão da brutalidade? Ou aquilo, naquele meio, onde os animais são animais, apenas isso, a seres à disposição dos homens, não era violência? (Kiefer, 2014, p. 30).

Ariosto Ducchese, o protagonista, após passar por uma experiência de quase morte ocasionada por uma hemorragia interna, recebe em seu quarto no hospital a visita da mãe já falecida. A intrusão desse corpo estranho na narrativa evoca uma tensão entre o fantástico e o real, entre o irracional e o racional, uma vez que o protagonista demonstra alto nível de instrução e busca racionalizar a realidade ao seu redor.

Recordei-me que estava morta havia anos. Meu cérebro acostumado a buscar sempre uma resposta plausível fundamentada nos pressupostos do pensamento lógico-racional encontrou uma explicação para o fenômeno – aquilo que era uma reação química, produzida pela anestesia, somado à culpa que eu sentia (Kiefer, 2014, p. 13).

A despeito da racionalização, o fantasma da mãe continuava em frente ao protagonista. Tal cena se assemelha à aparição do pai de *Hamlet* (Shakespeare, 2019, p. 23), que encarrega o filho de uma missão: vingar-se de seu algoz. Contudo, na cena de *Dia de matar porco*, é Ariosto quem fala. Ele pede perdão à genitora:

Olhei para as coisas demoradamente, como que esperando despertar do sonho. Mas elas, imóvel, a minha mãe, a minha indefectível mãe, morta e enterrada, continuava ali.

— Perdão – tentei me explicar (Kiefer, 2014, p.13).

O pedido de perdão se configura como algo estruturante na obra. O sujeito não se desculpa somente por nunca ter visitado a mãe, mas é também, em forma de

prolepse, um pedido de desculpa pela relação incestuosa que levou à destruição de sua família. Este episódio motiva Ariosto a escrever sua autobiografia, a fim de entender por que teve tal alucinação ou recebeu tal visita.

Desde jovem, Ariosto se sentia diferente dos irmãos. Ele não queria passar o resto da vida executando trabalhos braçais. Além das atividades laborais, havia os ritos próprios da família. A experiência de matar um porco, pela primeira vez, foi descrito pelo narrador como algo ao mesmo tempo bestial, mas que traria benefícios. Ajudar os irmãos e o pai a matar o animal era parte de um ritual entre os homens da família, que simbolizava a transição para a vida adulta.

Aos treze anos, nós, os *piás*, como nos chamavam, depois da matança do porco estaríamos maduros para o mundo, largaríamos as saias de Beatriz e das irmãs mais velhas. Tanto que no primeiro fim de semana após a carneação, recebíamos o salvo-conduto para frequentarmos os bailes e as quermesses, para fazermos outras coisas, namorar, fumar, dizer palavras chulas e cultivar um ou dois hectares de terra em proveito próprio (Kiefer, 2014, p. 30).

Os ritos

Os rituais são sistemas culturais de comunicação simbólica que são marcados pela execução repetida, em graus diversos de convencionalidade e rigidez. Esses elementos trazem uma sensação de segurança e de coesão social ao grupo. Cada cultura possui seus ritos

e convenções, que são, por vezes, exóticos ao olhar de observadores externos, mas validados no interior daquela comunidade. Dentre os tipos mais comuns, estão os *ritos de passagem*, que marcam as mudanças mais significativas pelas quais os indivíduos passam na vida, tais como o nascimento, a passagem para a vida adulta, o casamento e a morte.

No caso da família de Ariosto, o ritual marca a transição para a vida adulta, um período delicado no qual há mudanças de ordem física, social e psicológica. Nesse período, o adolescente procura se marcar enquanto sujeito, o que ocasiona por vezes o conflito com os pais. Contudo, essa divergência é necessária, pois é somente por meio da cisão com as figuras genitoras que o adolescente poderá começar a desejar, uma vez que a falta é a possibilitadora do desejo e da vida. Nesse contexto, Bretas (2008) compreende a passagem da infância à vida adulta como um período marcado por perdas e, conseqüentemente, pelo luto. Destarte, o adolescente, em meio a um processo de instabilidade, vê os seus traços corporais que marcam a infância serem substituídos por outros que o identificam como adulto, além de sentirem a necessidade de ter maior independência, buscando relações fora do contexto familiar.

Os lutos vivenciados pelos adolescentes durante a fase de liminaridade do processo de ritual de passagem para a adolescência podem ser identificados como: luto pela perda do corpo infantil e aceitação das transformações corporais, controle dos impulsos da sexualidade; perda da bissexualidade infantil; luto

pela perda dos pais da infância; transição da dependência infantil para a independência adulta e busca da identificação fora do âmbito familiar, o que é necessário para o processo de socialização; luto pela perda da identidade e do papel infantil, dificuldade de definir-se como criança ou como adulto, buscando apoio do grupo em que está inserido (Bretas, 2008, p. 406).

Percebe-se, portanto, que essa fase é de extrema relevância. Por meio dela o indivíduo procura estabelecer sua identidade, seu papel social, valores, atitudes e crenças. Por isso, é uma fase propícia para o estabelecimento de ritos. Há o estabelecimento de marcadores físicos perante a comunidade, como a mudança na voz, o crescimento de pelos, o surgimento de acnes. No caso das mulheres, o principal rito é a menarca. No contexto da comunidade, significa a passagem de menina à mulher, relacionado ao arquétipo feminino da fertilidade. No caso dos meninos, é o crescimento dos pelos, sobretudo da barba.

Renan Arnault e Victor Alcantara e Silva (2016), a partir da leitura de Arnold van Gennep, assinalam que, para o etnógrafo francês, os rituais de passagem são divididos em três etapas. Tem-se a separação, momento de rompimento com a identidade original. A seguir, há a fase de metamorfose, período conflituoso, no qual o sujeito se divide entre o período anterior e a expectativa do porvir. A última etapa consiste na agregação, a reapresentação do sujeito à sociedade, agora portador de um novo status. A organização em três etapas é

apresentada também na metáfora de uma casa, de forma a tornar a teoria mais inteligível.

De modo a apresentar tal ideia de sociedade, o autor lança mão da metáfora da casa dividida em quartos e corredores: quanto mais próximas da sociedade moderna, as paredes se estreitam e as portas se alargam, ao passo que entre os “semicivilizados”, as paredes se tornam mais espessas e as portas mais estreitas; nestas sociedades, com compartimentos cuidadosamente isolados uns dos outros, verificam-se atitudes formalizadas e cerimônias necessárias aos deslocamentos dos indivíduos de uma situação à outra (Arnault; Alcantara e Silva, 2016).

Historicamente os rituais que marcam a chegada à vida adulta do homem são frequentemente associados à violência e à virilidade, reforçando o seu lugar na hierarquia de uma sociedade e são validados por outros homens, consolidando o respeito.

Mas nasci homem, apesar das fraquezas, apesar dos temores, precisava provar para os outros que saber manejar a faca, que saber suportar os berros e, muitas vezes, até mesmo a fúria desesperada do porco malferido que se revolta e investe contra o agressor (Kiefer, 2014, p. 30).

Durante o processo de construção de sua nova identidade – que, para Arnold van Gennep, corresponderia à fase liminar ou rito da margem – o protagonista enfrenta intensos conflitos internos. Na obra, evidencia-se que ele vivenciou em segredo pelo fato de estar

inserido em uma sociedade marcada pela masculinidade tradicional, na qual não se pode demonstrar vulnerabilidade.

Todo indivíduo, numa perspectiva psicanalítica, teria um impulso incestuoso na infância. À medida que crescesse, se libertaria. O procedimento de proibição do incesto é um fator organizador, demarca limites, permite a diferenciação e a simbolização dentro da família. A negativa do desejo incestuoso delimita as fronteiras entre o desejo e realidade, ou seja, é um desejo que deve ser reprimido para a sobrevivência da civilização.

A psicanálise nos ensinou que a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: a mãe e a irmã. Estudamos também a maneira pela qual, à medida que cresce, ele se liberta dessa atração incestuosa (Freud, 1996, p.17).

Ariosto e a irmã romperam o tabu civilizatório. Em uma noite, os irmãos tiveram intercuro sexual. Esse episódio marca o início da derrocada da família. A respeito desse episódio, o desfecho se assemelha ao dos personagens de *A Queda da Casa dos Usher* (1958). A casa da família Ducchese também se desestruturou após o envolvimento de dois consanguíneos.

Quando os outros irmãos descobriram que Luísa estava grávida, imediatamente forçaram-na a expor a paternidade. Para proteger o irmão, ela afirmou que era seu pai, pensando, talvez, que por se tratar da figura do patriarca, os irmãos não levariam em frente o plano de

vingança. Porém, a raiva dos irmãos superou os laços sanguíneos e assassinaram o próprio pai, com a faca utilizada para a morte de animais. Em seguida, mataram um porco para disfarçar o sangue espalhado.

O núcleo familiar desestrutura-se com a concretização da relação incestuosa entre Ariosto e Luísa. O fato de o pai supostamente ter concretizado o desejo incestuoso acirra a rivalidade dos filhos com o pai, resultando na morte desse.

Para René Girard (1993), a violência está presente intrinsecamente nos seres humanos, dentro de cada comunidade. O sacrifício nunca deixa de ser violência, mas quando são instituídos ritos, tem-se a impressão de que a violência contida em determinado sacrifício não é real.

A teoria do pensador francês parece se sustentar ao se observar a constituição do primeiro ritual de passagem no romance de Kiefer. O protagonista, quando era jovem, participa do ritual junto aos homens de sua família, visando a liberdade que teria a partir do momento que fosse identificado como um igual. Esse episódio só é reexaminado futuramente, quando Ariosto resolve escrever as suas memórias, processo que o leva à reflexão sobre a real dimensão da violência empregada naquele ritual.

De onde eles tiraram aquilo? O que pretendiam? Ou era algo tão rudimentar a sua consciência que sequer percebiam a dimensão da brutalidade? Ou aquilo, naquele meio, onde animais são animais, apenas isso, seres à disposição dos homens, não era violência? (Kiefer, 2014, p. 30).

A personagem Luísa foi descrita pelo protagonista como “uma flor do pessegueiro, delicada, branca e frágil” (Kiefer, 2014, p. 71), o que evidencia o sentimento amoroso-carnal presente. Para Lévi-Strauss (1973, p. 68–69), a família biológica está sem dúvida presente, porém, o que atribui ao parentesco o caráter social não é a consanguinidade de dados entre indivíduos, pois ele só existe na consciência dos homens, e é um sistema arbitrário de representações.

Partindo desse pressuposto, a reação dos irmãos de Luísa de defenderem sua honra, matando o homem que a desonrou não seria um ato de altruísmo, e sim, um ato de violência motivado possivelmente pelo amor que os irmãos sentiam pela irmã, resultando em um desejo compulsivo de eliminar o rival, assim como observado em *Totem e Tabu*:

As mais antigas e importantes proibições ligadas aos tabus são duas leis básicas do totemismo: não matar o animal totêmico e evitar relações sexuais com membros do clã totêmico do sexo oposto. Estes devem ser, então, os mais antigos e poderosos dos desejos humanos (Freud, 1996, p. 49).

Ainda sobre os desejos sexuais

Os desejos sexuais não unem os homens, mas os dividem. Embora os irmãos tivessem se reunido em grupo para derrotar o pai, todos eram rivais uns dos outros em relação às mulheres (Freud, 1996, p. 172).

A família Ducchese desmoronou. Assim como a família Usher de Poe. A raiva, o ciúme, e a inveja que os

irmãos sentiram, resultaram em violência. Uma forma ritualizada de apaziguamento do desejo de violência. O pai foi sacrificado de forma semelhante à que os porcos eram mortos pela família. Se aos treze anos, os jovens ajudavam na matança dos animais para conquistarem a validação social como homens, o ritual parece ter sido extremado ao se matar a figura masculina de autoridade da família. Os irmãos mataram um porco para esconder o rastro de sangue derramado da execução do próprio pai. Tem-se então o uso de um ritual para esconder o rastro de outro. O ato do sacrifício inicial ganha uma nova conotação, transformando-se na salvação dos irmãos.

O sangue é ainda explorado na narrativa enquanto metáfora do parentesco, da vida e da morte. O sangue une os irmãos, é parte do ritual de passagem à vida adulta, causa a morte do pai e é o motivo que leva Ariosto ao hospital. Devido a uma hemorragia, ele é submetido a procedimentos cirúrgicos e, posteriormente, vê o fantasma/alucinação de sua mãe. A partir dessa visita não esperada, Ariosto começa a pensar mais em seu passado, o que resulta em sua volta a Pau D'Arco para tentar resolver as pendências que ficaram. No passado, o sangue era a imagem de algo impuro: a odiada matança dos porcos. No presente, o sangue o leva a iniciar um processo de purificação espiritual. A dualidade do significado do sangue é trabalhada por Girard:

A metamorfose física do sangue derramado pode representar a dupla natureza da violência. Certas formas religiosas tiram um partido extraordinário desta possibilidade. O sangue pode literalmente evidenciar o fato de que uma única substância é ao mesmo tempo aquilo que suja e que limpa, o que torna impuro e o que purifica, o que leva os homens ao furor, à demência e à morte e também naquilo que os apazigua (Girard, 2008, p. 58).

Após a descoberta do motivo do desaparecimento de seu pai, Ariosto finalmente percebeu a dimensão que um ato aparentemente isolado teve. Assim como a impossibilidade de se restaurar o passado. Na cena final do livro, Ariosto janta com seu irmão Arlindo, que também não come carne de porco.

Considerações finais

O método psicanalítico de análise literária permite sondar questões de grande relevância na obra de Charles Kiefer, como a questão dos rituais, que são parte crucial da constituição do sujeito e como esses ritos estão presentes na jornada do protagonista.

Durante sua ascensão econômica e social, Ariosto jamais voltou ao Pau d'Arco. Construiu a sua vida como uma espécie de tela de proteção, embora as lembranças permanecessem sempre presentes: como a pintura de sua família escondida atrás de um móvel em seu grandioso apartamento, ou assombrando seu subconsciente por meio da aparição de sua falecida mãe.

Mais tarde, Ariosto compreende que as memórias não podem permanecer ocultas. Ele escreve não para reencontrar o passado, como imaginava ser possível, mas para entender que é impossível reconstruir aquilo que já passou. Suas ações da juventude geraram consequências irreversíveis, incapazes de serem desfeitas. Criando um efeito dominó onde cada ato de violência torna-se justificativa para o próximo. Sobre essa observação, Kiefer elabora uma metáfora sobre a própria literatura. Trata-se de um mundo que fala sobre outro mundo e que tem por objetivo, tal qual a psicanálise, fazer uma análise da condição humana.

Referências

ARNAULT, Renan; ALCANTARA E SILVA, Victor. “Os ritos de passagem”. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, 2016. Disponível em: <<http://ea.fflch.usp.br/obra/os-ritos-de-passagem>>. Acesso em 10 de junho de 2026.

BRÊTAS, José Roberto da Silva et al. Os rituais de passagem segundo adolescentes. **Acta Paulista de Enfermagem**, 2008.

D’AVILA LOURENÇO, Lara Cristina. Transferência e complexo de Édipo na obra de Freud: notas sobre os destinos da transferência. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 143–149, 2005. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18818119>. Acesso em: 08 de junho de 2026.

ELYSEU JUNIOR, Sebastião. Complexo fraternal: a fonte do ciúme e da inveja. **Psicol. teor. prat.** São Paulo, v. 5, n. 2, p. 55–66, dez. 2003. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-36872003000200006&lng=pt&nrm=iso>. acesso em 09 de dezembro de 2026.

FREUD, Sigmund. Totem e tabu. In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 13.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 3ª ed, 2008.

KIEFER, Charles. **Dia de Matar Porco**. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural I**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

POE, Edgar. Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1958.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2019

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

SÓFOCLES. **Édipo rei**. Tradução de Trajano Vieira. 1. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2021

SOUZA, Mauricio Rodrigues de. **A psicanálise e o complexo de Édipo: (novas) observações a partir de Hamlet**. Psicologia USP, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 117–145, 2006. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305123710006>. Acesso em: 09 de junho de 2026.

WATARAI, Cristina Fukumori. **O contexto afetivo-familiar de relações incestuosas entre irmãos**. 2009. 184 f. +. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/97564>>

VIOLÊNCIA E ANTROPOCENO EM “TERNURA E CRACK”, DE PAULLINY TORT

Luiza de Souza Barufi

Mestra em Literatura (Universidade de Brasília).

E-mail: barufiluiza@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9169227266091657>

Priscila Almeida Calado

Doutoranda em Literatura (Universidade de Brasília),

Mestra em Literatura.

E-mail: pri.dido@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2841031093253441>



RESUMO: Neste artigo, examina-se a violência intrincada em identidades pós-humanas no antropoceno tendo como corpus um conto da literatura brasileira contemporânea. A partir da análise de “Ternura e crack”, presente na coletânea *Erva brava*, de Paulliny Tort, a análise demonstra como a violência é representada a partir de personagens-espectros, racializados, que habitam a beira do rio – o qual ninguém mais se atreve a entrar – contaminado por plásticos e detritos, com a presença de peixes mortos, fedor de amônia e fossa. Tais personagens são unidos pelo vício em crack e pela desumanização de que são vítimas, figurando como outros estruturais, levando-nos a questionar sobre o que resta da identidade na biopolítica, baseando-se na teoria de Sueli Carneiro de dispositivo de racialidade.

PALAVRAS-CHAVE: Violência; Literatura Contemporânea; Biopolítica; Paulliny Tort.

ABSTRACT: This article examines the intricate violence within post-human identities in the Anthropocene, using a short story from contemporary Brazilian literature as its corpus. Through the analysis of "Ternura e crack" (Tenderness and Crack), from the anthology *Erva Brava* by Paulliny Tort, the analysis demonstrates how violence is represented through racialized, spectral characters who inhabit the riverbank – a river no one dares to enter anymore – contaminated by plastics and debris, with the presence of dead fish, the stench of ammonia, and sewage. These characters are united by their crack addiction and the dehumanization they suffer, acting as structural others, leading us to question what remains of identity in biopolitics, based on Sueli Carneiro's theory of raciality devices.

KEYWORDS: Violence; Contemporary Literature; Biopolitics; Paulliny Tort.

Introdução

É sabido que a violência e a desumanização de indivíduos em situação de rua e usuários de drogas não se configura como temática constante nas produções literárias, este artigo traz a análise de um conto contemporâneo presente na coletânea *Erva brava* (2021), de Paulliny Tort, que dialoga com saberes ancestrais e questões urgentes, como urbanização, monocultura, racismo ambiental e exclusão social. A obra desconstrói hierarquias entre humano e natureza, questiona epistemologias coloniais e propõe uma coletânea geocêntrica.

No *corpus* escolhido, “Ternura e crack”, o título do conto já aponta uma contradição: humanidade *versus* degradação. O conto nos mostra que, com frequência, o consumo de substâncias como o crack faz parte da rotina de pessoas em situação de rua, funcionando como um meio de lidar com essa realidade, seja para atenuar a fome e o frio, seja para favorecer a interação social entre integrantes desses grupos. Essa condição pode se manifestar tanto como um dos principais fatores que mantêm o indivíduo na situação de rua quanto como um resultado decorrente da própria inserção nesse contexto.

O conto apresenta jovens marginalizados, chamados simbolicamente de “espectros”, que vivem à margem de um rio poluído na pequena cidade de Buriti Pequeno. Eles são marcados pela pobreza, abandono, conflitos familiares e pelo uso de crack, o que os torna

quase invisíveis socialmente. Apesar de suas diferenças, estão unidos por uma mistura de carências: medo, raiva, desejo e busca por afeto. Enquanto se reúnem à beira do rio, compartilhando droga e pequenos alimentos, a narrativa contrasta a vida deles com a da população da cidade, que os observa de longe com medo e desprezo. Essa distância social parece intransponível.

À medida que a noite avança, parte do grupo se dispersa, e os que permanecem acendem uma fogueira. Subitamente, um carro surge e um homem armado se aproxima. Os “espectros” entram em pânico e tentam fugir, mas um deles, justamente o que havia entrado no rio contaminado, fica para trás e é confrontado.

Sem entender o motivo da ameaça, ele se desespera ao perceber quem é o agressor e, tomado pelo medo e pela consciência da morte iminente, desmorona emocionalmente. O trecho termina com ele olhando, pela última vez, para a cidade onde nasceu, agora com um olhar mais atento e sensível, destacando a tragédia de uma vida invisível que chega ao fim.

Este artigo analisa o conto a partir dos conceitos de dispositivo de racialidade e biopolítica, além de articular a violência presente no conto ao conceito de Antropoceno, tendo em vista que a mesma lógica da coisificação dos marginalizados à margem aparece perversamente no rio Amanaçu contaminado. Nesse sentido, no conto há a representação de corpos matáveis e de um rio morto.

Marginalizados, desumanização e o dispositivo de racialidade

A vida dos personagens inominados é marcada por abandono social, risco e degradação, o que dialoga com o biopoder: algumas vidas são menos protegidas, mais descartáveis. Construídos como “o Outro”, inferior, descartável ou menos digno de cuidado, os usuários de crack estão submetidos a uma lógica de exclusão social inescapável.

O sociólogo Howard Becker (2008) estuda a cultura de drogas e compreende que ela abrange a produção de conhecimentos provenientes do uso socializado mediante experiências de vida de sujeitos criminalizados em consequência da sua condição marginal. A estigmatização só aumenta a exclusão e reforça o uso.

O conto dialoga diretamente com os efeitos do dispositivo de racialidade, mesmo sem explicitar raça o tempo todo. A questão da marginalidade se torna evidente porque os personagens vivem à margem (literal e social). No trecho abaixo podemos perceber a questão da alteridade e da segregação social dos usuários de crack na narrativa:

As pessoas que caminham do outro lado e que não se aproximam mais daquela margem, onde pululam os espectros, olham para eles. Casais de namorados, pais e mães, beatas de terço, crentes, toda sorte de simples depravados olham para eles e sentem arrepios, temem pelos próprios filhos, não sabem o que fazer. Isso é coisa que nunca imaginaram em Buriti Pequeno. De longe, não os reconhecem, mas sabem

quem são, porque são sempre os mesmos. E os espectros olham para a margem iluminada pelos postes, para a calçada muito reta onde as pessoas desfilam em trajes de domingo, sentindo que existe nessa distância algo invencível. Parece que veem os cidadãos pela televisão, personagens de uma novela antiga. E, aos cidadãos, eles parecem saídos de um filme de terror. Repulsivos, cadavéricos, cobertos de chagas (Tort, 2021, p. 10–11).

São ignorados, invisíveis para a sociedade. Isso corresponde ao funcionamento do dispositivo, que naturaliza desigualdade e torna certos grupos invisíveis. Mas mesmo dentro do dispositivo, há brechas de resistência, ainda é possível existir afeto, desejo e subjetividade. O dispositivo de racialidade é uma ferramenta para analisar como o racismo organiza a vida social e a subjetividade.

O trecho evidencia uma crítica à segregação social por meio da construção de uma alteridade radical, marcada por uma divisão espacial e simbólica entre dois grupos. De um lado, encontram-se os cidadãos, associados à normalidade, à moralidade e à ordem social, representados por figuras como casais, famílias e religiosos; de outro, os chamados “espectros”, que ocupam a margem oposta e são caracterizados por sua exclusão e desumanização. A recorrência do verbo “olhar” evidencia uma relação mediada pelo distanciamento e pela objetificação, na qual cada grupo percebe o outro como estranho e ameaçador. Esse estranhamento é recíproco, uma vez que os cidadãos associam os espectros a imagens de horror, enquanto estes os percebem

como personagens irrealis, semelhantes aos da televisão. Tal dinâmica revela a existência de uma distância social profundamente enraizada, apresentada como quase intransponível, que impede o reconhecimento mútuo. A descrição dos espectros como corpos degradados e repulsivos reforça o processo de desumanização, evidenciando como a exclusão é sustentada por construções simbólicas que transformam sujeitos em figuras abjetas e irrealis.

Essa lógica excludente possui fundamentos profundos no pensamento de Aimé Césaire ([1955] 2020). Em sua obra *Discurso sobre o Colonialismo*, o autor sustenta que o projeto dito civilizatório do Ocidente se apoia em um mecanismo de desumanização, no qual o indivíduo colonizado é transformado em coisa – fenômeno que ele denomina "coisificação". Para Césaire, esse acordo de poder constitui, em essência, um pacto voltado à morte: ao negar a humanidade do outro, o próprio colonizador também perde sua humanidade. A respeito da essência desse contato colonial, ele afirma:

Entre colonizador e colonizado só há lugar para o trabalho forçado, para a intimidação, para a pressão [...] para a cultura imposta, para o desprezo, para a desconfiança, para o silêncio dos cemitérios [...]. Nenhum contato humano, somente relações de dominação e de submissão que transforma o homem colonizador em vigilante, em feitor [...] e o homem nativo em instrumento de produção. Cabe-me agora levantar uma equação: Colonização = Coisificação (Césaire, 2010, p. 27).

Essa "coisificação" teorizada por Césaire ganha contornos ficcionais nítidos no conto de Paulliny Tort (2021), pois os mecanismos de coisificação aparecem quando os espectros estão sossegados no rio e são surpreendidos com um ato de violência contra seus corpos e existências. Tal dinâmica evidencia que a subalternidade impõe o fardo de ter de suportar as imputações alheias sobre a própria existência, como podemos observar pelo seguinte trecho do conto:

Sem compreender o que leva esse homem a ameaçá-lo de forma tão decidida, encolhe sob a mira do revólver. Não sabe se levará um tiro ou se tudo não passa de uma brincadeira de mau gosto. Não sabe se morrerá, se a morte chegará lenta ou a galope, e essas incertezas se espalham pelo seu corpo com o efeito de uma anestesia. Turvado, une as mãos junto ao peito e abre a boca devagar, precisa de uma explicação. O que eu fiz pro senhor? O homem com revólver ri. O riso se transforma em gargalhada, a cabeça tomba para trás e a luz dos faróis enfim revela uma identidade. O espectro sente as pernas se desmancharem, agora compreende tudo, cai de joelhos. A vida começa a se desprender, a sair pelos poros. Cobre o rosto com as mãos, chora aos soluços. O homem com revólver fica sério outra vez. Não tem vergonha de chorar desse jeito, seu viciado de merda? (Tort, 2021, p. 13-14).

O trecho evidencia uma cena de violência marcada por profunda assimetria de poder, na qual o personagem identificado como "espectro" se encontra em condição extrema de vulnerabilidade diante de um homem armado. A presença do revólver simboliza não apenas

a ameaça física imediata, mas também o exercício arbitrário da dominação, intensificado pela incerteza do desfecho (não se sabe se haverá disparo ou não), o que provoca um estado de paralisia descrito como uma espécie de anestesia corporal.

A pergunta “O que eu fiz pro senhor?” revela a tentativa de restabelecer uma lógica moral e causal para a agressão, rapidamente desfeita pela reação do agressor, cujo riso converte o sofrimento do “outro” em espetáculo e instrumento de humilhação. O momento de reconhecimento, quando a identidade do homem armado é revelada, desencadeia o colapso do personagem, que se ajoelha, chora e experimenta uma sensação de esvaziamento existencial, expressa pela imagem da vida que “se desprende”.

Por fim, o insulto “seu viciado de merda” explicita o processo de desumanização, ao reduzir o indivíduo a um estigma social que legitima a violência, evidenciando que essa agressão não é fortuita, mas enraizada em dinâmicas sociais de exclusão e inferiorização.

Na biopolítica, há a ideia de se deixar morrer, de que há corpos matáveis, de modo que não choca tanto um corpo negro morto. Sueli Carneiro (2023, p. 63) esclarece que o “deixar viver e deixar morrer” determina as condições de vida e de morte a que a racialidade estará submetida em todos os seus vetores, pelo poder de soberania que a informa e que decide sobre o valor de cada vida e de cada morte no âmbito da racialidade.

O conceito de dispositivo de racialidade analisa o racismo como um mecanismo de poder (biopoder) que

constrói a branquitude como "ser" e a negritude como "não-ser". É aí que intervém o racismo, que embora já existisse muito antes do século XIX, foi inserido nos mecanismos internos do Estado pela emergência do biopoder, cumprindo o papel de fragmentar o campo biológico, do qual o poder tomou conta, para dividi-lo conforme "raças" e assim introduzir um corte entre quem deve viver e quem deve morrer (Carneiro, 2023, p. 59).

A desumanização remete, de maneira recorrente, às ideias centrais de Frantz Fanon ([1952] 2020) em *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Para o autor, a máscara não constitui apenas um recurso de defesa, mas expressa uma cicatriz ontológica: a busca angustiada do sujeito negro por construir uma identidade que seja legitimada em um mundo estruturado pela branquitude. Ao abordar a "zona de não-ser", Fanon evidencia que o negro é aprisionado em um jogo de espelhos no qual só se reconhece como o outro (o branco), passando a se perceber a partir desse olhar externo, o que produz uma alienação profunda.

Posteriormente, já na década de 1950, Fanon amplia essa reflexão ao caracterizar o universo colonial como "um mundo dividido em dois", entre colonizadores e colonizados, enfatizando o caráter sistemático da desumanização promovida pelo colonialismo. Conforme o autor, esse processo se manifesta por meio de práticas como o racismo, a violência e a expropriação territorial, que relegam populações racializadas (indígenas e africanas) à condição de "outros", mediante

mecanismos de poder e dominação. Para Fanon, a descolonização surge como uma luta imprescindível contra o imperialismo, entendida como um processo essencialmente revolucionário.

O “realismo” que Paulliny Tort (2021) alcança é o de um olhar que expõe a tensão do encontro entre classe média e miseráveis, despossuídos hostilizados que não têm direito a experienciar a vida sem precariedade e insegurança. Por isso não há individualidade, de modo que os personagens não possuem nome, como uma forma de expressar o quanto sua humanidade é negada em uma estrutura de privação, opressão e dominação.

Para Sueli Carneiro (2023, p. 18), “o Eu hegemônico rebaixa o estatuto do ser desse Outro”. A filósofa brasileira também afirma que o dispositivo de racialidade opera juntamente com o biopoder (a morte da raça considerada inferior), que em “Ternura e crack” (Tort, 2021) se dá com a presença do homem com o revólver que persegue os espectros da beira do rio.

Há de se perguntar, no entanto, onde entra nesse esquema explicativo da biopolítica – que age principalmente sobre a vida – o exercício do direito de matar. Como é possível, pergunta o autor, que nessas condições o poder político venha a matar, a “reclamar a morte, pedir a morte, mandar matar, dar a ordem de matar, expor à morte não só seus inimigos, mas mesmo seus próprios cidadãos”? (Carneiro, 2023, p. 11).

Ailton Krenak (2021) aponta que, no capitalismo tardio, há duas espécies de humanos. Há um grupo seleto, ao qual corresponderia à verdadeira humanidade, cuja vida deve ser preservada a qualquer custo, abastados, privilegiados; e há as classes e os povos desfavorecidos, portadores de uma “sub-humanidade”, que são abandonados para morrer.

Os únicos núcleos que ainda consideram que precisam se manter agarrados nesta Terra são aqueles que ficaram meio esquecidos pelas bordas do planeta, nas margens dos rios, nas beiras dos oceanos, na África, na Ásia ou na América Latina. Esta é a sub-humanidade: caiçaras, índios, quilombolas, aborígenes. Existe, então, uma humanidade que integra um clube seleto que não aceita novos sócios. E uma camada mais rústica e orgânica, uma sub-humanidade, que fica agarrada na Terra. Eu não me sinto parte dessa humanidade. Eu me sinto excluído dela (Krenak, 2021, p. 83).

Nesse sentido, para Krenak, são justamente os humanos considerados marginais que são apegados à Terra e não a veem somente como fonte de exploração, experienciando e mantendo uma relação de conexão com ela. Essa ideia é perceptível no conto de Tort, com esses jovens usuários de crack que habitam as margens do rio e se relacionam com ele sem nenhuma ideia utilitarista de suporte.

Por fim, a marginalização social está presente no conto pela apresentação do uso de drogas por vidas invisibilizadas no interior brasileiro. A descrição do am-

biente remete a um espaço marginalizado que se esva-
zia e se torna silencioso, quase fantasmagórico na noite
de Buriti Pequeno, um espaço condenado pela necro-
política.

Portanto, a marginalização de pessoas em situa-
ção de rua e a invisibilidade social se torna evidente a
partir da descrição dos personagens como “espectros”,
quase desumanizados, com corpos magros, feridos,
marcados pela pobreza e pela droga em um espaço de-
gradado (rio sujo, lixo, noite, abandono). São jovens
com histórias familiares frágeis e vínculos afetivos pre-
cários, mas imersos em um contexto que mistura vio-
lência, exclusão e desejo de afeto (expresso pela “ter-
nura”).

Violência e antropoceno

Como vimos, no conto “Ternura e crack” (Tort,
2021) não há soberania e emancipação dos espectros
em relação aos seus próprios corpos. A lógica da coisi-
ficação e da mercadoria é perversa no rio Amanaçu
contaminado na pequena cidade Buriti Pequeno. Os
marginalizados à margem do rio são corpos matáveis,
assim como o corpo do rio poluído. Não choca tanto um
corpo negro morto, assim como não choca um rio con-
taminado com metais pesados, plásticos e lixos, como
é possível perceber neste trecho:

Os espectros, indiferentes à noite, indiferentes ao
lixo, se confundem com a escuridão. Enfiam às vezes
um chinelo ou a barra de uma calça nas poças que se

formam por ali, mas não se importam, sacodem a perna e continuam a deslizar seus corpos espectrais, muito magros e calejados, pela margem do rio (Tort, 2021, p. 09).

Nesse trecho, a crítica social se sobressai, mas analisar a palavra “espectros” é fundamental, tendo em vista que ela sugere seres invisíveis ou ignorados pela sociedade; vidas reduzidas a uma espécie de “não-existência social”; e desumanização, pois não são chamados de pessoas, mas de aparições. A repetição de “indiferentes” (à noite, ao lixo) reforça determinada insensibilização diante das condições extremas a que estão acostumados; ou, num nível mais profundo, a ideia de que eles foram forçados a se adaptar a essa realidade.

Já o fato de se confundirem “com a escuridão” traz a questão racial, mas também a fusão com o ambiente, o apagamento: os corpos desaparecem no cenário; eles deixam de ser percebidos como indivíduos; há uma mistura entre sujeito e espaço degradado, que não demonstra somente a perda de identidade deles, mas também como são as paisagens no Antropoceno.

A antropóloga norte-americana Anna Tsing popularizou o conceito de “Paisagens multiespécies”, em que as paisagens atuais são pontos de encontro onde coexistem espécies e ações humanas e não-humanas. O impacto humano não é apenas destrutivo, mas também criador de novos ecossistemas imprevistos e modificados. Ela defende que os seres humanos não domi-

nam o planeta, mas são apenas uma entre várias espécies que coexistem em uma Terra profundamente transformada e fragilizada.

O conceito de Antropoceno foi formulado para designar uma era geológica marcada pelo impacto humano na Terra, superior até ao das eras glaciais. Embora apresente limitações, o termo chama atenção para as graves questões ambientais contemporâneas, como a extinção de espécies provocada pela ação humana, as mudanças climáticas de origem antrópica e a expansão da poluição e da radiação que ameaçam a vida. Diante disso, a habitabilidade do planeta se encontra em risco, cabendo à humanidade decidir se irá agir frente a esse cenário.

Para Tsing (2023), o Antropoceno não é a era do controle humano sobre o planeta, mas sim uma era de perturbação e desordem, marcada por consequências imprevisíveis de ações como poluição e devastação. No conto, há uma crítica social da degradação ambiental do rio Amanaçu, como podemos analisar pelo trecho:

Ninguém mais entra naquela água, só mesmo os espectros, quando precisam se refrescar. O rio Amanaçu agora fede, às vezes mais que fossa. Ficou assim depois das granjas de galinha e de porco, que despejam o mingau dos esterqueiros na água. Não fazem isso todos os dias nem todas as semanas, mas de tempos em tempos. Então a vila apodrece e os peixes morrem afogados na merda, depois melhora, como hoje (Tort, 2021, p. 10).

O texto apresenta uma denúncia explícita da poluição causada pela atividade agropecuária quando cita “granjas de galinha e de porco, que despejam o mingau dos esterqueiros na água”. São problemas muito específicos do Antropoceno justamente o descarte de resíduos; a exploração econômica que desconsidera o equilíbrio ambiental; e as consequências para comunidades locais. A imagem dos peixes que “morrem afogados na merda” reforça a inversão violenta da ordem natural e a ideia de um ecossistema destruído pela ação humana. A dimensão necropolítica da narrativa (Mbembe, 2019) se evidencia pelo rio morto.

Assim, a memória que ficou envolve um tempo em que o rio era limpo e todos podiam mergulhar em suas águas. No entanto, no presente da narrativa, é seu odor de fossa e sua “face oleosa” – por conta dos dejetos, plásticos, contaminação por amônia e detritos advindos das granjas e matadouros de animais ao seu redor – que afetam as experiências dos moradores.

Quando um dos “espectros” entra nas águas do Amanaçu, logo é tomado por uma tosse: “Tosse, sente cheiro de amônia nos cabelos e na pele. É um cheiro ruim, mas familiar. Não que sinta gosto, só vontade de continuar sentindo aquele cheiro” (Tort, 2021, p. 11). Em sua pele e em seus cabelos o cheiro de amônia prevalece, sinal de que o rio está contaminado com alta concentração de nitrogênio amoniacal (ou amônia), uma substância não persistente e não cumulativa, mas

que se inalada por um tempo determinado pode ser sufocante e de extrema irritação aos olhos, à garganta e ao trato respiratório.

A presença da amônia nos rios geralmente se dá pela lavagem de borra de alumínio de empresas de reciclagem, que se converte em amônia. A borra é um rejeito gerado durante a produção do alumínio e, se ela não for inertizada, é perigosa para a saúde humana, além de contaminar o meio ambiente. O “rio que não é mais rio”, que é o Amanaçu, perdeu suas características, ninguém mais pode se refrescar em suas águas. Conforme Leal (2024, p. 04): “Trata-se de um rio que não mais é um espaço de socialização, lazer e trabalho”.

A pesquisadora Erika Fernandes-Pinto (2024) trata dos valores culturais da natureza e esclarece que, para diversas comunidades, a natureza não se restringe a dimensões econômicas e utilitaristas, mas também se entrelaça com sua história, memória e identidade, incorporando saberes e práticas que estabelecem vínculos culturais, tanto materiais quanto imateriais, como é o caso dos “espectros”.

No conto, a denúncia ambiental é construída por meio de imagens fortes do rio poluído, da explicação das causas (ação humana) e das consequências (morte, abandono e exclusão). Ao mesmo tempo, o rio degradado funciona como símbolo da degradação social dos próprios personagens, unindo crítica ecológica e crítica social em uma mesma representação.

A respeito da representação da violência, Karl Erik Schollhammer afirma que o uso das formas breves na literatura contemporânea reflete a urgência de falar sobre e com o real, como um “desafio de reinventar as formas históricas do realismo literário numa literatura que lida com os problemas do país e que expõe as questões mais vulneráveis do crime, da violência, da corrupção e da miséria” (2009, p. 14). No entanto, é preciso compreendermos que a realidade é filtrada pelo autor a partir, inclusive, da violência aparente, mesmo quando a violência urbana e a marginalidade estão presentes.

Apesar de o conto se desenvolver no tempo presente da narrativa, estamos diante de um presente estendido por rememorações, pois, diante da morte, um dos espectros relembra erros cometidos que o tenham possivelmente levado a esse momento extremo de catástrofe social. Por meio da narração, temos acesso aos seus pensamentos quando, já ciente da inevitabilidade da morte, pensa na cidadezinha onde nasceu. O tempo todo intrincado ao espaço da narrativa.

A violência presente em “Ternura e crack” (Tort, 2021) confirma a teoria narrativa de Edgar Allan Poe, explicada por Regina Dalcastagnè (2026, p. 239), em que: “O ponto principal é que ela teria de ser lida de um fôlego só. Para isso, seria preciso organizar o texto em torno de ‘certo efeito único ou singular’, já a partir da primeira frase”. Ou seja, no conto, a narrativa precisa ser intensa, prender o leitor do início ao fim, nenhuma cena pode superar o clímax.

Nesse sentido, o clímax do conto está na violência empregada contra os espectros que habitam o rio. Por meio da audição, eles percebem a chegada do Eu hegemônico que quer aniquilar o Outro, o considerado inferior. Nessa época de capitalismo biocognitivo contemporâneo, o conceito de humano está em xeque. E nessa lógica cruel, se os jovens são espectros, não são humanos, podem ser eliminados.

Recordemos também o autor Nilo Odalia que, em sua obra *O que é violência?* (1991), ao examinar a violência sob uma perspectiva social, destaca que a ausência de um acesso equitativo aos benefícios da sociedade, bem como a falta até mesmo de recursos essenciais à sobrevivência (em um contexto em que a desigualdade se torna habitual e naturalizada), estabelece a violência.

O autor também aborda a desvalorização do indivíduo e de seus direitos. Para o autor: “a naturalidade da desigualdade, que nos tem sido imposta, no correr da história do homem civilizado, só pode ser compreendida quando se compreende que ela é uma condição de estruturas sociais, que passam a reproduzi-la como um fenômeno aparentemente natural” (Odalia, 1991, p. 31).

Assim, conforme argumenta Odalia, é possível compreender que a violência tem origem nas próprias bases da organização social. Nesse sentido, dependendo do contexto histórico, ela pode ser legitimada ou condenada, aceita como lícita ou considerada ilícita, sendo suas manifestações avaliadas de acordo com as

normas, valores culturais e determinações legais vigentes em cada sociedade.

Quando nos deparamos com a violência na literatura, é essencial olharmos para a figura do narrador. No caso do conto “Ternura e crack” (Tort, 2021), esse narrador é onisciente, ele conhece até mesmo os pensamentos mais profundos dos espectros, de modo que eles se tornam humanizados, contra toda a desumanização pelo fato de serem moradores em situação de rua e usuários de drogas.

A violência perpetrada contra esses seres é advinda de uma exclusão sistêmica, o que torna difícil responder ao questionamento de Jaime Ginzburg (2017), em seu livro *Literatura, violência e melancolia*, sobre o porquê de “em diversos pontos do mundo, em diferentes épocas” surgirem seres humanos capazes de incorrerem em diversos horrores contra outros seres humanos.

Quando se analisa a presença da violência na literatura, quase sempre se questiona sobre a forma como as cenas e imagens são exploradas, mas acreditamos que a literatura explora, sim, cenas de violência, mas como crítica social. Por isso, na tradição literária, a representação da violência constitui um recurso recorrente e que ultrapassa o caráter meramente sensacionalista, assumindo funções estéticas, éticas e críticas.

Em linhas gerais, a temática da violência opera como um mecanismo de reflexão sobre a realidade social, contribuindo para a compreensão da experiência humana em suas dimensões individuais e coletivas.

No âmbito da crítica social e política, a violência é frequentemente empregada para evidenciar desigualdades estruturais, formas de opressão e abusos de poder, funcionando como um instrumento de denúncia que convoca o leitor a confrontar contextos históricos e sociais marcados por injustiças.

Paralelamente, sua representação favorece a formação da empatia, na medida em que expõe o leitor ao sofrimento, ao trauma e à vulnerabilidade dos personagens, ampliando a capacidade de compreensão de outras experiências de vida e promovendo uma leitura humanizadora das relações sociais.

Por fim, destaca-se a função catártica da violência na literatura, entendida como a possibilidade de suscitar no leitor emoções intensas – como medo e compaixão – em um espaço simbólico seguro, promovendo a purificação ou elaboração desses sentimentos e contribuindo para o desenvolvimento de consciência moral e emocional.

Assim, a violência literária configura-se como um dispositivo complexo que articula crítica social, sensibilização do leitor, análise psicológica e experiência estética.

Considerações finais

O conto “Ternura e crack” pode ser lido à luz do conceito de dispositivo de racialidade de Sueli Carneiro, na medida em que apresenta sujeitos marcados

por processos de desumanização e invisibilização social, aproximando-os da condição de “não-ser”, não somente em razão de sua cor de pele, mas também por serem marginalizados.

A caracterização dos personagens como “espectros” evidencia a produção narrativa de uma subjetividade marginalizada, coerente com a lógica do dispositivo que hierarquiza vidas e define quais corpos são dignos de cuidado. Ao mesmo tempo, a presença de afetos e vínculos revela fissuras nesse sistema, apontando para formas de resistência e reinscrição da humanidade desses sujeitos.

Nesse contexto, a literatura de Paulliny Tort atua contra o epistemicídio ao inscrever essas vidas no campo simbólico, pois o conto dá voz a quem normalmente não tem, até mesmo por trazer a história de sujeitos que quase nunca são retratadas na literatura.

Além disso, no conto estão articuladas a exclusão social e a degradação da natureza pela morte do rio, que se relaciona à morte de sujeitos em situação de rua e que consomem drogas, em uma clara representação da desumanização de seres humanos e não humanos no Antropoceno.

Por fim, a violência na literatura atua como um poderoso espelho social, estético e político. Longe de ser apenas um recurso para chocar, ela é utilizada para denunciar desigualdades, investigar traumas, questionar o poder do Estado e refletir as tensões que moldam a sociedade.

Referências

- BECKER, Howard S. [1963]. **Outsiders**. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Tradução de Anísio Garcez Homem. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **Uma história da literatura brasileira contemporânea: A narrativa**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2026.
- FANON, Frantz [1952]. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Sebastião Nascimento e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.
- FERNANDES-PINTO, Erika (2024). Valores culturais da natureza: desatando nós e criando laços na implementação de políticas de conservação. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, v. 63, p. 315-338. <https://doi.org/10.5380/dma.v63i0.89662>.
- GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, São Paulo: Autores associados, 2012.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- LEAL, Virginia Maria Vasconcelos. Por uma nova relação com o mundo: escritoras brasileiras e seus encontros com o não humano. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 72, e7214, 2024, pp. 01-09.
- MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Tradução de Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- ODALIA, Nilo. **O que é violência?**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- TORT, Paulliny. **Erva brava**. São Paulo: Fósforo, 2021.
- TSING, Anna. Paisagens antropogênicas. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, edição especial Vegetalidades, p. 124–131, set. 2023.

**“NEM SEI QUE EXISTO PRA
DENTRO”:
SENSACIONISMO, EROTISMO E
MÁQUINAS DESEJANTES NA
“ODE TRIUNFAL” DE ÁLVARO DE
CAMPOS,**

Marcos Eduardo de Araújo Sugizaki

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit) da Unb

E-mail: mesugizaki@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9701859089654889>

Jade Luísa Martins Barbalho

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Literatura (Poslit) da Unb.

E-mail: jadebmar@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9398139151050796>



RESUMO: Neste artigo, buscamos delinear uma leitura do poema “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, a partir dos conceitos de sensacionismo, do próprio Pessoa, máquina desejante, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, interdito e trabalho, de Georges Bataille. Ao expandir suas sensações para compreender o momento histórico da deflagração da Primeira Guerra Mundial, o desejo gritante do eu poético remete sempre à própria dor, ao diluir-se na exterioridade pura das máquinas. Ao mesmo tempo, há em Campos uma proposta pela suspensão do interdito da violência universal, operação que se opõe ao trabalho excessivo desenhado no signo do maquinário. Toda uma semântica sacrificial eleva-se e contamina esse sujeito poético que pretende aniquilar a si próprio, profundamente erotizado, em nome da conjunção entre homem e máquina.

PALAVRAS-CHAVE: Sensacionismo; Erotismo; Violência; Máquinas desejantes.

ABSTRACT: This article seeks to outline an interpretation of “Ode Triunfal,” a poem by Álvaro de Campos, one of Fernando Pessoa’s heteronyms, through the concepts of Sensationism, as formulated by Pessoa himself; the desiring machine, developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari; and prohibition and labor, as theorized by Georges Bataille. By expanding his sensations in an effort to comprehend the historical moment marked by the outbreak of the First World War, the poetic speaker’s clamorous desire continually returns to his own pain, dissolving itself into the pure exteriority of machines. At the same time, Campos proposes a suspension of the prohibition against universal violence, an operation that stands in opposition to the excessive labor inscribed in the sign of machinery. An entire sacrificial semantics emerges and permeates this poetic subject, who seeks to annihilate himself, profoundly eroticized, in the name of the conjunction between man and machine.

KEYWORDS: Sensationism; Eroticism; Violence; Desiring Machines.

A dor e outros prazeres

No princípio era a dor. Essa dor – quase – onipresente na dita modernidade, imbuída na *luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica*. Eis a dor, mote inicial da “Ode Triunfal” (Campos, 2007) e braço estendido à tradição épica. A palavra eleita para guiar o temário sinuoso dessa ode de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, é a dor. Banhada no contexto de pré-guerra e revolução industrial, a “Ode Triunfal” aglutina em sua própria forma o maquinário capital, nos rugidos e nas bufadas das máquinas a vapor. E a dor impera, imponente e absoluta, no corpo desse homem-poema-máquina que suspende a possibilidade de distinção ou reconhecimento do próprio eu em nome de uma autonomia maquinária.

Precisamente, o problema da dor conjuga-se ao erotismo próprio da relação entre continuidade e descontinuidade dos seres (Bataille, 2023), que parece angular-se batailleanamente pela repetição fonêmica de algumas articulações de voz próprias ao coito. O eu do poema, pois, dissolve-se amargamente no líquido da violência da máquina capital, e passa a integrar um todo universal e afastado do que poderia ser o indivíduo. Nessa senda, o rompimento com o eu é algo que se distingue na própria criação literária moderna; portanto, diz respeito a todo autor que se tenha imposto a responsabilidade de escrever e triunfado, em nossa modernidade. Determinados autores fizeram dessa tarefa, a ruptura radical com o eu, a sua pedra de toque – Walt

Whitman, Jorge Luis Borges, Mário de Sá-Carneiro são apenas alguns exemplos. O caso mais radical é Fernando Pessoa.

Sua ruptura absoluta levou não primeiramente à criação de personagens, mas de textos que juntos devêm *outro*, na opacidade que criam em relação à impossibilidade do *eu* autoral que cercam (Lourenço, 2007, p. 24–42). Entre os três heterônimos, é por meio de Álvaro de Campos, que a multiplicação pessoana penetra a carne, rompe a pele e escorre pelas máquinas de que fazemos parte. É precisamente nesse esteio que se inscreve o presente capítulo: pretendemos alguma leitura das operações do erotismo das máquinas e da linguagem alcançadas mediante a violência na “Ode Triunfal”, de Álvaro de Campos. Para isso, acionamos autores como Bataille (2023), Eduardo Lourenço (2017), Deleuze e Guattari (2010; 1977).

“Olhar em mim é uma perversão sexual”: o sensacionismo

A “Ode Triunfal” é o primeiro poema publicado por Pessoa no nome de Álvaro de Campos. Apareceu na revista *Orpheu 1*, em março de 1915, mas o autor quis dar-lhe a imediatricidade própria do heterônimo que assina o poema: escolheu como data ficcional o mês de deflagração da Primeira Guerra Mundial. Para responder ao evento que marcaria a disputa imperialista no século XX e alteraria o destino do mundo, busca forma

que esteja à altura da enorme fragmentação em que culmina.

Assim, o poema grita a cidade e sua extrapolação geográfica para o mundo, sua história, seus habitantes, tudo isso como parte de engrenagens que giram sem parar e consomem para fazer funcionar. O ambiente urbano são todas as cidades, o Momento são todos os tempos, as pessoas não se contêm em seus corpos, ao formar um todo monstruoso com seus objetos de trabalho.

Vemos que as pessoas são “prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios” (Campos, 2007, p. 81), violenta fusão com as máquinas que operam. No centro de tudo está um eu que não consegue se compor, pois está em plena atividade de dissolução pelo maquinário urbano. Seus olhos e ouvidos procuram cada raio de luz artificial, cada buzina de automóvel, sirene ou rangido de fábrica, cada grito de criança abusada debaixo das escadas por “homens de aspecto decente” (Campos, 2007, p. 83). Busca-se cada sensação possível dessas pessoas que não enxergam o todo composicional que o poema lhes oferece.

A busca das sensações como material poético é um projeto estético que Pessoa chamou de sensacionismo e atravessa a obra dos quatro principais autores ficcionais e do próprio ortônimo. As definições do próprio Pessoa são elucidativas: “A arte, em sua plena definição, é a expressão harmônica de nossa consciência das sensações; isto é, nossas sensações devem ser expressas de tal modo que *criem um objeto que será uma*

sensação para outros” (Pessoa, 1986, p. 432, destaque do autor). E, em outro trecho, ainda sobre o sensacionismo:

Em cada alma giram os volantes de todas as fábricas do mundo, em cada alma passam todos os comboios do globo, todas as avenidas de todas as grandes [sic] acabam em cada uma das nossas almas. Todas as questões sociais, todas as perturbações políticas, por pouco que com elas nos preocupemos, entram em nosso organismo psíquico, no ar que respiramos psiquicamente, passam para o nosso sangue espiritual, passam a ser, inquietantemente, nossas como qualquer coisa que seja nossa (Pessoa, 1986, p. 437).

Assim, pode-se ver que o sensacionismo é uma expressão provocada pela modernidade capitalista, especialmente pela fase decadente em que vive Pessoa e seus personagens, aquela em que a industrialização leva à guerra em escala global. A violência do imperialismo adentra o corpo poroso do poeta, uma vez que ele tudo absorve. Campos é o heterônimo da modernidade por excelência e, ao abrir-se para o mundo com suas sensações, é penetrado pela violência que o cerca de maneira dilacerante.

A concepção que Campos delineia ao longo da fase das grandes odes é de que a máquina é um todo que engloba violentamente. Contudo, a violência envolvida não repele, pelo contrário, serve como força atrativa do desejo. Não se trata simplesmente da viagem pelo horror da máquina, mas da busca de uma percepção artística na qual a violência ocorre de maneira intensa no

próprio eu poético, para enxergá-la com clareza e então retirá-la de sua composição, até extinguir-se a própria lembrança de uma existência interior: “Nem sei que existo para dentro” (Campos, 2007, p. 85).

O poeta busca a pura exterioridade, a dissolução do mundo por meio da absorção das sensações e, no caso do poema sobre o qual nos debruçamos, do máximo de sensações já experimentadas em todos os tempos, condensadas naquele momento de eclosão, a culminância da Primeira Guerra.

Esboça-se uma cartografia, um mapa histórico que principia no quarto do poeta febril, “À dolorosa luz das grandes lâmpadas elétricas da fábrica/ Tenho febre e escrevo” (Campos, 2007, p. 78), e se expande por todos os tempos que culminam ali, desde Platão à fabricação dos automóveis de último modelo. Todo o poema é gritado como um delírio febril, interrompido por parênteses em que se enxergam a gente que sofre sob o jugo das máquinas, mas não pode fazer nada.

Dizem Deleuze e Guattari (2010, p. 107), no *anti-Édipo*: “Todo delírio tem um conteúdo histórico-mundial, político, racial; arrasta e mistura raças, culturas, continentes, reinos”. Esse conteúdo, que em Campos se quer máximo, total, é uma febre de sensações. Para tudo escrever, é preciso tudo sentir. A guerra é apenas a culminância, mas para que ela ocorra e provoque a bomba interior no poeta, é preciso tudo compreender em seu interior:

O dado alucinatório (eu vejo, eu escuto) e o dado delirante (eu penso...) pressupõem um Eu sinto mais profundo, que dá às alucinações seu objeto e ao delírio do pensamento seu conteúdo (Deleuze; Guattari, 2010, p. 26).

A poesia se torna uma arquitetura de sensações, um urbanismo dos sentidos que se expande no amplo plano de palavras.

Não por acaso Deleuze e Guattari citam Pessoa ao discorrer sobre a arte: “

Como em Pessoa, uma sensação, sobre o plano, não ocupa um lugar sem estendê-lo, distendê-lo pela Terra inteira, e liberar todas as sensações que ela contém: abrir ou fender, igualar o infinito (Deleuze; Guattari, 2012, p. 253).

E, ainda sobre Pessoa: “Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo” (Deleuze; Guattari, 2012, p. 220). A atividade estética do sensacionismo é experiência artística que leva a tão forte presença no mundo a ponto de que a contiguidade se estreita ou mescla o eu e seu horizonte afetivo de sensações, que, nesse caso, é nada menos que “toda a gente e toda parte” (Campos, 2007, p. 86).

Assim, compreendemos que a dissolução do eu no universo é o grande tema de Campos, que estreia e tem na “Ode Triunfal” sua principal peça, para então se estender ao longo de sua obra. Seu desejo é sempre amplo demais e provoca aventura afetiva pelos recônditos

do mundo, uma ampliação que, ao tentar abarcar tudo, é tragada pela dor de uma máquina capital que a tudo contém.

“Exprimir-me todo como um motor”: a máquina desejante

Para Deleuze e Guattari (2010; 1977), o desejo é a vinculação ao excesso, o acionamento de um horizonte de afetos. Não se trata de idealismo, mas de relações imanentes, corte e fluxo de vínculos. É o funcionamento das engrenagens da máquina, como resumem no livro sobre Kafka: “Desejo: máquinas que se desmontam em engrenagens, engrenagens que por sua vez constituem máquina” (Deleuze; Guattari, 1977, p. 85). Ou, sob o nome de agenciamento maquínico, em *O anti-Édipo*: “A tese da esquizoanálise é simples: o desejo é máquina, síntese de máquinas, agenciamento maquínico – máquinas desejantes” (Deleuze; Guattari, 2010, p. 353).

Segundo François Zourabichvili, em seu *Vocabulário de Gilles Deleuze*, “A representação usual do desejo – tensão em direção a algo ou alguém – remete então à formação de uma ‘máquina desejante’ que precede a divisão sujeito-objeto e dela dá conta” (Zourabichvili, 2004, p. 36). Ou seja, não se trata da busca de um objeto faltante por um sujeito incompleto, mas de uma relação de troca contínua de excedentes, em que o eu está dissolvido no outro.

O desejo opera por agenciamentos: deseja-se não uma roupa, mas o que ela movimenta no mundo (o olhar, o pertencimento a um grupo, a adequação a determinadas normas); não uma pessoa, mas o horizonte de afetos que ela aciona (o que se espera que essa pessoa implique ou encerre, como ela aciona outras relações). Deseja-se não apenas o emprego no escritório, mas como aquele emprego insere o corpo nas relações de prestígio, ganho, perda, punição: tudo está envolvido em movimentação de maquinário.

Por isso essas relações são chamadas maquinicas pelos autores. Assim, tomamos o desejo por: agenciamento de relações de pessoas entre si ou entre estas e suas ferramentas, horizonte de afetos, movimentos, fluxos – conceito que nos auxilia a compreender a função estética das máquinas em Álvaro de Campos. Este dirá, de maneira mais poética: “E o meu desejo, porque é forte, entra na substância do mundo” (Campos, 2007, p. 233).

De que se trata, porém, uma máquina? Nos poemas de Campos, vemos aquelas que conhecemos normalmente por esse nome: carros, navios, debulhadoras. Mas também aquelas que normalmente não são chamadas dessa maneira, os “prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios” (Campos, 2007, p. 81), onde o eu se perde e dissolve, onde é triturado e dentro do qual passa a fazer parte do funcionamento: “Engatam-me todos os comboios./ Içam-me em todos os cais./ Giro dentro das hélices de todos os navios” (Campos, 2007, p. 85).

O sangue que flui do corpo do operário ou do poeta mistura-se às máquinas e forma um só fluxo, uma máquina maior, e este é o horror da realidade obscura revelada pela poesia de Campos. Da mesma forma, a máquina de Deleuze e Guattari não é apenas aquela composta de alavancas, engrenagens ou circuitos, mas ainda tudo aquilo que inclui troca, corte, fluxo. Vejamos:

Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina-órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma máquina acoplada a ela. A boca do anorético hesita entre uma máquina de comer, uma máquina anal, uma máquina de falar, uma máquina de respirar (crise de asma). É assim que todos somos “bricoleurs”; cada um com as suas pequenas máquinas. Uma máquina-órgão para uma máquina-energia, sempre fluxos e cortes (Deleuze; Guattari, 2010, p. 7).

Somos chamados à consciência da dor de acoplar-nos à máquina. A sensação dolorosa parece inescapável, dado que somos seus prolongamentos humanos, incorporados à grande máquina capitalista: “Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,/ Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,/ Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios!” (Campos, 2007, p. 81). Possuir um emprego, consumir, possuir uma família, tudo, de alguma maneira, compõe o funcionamento das máquinas e, por isso, o desejo de

violar a si mesmo se torna onipresente: a máquina capital necessariamente nos explora, nos castiga com horas excessivas de trabalho, nos faz perder a vida diante de nosso real potencial humano, e mesmo assim a ela desejamos, de maneira quase inescapável.

Se no agenciamento maquínico de desejo, tudo é tragado pela máquina capitalista, a própria linguagem em que nos inserimos parece prever somente a possibilidade de vínculo com as relações do sistema em que se insere. Nesse sentido, o exagero da exaltação das máquinas demonstra a fúria com que Campos a elas se acopla: pertence a elas, convida-as a violá-lo.

Em Deleuze e Guattari existe a possibilidade revolucionária do desejo, que, mesmo maquínico, pode achar esquizas, pontos de fuga do capitalismo, no Campos da “Ode Triunfal”, essa possibilidade, embora distante, esboça-se por meio da suspensão do interdito da violência universal, como veremos adiante.

Toda a gente “ordinária e suja” que “vive como cães” e “para quem nenhuma religião foi feita,/ Nenhuma arte criada,/ Nenhuma política destinada para eles” (Campos, 2007, p. 84), essas pessoas a quem o poeta ama (Campos, 2007, p. 84) são “inatingíveis por todos os progressos,/ Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida” (Campos, 2007, p. 84). Sua condição é apenas serem engolidas pela máquina de que fazem parte, tornar-se parte funcional dela, e não parte operante.

Isso significa que o desejo não consegue se expandir, nessas pessoas, que somos todos nós, para além de

sua condição subalterna em função da máquina. Só podemos desejar que ela nos viole. Mas, embora pareça paradoxal, defenderemos abaixo que essa violação deixa aberto um caminho possível.

O desejo pela violência causada pela máquina capitalista é sempre marcado pelo erotismo: “Eu podia morrer triturado por um motor/ Com o sentimento de deliciosa entrega de uma mulher possuída” (Campos, 2007, p. 82). Na experiência a que somos levados com Campos, seu corpo, que se torna coletivo pelo procedimento estético do sensacionismo, deixa evidente não só a tortura pela qual a humanidade passou ao longo da história da civilização, mas, ainda mais intensamente, o horror que persiste e continua a acometê-la na história atual, para que se mantenha em funcionamento a grande máquina capitalista e imperialista, por meio de guerras, exploração e segregação, e isso se dá de maneira explicitamente sexualizada.

O processo de evidenciação, mediante olhar excessivo e sobretudo sensações demasiadas, leva não ao terror da punição, mas à consciência do sofrimento em si, violência a que somos submetidos todos os dias:

Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me
passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!
(Campos, 2007, p. 79)

Quando o sexo não está explícito, está amplamente metaforizado, por meio dos verbos, como “penetrar”, dos adjetivos, como “passento”, e das imagens mesmas, como a “flora negra”, que remete à região pública. Nossa ideia, aqui, vai na esteira de Eduardo Lourenço, que interpreta as máquinas como imagem erótica: “a ‘máquina’ esconde, ou está a serviço de uma outra metaforização mais essencial, a da sua pulsão erótica” (Lourenço, 2017, p. 107).

O problema, porém, é que o erotismo não pode resultar em amor bucólico, como em Alberto Caeiro e Ricardo Reis. O amor, em Campos, é de tal forma amplo que incorpora a violência de todos os tempos, “porque o presente é todo o passado e todo o futuro” (Campos, 2007, p. 78). O sensacionismo nesse heterônimo é, em última instância, um ativismo estético que incorpora a violência e a leva para dentro do corpo do eu poético.

Mas não apenas, já que, de acordo com o projeto estético que Pessoa lhe empresta, conjura esse objeto violento para o leitor, cria “objeto que será uma sensação para outros” (Pessoa, 1986, p. 432). Coincide, pois, a violência no eu do poema, no leitor do poema e, na nossa “Ode Triunfal”, no próprio aparato maquinário indissociável do homem.

Pelo timbre irônico e temivelmente erótico, põe-se em jogo o tencionamento à continuidade do ser junto à maquinaria, óleos e carvões brindam os próprios fluidos corporais de um jogo de sacrifícios. A máquina humana cede seu sistema nervoso, aquele responsável

pela recepção e pelo processamento de sensações, à máquina capital.

Agora, coincidindo humano-máquina, as sensações ganham mais uma camada sensorial, cuja percepção deve impreterivelmente passar pelas dobradiças e pelos fluidos lubrificantes de uma estrutura triunfante. Dessa forma, o êxito maquinário assume o sacrifício humano, numa movimentação de roupagens religiosas, porquanto despida de preocupações maiores com a interdição da morte.

“E ser levantado da rua cheio de sangue”: o sacrifício

A dor que dita o tom do poema transfere-se à carne do eu poético pela semântica maquinária, ao mesmo tempo que se torna absoluta na lógica de aniquilamento do sujeito, “a fúria fora e dentro de mim” (Campos, 2007, p. 78) estabelece toda uma atmosfera de dissolução de qualquer corpo humano que tente resistir ao triunfo industrial.

As baforadas sonoras das máquinas a vapor – convictamente expostas pela aliteração do *f* – propõem maiormente, então, o delineamento de uma espécie de sacrifício; a ode assume tonalidades ritualísticas, e o sujeito desejanter é vitimado por si próprio e pela maquinaria que o seduz. Aqui compreendemos o sacrifício por meio de lentes batailleanas, nossa Pessoa poética aloca-se voluntariamente no lugar de objeto sacrificado

em prol de uma unidade maquinária comum a todas as pessoas e máquinas.

A partir da leitura de Bataille (2023), “o sacrifício, se é uma transgressão voluntária, é a ação deliberada cujo fim é a súbita transformação do ser que é sua vítima” (Bataille, 2023, p. 114). Ao tensionar o jogo entre continuidade e descontinuidade dos seres, nossa “Ode Triunfal” expõe extravagantemente uma erótica específica, pautada na violência capital e que tem como prerrogativa a extrapolação, ou a transgressão, dos limites do humano.

A transformação decorrente desse movimento sacrificial é justamente aquela que aniquila o sujeito poético, “Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas,/ E ser levantado da rua cheio de sangue/ Sem ninguém saber quem eu sou!” (Campos, 2007, p. 83). Sacrifício sanguinolento, como aprofunda Bataille, “esse sacrifício é por certo um assassinato, ele é sangrento” (Bataille, 2023, p. 113).

A cabeça partida, signo de uma consciência fragmentada, ainda jorra sangue humano, não óleos maquinários, mas permanece anônima no que diz respeito ao reconhecimento comum, indicativo concomitante do processo de aniquilamento de um eu interior não relutante ao seu próprio esfacelamento. É agudo, portanto, o aceno à transgressão do interdito da morte, violência voluptuosa imbuída no sangue que jorra de uma cabeça partida na esquina – uma esquina que contém em si própria a quina de ferro e aço das máquinas.

A busca pela continuidade, procedimento maior que rege a lógica do erotismo, aparece sinalizada primeiramente no “r-r-r-r-r-r eterno!” (Campos, 2007, p. 78), sintetizador não apenas do sonoro rugido das máquinas, como também da eternidade compreendida nesse som irrefreável. Todavia, “essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida em que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremecimento” (Bataille, 2023, p. 43).

O prazer sexual, nesse momento, reside justamente no entendimento de que a continuidade inexistente, porquanto sua busca significa prova maior da descontinuidade humana. Seria a máquina a peça que faltava para o humano transgredir as limitações de um corpo descontínuo? É o que Campos indaga reiteradamente em sua “Ode Triunfal”, “Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, farreando,/ Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à alma” (Campos, 2007, p. 78), um gerúndio que não cessa, construtos verbais que dizem, autonomamente, de uma continuidade inclusive sintática, pretendida pela ação ruidosa do corpo maquínico.

Da poesia de Álvaro de Campos, Eduardo Lourenço discorre brevemente sobre os respingos religiosos que a atingem:

O tema único de Campos é que os nossos sonhos são de *deuses* sem que haja em nós possibilidade alguma de cumprir o menor de entre eles. Mas não é um tema abstracto: o sonho ‘divino’ em que não ousa crer é o

do seu destino de poeta (Lourenço, 2017, p. 190, destaque do autor).

O sonho divino o qual situa Lourenço é tocado também pelo rito sacrificial da “Ode Triunfal”, o aniquilamento do eu poético suspende a interdição da morte e eleva-se ao patamar de sacrifício religioso. Existe no sacrifício do eu poético qualquer coisa de crística, retomada mais tarde na “Ode Marítima”.

Fazei de mim as vossas vítimas todas!
Como Cristo sofreu por todos os homens, quero sofrer
Por todas as vossas vítimas às vossas mãos,
Às vossas mãos calosas, sangrentas e de dedos decepados
Nos assaltos bruscos de amuradas! (Campos, 2007, p. 121)

Estrategicamente posicionado ao lado de Jesus Cristo, vitimado pelo sacrifício maior de toda a mitologia cristã, nosso eu da “Ode Marítima” tensiona a imagética da aniquilação do sujeito enquanto constrói ambientação concomitantemente sensual e agressiva, como na nossa “Ode Triunfal”. Apenas o ambiente se altera, entre mar e máquina persiste o rugido, a degradação e os timbres temerosos e lascivos, ao passo que o sacrifício continua sendo farol que guia o poeta a atravessar a noite dos signos tempestuosos.

Por que, então, o sacrifício é sempre do eu, e nunca da “gente ordinária e suja”? Talvez porque esse eu – que se leva à dilaceração – esteja imbuído de culpa,

tome para si um papel de bezerro imolado. O lugar fictício de classe que o personagem ocupa é característico de seu sacrifício.

Engenheiro naval britânico, vê no próprio sacrifício a possibilidade de perder-se, destruir o próprio eu como ato erótico de sacrifício diante de toda a exploração em que sua própria classe incide sobre aquela de que ele trata no poema. “Em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco” (Bataille, 2023, p. 55).

Em grande medida, o sacrifício do eu em Campos flui em direção oposta ao trabalho, pois constitui-se como sintagma de negação da natureza violenta humana. Da economia batailleana, pode-se dizer que os seres, para conseguirem priorizar o trabalho e não os impulsos e desejos, criam uma série de interditos, entre eles o sexo e o assassinato, por exemplo (Bataille, 2023). Nesse esteio, embora o ser humano tenha edificado seu mundo a partir do trabalho e da razão, persistem os esporos da violência nos meandros da atividade humana (Bataille, 2023), pois existe, na natureza e no homem, “um movimento que sempre *excede* os limites, e que jamais pode ser reduzido senão parcialmente” (Bataille, 2023, p. 63, grifo do autor).

A maior parte do tempo, o trabalho é a tarefa de uma coletividade, e a coletividade deve se opor, no tempo reservado ao trabalho, a esses movimentos de excesso contagioso nos quais nada mais existe senão o

abandono imediato ao excesso. Ou seja, à violência. Dessa forma, a coletividade humana, em parte consagrada ao trabalho, se define nos interditos, sem os quais ela não teria se tornado esse *mundo do trabalho* que ela é essencialmente (Bataille, 2023, p. 64–65).

Na esfera do pensamento batailleano, o trabalho gestou a origem dos interditos essenciais da humanidade, e a violência, sendo configurada como um “interdito global” (Bataille, 2023, p. 71) opõe-se ao exercício da produtividade humana, “o homem, identificando-se à ordenação que o trabalho operava, se separou nessas condições da violência, que atuava no sentido contrário” (Bataille, 2023, p. 69).

Ora, se os seres humanos se rendessem aos prazeres da carne e à ânsia pelo assassinato, não haveria ordenamento possível que assegurasse o bem-estar comum da humanidade, por essa razão, interditamos. É precisamente nesse ínterim que a poesia de Campos atinge sua ironia latente, o fundir-se à máquina tem algo de contra-capital, posto que suspende a interdição da violência em prol de uma proposição a favor de um bem comum.

A assimilação da violência enquanto estética na poesia de Campos igualmente aciona a negação do trabalho, a máquina teria seu caráter utilitário eclipsado pela operação do excesso e pelo sacrifício do sujeito.

Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!
(Campos, 2007, p. 82).

O eu, voluntariamente entregue à aniquilação do sacrifício, minimiza sua presença dentro da própria estrutura do poema, sendo vítima também da sintaxe, que o relega a objeto indireto ou mero pronome pessoal do caso oblíquo, ao mesmo tempo átono e mínimo. O que desponta nesse trecho é justamente o léxico maquinário violento e ruidoso, estendido em posições privilegiadas e exaltados pelas exclamações hiperbólicas. As fornalhas, os comboios, os navios e os maquinismos, pela lógica do paralelismo, dispõem-se emparelhados ao “não sei quê moderno”, ao “eu” e ao “barulho”. Os dois últimos já sabemos, um sujeito aniquilado e os arranques sonoros ensurdecadores de tudo o que é signo industrial. Agora “um não sei quê moderno” pode remeter a alguma mitologia camoniana, “Um não sei quê, que nasce não sei onde;/ Vem não sei como; e dói não sei porquê” (Camões, 1987, p. 163).

No esteio do pensamento de Luis Maffei (2007), Camões conjuga um erotismo ímpar em sua poética, que vivifica, em grande medida, toda uma tradição do erotismo na poesia portuguesa, de Bocage a Adília Lopes, a Álvaro de Campos, como aqui acrescentamos. Nosso heterônimo engenheiro teria sutilmente apontado para Camões e para seu “mal, que mata e não se vê” (Camões, 1987, p. 163), não de forma explícita como

o faz com Platão ou Virgílio no principiar da ode, mas ainda solene, como quem acena ao longe, sobre os rochedos de uma praia, para um alguém prestes a fazer alguma grande viagem em alto mar.

Esse não sei quê moderno, partícula diminuta no projeto do nosso pretendido “Super-Camões” (Pessoa, 1986, p. 385), é adjetivado pela modernidade atroz agarrada à semântica industrial. Existe, portanto, a abertura grave para uma nova proposta de se buscar amor, engenho e arte, condensada no aniquilamento do sujeito poético e apontando agudamente para a transformação sacrificial de todo um universo de sujeitos comuns, desejantes, maquínicos.

A sensualidade aprofunda-se pela via do excesso, o sensacionismo adensa-se, “E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso/ De expressão de todas as minhas sensações,/ Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!” (Campos, 2007, p. 78). Não há pretensão de se dominar o desejo humano ou maquínico pelos excessos, em todos os sentidos. Ainda segundo Bataille,

[...] do domínio da nossa vida, o excesso se manifesta na medida em que a violência prevalece sobre a razão. O trabalho exige uma conduta em que o cálculo do esforço, relacionado à eficácia produtiva, é constante (Bataille, 2023, p. 64).

O trabalho, desse modo, apequena-se ante a grandiosidade do desejo excessivo, da lascívia descontrolada, desmesurada.

Ao final, a ode engata marcha contínua e crescente, sinalizada pela repetição das expressões “Eia”, “eia-hô-ô-ô” (Campos, 2007, p. 85), numa vocalização de absoluta investidura sexual que se aproxima vigorosamente ao ápice do ato erótico, coincidindo sacrifício e orgasmo; violência, máquina, e corpo desejan-te. A descrição em minúcia do corpo maquínico lança a visão aumentada ao objeto do desejo, “Eia aparelhos de todas as espécies, férreos, brutos, mínimos,/ Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,/ Engenhos, brocas, máquinas rotativas!” (Campos, 2007, p. 85).

Intensifica-se a crescente, nosso eu aniquilado aproxima-se do gozo erótico e sacrificial. Reflete ao mesmo tempo sobre o si, “Nem sei que existo pra dentro. Giro, rodeio, engenho-me” (Campos, 2007, p. 85), e sofre freneticamente a penetração vultosa das máquinas:

Engatam-me em todos os comboios,
Içam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô! eia!
Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!
Eia! e os rails e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup lá, hup lá, hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-há! Hé-hô! Ho-o-o-o-o-o! (Campos, 2007, p. 85)

Enfim, após onomatopeias, aliteraões e assonâncias agressivamente sensuais, o sacrifício se finaliza, o coito termina, o eu pode enfim deleitar-se no gozo de ser nada e tudo ao mesmo tempo, possuir e ser possuído por todas as pessoas e máquinas do mundo, “Ah não ser eu toda a gente e toda parte!” (Campos, 2007, p. 86).

Considerações finais

Procuramos, neste capítulo, esboçar uma proposta para a leitura da “Ode Triunfal” e, se fomos bem-sucedidos, uma chave para a sua obra. Procuramos ligar os conceitos acionados pelo próprio funcionamento que as engrenagens rangentes do poema parecem propor. Partimos, assim, da ideia de que as máquinas impõem sobre o ser uma aniquilação violenta, e fomos provocados a compreender como e por que motivo essa violência é desejada pelo eu poético.

Encontramos possibilidade conceitual em Deleuze e Guattari, que iluminaram nossa leitura. A pertinência de seu conceito se acentua ainda mais na medida em que se avança na leitura da colaboração dos autores e, em sua última obra, vemos a influência que o próprio Pessoa exerceu sobre eles, principalmente sobre sua concepção estética.

O desejo maquínico que tanto exploram na coleção sobre a esquizoanálise apresenta agudo paralelo

com a concepção estética de sensacionismo, cunhada por Pessoa e amplamente experimentada em Campos.

Os traços bataillanos do capítulo emergem da crítica de Lourenço, que propõe a imagística erótica para a leitura das máquinas. Cada ranhura de Campos sugere ou bem a afirmação do sexo ou a metáfora dele. Assim chegamos a Bataille, que também é um dos grandes pensadores que formaram Deleuze.

Se “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (Bataille, 2023, p. 35), a proposta de Campos de conjugação erótica humano-máquina sobrepuja a afirmação da vida mediante a morte do indivíduo comum, com vistas à continuidade de uma humanidade violentamente corrompida, de cujo sensacionismo expoente impera um fio último da sensorialidade outrora percebida pelo toque, pelo olhar, pelos ouvidos.

O trabalho, portanto, é relegado à inferioridade pela operação de suspensão do interdito da violência, a partir da qual executa-se o sacrifício voluntário de uma persona poética que tenciona entregar-se por completo à violência maquínica em prol de um organismo universal harmônico, agregador das pessoas comuns, das máquinas e do desejo imperioso. Não há mais um sujeito em si, apenas um aglomerado uno de desejos, máquinas e humanos, resultantes do coito orgástico conjugado em linguagem.

Entre gritos e urros chegamos à proposta: as máquinas desejantes nos destroem, mas não podemos nada senão desejá-las, possuí-las e sermos possuídos

por elas. Contudo, justamente a violência que provocam oferece uma possibilidade que o próprio Campos delineia. É a irradiação do erótico por meio desses alongamentos maquínicos e humanos que opera na “Ode Triunfal”, obra elementar para a compreensão vertical do nosso engenheiro naval.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

CAMÕES, Luís de. **Lírica de Camões**. Organização, estudo e notas de Leodegário A. de Azevedo Filho. Lisboa: Imprensa Nacional da Casa da Moeda, 1987.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. **Obra Completa**. Edição de Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello. Lisboa: Tinta da China, 2014.

CAMPOS, Álvaro de [Fernando Pessoa]. **Poesia completa de Álvaro de Campos**. Edição Teresa Rita Lopes. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Sacher-Masoch: o frio e o cruel**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia** [1972]. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Tradução de Rafael Goldinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Ed. 34, 2012.

LOURENÇO, Eduardo. **Pessoa revisitado**. Rio de Janeiro: Tinta-da-China Brasil, 2017.

MAFFEI, Luís. “Canto a Beleza, Canto a Putaria”: de Bocage a Camões, de Bocage e Camões a Adília. In: **Via Altântica**. V. 11, p. 73–84, 2007.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Companhia José Aguiar Editora, 1969.

PESSOA, Fernando. **Obras em prosa**. 6ª reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: IFHC Unicamp, 2004.

A VIOLÊNCIA EM “A FEITICEIRA”: MARIA MOCOIN E A RESISTÊNCIA DO IMAGINÁRIO NA AMAZÔNIA DE INGLÊZ DE SOUZA

Danielly Samara Mafra Pereira

Mestra em Sociedade, Ambiente e Qualidade de Vida (PPGSAQ/UFOPA) é pesquisadora do Grupo de Pesquisa e Extensão em Cultura, Identidade e Memória na Amazônia (CNPq/GEPI-CIMA) e do Grupo Epistemologia do Romance (CNPq/UnB).

E-mail: ls6699470@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/3260904317179019>



RESUMO: Este estudo analisa o conto “A Feiticeira”, de Inglês de Souza, integrante da coletânea Contos Amazônicos (1893), investigando a representação da personagem Maria Mecoin. Buscamos compreender como a Amazônia oitocentista foi estigmatizada e invisibilizada sob a égide do olhar eurocêntrico no contexto pós-colonial. O embate entre a matutice feminina e a civilidade masculina denota um conflito físico no espaço ribeirinho que evidencia as múltiplas violências de gênero, social e epistêmica, direcionadas à mulher amazônida. Esse embate revela uma colisão ontológica entre modos de vida distintos num único ambiente, onde o corpo e os saberes femininos tornam-se o principal alvo de subjugação. Por meio do enredo, Inglês de Souza destaca o protagonismo e a resistência dessa mulher perante as violentas intervenções colonizadoras que buscavam silenciar sua agência e os cultos da encantaria na região.

PALAVRAS-CHAVE: Violência de gênero; *A Feiticeira*; Embate; Colisão; Inglês de Souza.

ABSTRACT: This study analyzes the short story *A Feiticeira*, by Inglês de Souza, a piece from the collection *Contos Amazônicos* (1893), investigating the representation of the character Maria Mecoin. We seek to understand how the nineteenth-century Amazon was stigmatized and rendered invisible under the aegis of the Eurocentric gaze in the post-colonial context. The clash between female provincialism (matutice) and male civility denotes a physical conflict within the riverside space that highlights the multiple forms of violence—gender-based, social, and epistemic—directed at the Amazonian woman. This clash reveals an ontological collision between distinct ways of life in a single environment, where the female body and knowledge become the primary targets of subjugation. Through the plot, Inglês de Souza highlights the protagonist role and resistance of this woman in the face of violent colonizing interventions that sought to silence her agency and the cults of encantaria in the region.

KEYWORDS: Gender Violence; *A Feiticeira*; Clash; Collision; Inglês de Souza.

Introdução

Destacar a Amazônia e suas pluralidades, encontradas apenas em seu seio, traz relevâncias consideráveis quando abrimos caminhos na literatura brasileira. Dentro de toda a sua extensão geográfica e cultural, priorizamos seus elementos humanos e naturais no espaço literário. Entre os motivos que reiteram esse empoderamento está a grande diversidade floral e faunística local, abrigada entre rios, igarapés e igapós.

Além desses elementos, destacam-se também os espaços sociais ribeirinhos dessa extensa área, pouco observada em nossa história, com o devido valor cultural, literário, histórico e memorial, e com o devido respeito como um lugar sagrado, unindo sociedade e espaço natural.

Deste modo, a literatura amazônica, como a arte da escrita com a qual os escritores resgatam a vida do interior nortista brasileiro, oferece ao escritor enredos abastecidos de dramas e conflitos que expressam as diversas manifestações culturais da região amazônica.

Um nome fundamental é Herculano Marcos Inglês de Souza, um escritor nascido no município de Óbidos que soube representar, com sabedoria inigualável, uma Amazônia forte e resistente, capaz de quebrar paradigmas em um período que privilegiava investigações científicas progressistas de um Brasil copiosamente europeu, mas que começava a dar seus primeiros suspiros independentes.

Este estudo busca analisar como o conto “A Feiticeira”, parte da coletânea *Contos Amazônicos* (1893), de Inglês de Souza, retrata a violência epistêmica e colonial sofrida pela Amazônia oitocentista. Os personagens Maria Mecoin e Antônio de Sousa criam embates e tensões no decorrer da narrativa, colocando duas formas de pensar a Amazônia. Inicialmente, a Amazônia de Mecoin é o espaço de vida, sobrevivência, usufruto da terra, a sintonia com a fauna e a flora e o respeito e equilíbrio com o flúvio e o firmamento. E a Amazônia de Antônio, é uma região produzida à lógica europeia na exploração de uma terra farta, por meio da apropriação violenta e da pilhagem dos recursos naturais disponíveis.

A análise crítico-literária adotada neste trabalho voltou-se ao viés decolonial, elencando como a literatura reflete e questiona os modos de relação humana dentro de uma região colonizada e de que forma o ser amazônida reage às imposições feitas pelo ser de fora da cultura local.

Percepções científicas sobre a Amazônia brasileira

Ao mesclar o imaginário na narrativa “A Feiticeira” (1893), Souza revela o que é cultura em seu meio. Maria Mecoin não é uma mera curandeira; ela é guardiã de um saber-fazer amazônico. Senhora solitária em seu sítio, ela vive em simbiose com a floresta. Mecoin lida com a intrusão de questionamentos sobre seu modo de vida,

sendo confrontada, em uma espécie de entrevista inquisitorial (Santos, 2020), pelo ser civilizado, o que ilustra a materialização da violência racionalista.

De acordo com Santos (2020), temida por todos que a conheciam, a personagem do conto remete às mulheres hereges julgadas como bruxas na Inquisição portuguesa dos séculos XVI a XVIII, período em que inúmeras pessoas foram sentenciadas por práticas mágicas e pactos demoníacos. Assim, o delegado Sousa, outro personagem protagonista desse conto, em contrapartida, através de suas atitudes, seria a representação do Inquisidor que julga e condena à morte os supostos hereges, o jovem não acreditava em almas de outro mundo, santos, milagres, feitiçarias, credulidades ou qualquer coisa de natureza supersticiosa (Santos, 2020).

— O tenente Antônio de Sousa era um desses moços que se gabam de não crer em nada, que zombam das coisas mais sérias e riem dos santos e dos milagres. Costumava dizer que isso de almas do outro mundo era uma grande mentira, que só os tolos temem o lobisomem e feitiçarias. Jurava ser capaz de dormir uma noite inteira dentro do cemitério, e até de passear às dez horas pela frente da casa do judeu, em sexta-feira maior (Souza, 1893, p. 23).

A presença de Antônio no conto demonstra como a Amazônia foi subjugada pela colonização. É preciso sublinhar que a invasão europeia no Brasil foi acompanhada por um olhar eurocêntrico que despojou a Amazônia de sua densidade histórica e cultural.

Se por um lado Carneiro (2020, p. 224) nota que, “atentos às riquezas e à diversidade, esses desbravadores aventuraram-se pela floresta gerando movimentos que abriam caminhos por aquelas terras ‘de ninguém’”, por outro, essa investida silenciou os povos indígenas e seus conhecimentos ancestrais. Em vez de um ecossistema complexo, a região foi convertida em um almoxarifado de recursos naturais e um repositório de fantasias exóticas, evidenciando o que Paulino (2020) conceitua como a completa ignorância dos colonizadores.

O embate entre a matutice feminina e a civilidade masculina denota um conflito que vai além do espaço físico; configura-se como uma violência epistêmica colonial, na qual o olhar eurocêntrico tenta subjugar e silenciar a agência da encantaria na região. Meretoja (2018) enfatiza que a literatura levanta questões mais amplas sobre as maneiras pelas quais as redes narrativas nas quais estamos enredados são também redes de violência, redes de significado que possibilitam e perpetuam a violência estrutural na sociedade.

Neste contexto, os relatos apreendidos pelas impressões europeias, ou melhor, “o imaginário europeu” (Aguiar, 2022, p. 166), revelaram o ponto místico da Amazônia, a narração lendária e mitológica desenhada pelo desconhecimento profundo do colonizador sobre a região, mesclando a crença trazida junto com este em meio aos elementos da convivência de povos originários.

Neste sentido, a catalogação, a anotação e a coleta de peças da região objetivavam conhecer a Amazônia em seus diversos aspectos, principalmente quanto à riqueza mineral e à biodiversidade. Os escritos sobre viagens e álbuns pitorescos foram avidamente consumidos pelo público leitor interessado em conhecer o homem e a civilização do Novo Mundo sintonizado com os interesses econômicos e científicos das suas instituições de origem (Fiuza; Júnior; Paulino, 2021).

Sua perspicácia enquanto escritor e sua escrita naturalista, ao narrar os dramas dos personagens representativos dos habitantes da região do Baixo Amazonas, levaram a Amazônia a um nível tão profundo que, sem uma leitura focada no eixo epistemológico adotado pelo autor, a compreensão do enredo careceria de realidades plausíveis. Souza demonstrou profundo conhecimento das estruturas ambientais de sua terra natal e dos primeiros anos de sua vivência amazônica.

Com olhar atento e rigoroso, captou a lógica harmônica da fauna, da flora, dos fluxos fluviais da região e da dinâmica dos chamados rios voadores – massas de vapor que, adormecidas no firmamento, despertam e precipitam sobre a terra, obedecendo a um ciclo eterno de existência e renovação. Essa percepção sensível da natureza amazônica atravessa sua literatura como força vital e simbólica, entrelaçando o ambiente com os dramas humanos que nele se desenrolam.

A subversão de Inglês de Souza ao cientificismo oitocentista

O cientificismo, pregado como modelo de avanço, abria escala para produções literárias normativas acerca de modelos urbanizados, como se a cultura existisse apenas na urbe. Autores como Aluísio Azevedo e Adolfo Caminha procuravam modelos de uma literatura autêntica, mas muitas vezes estavam restritos aos limites do naturalismo ortodoxo. Inglês de Souza, contudo, avançou esse muro ao trazer o retrato encantado de uma Amazônia que é o reduto do ser amazônida na figura de Maria Mocoin, protagonista do conto “A Feiticeira” (1893).

No entanto, não passava pelas mentes dos escritores brasileiros mesclar a agência da encantaria à vivência real e cotidiana e, mais ainda, conseguir dar liberdade de caminhar a um personagem em meio a diversos cenários e contextos. Traçar um retrato simples de uma Amazônia esquecida, distante e pacata que, por outro lado, se torna o tudo, o reduto do ser amazônida na figura de uma mulher, Maria Mocoin, personagem principal do conto cuja participação cintilante aparece de forma recorrente em outros enredos romanescos do escritor. No enredo, Maria Mocoin é vista pelo homem europeu como

[...] uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra, que, quando se abria num sor-

riso horroroso, deixava ver um dente, um só!, com-prido e escuro. A cara cor de cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um trepa-mole-que de tartaruga, tinham um aspecto medonho que não consigo descrever. A feiticeira trazia ao pescoço um cordão sujo, de onde pendiam numerosos bentin-
hos, falsos, já se vê, com que procurava enganar ao próximo, para ocultar a sua verdadeira natureza (Souza, 1893, p. 25).

Inicialmente, Maria Mocoin é vista por Antônio de forma intimidadora e depreciativa, uma velhinha ma-gra com poucos dentes, ornada com um cordão sujo de bentin-
hos, sugerindo ser um disfarce da feiticeira ao usar a simbologia cristã para camuflar a verdadeira face curandeira. O aspecto físico discriminado na nar-rativa ainda acompanha a sensibilidade do olhar da personagem, “longo que parecia transpassar-lhe o co-ração” (Souza, 1893, p. 31) daquele que enfrentava Mo-coin, conduzindo-o ao delírio final.

Relacionando os elementos abstratos de “A Feiti-ceira” (1893), podemos associá-los ao que Immanuel Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar* (2016), nomeia como estética: uma tentativa de transpassar a distância entre o mundo material e o espiritual. O conto de Souza enfatiza esses elementos em uma performance sintoni-zada, fazendo o antagonista que adentra o ambiente de Maria Mocoin acreditar que o irreal é a pura realidade.

Em seus relatos, os expedicionários cientistas en-fatizavam a admiração destes por espécies faunísticas e florais que deveriam, nas suas perspectivas, ser reco-

nhecidas e identificadas à vista de inspeções europeias. Esses relatos também costumavam mostrar de forma inusitada o comportamento dos povos da floresta e sua caracterização e espalhar as informações a partir da imagem de que esses povos viviam no atraso social e intelectual.

Conforme assinala Carneiro (2020, p. 224), o contato dos europeus com os povos indígenas foi marcado pela representação de seus costumes e práticas culturais como antropofágicos ou como “cousas notáveis de rusticidades”. Trata-se da mesma lógica interpretativa que Paulino (2019, p. 841) identifica como uma “visão exótica e forânea dos povos locais”.

Os povos da floresta, neste sentido, sempre tiveram dificuldade em fazer o enfrentamento a essas percepções distorcidas sobre seu modo de viver na Amazônia, pois era raro encontrar descrições europeias da cultura e da organização social dos povos originários. Neste sentido, a vida sintonizada dos povos da floresta foi colocada no espaço do esquecimento por cronistas da história do Brasil, bem como seu modo cultural de viver e conviver na floresta amazônica, que se tornou invisível, diante do interesse colonizador exclusivo pela posse e pilhagem dos recursos pertencentes ao bioma amazônico, essenciais à vida das populações originárias.

O inquisidor positivista e a estética da existência: o embate no Paranamiri

O conto “A Feiticeira” (1893) traz a quebra de paradigmas entre o Inglês de Souza figura política e o escritor. Essa ruptura ou mesclagem levou o autor a colocar em contraponto o cientificismo de base francesa e o precursor Émile Zola, com o imaginário existente no interior da região. Embora influenciado pelo determinismo, Souza trai o rigor científico ao permitir que o contato fantástico do ribeirinho com a própria Amazônia prevaleça.

Desmistificar uma Amazônia totalmente europeia não foi algo realizado de maneira simplória. Inglês de Souza despreendeu-se de fatos científicos e literários para buscar a própria estética em sua vida literária, procurando uma forma de tecer em seus enredos percepções aguçadas do contexto histórico e cultural amazônica, assim como dos modos de vida social local, explicitando um universo diversificado de culturas em processo de hibridização.

A narrativa denota um saber marcante ao diagnosticar três formas de lidar com o sobrenatural: a curiosidade imersa no preconceito cultural, o desrespeito pelo irreal que é o norte da convivência com a fauna e a flora e o domínio do imaginário fértil em sintonia perfeita com os elementos da região. Esse tripé evidencia o contraste entre o conhecimento raso da cultura regional e o que, de fato, age na composição profunda das narra-

tivas amazônicas. Desse modo, a invasão do espaço feminino no conto ingleziano representa aquilo que Arendt (1969) compreende como uma forma de violência:

A violência, sendo instrumental por natureza, é racional na medida em que é eficaz em alcançar o fim que deve justificá-la. E uma vez que, quando agimos, nunca sabemos com certeza as eventuais consequências do que estamos fazendo, a violência só pode permanecer racional se buscar objetivos de curto prazo. A violência não promove causas, nem a história nem a revolução, nem o progresso nem a reação; mas pode servir para dramatizar queixas e trazê-las à atenção pública (Arendt, 1969, p. 79. Tradução nossa).

Há um confronto de comportamentos entre o civilizado e o matuto, mas Mocoin também recebe dos arredores um respeito singular, ainda que tingido pelo medo. No seu viver, ela tece seu modo comportamental, deixando poucas evidências de sua origem, como a sua conhecida subserviência ao Padre Nicolino, mencionada também no romance *O Missionário* (Souza, 1992) e em *O Cacaulista* (Souza, 1973), nos quais é procurada pelos protagonistas dos romances. Maria é a conexão profunda com a floresta paraense, uma tapuia que, no Paranamiri, exerce um ofício que desafia a lógica cristã e urbana:

a Maria Mocoin [...] retirou-se para o Paranamiri, onde, em vez de cogitar em purgar os seus grandes pe-

cados, começou a exercer o hediondo ofício que sabeis, naturalmente pela certeza de estar condenada em vida (Sousa, 1893, p. 30).

O momento em que Antônio, representante da racionalidade civilizada, invade a tapera de Mocoin sintetiza o confronto entre o pensamento positivista e o universo do encantado amazônico. Antes disso, percorre sítios e cacauais, conversa com os ribeirinhos e ridiculariza os saberes da floresta. Ao tomar conhecimento de Mocoin, afirma, influenciado pelo espírito positivista: “Venho disposto a tirar a limpo as suas feitiçarias.

Quero saber como foi que conseguiu enganar a toda esta vizinhança" (Souza, 1893, p. 30). A invasão da tapera constitui, assim, um gesto de transgressão que ilustra a "estética da existência": diante da violência exercida sobre o espaço do encantado, a natureza deixa de ocupar uma posição passiva e reage.

A entrada de Antônio de Sousa causou um movimento geral. O murucututu entreabriu os olhos, bateu as asas e soltou um pio lúgubre. O gato pulou para a rede, o bode recuou até ao fundo do quarto e arremeteu contra o visitante. Antônio, surpreendido pelo ataque, mal teve tempo de desviar o corpo, e foi logo encostar-se à parede, pondo-se em defesa com o terçado que trouxera. Foi então que, animada por gestos misteriosos da velha, a bicharia toda avançou com uma fúria incrível. O gato correndo em roda do rapaz procurava morder, fugindo sempre ao terçado. O urubu, solto como por encanto da corda que o pren-

dia, esvoaçava-lhe em torno da cabeça, querendo bicar-lhe os olhos. Parecia-lhe que se moviam os ossos humanos, amontoados a um canto, e que das cumbucas corria sangue vivo. Antônio começou a arrepender-se da imprudência que cometera. Mas era um valente moço, e o perigo lhe redobrava a coragem. Num lance certo, conseguiu ferir o bode no coração, ao mesmo tempo que dos lábios lhe saía inconscientemente uma invocação religiosa.

— Jesus, Maria!

O diabólico animal deu um berro formidável e foi recuando cair sem vida sobre um monte de ossos; ao mesmo tempo o gato estourceu-se em convulsões terríveis, e o urubu e a coruja fugiram pela porta aberta (Souza, 1893, p. 31).

No conto, o gato, o urubu e até os ossos parecem ganhar vida em defesa do ambiente conduzidos pela protagonista. Esse fenômeno pode ser identificado como um rito de participação, conforme categoriza Jorge (1998), permitindo que o grupo estabeleça relação com entidades sagradas. Em similaridade, Hegel afirma que a própria essência do espírito é a ação. Assim, o espírito de um povo é um espírito de características muito bem definidas, que se constrói em um mundo objetivo (Hegel, 2001).

A feitiçaria de Mocoin, portanto, não deve ser lida como ignorância ou superstição, mas como a manifestação do espírito de um povo amazônida que se constrói e permanece vivo em seus cultos e costumes, garantindo a sobrevivência da identidade amazônica diante da tentativa de apagamento pelo progresso técnico-científico.

Inglêz de Souza também se utiliza de suas observações e de sua experiência vivenciada na região para, compondo o enredo com esses elementos, retratar o habitante da floresta, desmontando conceitos preconceituosos do ser indômito escondido em meio às matas. A sua escrita nasceu em contextos marcados por desafios sociais, políticos e econômicos da época oligárquica brasileira.

Considerações finais

Inglêz de Souza é fiel ao retratar a Amazônia quando usa os espaços naturais como lugares fundamentais para um entendimento maior da Amazônia. O espaço natural valoriza a identidade do povo junto ao seu território e ajuda na composição de seus modos de vida, apresentando assim as culturas de comunidades locais e seus elementos vitais, outrora invisibilizados na maioria dos escritos literários.

A literatura do escritor de Óbidos abre espaço para a visibilidade das pessoas que vivem na Amazônia, desde o coronel até a humilde mulher como um sujeito de conhecimento cultural que mexe com questões de encantados e invisíveis, quebrando elos das classes dominantes de espírito elitista que, seguindo a compreensão do colonizador português, costumam desqualificar os habitantes da floresta.

A literatura de expressão amazônida de Inglêz de Souza é uma ficção que revela as realidades locais da

Amazônia, necessariamente da região do Baixo Amazonas do século XIX, alcançando novas dimensões, que ultrapassam a questão da narrativa de um evento.

Ao ler Inglês de Souza, temos a ideia de que é possível apreender uma realidade épocal com significações maiores do que a Amazônia olhada naquele período. Assim, podemos afirmar que é um escritor singular que valoriza o ambiente amazônico como fonte de inspiração literária. Sua obra revela uma arquitetura narrativa própria, articula o contexto natural e social da Amazônia oitocentista, e explora com sensibilidade espaços físicos e simbólicos da região. Ao fugir de repetições e parâmetros preconceituosos da cultura branca europeia, o escritor constrói um prisma de realidades locais, expondo de maneira autêntica trejeitos, modos de vida e subjetividades do povo amazônida.

Referências

ARENDT, Hannah. **On violence**. New York: Harcourt, Brace & World, 1969.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Amazônia revelada**. Martius-Staden-Jahrbuch. – n. 63 (2020). São Leopoldo: Oikos, 2020.

FIUZA, A. A.F.; JÚNIOR, F.P. S.; PAULINO, I.R. **Culturas, Literaturas, Sociedades Amazônicas e suas interfaces**. Nas teias da Amazônia viva: sujeitos, identidades, territorialidades, linguagens e diversidades / Itamar Rodrigues Paulino, Raquel Amorim dos Santos, Valdeci Batista de Melo Oliveira (organizadores). Curitiba: CRV, 2021.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história**. Introdução de Robert S. Hartman. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

JORGE, J. Simões. **Cultura religiosa**: o homem e o fenômeno religioso. São Paulo: Loyola, 1998.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução: Fernando Costa Mattos. Editora Vozes, 2016.

PAULINO, Itamar Rodrigues. Mulheres Guerreiras Konduri: o imaginário e o real na desinvenção da História da Amazônia. In: **Martius-Staden-Jahrbuch** (Anuário). n. 63 (2020). São Leopoldo: Oikos, 2020.

SANTOS, Leandra Francieli Silva dos. As mulheres hereges de Inglês de Sousa: análise do conto "A Feiticeira". **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 64-77, 2020. DOI: 10.30681/real.v13i1.3359. Disponível em: <https://periodicos.une-mat.br/index.php/reac/article/view/3359>. Acesso em: 10 jun. 2026.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. **Contos amazônicos**. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Editores, 1893.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. **O Missionário**. 3ª.ed. São Paulo: Ática, 1992.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. **O Cacaulista**. Coleção Cenas da Vida do Amazonas. Belém: UFPA, 1973.

ENTRE O DOMÍNIO E A LIBERDADE: CONTRADIÇÕES SOCIAIS EM “NÃO AS MATEM”, DE LIMA BARRETO

Marilena Ferreira Amorim Caetano

Especialista em Língua Portuguesa pela Universidade
Salgado de Oliveira (UNIVERSO), Niterói, graduada em
Letras pela Universidade Católica de Brasília (UCB).

E-mail: marilenaamorim@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2006078491646272>



RESUMO: Este artigo analisa a crônica “Não as matem”, de Lima Barreto, publicada em 1915, a partir dos pressupostos da Crítica Literária Dialética. Fundamentado nas reflexões de Antonio Candido sobre as relações entre literatura e sociedade e nas contribuições de Georg Lukács acerca da articulação entre particularidade e totalidade social, o estudo investiga como a forma da crônica transforma um episódio cotidiano em expressão de contradições históricas. A hipótese central é que Lima Barreto ultrapassa a denúncia imediata da violência contra mulheres para expor o antagonismo entre os ideais modernos de liberdade individual e a permanência das estruturas patriarcais na sociedade brasileira da Primeira República. A análise demonstra que a violência representada no texto não decorre apenas de motivações individuais, mas revela uma organização social fundada na negação da autonomia feminina. Conclui-se que a força crítica da crônica reside na capacidade de converter acontecimentos particulares em reflexão sobre relações históricas de poder, reafirmando a literatura como instrumento de interpretação crítica da realidade social.

PALAVRAS-CHAVE: Lima Barreto; Crônica; Crítica Literária Dialética; Liberdade Feminina.

ABSTRACT: This article analyzes Lima Barreto's 1915 chronicle “Não as matem” from the perspective of Dialectical Literary Criticism. Grounded in Antonio Candido's reflections on the relationship between literature and society and Georg Lukács's concepts of particularity and social totality, the study examines how the chronicle transforms an everyday episode into an expression of broader historical contradictions. It argues that Barreto goes beyond denouncing violence against women by exposing the tension between modern ideals of individual freedom and the persistence of patriarchal domination in Brazilian society during the First Republic. The analysis shows that violence is portrayed not merely as the result of individual actions but as the manifestation of a social structure that denies female autonomy. It concludes that the chronicle's critical strength lies in transforming particular events into a reflection on historical power relations, reaffirming literature's potential as a critical interpretation of social reality.

KEYWORDS: Lima Barreto; Chronicle; Dialectical Literary Criticism; Female Freedom.

Introdução

A violência contra a mulher constitui um dos problemas sociais mais persistentes da história brasileira. Embora frequentemente associada ao contexto contemporâneo, tal questão já se encontrava presente nas primeiras décadas do século XX, período em que escritores e intelectuais passaram a problematizar criticamente práticas de dominação masculina naturalizadas nas relações sociais. Nesse contexto, a crônica “Não as matem” (2005), publicada por Lima Barreto em 1915, destaca-se pela contundência com que denuncia a violência praticada contra mulheres por homens incapazes de aceitar o término de relações afetivas.

Entretanto, a relevância do texto não se limita à condenação moral dos crimes narrados. Ao partir de casos concretos de violência ocorridos na cidade do Rio de Janeiro, o cronista ultrapassa a esfera do acontecimento particular para identificar as relações sociais que os tornam possíveis. Desse modo, os episódios relatados deixam de ser compreendidos como fatos isolados ou meramente passionais e passam a ser interpretados como manifestações de uma lógica de dominação masculina ainda profundamente enraizada na sociedade brasileira.

Partindo dos pressupostos da Crítica Literária Dialética, este artigo busca compreender como a forma da crônica transforma acontecimentos cotidianos em expressão de contradições históricas mais amplas. A hipótese que orienta a análise é a de que Lima Barreto

(2005) constrói uma crítica à permanência de relações patriarcais de domínio sobre a mulher ao revelar a incompatibilidade entre tais práticas e os ideais modernos de liberdade individual que emergiam na sociedade brasileira da Primeira República.

Para tanto, o estudo apoia-se principalmente nas reflexões de Antonio Candido (2006) acerca das relações entre literatura e sociedade e, de modo complementar, na tradição crítica representada por Georg Lukács (2018), especialmente no que se refere à articulação entre particularidade e totalidade social. Além disso, dialoga com estudos sobre a produção cronística de Lima Barreto (2005), considerando a especificidade dessa forma literária como instrumento de observação e crítica da realidade social.

A análise encontra-se organizada em três momentos. Inicialmente, discutem-se os pressupostos teóricos que fundamentam a leitura proposta. Em seguida, examina-se o movimento formal por meio do qual a crônica desloca-se do registro de acontecimentos particulares para a interpretação de uma realidade social mais ampla. Por fim, investigam-se as categorias de domínio e liberdade como núcleo da contradição histórica revelada pelo texto, evidenciando a atualidade da reflexão de Lima Barreto sobre as relações entre violência, poder e autonomia feminina.

Forma literária e representação das contradições sociais

A relação entre literatura e sociedade constitui uma questão central para os estudos literários. Durante muito tempo, a crítica oscilou entre abordagens que privilegiavam exclusivamente os aspectos formais da obra e perspectivas que a reduziam a um simples reflexo das condições históricas e sociais. Em contraposição a essas posições, Antonio Candido (2006) propõe uma compreensão dialética da literatura, na qual texto e contexto se articulam de forma indissociável.

Nesse sentido, o crítico afirma:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteadado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo (Candido, 2006, p. 13–14).

A observação de Candido mostra-se particularmente relevante para a leitura da crônica “Não as matem” (Barreto, 2005). O interesse deste estudo não consiste em explicar o texto exclusivamente pelo contexto histórico nem em analisá-lo como estrutura autônoma. Busca-se compreender de que modo determinadas relações sociais da Primeira República são incorporadas

à organização interna da crônica, tornando-se elementos constitutivos de sua forma literária.

Essa perspectiva é aprofundada pelo próprio Candido (2006) ao afirmar que o elemento social importa não como causa externa da obra, mas como fator constitutivo de sua estrutura. Assim, o social deixa de funcionar como mero enquadramento histórico para tornar-se elemento interno da construção artística. Tal formulação permite compreender que a dominação masculina denunciada por Lima Barreto não aparece apenas como tema da crônica, mas como princípio organizador de sua argumentação crítica.

Tal compreensão revela-se especialmente produtiva para a análise de textos que abordam conflitos sociais diretamente vinculados à experiência cotidiana. Nesses casos, o dado histórico não aparece apenas como tema ou conteúdo representado, mas integra a própria organização interna da obra.

A forma literária seleciona, articula e hierarquiza determinados elementos da realidade, produzindo uma interpretação específica do mundo social. Desse modo, compreender a estrutura de um texto implica também compreender as tensões históricas que nele se condensam e adquirem expressão estética.

A reflexão de Georg Lukács (2018) contribui para ampliar essa discussão ao enfatizar as relações entre particularidade e universalidade na representação da realidade. Para o teórico, o universal é alcançado a partir do particular, movimento que permite à obra literária ultrapassar o registro imediato dos acontecimentos

e revelar determinações sociais mais amplas. Essa perspectiva mostra-se especialmente pertinente para a leitura de “Não as matem” (Barreto, 2005), uma vez que a crônica parte de episódios concretos de violência contra mulheres para alcançar uma crítica mais ampla das relações de dominação presentes na sociedade brasileira.

Desse modo, a análise proposta busca compreender como a forma da crônica transforma acontecimentos cotidianos em expressão de contradições históricas mais amplas. Mais do que denunciar casos isolados de violência, Lima Barreto revela os conflitos existentes entre os ideais modernos de liberdade individual e a permanência de relações patriarcais de domínio sobre a mulher, convertendo a experiência cotidiana em conhecimento crítico da realidade social.

Lima Barreto e a crítica social na Primeira República

Afonso Henriques de Lima Barreto (1881–1922) ocupa posição singular na literatura brasileira do início do século XX. Cronista, romancista e observador atento das contradições da Primeira República, sua obra caracteriza-se pela crítica às desigualdades sociais, ao racismo, ao autoritarismo e às formas de exclusão produzidas pela modernização conservadora do país. Em um contexto marcado pelo discurso do progresso e da

civilização, Lima Barreto voltou seu olhar para os setores marginalizados da sociedade e para as tensões ocultas pelo projeto republicano.

Essa posição crítica distingue Lima Barreto de parcela significativa da intelectualidade de seu tempo. Enquanto muitos escritores e homens públicos celebravam os ideais de modernização associados à República, o autor procurava evidenciar os limites desse processo, revelando as desigualdades e exclusões que persistiam sob a aparência do progresso.

Sua literatura caracteriza-se justamente pela atenção aos sujeitos e experiências frequentemente silenciados pelos discursos oficiais, convertendo a observação da vida cotidiana em instrumento de crítica social. Nesse sentido, sua obra oferece um ponto de vista privilegiado para a compreensão das contradições da sociedade brasileira nas primeiras décadas do século XX.

A produção cronística do autor possui especial relevância nesse processo. Publicadas em jornais cariocas, suas crônicas articulam o registro do cotidiano urbano à reflexão crítica sobre a vida social brasileira. Como observa Beatriz Resende (2016), a crônica em Lima Barreto constitui um espaço privilegiado de intervenção intelectual, no qual o escritor transforma acontecimentos aparentemente banais em instrumentos de interpretação da realidade social.

A força crítica da crônica relaciona-se também às características formais do gênero. Publicada original-

mente em jornal e vinculada aos acontecimentos do cotidiano, a crônica permite a Lima Barreto estabelecer uma relação direta com problemas concretos da vida social. A linguagem simples, a proximidade com a experiência urbana e a referência a fatos reconhecíveis pelos leitores não constituem elementos secundários da composição. Ao contrário, integram uma estratégia estética que aproxima a reflexão crítica da experiência comum e amplia o alcance social da intervenção intelectual do cronista.

Nesse sentido, a escolha da crônica revela-se particularmente significativa. Diferentemente de formas literárias mais extensas, o gênero permite que acontecimentos aparentemente banais sejam rapidamente convertidos em objeto de reflexão. Em “Não as matem” (Barreto, 2005), os episódios de violência inicialmente apresentados como notícias do cotidiano deixam de funcionar como mera informação jornalística e passam a integrar uma interpretação mais ampla das relações sociais. A forma breve da crônica não limita a análise; ao contrário, concentra e intensifica sua capacidade crítica.

É nesse contexto que se insere a crônica “Não as matem” (Barreto, 2005), publicada em 1915 no jornal *Correia da Noite*. Partindo de sucessivos casos de violência contra mulheres, Lima Barreto transforma acontecimentos noticiados pela imprensa em ponto de partida para uma reflexão crítica sobre as relações de poder entre homens e mulheres na sociedade brasileira. É esse movimento, pelo qual o fato cotidiano adquire

alcance social e histórico, que orienta a análise desenvolvida nas seções seguintes.

Ao tratar dos chamados "crimes passionais", o cronista recusa a naturalização dessas práticas e identifica nelas a permanência de uma lógica patriarcal fundada na ideia de posse da mulher pelo homem. Desse modo, a crônica revela-se não apenas um comentário sobre acontecimentos do dia, mas uma crítica aguda às contradições de uma sociedade que se pretendia moderna enquanto mantinha formas arcaicas de dominação nas relações afetivas e familiares.

Da notícia policial à totalidade social

Ao publicar a crônica "Não as matem", em 1915, Lima Barreto parte de acontecimentos aparentemente isolados da vida cotidiana para construir uma reflexão crítica acerca das relações sociais entre homens e mulheres na sociedade brasileira de seu tempo. O texto tem início com a menção a sucessivos casos de violência praticados por homens contra suas ex-noivas, mas rapidamente abandona o interesse pelo fato policial em si para investigar as condições sociais e ideológicas que tornam tais acontecimentos possíveis.

Um aspecto significativo da construção da crônica encontra-se na maneira como o autor apresenta os episódios de violência. Logo no início do texto, o caso ocorrido em Deodoro é definido como um "sintoma". A escolha desse termo é particularmente reveladora, pois desloca a atenção do acontecimento isolado para um

fenômeno mais amplo. O interesse do cronista não reside na excepcionalidade do fato policial, mas naquilo que ele revela acerca das relações sociais vigentes. O crime deixa de ser compreendido como resultado exclusivo de uma motivação individual e passa a ser interpretado como manifestação de uma lógica social fundada na ideia de domínio masculino sobre a mulher.

A sequência de casos narrados reforça esse movimento. Após mencionar o episódio de Deodoro, Lima Barreto (2005) recorda outros crimes semelhantes ocorridos em diferentes regiões da cidade. A enumeração produz um importante efeito argumentativo: em vez de permitir a leitura dos acontecimentos como fatos excepcionais, evidencia seu caráter recorrente. A repetição dos episódios sugere a existência de um padrão social que ultrapassa a esfera privada dos indivíduos envolvidos. Desse modo, a crônica transforma a notícia policial em instrumento de interpretação crítica da realidade social.

Nesse sentido, a estratégia narrativa empregada pelo autor aproxima-se do movimento descrito por Lukács, segundo o qual a compreensão da realidade social mais ampla pode emergir da análise de situações particulares. Os casos concretos apresentados na crônica funcionam como mediações que permitem alcançar uma totalidade histórica mais complexa. O interesse do texto não está nos indivíduos enquanto casos singulares, mas nas relações sociais que se manifestam por meio deles.

O movimento estrutural da crônica merece atenção. Em vez de se deter na descrição dos crimes ou na individualidade dos agentes envolvidos, o cronista identifica nos episódios narrados a manifestação de uma lógica social mais ampla. Já no primeiro parágrafo, o autor afirma que o caso ocorrido em Deodoro constitui um "sintoma da revivescência de um sentimento que parecia ter morrido no coração dos homens: o domínio, *quand même*, sobre a mulher" (Barreto, 2005, p. 139).

O acontecimento não é tratado como fato isolado ou excepcional, mas como expressão visível de uma realidade social subjacente. Os crimes relatados interessam ao cronista menos por sua dimensão individual do que por aquilo que revelam acerca das formas de sociabilidade vigentes. Desse modo, a narrativa desloca-se do particular para o geral, do episódio cotidiano para a interpretação crítica da sociedade.

Tal procedimento aproxima-se da compreensão formulada por Antonio Candido (2006) acerca das relações entre literatura e sociedade. Para o crítico, os elementos sociais não devem ser entendidos como fatores externos à obra, mas como componentes incorporados à própria estrutura do texto, participando da construção do sentido literário (Candido, 2006).

Sob essa perspectiva, o social não aparece em "Não as matem" (Barreto, 2005) como mero tema. Ao contrário, encontra-se incorporado ao próprio movimento argumentativo da crônica. Os casos de violência funcionam como ponto de partida para a identificação

de uma contradição mais profunda, relacionada à persistência de relações patriarcais de domínio em uma sociedade que se pretendia moderna e civilizada.

A estratégia de apresentar sucessivamente diferentes casos de violência não possui função meramente informativa. Ao acumular exemplos semelhantes, Lima Barreto (2005) produz um efeito de generalização que impede a interpretação dos acontecimentos como fatos excepcionais. Cada novo episódio reforça a percepção de que se trata de uma prática recorrente e socialmente enraizada. A repetição dos casos desloca o foco do indivíduo para a estrutura social que os torna possíveis.

Entre o domínio e a liberdade: a contradição histórica revelada pela crônica

Ao deslocar o foco dos acontecimentos particulares para as relações sociais que os produzem, Lima Barreto (2005) identifica na ideia de domínio masculino sobre a mulher o elemento estruturador dos crimes narrados. Não se trata, portanto, de uma explicação fundada em paixões individuais ou em desvios de comportamento, mas da denúncia de uma lógica social que naturaliza a submissão feminina e transforma relações afetivas em relações de posse.

A passagem em que o cronista afirma que "todos esses senhores parece que não sabem o que é a vontade dos outros" (Barreto, 2006, p. 139) constitui um

momento decisivo da argumentação. Nela, o problema deixa de ser o assassinato em si e passa a ser a incapacidade de reconhecer a autonomia do outro. A violência surge, assim, como manifestação extrema da negação da liberdade feminina.

Tal perspectiva torna-se ainda mais evidente quando Lima Barreto (2005) questiona a reação dos homens diante da recusa amorosa. Segundo o cronista, seria natural que o casamento estivesse associado à livre adesão dos sujeitos envolvidos, à "máxima liberdade" (Barreto, 2006, p. 139), à "melhor boa-vontade" (Barreto, 2006, p. 139) e ao desejo espontaneamente compartilhado. A permanência de práticas de coerção revela, portanto, uma profunda contradição entre os ideais modernos de liberdade individual e a persistência de relações patriarcais fundadas no domínio.

É significativo que o autor qualifique esse comportamento como um "obsoleto domínio à valentona" (Barreto, 2006, p. 139). O adjetivo não apenas condena moralmente a prática, mas sugere seu anacronismo histórico. Em uma sociedade que se pretendia moderna, urbana e civilizada, sobreviviam formas de sociabilidade marcadas pela objetificação da mulher e pela recusa de sua condição de sujeito autônomo. A violência denunciada na crônica emerge justamente dessa incompatibilidade entre transformações sociais em curso e estruturas de poder que insistiam em permanecer.

Particularmente significativa é a comparação estabelecida por Lima Barreto (2005) entre os chamados criminosos passionais e os ladrões comuns. O cronista

afirma não saber se esses homens se julgam muito diferentes dos assaltantes, observando que estes se limitam a subtrair bens materiais, enquanto aqueles pretendem impor sua vontade sobre aquilo que há de mais íntimo no outro sujeito. A comparação produz um efeito de inversão crítica ao retirar qualquer aura romântica dos crimes passionais e inseri-los no campo da violência e da coerção.

Ao afirmar que os ladrões ainda deixam às vítimas a possibilidade de escolha entre a bolsa e a vida, enquanto os assassinos de mulheres "matam logo", (Barreto, 2006, p. 139) o cronista evidencia a radicalidade da lógica de posse que orienta esses comportamentos. O que está em jogo não é apenas a recusa do término de uma relação afetiva, mas a incapacidade de reconhecer a autonomia da mulher como sujeito livre. A violência surge precisamente quando a vontade feminina deixa de corresponder às expectativas masculinas.

Essa reflexão alcança seu ponto máximo na conclusão da crônica, momento em que a oposição entre domínio e liberdade se consolida como o eixo organizador de toda a argumentação. Ao lançar o apelo "Deixem as mulheres amar à vontade" (Barreto, 2005, p. 141), o autor ultrapassa o campo da moral ou dos sentimentos privados para fazer uma defesa explícita da autonomia feminina como princípio fundamental das relações humanas.

A expressão "à vontade" adquire especial relevância porque remete à capacidade de decidir, escolher e determinar os próprios afetos – inclusive o direito de

deixar de amar – sem qualquer coerção externa. Assim, a conclusão não se limita a condenar os assassinatos, mas desloca o debate para o reconhecimento da liberdade de escolha, questionando diretamente as estruturas sociais que concebiam a mulher como objeto de posse e apontando a superação dessa lógica de domínio como condição indispensável para cessar a violência.

A força crítica da crônica reside precisamente na capacidade de revelar que os crimes passionais, frequentemente tratados como acontecimentos excepcionais ou motivados por sentimentos individuais, constituem manifestações de uma contradição social mais ampla. Ao expor essa contradição, a crônica ultrapassa a denúncia circunstancial e transforma-se em reflexão crítica sobre as formas de dominação presentes na sociedade brasileira do início do século XX.

Outro aspecto relevante da argumentação de Lima Barreto (2005) encontra-se na crítica à concepção do amor como relação de posse. Ao questionar a atitude dos homens que se julgam autorizados a impor seus sentimentos às mulheres que já não desejam manter o vínculo afetivo, o cronista desmonta uma lógica profundamente arraigada nas relações patriarcais. O afeto deixa de ser compreendido como experiência compartilhada entre sujeitos livres e passa a ser concebido como direito de propriedade exercido por um indivíduo sobre o outro.

A violência denunciada na crônica nasce justamente dessa transformação do amor em posse. Quando

a mulher reivindica sua autonomia e manifesta uma vontade diferente daquela esperada pelo homem, a relação deixa de ser percebida como vínculo entre sujeitos e passa a ser interpretada como perda de um objeto que se julgava possuir. Nesse sentido, a crítica de Lima Barreto ultrapassa os casos específicos mencionados no texto e alcança uma dimensão social mais ampla, ao revelar os mecanismos simbólicos que sustentam a dominação masculina.

Sob essa perspectiva, a defesa da liberdade feminina presente na conclusão da crônica não representa apenas uma reação humanitária diante da violência. Trata-se da afirmação de um princípio social e histórico: o reconhecimento da mulher como sujeito autônomo, capaz de determinar seus próprios afetos, escolhas e projetos de vida. É precisamente nesse ponto que a crítica à violência converge para uma crítica mais ampla das relações de poder existentes na sociedade brasileira do início do século XX.

Considerações finais

A análise da crônica “Não as matem” permitiu observar que a crítica formulada por Lima Barreto ultrapassa a denúncia circunstancial de episódios de violência contra mulheres. Embora o texto tenha como ponto de partida acontecimentos concretos da vida cotidiana, seu movimento fundamental consiste em identificar as relações sociais que tornam tais práticas possíveis,

deslocando a atenção do fato isolado para a estrutura de dominação que nele se manifesta.

Sob essa perspectiva, verificou-se que a forma da crônica desempenha papel decisivo na construção do sentido. Ao partir de casos particulares para alcançar uma interpretação mais ampla da realidade social, Lima Barreto transforma acontecimentos aparentemente episódicos em expressão de contradições históricas profundas.

Esse movimento confirma, de um lado, a compreensão de Antonio Candido de que os elementos sociais se incorporam à própria estrutura da obra literária e, de outro, aproxima-se da perspectiva de Georg Lukács, segundo a qual a representação do particular permite apreender a totalidade das relações sociais. A violência narrada deixa de ser compreendida como resultado exclusivo de motivações individuais e passa a ser relacionada a uma lógica social fundada na negação da autonomia feminina.

Nesse processo, a oposição entre domínio e liberdade emerge como eixo estruturador da argumentação. A insistência do cronista em afirmar o direito das mulheres à livre escolha afetiva evidencia sua crítica a formas de sociabilidade que concebiam a mulher como objeto de posse masculina. Ao denunciar o "domínio à valentona" e defender que as mulheres possam "amar à vontade", o texto explicita a incompatibilidade entre práticas patriarcais de dominação e os valores modernos de liberdade individual que se consolidavam na sociedade brasileira da Primeira República.

A atualidade da crônica reside justamente na permanência das tensões que ela problematiza. Mais de um século após sua publicação, o texto continua a provocar reflexão acerca das relações entre violência, poder e autonomia, demonstrando a capacidade da literatura de apreender e representar contradições sociais que ultrapassam seu contexto imediato de produção.

Assim, a leitura proposta buscou evidenciar não apenas a relevância temática de “Não as matem”, mas sobretudo a maneira pela qual sua forma literária transforma a experiência cotidiana em conhecimento crítico da realidade social. Nesse sentido, a crônica confirma a importância da obra de Lima Barreto para a compreensão das contradições históricas da sociedade brasileira e reafirma o potencial da literatura como forma de interpretação crítica do mundo social.

Referências

BARRETO, Lima. Não as matem. In: BARRETO, LIMA. **Os melhores contos de Lima Barreto**. São Paulo. Editora Ática. 2005. p. 139

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

LUKÁCS, Georg. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

RESENDE, Beatriz. **Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. v. 1. 190 p.

A ESTÉTICA DA MORTE: O
DILEMA ÉTICO DA
REPRESENTAÇÃO DO SUICÍDIO
EM *ROMEU E JULIETA* E OS
*SOFRIMENTOS DO JOVEM
WERTHER*

Edivandro de Paula Castro

Especialista em Filosofia – FAMOSP.

E-mail: edivandro.pcastro@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6249409753030934>



RESUMO: Este artigo investiga o dilema ético da representação literária do suicídio por meio da análise de *Romeu e Julieta* e *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Com base em reflexões filosóficas sobre contemplação e influência estética, discute como narrativas trágicas podem afetar leitores, sobretudo aqueles em situação de vulnerabilidade psicológica. Examina o suicídio em *Romeu e Julieta* como culminação do amor trágico e, em *Werther*, como expressão da interiorização melancólica, historicamente vinculada ao chamado "efeito Werther". O estudo também aborda os debates sobre o suicídio imitativo e as contribuições da psicologia e da suicidologia acerca dos riscos da romantização da morte voluntária. Em contraponto, defende a liberdade estética e a impossibilidade de subordinar a literatura a critérios estritamente moralizantes. Conclui que o problema ético não reside na representação do suicídio em si, mas nas formas de enquadramento narrativo e em seus possíveis efeitos simbólicos, conciliando a defesa da liberdade artística com a necessidade de prudência interpretativa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Suicídio; Ética; Efeito Werther.

ABSTRACT: This article investigates the ethical dilemma of representing suicide in literature through an analysis of *Romeo and Juliet* and *The Sorrows of Young Werther*. Drawing on philosophical reflections on contemplation and aesthetic influence, it examines how tragic narratives may affect readers, particularly those in situations of psychological vulnerability. The study analyzes suicide in *Romeo and Juliet* as the culmination of tragic love and, in *Werther*, as an expression of melancholic inwardness historically associated with the "Werther effect." It also discusses debates on imitative suicide and contemporary contributions from psychology and suicidology regarding the risks of romanticizing voluntary death. At the same time, it argues for aesthetic freedom and rejects reducing literature to purely moral criteria. The article concludes that the ethical issue lies not in the representation of suicide itself, but in its narrative framing and symbolic effects, advocating both artistic freedom and interpretative prudence.

KEYWORDS: Literature; Suicide; Ethics; Werther Effect.

Introdução

A famosa frase de Nietzsche "quando tu olhas, durante muito tempo, para um abismo, o abismo também olha para dentro de ti" (2003, p. 95, 96) tornou-se uma das reflexões mais fortes sobre como o ato de observar algo pode acabar transformando quem observa. A ideia sugere que o contato demorado com temas como o horror, a violência ou a morte nunca é neutro. Pelo contrário: aquilo que vemos mexe com a nossa percepção, com a nossa sensibilidade e até com os nossos valores.

Ao longo da história, a literatura ocupou justamente esse lugar: ela permite que o leitor entre em contato com a dor, o crime e as paixões extremas de forma simbólica, sem precisar viver isso na realidade. No entanto, essa proximidade sempre gerou uma preocupação ética. Se a arte tem o poder de afetar o espírito humano, até que ponto mostrar o sofrimento nos livros pode acabar estimulando comportamentos destrutivos? Ver o suicídio em uma obra seria apenas um alívio emocional ou poderia despertar um tipo de atração perigosa?

A preocupação em torno desse tema torna-se ainda mais relevante quando se observa que o suicídio permanece como um grave problema de saúde pública, especialmente entre jovens. Dados da Organização Mundial da Saúde indicam que mais de 720 mil pessoas morrem por suicídio todos os anos no mundo, e que o suicídio foi a terceira principal causa de morte entre pessoas de 15 a 29 anos em 2021 (Who, 2025). Além

disso, a OMS ressalta que para cada morte há muitas outras tentativas, o que demonstra a amplitude do sofrimento psicológico relacionado ao tema.

Esse cenário faz com que discussões sobre representação da morte voluntária deixem de ser apenas debates teóricos sobre literatura ou estética, passando também a envolver preocupações sociais e psicológicas concretas. Em uma realidade marcada pelo aumento dos debates sobre saúde mental, vulnerabilidade emocional e influência das mídias e narrativas culturais, torna-se inevitável questionar de que forma obras artísticas podem afetar indivíduos fragilizados.

Assim, refletir sobre o suicídio na literatura não significa apenas analisar personagens fictícios, mas também compreender como determinadas representações dialogam com medos, desejos e sofrimentos presentes na experiência humana contemporânea.

Há séculos, esse debate envolve a filosofia, a psicologia e a literatura e ganha força quando a ficção parece sair do papel para influenciar a vida real. Casos marcantes, como o impacto de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (Goethe, 2002) no século XVIII, reforçaram o medo de que histórias trágicas pudessem levar leitores a imitar o gesto do protagonista. Da mesma forma, clássicos como *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 1997) continuam fascinando o público justamente por transformarem a morte voluntária no ponto mais alto de um amor absoluto.

Diante disso, surge um dilema: a literatura apenas reflete impulsos que já existem no ser humano ou ela

ajuda a espalhar esses comportamentos? Entre a defesa da liberdade do artista e a preocupação com os efeitos da obra, cria-se uma tensão em que ler deixa de ser algo passivo para se tornar um encontro real e, às vezes, arriscado entre a imaginação e a realidade.

Romeu e Julieta: amor e morte na tragédia shakespeariana

Romeu e Julieta (Shakespeare, 1997) não é apenas uma peça famosa; ela se tornou uma das obras mais influentes do Ocidente e é vista por estudiosos como uma das tragédias centrais de Shakespeare. O peso cultural dessa história atravessou os séculos, saindo do teatro para marcar presença na música, no cinema e até no nosso dia a dia. Para Bloom (1998, p. 90), esses personagens de Shakespeare são "a maior e mais persuasiva celebração do amor romântico na literatura ocidental." A obra permanece viva não apenas pela emoção, mas pela forma como o autor consegue unir o drama pessoal dos jovens aos problemas sociais da época.

A história acontece em Verona, uma cidade dividida pela briga entre duas famílias ricas: os Montecchio e os Capuleto. Esse conflito é o que move a tragédia, mostrando uma sociedade presa a regras rígidas de honra e a uma cultura de violência. É nesse ambiente difícil que o encontro entre Romeu e Julieta surge como um desafio às regras. O amor deles não é só um sentimento entre dois jovens; é uma tentativa de quebrar o

ciclo de ódio que eles herdaram. No entanto, a dificuldade de conciliar o que eles querem com o que a sociedade exige acaba levando tudo à destruição.

O final trágico não atinge apenas o casal. Outras mortes acontecem por causa dessa briga e acabam piorando a situação de todos. Mercúcio, amigo de Romeu, morre em uma luta contra Teobaldo, o que obriga Romeu a reagir. Ao matar Teobaldo para vingar o amigo, Romeu é expulso de Verona, o que torna quase impossível uma solução pacífica para o casal. Essas mortes mostram que o amor de Romeu e Julieta nasceu em um lugar já dominado pelo conflito, onde a violência acaba sufocando qualquer saída.

Para escapar de um casamento forçado e se reunir com Romeu, Julieta fingiria a própria morte tomando uma poção de sono profundo fornecida pelo Frei Lourenço. O plano fracassou quando a mensagem do Frei Lourenço, que explicava que a poção faria Julieta apenas fingir a própria morte, não chegou a Romeu, levando-o a acreditar erroneamente que sua amada estava morta. Sem ver sentido na vida sem ela e em desespero, ele toma veneno ao lado da amada. Quando Julieta acorda e vê o que aconteceu, decide que também não pode continuar sem ele:

Vá o senhor, porque eu não sairei daqui. (Sai Frei Lourenço) O que é isto? Um frasco, apertado na mão do meu fiel amor? Veneno, estou vendo: foi seu fim antes do tempo. Egoísta, bebeu tudo sozinho, sem deixar uma gota para meu alento! Beijarei seus lábios: quem sabe ainda encontro um resto de veneno, para salvar-me e morrer com um beijo. (Beija-o) Seus lábios ainda

estão quentes! [...] Ouço barulho. Preciso ser rápida. Abençoado punhal! (Apanha o punhal de Romeu) Eis a sua bainha! (apunhala-se) Aí crie ferrugem e deixe-me morrer! (Cai sobre o corpo de Romeu e morre (Shakespeare, 1997, p. 117).

Assim, Julieta também tirou a própria vida, selando o destino trágico decorrente da falha de comunicação e da precipitação de ambos. O suicídio dos dois aparece, então, como o ponto final de um processo de isolamento.

Nos dois casos, o suicídio é mostrado como a prova final de um amor que não aceita a separação. A peça transforma esse gesto em uma expressão de fidelidade total, e é justamente essa força emocional que gera, até hoje, tantas discussões sobre como a literatura trata o tema da morte.

Werther e a interiorização do sofrimento romântico

Publicado em 1774 por Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (2002) é uma obra fundamental para o Romantismo europeu e continua sendo um dos livros mais influentes da literatura moderna. O romance é construído por meio das cartas que o jovem Werther escreve para seu amigo Wilhelm, o que dá ao leitor um acesso muito próximo aos desejos, dúvidas e angústias do protagonista.

Diferentemente de *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 1997), em que o peso da família e das convenções sociais ocupa posição central, a tragédia de Werther concentra-se quase inteiramente no universo psicológico do protagonista. O livro tira o foco dos problemas externos para mostrar o sofrimento como uma experiência íntima e existencial.

Werther é apresentado como um jovem sensível e intenso, que simplesmente não consegue se encaixar nas regras sociais da sua época. Desde o começo, ele mostra uma ligação muito forte com a natureza e com a arte, o que o define como o típico herói romântico: alguém guiado pela emoção e que entra em conflito com a lógica racional da sociedade burguesa. Sua vida muda completamente quando ele conhece Charlotte, a Lotte, por quem se apaixona. O problema é que Lotte já está prometida a Albert. Mesmo tentando controlar o que sente no início, Werther acaba mergulhando em uma paixão obsessiva, fazendo dessa impossibilidade o centro de sua vida. Ele declara:

Não passas de um insensato! Por que procuras enganar-te a ti mesmo? De que te servirá essa paixão furiosa e sem limites? Não posso dirigir minhas preces senão a ela; nenhuma outra figura, a não ser a dela, se apresenta à minha imaginação, e só percebo o mundo que me cerca quando tem com ela alguma relação. Só assim consigo fruir algumas horas de felicidade... até o momento em que é preciso que me retire de junto dela! [...] Quando passo junto dela duas ou três horas, alimentando-me da sua presença, das suas maneiras, da expressão celestial das suas palavras, pouco a

pouco todos os meus sentidos adquirem uma tensão excessiva, meus olhos deixam de enxergar, mal consigo ouvir, sinto como que a mão de um assassino constringindo-me a garganta. Batendo desordenadamente, meu coração procura atenuar a angústia dos meus sentidos, mas apenas consegue aumentar a minha perturbação (Goethe, 2002, p. 272).

Mas o sofrimento dele não vem só do amor não correspondido. O romance sugere um conflito maior entre o indivíduo e o mundo. Werther se sente deslocado em uma sociedade cheia de formalidades e expectativas de comportamento racional. Essa dificuldade de pertencer ao grupo aumenta sua tristeza e seu isolamento. Nesse sentido, a figura de Albert é importante: ele representa a estabilidade e o equilíbrio, tudo o que Werther não consegue ou não tem certeza se quer ser. Assim, o protagonista passa a ver sua própria sensibilidade não como uma qualidade, mas como um tipo de condenação.

Nas cartas, Werther demonstra um interesse cada vez maior pela morte, vendo-a não só como um escape para a dor, mas como uma forma de libertação. O suicídio aparece aos poucos como a única saída possível dentro da lógica emocional do personagem. Como ele não pode ter Carlota e se sente inadequado no mundo, ele passa a acreditar que não há lugar para ele na realidade.

É coisa resolvida, Carlota: quero morrer. Escrevo-lhe isto tranquilamente, sem exaltação romanesca, na manhã do dia em que a verei pela última vez. Quando você ler esta carta, minha bem-amada, o túmulo frio

cobrirá os restos enregelados do infeliz, de espírito inquieto, que não sabe de mais doce emprego a fazer dos seus últimos momentos de vida senão entretê-los com aquela a quem tanto amou. Passei uma noite terrível, mas também, ai de mim, uma noite benfazeja, que fortaleceu, fixou a minha resolução. Quero morrer!

Quando ontem me arranquei de junto de você, inteiramente possuído de uma terrível revolta, o coração assaltado por tantas emoções, sentindo-me gelado de horror em face da existência sem alegria e sem esperança que levo a seu lado, nem sei como pude chegar ao meu quarto. Caí de joelhos, fora de mim, e vós me concedestes, ó Deus, a consolação suprema das lágrimas mais acerbadas! Mil projetos, mil perspectivas agitaram-se tumultuosamente em minha alma; por fim, projetou-se nela, definitivo e supremo, este pensamento: “Quero morrer!”. Dormi, e esta manhã, erguendo-me tranquilo, encontrei-o em mim, sempre firme, forte, completo: “Quero morrer!”. Não é o desespero; é a convicção de que resisti quanto me era possível resistir, e de que eu me sacrificarei por você. Sim, Carlota, por que calar? É preciso que um de nós três desapareça, e sou eu quem deve desaparecer (Goethe, 2002, p. 327, 328).

Diferente de Romeu e Julieta, que tiram a própria vida por impulso diante de um fato imediato, o gesto de Werther é pensado, lento e idealizado. Ele pede as pistolas de Albert com uma desculpa qualquer, escreve cartas de despedida e prepara tudo com cuidado. O ato final é o resultado de um longo desgaste emocional.

O “efeito Werther” e o debate europeu sobre imitação suicida

A publicação de *Os Sofrimentos do Jovem Werther* (Goethe, 2002) em 1774 causou um impacto cultural raro até para os padrões europeus da época. A obra "tornou-se um sucesso literário, sendo um best-seller. O livro foi traduzido para vários idiomas, tornou-se popular em toda a Europa e nos EUA e inspirou inúmeras outras obras literárias, peças de teatro e óperas" (Mestas, 2024, p. 1279).

Além disso, conquistou, especialmente os jovens, que se identificavam profundamente com a melancolia do protagonista. Essa influência foi além da leitura: muitos jovens europeus passaram a identificar-se profundamente com Werther. Alguns imitavam seu modo de vestir, seus hábitos e sua melancolia. A repercussão foi tão forte que governantes e líderes religiosos passaram a ver a obra como um perigo para a sociedade.

Registros históricos mostram que tanto o livro quanto as roupas inspiradas nele sofreram restrições em várias cidades, principalmente na Alemanha e na Dinamarca (Boyle, 1991, p. 153). Boyle observa que o livro gerou debates intensos sobre suas “implicações morais” logo no início, sendo visto como uma ameaça à ordem pública. Além disso, o medo de que a história incentivasse o suicídio e a tristeza excessiva levou à censura em algumas regiões (Boyle, 1991, p. 154).

No entanto, em casos extremos, houve quem reproduzisse até mesmo o desfecho trágico do personagem, cometendo suicídio, inclusive relatos sobre jovens que teriam tirado a própria vida de forma parecida com a do personagem, muitas vezes deixando o livro perto do corpo.

Embora parte dessas histórias possa ter sido exagerada com o tempo, estudos como o de (Mestas, 2024) fazem observações pertinentes. Segundo ele, "embora a chamada hipótese do efeito Werther esteja bem estabelecida no que diz respeito a notícias (não ficcionais) as investigações sobre a associação entre conteúdo sobre suicídio em obras de ficção e suicídios por imitação produziram resultados inconclusivos" (Mestas, 2024, p. 1279). Ele explica que em uma meta-análise não foi encontrado "um aumento geral nos suicídios após a exposição a conteúdo ficcional; no entanto, os dados indicaram uma tendência à imitação do método de suicídio retratado" e que "livros de não ficção sobre suicídios foram capazes de prever as taxas anuais de suicídio, enquanto livros de ficção sobre suicídios não influenciaram os suicídios na população em geral". Por fim, Mestas (2024, p. 1279) afirma:

Curiosamente, não houve nenhuma avaliação dos possíveis efeitos Werther em livros de ficção em um nível mais individual [...] isso é surpreendente, considerando que romances sobre suicídio frequentemente têm como alvo o público vulnerável de adolescentes e que o suicídio é frequentemente retratado na ficção em geral.

Foi a partir desse cenário histórico que, séculos depois, surgiu o conceito de “efeito Werther”. O termo foi popularizado pelo sociólogo David Phillips em 1974, ao notar que o número de suicídios aumentava estatisticamente após a divulgação de casos famosos na mídia. Ele analisou estudos afirmando "que indivíduos anônimos são excepcionalmente sugestionáveis, e muitos estudiosos do suicídio afirmaram que indivíduos anônimos são propensos ao suicídio", então "se ambas as afirmações estiverem corretas, então indivíduos propensos ao suicídio também deveriam ser sugestionáveis". Em sua obra, ele buscou "mostrar que o número de suicídios aumenta após a divulgação da história de um suicídio nos jornais" e conclui ser "apropriado chamar esse aumento de suicídios de "efeito Werther", em homenagem ao herói de Goethe" (Phillips, 1974, p. 341). Segundo ele,

o efeito Werther se manifesta em escala nacional e, às vezes, internacional; além disso, não é necessariamente produzido por aqueles que cometeriam suicídio de qualquer maneira, mesmo na ausência de um suicídio divulgado para imitar (Phillips, 1974, p. 341).

O “efeito Werther” e os debates atuais

Hoje, essa preocupação entre a influência de narrativas com suicídio sobre as mentes de jovens e adolescentes é reconhecida por grandes instituições como a Organização Mundial da Saúde. Segundo ela, a forma como o tema é abordado pode aumentar os riscos para pessoas vulneráveis. Para a organização (Who, 2023),

Há evidências de que as reportagens sobre suicídio podem tanto fortalecer quanto enfraquecer os esforços de prevenção. Histórias amplamente divulgadas sobre mortes por suicídio frequentemente resultam em um aumento no número de suicídios na população.

Como alternativa, a Who (2023) recomenda que

[...] os profissionais da mídia priorizem a apresentação de histórias de pessoas que superaram as dificuldades após uma crise suicida, seguindo também as orientações deste recurso ao noticiar o suicídio.

Estudos científicos recentes mostram que adolescentes e jovens emocionalmente fragilizados tendem a ser os grupos mais vulneráveis ao chamado contágio suicida (Domaradzki, 2021). Segundo o autor, "alguns indivíduos [...] podem aprender com a mídia que problemas pessoais podem ser resolvidos pelo suicídio e podem adotar comportamento suicida" (p. 2).

Essa vulnerabilidade está ligada ao fato de que "os indivíduos tendem a se identificar com pessoas semelhantes a si mesmos, pessoas que enfrentam estados

emocionais semelhantes ou vivenciam problemas ou crises semelhantes", assim "e podem desenvolver uma espécie de apego que as encoraja a imitar o comportamento suicida" (Domaradzki, 2021, p. 2).

Isso não significa que obras literárias ou produtos midiáticos levem automaticamente alguém ao suicídio, mas indica que determinadas representações podem funcionar como fator de risco em indivíduos vulneráveis. O impacto tende a aumentar quando a narrativa apresenta o suicídio de maneira romantizada, heroica ou emocionalmente sedutora.

Pesquisas posteriores ampliaram essa discussão ao analisar o efeito causado pela exposição midiática de mortes famosas. Segundo Lutter, Roex e Tisch, "suicídios de celebridades estão associados ao aumento das taxas gerais de suicídio" (Lutter; Roex; Tisch, 2020), principalmente entre jovens que se identificam fortemente com figuras públicas admiradas. Ziegler e Hegerl acrescentam que o impacto depende muito da forma como a história é narrada e do grau de identificação emocional criado entre público e vítima (Ziegler; Hegerl, 2012, p. 42).

Quando o sofrimento é apresentado sem contextualização crítica ou quando a morte aparece ligada à ideia de reconhecimento, amor absoluto ou libertação definitiva, os riscos de imitação podem crescer. É justamente por isso que o caso de Werther continua tão atual. O temor despertado pelo romance de Goethe (2002) no século XVIII reaparece hoje em debates sobre

filmes, séries, redes sociais e cobertura jornalística de suicídios.

A questão central permanece praticamente a mesma: até que ponto a arte e a mídia possuem responsabilidade sobre os efeitos emocionais que produzem? Embora não seja possível reduzir o comportamento humano à influência de uma única obra, torna-se cada vez mais difícil negar que narrativas culturais participam ativamente da construção dos imaginários, das emoções e até das formas pelas quais indivíduos vulneráveis interpretam a própria dor.

Representação do suicídio, liberdade artística e os limites éticos da literatura

As discussões sobre o chamado “efeito Werther” reforçaram, especialmente no século XX, o receio de que mostrar o suicídio na arte pudesse influenciar pessoas que já estão emocionalmente fragilizadas. No entanto, ao mesmo tempo, muitos estudiosos da estética, filósofos e críticos defenderam que um livro não deve ser condenado só por retratar temas difíceis ou destrutivos.

O ponto principal aqui é saber separar o que é representar do que é defender. Uma obra pode apresentar cenas de suicídio, violência ou outros temas perturbadores sem que isso signifique que o autor concorde com eles. A literatura não serve apenas para ensinar bons comportamentos; ela é um espaço para investigar

a vida humana em toda a sua complexidade, incluindo os nossos lados mais sofridos e contraditórios.

Essa visão não é nova e vem de longe na nossa cultura. Em *Poética* (2015), Aristóteles explica que a tragédia gera a catarse ao mostrar ações extremas que despertam medo e piedade. Para ele, o sofrimento que vemos no palco não é um convite para fazermos o mesmo, mas uma forma de processar emoções e refletir sobre a ética. Não é à toa que as grandes tragédias clássicas focam em temas pesados, como o suicídio e a violência familiar, como acontece em *Édipo Rei* (Sófocles, 2001) e *Medeia* (Eurípedes, 2011). Mesmo assim, essas obras continuam sendo fundamentais porque nos ajudam a encarar, de forma simbólica, os dilemas mais profundos do ser humano.

Hoje, autores da teoria crítica também questionam a ideia de que a arte deva servir apenas para fins "morais" ou "úteis". Adorno (2008, p. 15), por exemplo, defende que a força da arte está justamente em não se prender a normas prontas da sociedade. Para ele, as obras mais importantes são as que mostram as tensões e os traumas do mundo real, recusando lições de moral simplistas. Na mesma linha, Sontag (2001) critica quem tenta reduzir a arte apenas à função de transmitir mensagens positivas ou educativas. De acordo com a autora,

A iconografia do sofrimento tem uma longa linhagem. Os sofrimentos mais comumente considerados dignos de ser representados são aqueles tidos como fru-

tos da ira, divina ou humana. (O sofrimento decorrente de causas naturais, como enfermidades ou parto, é escassamente representado na história da arte; o sofrimento causado por acidente quase não é representado – como se não existisse sofrimento causado por descuido ou por má sorte.) A escultura de Laoconte e seus filhos a se retorcerem, as inúmeras versões da Paixão de Cristo em pintura e em escultura e o inesgotável catálogo visual das diabólicas execuções dos mártires cristãos – essas são seguramente obras destinadas a comover e estimular, instruir e dar exemplo. O espectador pode condoer-se ante a dor do sofredor – e, no caso dos santos cristãos, sentir-se admoestado ou encorajado pela fé e pela força moral exemplares –, mas esses são destinos situados além da lástima e da controvérsia (Sontag, 2001, p. 37).

Ao notar que certos tipos de sofrimento são vistos como “dignos de ser representados”, Sontag sugere que mostrar a dor nunca é um ato neutro. Essa escolha depende de valores culturais, religiosos e símbolos que dão sentido ao que está sendo exibido.

A autora mostra que imagens de tortura e morte foram usadas ao longo do tempo não só para causar pena, mas para ensinar e transmitir valores morais. Nesse sentido, a dor na arte vai além do simples espetáculo da violência; ela se torna uma ferramenta para construir significados e emoções.

Essa ideia se liga diretamente ao problema que discutimos aqui: o impacto de obras como Romeu e Julieta e Werther não vem apenas do fato de haver um suicídio na história, mas da forma como essa morte é

apresentada, ganhando um sentido afetivo ou existencial. Assim, Sontag ajuda a mudar o foco do debate: o importante não é apenas se a violência está lá, mas como o sofrimento é organizado e oferecido ao olhar de quem lê ou assiste.

Por esse ângulo, a experiência com a arte tem um valor próprio. Tentar controlar a literatura por critérios apenas morais acaba diminuindo sua capacidade de nos fazer pensar de forma crítica. Afinal, Sontag (2011, p. 38) afirma:

Cada exemplo, o horripilante nos convida a ser ou espectadores ou covardes, incapazes de olhar. Aqueles que têm estômago para olhar representam um papel autorizado por numerosas e célebres representações de sofrimento.

Ou seja, “o tormento, um tema canônico da arte [...] não pode ser evitado – e a mistura de observadores atentos e desatentos sublinha essa ideia (Sontag, 2011, p. 38).

Seguindo essa lógica, a tentativa de neutralizar nos livros temas considerados perigosos ou ofensivos poderia destruir a própria função da arte. Grande parte das obras fundamentais nem existiria se apenas ações moralmente aceitáveis pudessem ser contadas. *Hamlet* (Shakespeare, 2015) gira em torno de vingança e desejo de morte; *Crime e Castigo* (Dostoiévski, 2013) mergulha na mente de um assassino; *Lolita* (Nabokov, 2011) explora a obsessão.

Nenhuma dessas obras é lida como um incentivo direto aos crimes que mostra. O valor delas está justamente em conseguir explorar as áreas complicadas e duvidosas da vida humana sem tentar dar lições de moral superficiais.

Arte, responsabilidade e representação do suicídio

Francisco Santibáñez observa que a morte em *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 1997) não aparece apenas como evento trágico isolado, mas como presença constante desde o início da peça. Ao comentar a frase de Capuleto “Bem, todos nós vamos morrer”, o autor destaca que ela antecipa simbolicamente o destino inevitável dos protagonistas (Santibáñez, 2003, p. 5).

Segundo ele, Shakespeare constrói uma narrativa em que a morte parece acompanhar o casal desde os primeiros momentos da relação amorosa. Santibáñez (2003, p. 5) afirma ainda que diferentes culturas lidaram historicamente com a inevitabilidade da morte de maneiras distintas, mas que, em *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 1997), ela assume um papel ambíguo: ao mesmo tempo em que provoca sofrimento e compaixão no público, também surge como força que preserva a intensidade do amor dos personagens.

O autor argumenta que “a morte emerge como um agente ambivalente” porque destrói brutalmente os jovens amantes, mas também funciona como consequência inevitável das forças hostis que cercam a relação

deles (Santibáñez, 2003, p. 5). Nesse sentido, Santibáñez sugere que o desfecho trágico não representa apenas derrota ou punição, mas também uma espécie de preservação simbólica do amor absoluto vivido pelo casal. A ideia é importante para compreender por que a peça exerceu tamanho impacto cultural ao longo dos séculos. O suicídio de Romeu e Julieta não é apresentado apenas como gesto impulsivo, mas como resultado extremo de um mundo marcado pelo ódio familiar, pela violência social e pela impossibilidade de reconciliação. Assim, Shakespeare transforma a morte dos protagonistas em elemento central da própria construção poética do amor trágico.

Ao discutir se *Romeu e Julieta* (Shakespeare, 1997) pode ser considerada efetivamente uma tragédia, Santibáñez chama atenção para a complexidade estrutural da peça shakespeariana. Segundo o autor, existe uma divergência crítica sobre a classificação da obra, pois “a primeira metade da peça é dominada pela comédia” e o foco central parece inicialmente concentrar-se “no amor entre Romeu e Julieta mais do que em sua morte” (Santibáñez, 2003, p. 5).

Ainda assim, Santibáñez observa que o tom cômico nunca desaparece completamente da narrativa, já que a própria introdução da peça anuncia antecipadamente o destino fatal dos protagonistas. Essa observação é importante porque mostra que Shakespeare constrói a tragédia não apenas pelo desfecho, mas pela tensão constante entre juventude, paixão e fatalidade. O amor do casal surge cercado por vitalidade e desejo,

mas desde o início o espectador sabe que a história caminha inevitavelmente para a morte.

Santibáñez também argumenta que a peça se aproxima mais de uma “tragédia do destino” do que de uma tragédia baseada em falhas morais do herói. Diferentemente de personagens como Hamlet ou Macbeth, Romeu e Julieta não possuem uma “falha trágica” claramente definida que os conduza à ruína. O autor afirma que “os amantes são condenados à morte pela ação de forças externas além de seu controle” (Santibáñez, 2003, p. 5).

Embora reconheça certa impulsividade nos protagonistas, Santibáñez entende que ela não basta para explicar completamente a catástrofe final. A tragédia emerge sobretudo da violência social, do conflito entre as famílias e das circunstâncias que aprisionam os personagens. Nesse sentido, a leitura proposta pelo autor ajuda a compreender que o suicídio do casal não aparece apenas como escolha individual, mas como consequência extrema de uma estrutura social marcada pelo ódio, pela fatalidade e pela impossibilidade de reconciliação.

Essa compreensão é importante ao analisarmos o “efeito Werther”. Estudos atuais mostram que o comportamento de imitação não acontece de forma automática só porque uma obra de arte existe. Na verdade, isso costuma envolver fatores como a fragilidade psicológica da pessoa, uma identificação muito forte com a história e o contexto social em que ela vive. O sociólogo

Phillips (1974), que tornou o conceito conhecido, já notava que essa influência depende de predisposições que a pessoa já traz consigo. Pesquisas mais recentes, como as de Domaradzki (2021), reforçam que quem está emocionalmente vulnerável tende a ser mais afetado por histórias que romantizam a morte, especialmente quando se cria um laço afetivo com os personagens ou figuras públicas.

No estudo de Domaradzki, a mídia é apresentada como um elemento ambíguo no debate sobre suicídio e representação pública da morte. O autor afirma que os meios de comunicação podem funcionar tanto como fator de risco quanto como fator de proteção (Domaradzki, 2021, p. 3). Ainda assim, ele observa que existe um número crescente de pesquisas demonstrando que a relação entre cobertura midiática e aumento das taxas de suicídio é causal e real (Domaradzki, 2021, p. 8).

A reflexão do autor é importante porque ajuda a afastar interpretações simplistas segundo as quais qualquer representação do suicídio necessariamente produz imitação. Para Domaradzki, o problema não está apenas na presença do tema, mas principalmente na maneira como ele é apresentado ao público. O impacto social depende tanto da quantidade quanto da qualidade da cobertura realizada.

O autor destaca ainda "uma associação positiva entre a cobertura midiática de comportamentos suicidas e o suicídio real" (Domaradzki, 2021, p. 9). Segundo ele, representações não ficcionais envolvendo suicídios de celebridades podem influenciar fortemente

comportamentos posteriores em indivíduos vulneráveis. Contudo, Domaradzki também argumenta que "o efeito imitador foi mais notável nos grupos cuja idade, sexo e nacionalidade eram semelhantes aos da vítima" (Domaradzki, 2021, p. 10) e que os meios de comunicação não precisam necessariamente produzir efeitos negativos.

Como os estilos de cobertura podem ser modificados, a mídia também pode exercer papel educativo ou preventivo e até reduzir riscos de contágio (Domaradzki, 2021, p. 12). Por isso, o autor defende a importância de monitorar recomendações éticas para representação do suicídio e de investir na formação contínua de jornalistas e comunicadores.

Essa perspectiva dialoga diretamente com o debate deste artigo, pois reforça a ideia de que a questão ética central não reside na simples representação da morte voluntária, mas nas formas pelas quais ela é narrada, enquadrada e emocionalmente oferecida ao público.

Considerações finais

Admitir que efeitos de imitação podem existir não significa defender censura estética nem afirmar que a arte deva evitar a representação do sofrimento humano. Diversos pesquisadores contemporâneos sustentam que há diferença importante entre representar o suicídio de maneira crítica e transformá-lo em espe-

táculo sedutor ou solução heroica. Nesse sentido, o debate atual desloca-se gradualmente da lógica da proibição para a reflexão sobre formas responsáveis de representação.

Estudos da psicologia da mídia indicam que o impacto de uma narrativa depende profundamente do modo como ela é construída, contextualizada e emocionalmente oferecida ao público. Narrativas complexas e críticas tendem a produzir efeitos diferentes daquelas que romantizam a autodestruição de maneira simplificada.

Essa distinção aparece de maneira clara nas orientações da Organização Mundial da Saúde (2023). Os manuais da OMS alertam que descrições detalhadas, sensacionalistas ou excessivamente romantizadas do suicídio podem aumentar riscos entre indivíduos vulneráveis.

Ao mesmo tempo, reconhecem que é possível abordar o tema de forma responsável, desde que se evite apresentar a morte voluntária como solução inevitável ou gesto glorioso. Estudos contemporâneos sobre o “efeito Werther”, como a revisão realizada por Domaradzki (2021), reforçam que os impactos da representação do suicídio variam conforme contexto narrativo, identificação emocional e vulnerabilidade psicológica do público.

Ele observa que os meios de comunicação e as representações culturais podem funcionar simultaneamente como fator de risco e de prevenção, dependendo

da forma como o suicídio é retratado. Assim, o problema central não reside simplesmente na presença do suicídio na arte, mas na maneira como ele é simbolicamente construído e nos sentidos emocionais e morais que a narrativa produz.

Nesse contexto, tanto *Romeu e Julieta* quanto *Os Sofrimentos do Jovem Werther* permanecem obras fundamentais justamente porque revelam a complexidade desse dilema ético. Em Shakespeare, o suicídio dos protagonistas nasce da combinação entre paixão absoluta, violência social e fatalidade histórica. A morte do casal não é apresentada apenas como gesto romântico, mas também como consequência trágica de um mundo marcado pelo ódio entre famílias e pela incapacidade de reconciliação.

Já em *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, Goethe desloca a tragédia para o interior do sujeito moderno, mostrando um personagem consumido por isolamento emocional, inadequação social e idealização melancólica da morte. O impacto histórico do romance demonstra como a literatura pode ultrapassar o espaço da ficção e influenciar concretamente sensibilidades coletivas.

Contudo, reduzir essas obras à acusação de “perigosas” significaria ignorar precisamente aquilo que lhes confere relevância literária e filosófica. Como defendem teóricos da estética e da recepção literária, a arte não existe apenas para reafirmar valores confortáveis ou oferecer modelos morais positivos. Da mesma forma, Adorno (2008) sustenta que a arte preserva

parte de sua força crítica justamente por não se limitar a funções moralizantes ou pedagógicas simplificadoras. Ela também confronta o leitor com zonas difíceis da experiência humana: sofrimento, desejo, violência, culpa, perda e morte.

Nesse sentido, obras trágicas continuam sendo importantes não porque ensinam o suicídio, mas porque obrigam o leitor a encarar dimensões dolorosas da existência que frequentemente a sociedade tenta ocultar. A força de *Romeu e Julieta* e *Os Sofrimentos do Jovem Werther* está justamente em mostrar que o sofrimento humano não pode ser reduzido a explicações simples ou respostas moralizantes.

Seguindo esse pensamento, a arte deve continuar livre para explorar os lados mais sombrios da vida, mas sem ignorar o impacto que essas histórias causam. O desafio contemporâneo não é apagar da literatura os temas que incomodam, mas compreender criticamente como essas representações atuam sobre as emoções, os imaginários e a vulnerabilidade dos leitores.

Talvez seja justamente nesse ponto que a advertência de Friedrich Nietzsche recupere toda a sua força sobre olhar para o abismo. A literatura continua sendo um dos espaços privilegiados desse encontro perigoso entre contemplação e transformação, capaz tanto de ampliar a compreensão da experiência humana quanto de revelar os riscos que surgem quando o sofrimento deixa de ser apenas observado e passa a habitar intimamente aquele que lê.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: 34, 2015.

BOYLE, Nicholas. **Goethe: the poet and the age**. Volume I: the poetry of desire (1749–1790). Oxford: Oxford University Press, 1991.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: The Invention of the Human**. New York: Riverhead Books, 1998.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DOMARADZKI, J. The Werther Effect, the Papageno Effect or No Effect? A Literature Review. **International Journal of Environmental Research and Public Health**, [s. l.], v. 18, n. 5, 2396, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.3390/ijerph18052396>. Acesso em: 14 maio 2026.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Tradução de Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2013.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: 34, 2011.

GOETHE, J. W. **Fausto & Werther**. São Paulo: Suzano. Nova Cultural, 2002.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. Tradução de Sergio Flaksman. 1. ed. São Paulo: Alfaguara, 2011.

LUTTER, Mark; ROEX, Karlijn L.A.; TISCH, Daria. Anomie or imitation? The Werther effect of celebrity suicides on suicide rates in 34 OECD countries, 1960–2014. **Social Science & Medicine**, Volume 246, 2020, 112755. ISSN 0277-9536. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0277953619307506?via%3Dihub>.

MESTAS, M. The ‘Werther Effect’ of Goethe’s Werther: Anecdotal Evidence in Historical News Reports. **Health Communication**, [S. l.], v. 39, n. 7, p. 1279–1284, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/10410236.2023.2211363>.

NABOKOV, Vladimir. **Lolita**. New York: Vintage International, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. **Para além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PHILLIPS, David P. **The Influence of Suggestion on Suicide**: Substantive and Theoretical Implications of the Werther Effect. *American Sociological Review*, v. 39, n. 3, p. 340–354, 1974.

SANTIBÁÑEZ SÁENZ, Francisco. Death and foreboding in "Romeo and Juliet". **Estudios humanísticos. Filología**, [s. l.], n. 25, p. 159–171, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es>. Acesso em: 15 maio 2026.

SHAKESPEARE, William. **Romeu e Julieta**. Adaptação e apresentação de Isabel de Lorenzo. Supervisão de Francisco Achcar. São Paulo: CERED Editora SOL, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. 1. ed. São Paulo: Penguin-Companhia, 2015.

SÓFOCLES. **Édipo Rei**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Picador, 2001.

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Suicide**. Geneva: WHO, 2025. Disponível em: <https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/suicide>

WORLD HEALTH ORGANIZATION. **Preventing Suicide**: A Resource for Media Professionals. Geneva: WHO, 2023. Disponível em: <https://www.who.int/publications/i/item/9789240076846>

ZIEGLER, W.; HEGERL, Ulrich. Der Werther-Effekt Bedeutung, Mechanismen, Konsequenzen. **Der Nervenarzt**, [s. l.], v. 73, n. 1, p. 41–49, jan. 2002. DOI: 10.1007/s115-002-8145-y. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/s115-002-8145-y>. Acesso em: 14 maio 2026.

PÓS-FÁCIO

Chegar ao fim desta coletânea significa também reconhecer que a violência resiste a qualquer tentativa de definição única. Ao longo das páginas que compõem este volume, ela assumiu a forma da guerra, da soberania, do colonialismo, da violência de gênero, da exclusão social, da degradação ambiental, do exílio, da máquina moderna e da morte voluntária. Cada estudo evidenciou um aspecto particular desse fenômeno, mas nenhum pretendeu encerrá-lo em um conceito definitivo. A violência revelou-se, antes de tudo, como experiência histórica e humana cuja complexidade desafia interpretações simplificadoras.

Essa multiplicidade confirma uma característica fundamental da literatura: sua capacidade de preservar perguntas quando as respostas parecem insuficientes. Os textos analisados neste livro não oferecem soluções para os conflitos que representam. Tampouco transformam o sofrimento em espetáculo ou em mera ilustração de teorias. Ao contrário, restituem densidade a experiências frequentemente reduzidas a estatísticas, notícias passageiras ou explicações apressadas. A literatura devolve tempo ao pensamento. Permite que acontecimentos aparentemente concluídos

permaneçam abertos à interpretação, exigindo do leitor uma postura ética diante daquilo que lê.

Ao percorrer obras produzidas em épocas, países e tradições literárias distintas, esta coletânea evidencia que a violência jamais pertence exclusivamente ao passado. Ela modifica suas formas, desloca seus alvos, reinventa seus discursos de legitimação e encontra novas maneiras de inscrever-se nas relações humanas. A permanência desse fenômeno explica a atualidade das obras aqui estudadas. Embora separadas por décadas e, em alguns casos, por séculos, todas continuam a dialogar com inquietações que atravessam o presente.

Tal permanência não decorre apenas da repetição histórica da violência. Resulta também da capacidade da literatura de conservar vivas determinadas experiências humanas. Quando a narrativa recupera a memória de uma guerra, denuncia a lógica colonial, expõe a naturalização da desigualdade, questiona a soberania estatal ou acompanha o drama íntimo de personagens submetidos ao sofrimento extremo, ela impede que essas experiências se dissolvam na indiferença. A escrita transforma a memória em presença e a leitura converte-se em exercício permanente de reflexão.

Os estudos reunidos neste volume reafirmam, igualmente, a fecundidade da crítica literária contemporânea. Distantes de uma leitura que reduz o texto à aplicação mecânica de teorias, os autores demonstram que o diálogo entre literatura e filosofia, história, psicanálise, estudos decoloniais, ética e teoria social amplia as possibilidades de interpretação sem comprometer a

especificidade da obra literária. Cada artigo confirma que a literatura permanece como forma singular de conhecimento porque pensa por meio de imagens, personagens, narrativas, vozes e formas estéticas.

Se este livro alcançar seu propósito, o leitor encerrará a leitura com menos certezas do que possuía ao iniciá-la. Não porque a crítica literária deva cultivar a dúvida como fim em si mesma, mas porque a literatura nos ensina que compreender a violência exige ultrapassar suas manifestações mais visíveis e interrogar as estruturas que a produzem, as linguagens que a legitimam e os silêncios que a tornam suportável.

Representações da violência na Literatura nasce da convicção de que ler continua sendo um gesto intelectual e ético. Em um tempo marcado pela circulação de imagens de sofrimento, a literatura preserva uma experiência distinta: ela suspende a velocidade, exige atenção, recusa respostas imediatas e devolve espessura humana ao que tantas vezes se transforma em mero dado estatístico ou acontecimento efêmero.

Que as páginas deste volume permaneçam abertas não apenas como registro de pesquisas concluídas, mas como convite permanente ao diálogo. Afinal, enquanto houver literatura, haverá também a possibilidade de compreender que toda representação da violência constitui, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a condição humana e uma afirmação da capacidade da palavra de resistir ao esquecimento.

Os organizadores



Este livro foi composto em Aptos Serif, corpo 13 pt, com entrelinhas de 16,9 pt. E a obra ganhou forma, em agosto de 2026, quando os ipês voltam a tingir a seca de roxo e amarelo enquanto a literatura tenta dar conta do insuportável.

Ao percorrer estas páginas, o leitor encontrará diferentes respostas para uma mesma inquietação: de que maneira a literatura torna pensável aquilo que, muitas vezes, parece insuportável na experiência histórica?

Cada artigo responde a essa pergunta de forma singular. Em conjunto, porém, demonstram que representar a violência não significa reproduzi-la, mas submetê-la ao exercício crítico da linguagem, da imaginação e da reflexão.

É essa potência
interpretativa que
justifica a existência
desta coletânea!